



Santa María del Naranco San Miguel de Lillo

Juana Gil López
Fernando A. Marín



COMISION DIOCESANA
DEL PATRIMONIO
CULTURAL DE LA IGLESIA



PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERIA DE EDUCACION,
CULTURA, DEPORTES Y JUVENTUD

**Santa María del Naranco
San Miguel de Lillo**



PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERIA DE EDUCACION,
CULTURA, DEPORTES Y JUVENTUD

Santa María del Naranco San Miguel de Lillo

Juana María Gil López
Fernando A. Marín Valdés

Servicio
Publicaciones

Colección GUIAS DEL PATRIMONIO HISTORICO ASTURIANO

Número 2

2ª Edición.

La presente guía se publica como resultado de los acuerdos Iglesia-Principado de Asturias sobre asuntos culturales, a través de la Comisión Mixta, integrada por la Consejería de Educación, Cultura, Deportes y Juventud y la Comisión Diocesana del Patrimonio Cultural de la Iglesia.

Cubierta: San Miguel de Lillo, Detalle interior

Maqueta de la colección: Tomás Hermosa

Fotografías:

Alejandro Braña: Páginas 13, 16, 17, 19, 25, 40, 42, 44, 47, 48,
53, 56, 68, 69, 72, 77, 83, 86.

Lorenzo Arias: Cubierta y Páginas 33, 35, 38, 54, 55, 76, 84.

Archivo MAS: Páginas 30, 79.

Dibujos: Miguel Cores. Páginas 27, 58, 75.

Promueve: Consejería de Educación, Cultura, Deportes y Juventud.

Edita: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.

Coordinación Editorial: Ediciones SIJS del Norte, S.L.

Apdo.675-33080 OVIEDO.

Tfno.98-511 10 70.

Imprime: Imprastur.

Fotomecánica: Fotomecánica Principado.

ISBN: 84-86795-23-0

Depósito Legal: A-3628 / 93

Al maestro J. Le Goff.

In locum Ligno ...

Distantes del centro de Oviedo unos tres kilómetros, emplazados a media altura en la ladera meridional del monte Naranco, de fácil acceso a través de su carretera, la iglesia de San Miguel de Lillo y el palacio de Santa María del Naranco suponen las muestras más descollantes y evidencian las claves de identidad del denominado «arte ramirense», fase central del prerrománico asturiano y —conforme a su tradicional valoración parabólica— punto culminante de una secuencia estilística.

Por prerrománico se entiende el conjunto de manifestaciones artísticas del occidente europeo —exceptuando las zonas de hegemonía y directa influencia bizantina— durante el período comprendido entre el fin de lo tardoantiguo y el surgir del románico (siglos VI al XI). Privado de unidad intrínseca, en esta dilatada etapa los acentos aparecen distribuidos de forma muy desigual dentro de una sorprendente multiplicidad de tendencias que, en gran medida discontinuas, fragmentan los pasajes de una Europa altomedieval que hasta la irrupción del románico no hallará una expresión fundamentalmente unitaria.

Como coordenadas esenciales del arte prerrománico debe señalarse la concurrencia del legado tardoantiguo y el mundo bárbaro-germánico, juntamente con una intensa aportación oriental del dilatado ámbito bizantino y sus zonas de frontera.

Ocupada la mayor parte de la Hispania visigoda por los musulmanes (711) que en al-Andalus desarrollarán un importante capítulo de las artes islámicas, de la resistencia opuesta a la invasión por un grupo de cristianos refugiados tras los contrafuertes de la cordillera cantábrica germinará el reino altomedieval de Asturias, cuya monarquía pronto asume desde la *regia sedes* ovetense una ideología cimentada en el afán de restauración neovisigótico, en la *translatio regni*, procurando sustentar sobre el mayor número de puntales posibles la continuidad del extinto reino de Toledo en el reino de Asturias (J. Gil Fernández). Esta aspiración a recobrar en todas sus esferas el orden de los godos servirá de legitimación ideológica para una dificultosa política de «reconquista». Progresivamente reforzada, culmina con Alfonso III el Magno que lleva las fronteras hasta el río Duero. Paralelamente, el ideal restaurador también se manifiesta en lo constructivo y ornamental, dentro de un neovisigotismo artístico (I. Bango Torviso).

En este marco, se conforma un arte prerrománico de primordial importancia y sorprendente originalidad: el que Jovellanos bautizó como «arte asturiano» y que conserva lo

esencial de sus realizaciones en el territorio del Principado.

El relativo aislamiento del reino astur, reducto natural defendido por estrechos pasos entre montañas, no fue obstáculo para una considerable reactivación cultural impulsada desde la corte, constatada en el campo historiográfico (ciclo cronístico de Alfonso III) pero, muy particularmente, en las artes plásticas que vienen a experimentar una auténtica *renovatio*, nutrida de tradiciones clásicas y orientales, en gran parte heredadas del mundo hispanovisigodo, elementos autóctonos que se remontan a la cultura castreña e influjos carolingios y norteitalianos, sin olvidar, ya en etapa avanzada, la incidencia ornamental del arte islámico.



Emplazamiento de los monumentos.

La afirmación de Jean Hubert de que los monarcas francos, tenían a gala interesarse por las artes como cuestión de prestigio, puede hacerse extensible al impulso que, por iniciativa áulica, cobran las artes en el *asturorum regnum*. En palabras de H. Schlunk, «cuando se acude a las edificaciones, se leen las inscripciones y se estudian las crónicas, pronto se echa de ver que los edificios decisivos y los testimonios más descollantes del arte fueron hechos por encargo regio». En este sentido, la denominación «arte de la monarquía asturiana» resulta altamente sugestivo, pues inserta el estilo en su historicidad y al mismo tiempo lo designa como actividad promovida desde la corte, eludiendo la cuestionable valoración de «punto de partida» que el término prerrománico, como denominación de puro recurso, lleva implícita, al remitir en su significado a un estilo posterior (H.E. Kubach).

El estilo ramirenses posee una acotación temporal relativamente precisa, al haberse desarrollado en torno al reinado de

Ramiro I (842-850), si bien debió prolongarse durante el de su sucesor Ordoño I (850-866), cuando, probablemente, se edificó la ermita de Santa Cristina de Lena, tercer gran testimonio de la fase, aunque ya sin la coherencia de los monumentos del Naranco.

Precedido de la larga etapa de Alfonso II el Casto (792-842), monarca que convirtió en corte la nueva ciudad de Oviedo y en cuya época se consolida un lenguaje artístico distintivo, el período ramirenses —nítidamente singular y diferenciado desde una perspectiva estilística— llama la atención por su brevedad, pues tan sólo abarca los años centrales de la novena centuria. Respecto a sus antecedentes, supone una revisión de planteamientos y, con ello, un viraje tan acentuado como efímero: con el advenimiento de Alfonso III (866-910), el prerrománico sigue un nuevo cauce donde las recurrencias a la etapa del rey Casto y los modismos islámicos se imponen sobre el legado inmediato de Ramiro I.

Tanto la Crónica Albeldense como la de Alfonso III (esta última en sus dos versiones, «Rotensis» y «ad Sebastianum»), aportan interesante información sobre el reinado de Ramiro I, a quien la primera califica de *virga iustitiae* (vara de la justicia), subrayando su diligencia en domeñar y extirpar tiranos, su voluntad de limpiar el reino de ladrones, también su intransigencia con los magos. El corto reinado no careció de conflictos y desavenencias, comenzando por las endémicas rivalidades sucesorias de los magnates astures; antes de hacerse cargo del solio ovetense, Ramiro I hubo de luchar contra los partidarios del usurpador Nepociano, derrotado con la ayuda de tropas gallegas. La Crónica de Alfonso III constata cómo contra el rey conspiran próceres y condes de palacio, intrigas que tienen su desenlace en una dura justicia (la muerte del culpable y su descendencia, la bárbara práctica de la ceguera).

De otro lado, más allá del *no man's land*, tierra de nadie en que desde tiempos de Alfonso I se había convertido la vertiente norte del Duero, por los años centrales del siglo IX se sitúa la primera etapa de esplendor del estado andalusí bajo el emirato de Abd al-Rahman II, apenas ensombrecido por los levantamientos mozárabes y las revueltas periféricas. Pese a las iniciativas expansionistas del monarca astur, aún no ha llegado el momento de la apropiación definitiva de los campos góticos y sus urbes despobladas, auténtica frontera de desierto: el propósito de asentamiento en la asolada pero estratégica ciudad de León (futura capital del reino), ocupada

en el 845, se vería frustrado al año siguiente como consecuencia de la reacción andalusí.

Al igual que en todo el occidente medieval, Oviedo y Córdoba han de afrontar por estas fechas un peligro común: las temidas incursiones normandas que devastan las costas y, remontando con ligeras escuadras el curso de los ríos, llegan hasta ciudades del interior. El año 844 los vikingos desembarcan en Gijón y, tras ser luego rechazados en Finisterre por las tropas de Ramiro I, toman rumbo sur y saquean Sevilla durante siete días.

Un reinado breve, oscuro y dificultoso dejó sin embargo tras de sí en el monte Naranco un conjunto excepcional, registrado en tono admirativo por los cronistas de Alfonso III. La Crónica Albeldense (h. 883), la más antigua del ciclo redactado en tiempos del rey Magno, constata escuetamente cómo Ramiro I «in locum Ligno ecclesiam et palatia arte fornicea mire construxit» (en el lugar de Liño construyó una iglesia y palacios, con admirable obra de bóveda). La de Alfonso III en su versión rotense comenta que el rey, tras descansar de las guerras civiles, «levantó muchos edificios de piedra y mármol, sin vigas, con obra de abovedado, en la falda del monte Naranco, a sólo dos millas de Oviedo». Por su parte, el autor de la refundición «ad Sebastianum», aporta datos aún más explícitos: «Entretanto el dicho rey fundó una iglesia en memoria de Santa María, en la falda del Monte Naranco, distante de Oviedo dos millas, de admirable belleza y hermosura perfecta y, para no referirme a otras de sus hermosuras, tiene una bóveda apoyada en varios arcos, y está construida solamente con cal y piedra; si alguien quisiera ver un edificio similar a éste, no lo hallará en España. Además, edificó no lejos de la dicha iglesia palacios y baños bellos y hermosos».

Ya en los comienzos del siglo XII, la *Historia Silense* y los documentos «pelagianos» del *Liber Testamentorum* hacen mención de la iglesia del Naranco como San Miguel (anteriormente, bajo la advocación de Santa María), aclarando el Silense que Ramiro I «también hizo a sesenta pasos de esta iglesia un palacio sin madera, y de admirable construcción de dos pisos, el cual más adelante quedó convertido en iglesia, adorándose allí a la bienaventurada Madre de Dios, la Virgen María». Antes de redactarse estos últimos documentos, y con posterioridad al ciclo cronístico de Alfonso III que silencia la dedicación a San Miguel de la iglesia de Lillo, el palacio del Naranco sería consagrado como templo bajo la advocación de Santa María mientras que la cercana iglesia —en opinión de

Magín Berenguer parcialmente derruida y modestamente restaurada en ese intervalo de tiempo— se dedica al arcángel San Miguel (San Miguel de Lillo).

En las crónicas, la extensión del empleo de la piedra a todo el edificio y particularmente «la obra de bóveda» de los monumentos del Naranco se registran como admirable alarde constructivo: materiales y estructuras emplazaban los edificios —sólidos e incombustibles por su fábrica de cal y piedra— en una visión de la arquitectura como búsqueda de la proeza, casi traspasando el umbral de lo portentoso; los cronistas son conscientes de que las soluciones de la arquitectura asturiana al mediar el siglo IX suponían una auténtica innovación, alcanzando efectos de traza tan excepcional co-

San Miguel de Lillo.



mo la iglesia de Lillo. Bastaba una mirada retrospectiva para comprobar cómo los supuestos de la etapa de Alfonso II, con su escatimado uso de la cubierta en piedra, quedaban desbordados. Como bien indica el cronista del rey Magno, las construcciones de Ramiro I carecían de parangón en la península. En al-Andalus, el sistema hipóstilo y aditivo, el empleo del ladrillo y las cubiertas de madera distancian drásticamente la arquitectura del emirato cordobés de las propuestas ramirenses y en nada las clarifican.

Los monumentos del Naranco no podrían interpretarse al margen de la política de promoción artística emprendida por la monarquía asturiana y que imanta las construcciones hacia el territorio de los signos regios. Patrocinio como instrumento de actuación intrínseco al ejercicio del poder que, en la Alta Edad Media en modo alguno fue privativo de los reyes astures (godos ovetenses, según la terminología de la Crónica de Albelda). Como han subrayado Oleg y André Grabar, la importancia de los príncipes y las cortes altomedievales en la formación de nuevos estilos y nuevas imágenes resulta incontestable. Las artes, tanto en oriente como en occidente, durante los siglos IX y X irradian en la Cristiandad y en el Islam de una *koiné* principesca, particularmente receptiva hacia los modelos del pasado, cuyo sustrato común se constata desde los palacios paleoislámicos de los omeyas sirios a la renovación que en el ámbito carolingio experimentan las artes aúlicas. Más tardíamente, el reforzamiento de los reinos cristianos fronterizos en la Transcaucasia posibilitó también la eclosión de actividades artísticas de inspiración principesca.

San Miguel de Lillo y Santa María del Naranco, monumentos que en tantos aspectos mantienen interrogantes propias de signos de mensaje incierto, proporcionan el código compositivo y ornamental de la etapa más singular del arte asturiano. Lamentablemente, con respecto al resto de las construcciones llevadas a cabo bajo Ramiro I en el complejo áulico del Naranco (las crónicas, quizás magnificando la amplitud del programa, hablan de palacios, en plural, así como de baños), se topa con una auténtica laguna de documentación monumental y arqueológica. Es muy posible que el empleo de unos materiales más pobres y efímeros haya condicionado la desaparición de tales obras. Como antecedente debe registrarse la presencia de baños (*balnea*) y *triclinia* en el palacio de Alfonso II en Oviedo, constatados por los cronistas del rey Magno. Términos que sugieren reminiscencias clásicas y que hablan de un afán de entroncar con un pasado que, como bien supieron los emperadores bizantinos o los omeyas sirios,

si se acierta a asociar con el presente revierte en el prestigio del príncipe. En correlación con el ideal político de la *imitatio imperii*, se trata de reanudar actividades artísticas de género antiguo que designan a los monarcas como continuadores de un pasado lejano, cuyos valores es preciso reactivar en beneficio de la autoridad y magnificencia regias. Cabe recordar cómo ya a comienzos del siglo VI el ostrogodo Teodorico el Grande procura rescatar funciones distintivas de la tradición imperial, construyendo y restaurando palacios y termas en Verona y Pavía, al igual que en Rávena, donde repara el acueducto de Trajano y concluye el palacio amén de varias residencias en las proximidades de la capital.

También desde la corte carolingia se patrocinaron actividades arquitectónicas concebidas como auténticas regalias *alla antiqua* que incumben al soberano y revierten en su esplendor. En esta revitalización atenuada del evergetismo imperial, las aguas, los baños y las termas ocupan un lugar importante.

Algunos elementos y *membra disycta* de los edificios del Naranco (particularmente de San Miguel de Lillo), se conservan en las salas de arte prerrománico del Museo Arqueológico de Oviedo, donde, junto al ara de Santa María del Naranco (la que actualmente se emplaza en el lado occidental de la sala alta del palacio es reproducción) pueden contemplarse numerosas basas historiadas, fragmentos de fustes, capiteles e impostas así como lechos, barroteras y tableros de cancel al lado de otras destacadas piezas del prerrománico asturiano. La visita al Museo Arqueológico ovetense —altamente aconsejable— clarifica y enriquece el examen de los edificios del Naranco, especialmente en lo que concierne al repertorio decorativo.

Fuera de la capital asturiana, es evidente que en la problemática ermita de Santa Cristina de Lena (Pola de Lena), quizás originariamente asociada, como San Miguel de Lillo, a una construcción palacial (J. Manzanares), se halla la prosecución inmediata del estilo ramirenses. Dentro de un planteamiento menos refinado, viene a cerrar la breve secuencia de edificios. Rota la continuidad en la etapa de Alfonso III (sin por ello excluir determinadas implicaciones), una secuela interesante en cuanto a esquemas decorativos se aprecia en la iglesia gallega de San Xés de Francelos (provincia de Orense), erigida en un dominio agrario y vinculada a la política de consolidación territorial emprendida por el Rey Magno, que en el flanco occidental del ya dilatado reino astur llega a repoblar la ciudad de Coimbra, a orillas del Mondego (881).



San Miguel de Lillo. Vista norte.

Como rasgos distintivos del programa ramirense, algunos ya registrados con clarividencia por los cronistas altomedievales, pueden señalarse las siguientes notas dominantes, referidas a aspectos funcionales, espaciales y decorativos.

1. Monumentos áulicos erigidos fuera de la capital del reino en asentamientos elevados, superpuestos o bien contiguos a viejos núcleos de población romana (probable villa de Liño en el Naranco, villa Memorana en Vega del Ciego, próxima a Santa Cristina de Lena). Insertos en dominios reales, definen complejos en los que palacio e iglesia se asocian con funciones netamente diferenciadas, vía paralela de las residencias rurales propias de los mo-



Santa María del Naranco.

narca carolingios. Más que a lugares de permanencia estable, parecen apuntar hacia ámbitos de morada eventual y calculados símbolos de omnipresencia del poder regio. Desde una perspectiva funcional, el único palacio conservado, Santa María del Naranco hunde sus raíces en el *aula regia* romana, guardando parentesco con los *halls* sajones y germánicos, el *crisotriclinio* bizantino, al igual que con los *machlis* (sala de estar oficial) de los palacios paleoislámicos, a su vez influidos por prototipos sasánidas. Espacio oficial, de ceremonia (*palatium* iglesia palatina) edificios-símbolo y ámbito privado y distanciado en el que el *otium* y el retiro contemplativo del príncipe se convierten en actividades formales que expresan poder y grandeza.

2. Nuevas formulaciones estructurales que, como en repetidas ocasiones se ha señalado, transparentan procedimientos prerrománicos en el sentido más estricto del término. Sorprendente control de la forma en su conjunto, alarde de dominio técnico. Las cubiertas, totalmente abovedadas en cañón, fijan una espacialidad bien distinta de la que primaba en las construcciones del Rey Casto. El diseño arquitectónico se subordina a la cubrición pétreo y facilita la lectura de los métodos de sustentación y contrarresto. La «obra de bóveda» se refuerza por medio de arcos fajones sustentados en apoyos internos exentos o bien ceñidos al muro. Estos, a su vez, van enlazados por un sistema de arcadas que, a decir de Schlunk, representan el elemento palatino más conspicuo de los monumentos, infundiéndoles su carácter de espacios áulicos.

La valoración de los exteriores, así como el abandono del concepto de masa cerrada (obvio en Santa María del Naranco, pero que la limitación de aberturas en Santa Cristina de Lena parece contradecir), distancia la arquitectura ramirensis de sus antecesoras. Un experimentado sistema de esbeltos contrafuertes apuntala y denota al exterior la configuración combada de la cubierta, articulando el muro en lógica correspondencia con el orden interno.

Novedad esencial en la visión del espacio es el notorio desarrollo en altura, estrechamente conectado con aspectos tectónicos y anticipado, dentro de un planteamiento diferente, en la nave transversal de la iglesia palatina de Santullano. El alarde de verticalidad asociada a la cubierta pétreo debió tener su máxima expresión en San Miguel de Lillo, cuyas naves, hoy en su mayor parte perdidas, iban coronadas con elevadas bóvedas de disposición perpendicular y distribuidas a distinta altura, con el correspondiente juego de contrarrestos y volúmenes escalonados.

3. Decoración integrada, de predominio plástico, va subordinada a lo arquitectónico cuyo racionalismo constructivo resalta. Ajustada sintonía distributiva con las leyes que dicta la aritmología isidoriana, tan arraigada en el pensamiento del occidente altomedieval. Entre amplios intervalos de hueco y muro desnudo, el exorno se extiende, toma reglas, acoge una métrica. Distribución rítmica de elementos individuales y cerrados (por tanto discontinuos), insertos en marcos delimitados que subrayan estructuras, en pronunciado contraste con los principios or-

namentales de la estética islámica: «potencial infinito de crecimiento» (Oleg Grabar), dominio del campo abierto, de prolongación virtualmente indefinida y sentido aestructural que encubre lo tectónico.

Repertorio escultórico amplio, figurativo y abstracto también innovador con relación a la etapa de Alfonso II, si bien en muchos aspectos entronca con pasajes ornamentales de la arquitectura visigoda, reanudando la tradición del siglo VII.

Lo decorativo se concentra en líneas y zonas tectónicas (columnas, roscas de arcos, enjutas) a la par que en elementos de cierre y demarcación espacial (celosías y cancelles).

San Miguel de Lillo. Detalle de una jamba.



Topografía y símbolo

Las directrices del programa iconográfico transparentan una *renovatio* del repertorio tardoantiguo traduciéndolo a otro lenguaje y a otra unidad de medida; en ellas se reconoce una resuelta voluntad de retorno a los prestigiosos modelos del pasado, formas augustas ya extintas pero que, conforme al ideal restaurador, se reactivan e integran en un ciclo principesco de carácter triunfal.

El lenguaje ornamental se nutre de paráfrasis suntuarias, utilizando como calco estilos y temas extraídos de fastuosas artes industriales: repujadas o grabadas piezas de metal, sedas y tejidos, marfiles... codiciados objetos viajeros de frecuente procedencia o inspiración oriental, a menudo transmisores de *loci classici*, esencias preciosas admiradas por su lujosa rareza y su exotismo, ostentoso y ecléctico patrimonio de príncipes donde la imagen se potencia como recuerdo visual de un mundo que se procura actualizar. La decoración ramirense supone así un testimonio pétreo de la *tesaurización* inherente a la mentalidad áulica altomedieval y que, al transcribirse en el edificio, le infunde una extraña entonación, remota y maravillosa.

Al menos en un caso (San Miguel de Lillo), el exorno contó con el complemento de las artes del color. En su interior quedan importantes pero desleídos vestigios de pintura figurativa y ornamental, cuya posible extensión al resto de las construcciones de la etapa resulta incierta.

El despliegue constructivo llevado a cabo en Oviedo durante el largo reinado de Alfonso II consolida en Asturias una capital centro estable de poder y salvaguarda del orden gótico, nueva Toledo —retorno hacia el pasado en busca del prestigio de los comienzos— y, al mismo tiempo, dentro de una visión doblemente analógica, posible *speculum* de la Jerusalén celeste, cabeza de un reino que, al igual que el de los francos, imposta su legitimidad en un origen sagrado, creado bajo la protección de Dios como si de un nuevo Israel se tratara.

La visión de la Jerusalén celeste, traspuesta a decir de H. Schlunk en la pintura palacial de Santullano, proyecta claras implicaciones en el campo de la simbología urbanística del Alto Medievo. El pensamiento cristiano confiere a la ciudad valor de símbolo, en directa asociación con lo divino; su carácter de organismo material se concibe como soporte y vector de una revelación que muestra lo invisible y anticipa la venida de Cristo en el final de los tiempos. Como en todas las esferas del pensamiento, se trata de contemplar la realidad divina precisamente dentro de la realidad visible (J. Fontaine).

Verosíblemente, este afán de actualización de la ciudad revelada en un presente concreto debió hallarse implícito en la configuración de Oviedo como urbe regia, al igual que subyace en Aix-la-Chapelle, conforme a una búsqueda de analogías entre la fortaleza terrena, sede del poder temporal, y la fortaleza celeste, Jerusalén triunfal presidida por la *maiestas domini*. Baste recordar al respecto el especial significado del Apocalipsis —texto revelación ya de primerísima importancia en la Hispania visigoda y «clave de todos los libros» a decir de Beato de Liébana— en la óptica cultural del reino astur.

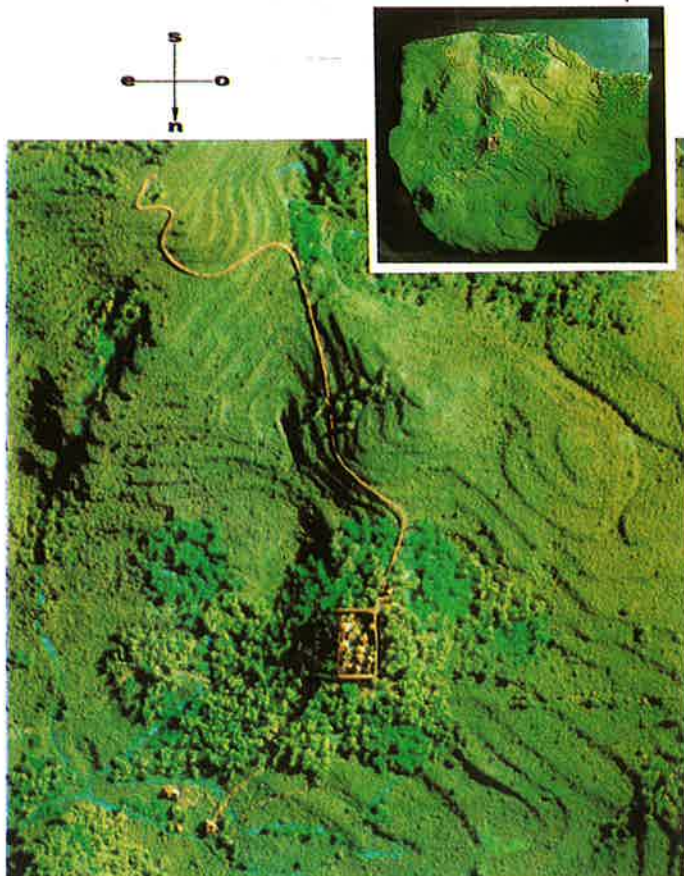
Ramiro I gobierna en una ciudad consolidada en lo esencial por su antecesor: urbe definida por una apretada línea de murallas —cinturón que en la distancia la resume con precisión geométrica—, hierápolis de múltiples templos —en cabeza, la basilica de San Salvador y la iglesia de Santa María—, escenario ejemplar en torno al *palatium*, sacralizado por relación de contigüidad. En las afueras, la pequeña ciudad cuenta también con un núcleo suburbano de carácter sacro y áulico (San Julián de los Prados), enclave arquitectónico extramuros con paralelos significativos en otras urbes del occidente altomedieval.

Apenas transcurrido medio siglo, se había conformado en lo esencial el centro político y religioso del *asturorum regnum*, que tiene en la Cruz de los Angeles un auténtico emblema carismático, envuelto en la aureola milagrosa que nos ha trans-

mitido la Crónica Silense. Con la muerte del Rey Casto, se cerraba una etapa fecunda y mítica de la monarquía asturiana. «Todo el ceremonial de los godos, tal como había sido en Toledo, lo restauró por entero en Oviedo, tanto en la iglesia como en el palacio», constata la Crónica Albeldense aludiendo al neovisigotismo de la corte bajo Alfonso II, que vuelve la mirada hacia un «pasado glorioso», contemplado como estadio recuperable o ciclo histórico que puede retornar. Como signo de un tiempo de fundamentos, de afirmación ideológica, se recobra un ceremonial de intensa impronta bizantina.

«Mucha veces acosado por guerras civiles», Ramiro I, que accede al trono sin el beneplácito de la nobleza local, no prolonga la actividad de su antecesor en la configuración archi-

Maqueta de Oviedo. La urbe regia de Alfonso II (según H. Rodríguez Balbín)



tectónica de Oviedo. Optó por reafirmar su poder soberano mediante la creación de un nuevo centro focal en un ámbito distante y elevado, dominante tanto visual como simbólica de un conjunto urbano que la lejanía convierte en ciudad-miniatura (al respecto, las maquetas vistas a vuelo de pájaro que reproduce H. Rodríguez Balbín resultan muy elocuentes). El complejo principesco, en la ladera meridional del monte Naranco, aparece encumbrado sobre una urbe que señorea y reduce en escala, creando un nuevo campo de orientación ascendente, un núcleo de coronamiento ideológicamente impregnado y que, en sentido centrífugo, debió transformar el equilibrio urbanístico de la ciudad de Alfonso II: como un nuevo polo de atracción, incide sobre lo preexistente —que resume y representa— disociando parcialmente sus funciones.

Como afirma Mircea Eliade, la historia, pese a añadirle con el tiempo nuevos estratos de significado, no logra modificar radicalmente la estructura de un legado simbólico. En el complejo del Naranco, los múltiples cambios del entorno y las vicisitudes que desde el Alto Medioevo a la actualidad sufrieron los monumentos, no han borrado sus señas simbólicas en relación con el emplazamiento y la topografía del territorio monumental. Siguiendo a P. A. Février, la topografía no es un mero accidente, un epifenómeno sin relación con el conjunto de la vida social, económica y cultural. Constituye un signo y en cuanto tal comporta un significado cargado de un sentido que es menester descifrar.

Situados en territorio alto y accidentado, sobre plataformas naturales parcialmente terraplenadas, separados de la ciudad por la opacidad distanciadora del bosque (hoy residual, deplorablemente alterado), destacando su fábrica de un entorno agreste y selvático —foresta regia, donde el significado de «espacio rústico» adquiere nuevas connotaciones—, la ubicación de los monumentos obedece a una consciente expresión política y religiosa, en la que la legítima autoridad que desde su dominio ejerce el monarca se manifiesta a través de un ideal contemplativo de escala ascensional.

El realce de los edificios, encaramados en la medianía del monte pantalla, conduce a registros simbólicos. La tendencia hacia lo alto establece una dimensión referencial de primera magnitud en el medioevo (Le Goff) y un enclave prominente no obedece a causas fortuitas: la altitud confiere a tales asentamientos el sentido de espacios ascensionales, simbólicamente orientados. Recuérdese cómo Beato de Liébana, a propósito de la meditación sobre el Tetramorfo, desarrolla en sus «Co-

mentarios al Apocalipsis» la función superior del águila, cuya elevación sobre la tierra se asimila tanto a la imagen de Cristo como a la actividad contemplativa. En palabras de M. Eliade, «toda ascensión constituye una ruptura de nivel, una transición al más allá, un exceder el espacio profano y la condición humana... La consagración por rituales de ascensión y subidas de montes o escaleras debe su valor al hecho de que integra al que las practica en una región celeste superior». Como se verá más adelante, la propia configuración de los monumentos del Naranco lleva implícita un sentido de *ascensio*, acorde con su emplazamiento.

El mismo concepto de ciudad ideal en la Alta Edad Media remite a las alturas de una Jerusalén celeste, estabilizada en la perfección modélica que la urbe terrena debe evocar. Lo elevado otorga al paisaje una dimensión trascendente, tornándolo jerárquico y preeminente con respecto al ámbito visualmente dominado. De forma muy reveladora, la conocida inscripción del ara del Naranco (Museo Arqueológico. Oviedo), explicita la naturaleza del emplazamiento para el que fue consagrada, *in locum hunc summum* (en este lugar elevado), evocando la imagen del altar (*altus*) como cima de la montaña santa.

Esta visión genérica del espacio —sacro y ascensional— sugiere asociaciones polisémicas, diversas en apariencia pero ancladas en un sustrato simbólico común (montaña eterna, colina sagrada propicia a la visión celeste). Derivadas de idéntico pensamiento, resultan intercambiables por su sentido analógico y nos recuerdan que las fronteras de toda estructura simbólica son fluídas, enriqueciendo los matices de significado.

La presencia de ara, iglesia y palacio, proyectando este último el extenso plano de su faz meridional hacia la urbe, afirma en el Naranco una dimensión trascendente de *mons sacer* o monte de Salvación, volcado hacia la ciudad Jerusalén mimizada en la distancia. El dominio visual y el sentido ascendente confluyen con el ideal contemplativo de Monte Sión —que Beato de Liébana asimila a la Iglesia—, integrándose así en una misma revelación montaña sagrada, templo y ciudad santa. Nueva repetición de un escenario modélico que actualiza la *lectio divina* del Apocalipsis por medio de signos de reconocimiento insertos en un presente concreto.

De otra parte, topografía y paisaje sitúan Santa María del Naranco en el plano de significado de «palacio del bosque sagrado», prodigioso microcosmos custodiado por animales y abierto a una naturaleza que a la par desvela y enmascara lo



Capitel de Santa María del Naranco.

«sobrenatural». Habitáculo de «*mirabilia*» en pleno bosque, universo animalista y vegetal en territorio regio y que, por tanto, emerge del campo semántico de lo áulico. El denominado «baño» de la cripta, misterioso *adyton* aureolado de densidad ontológica, acaso represente un testimonio residual y transformado, nutrido, en términos de Le Goff, de «lo maravilloso preexistente». La decoración animalística de la planta noble, extraída del bosque y del desierto, zoocosmos agreste y exótico, evocador tanto del bosque selva como de los espacios de caza (por tanto, perfectamente contextuada), los mismos emblemas carismáticos de la realeza, condensados en la cruz triunfal y prodigiosa que anuncia la teofanía... Todo hunde sus raíces en el caudal proteico de lo maravilloso, expresado a través de metáforas visuales, de imágenes-símbolo cuya fuerza exalta la gloria del príncipe y la sacralización del poder soberano.

La constancia en Lillo de una vetusta construcción que desde fecha incierta precedió a la iglesia ramirense, la omnipresencia de los manantiales en la ladera (el elemento geográfico caracterizador del territorio monumental es precisamente una cañada y la toponimia del vocablo Naranco revela, según J.M. González, un origen hidronímico), la ubicación de los monumentos en un dominio probablemente ya ocupado y conformado en época romana (villa de Linio o Liño), cualifican un espacio que, como el ámbito dolménico de la ermita de la Santa Cruz de Cangas de Onís, encerraba algo de ancestral, de primigenio y acaso de enigmático. Con la construcción del complejo áulico, el monarca se apropia el valor carismático de lo preexistente que emana de la elevación orientada, encauzándolo hacia la afirmación de un ciclo triunfal y principesco.

Santa María del Naranco

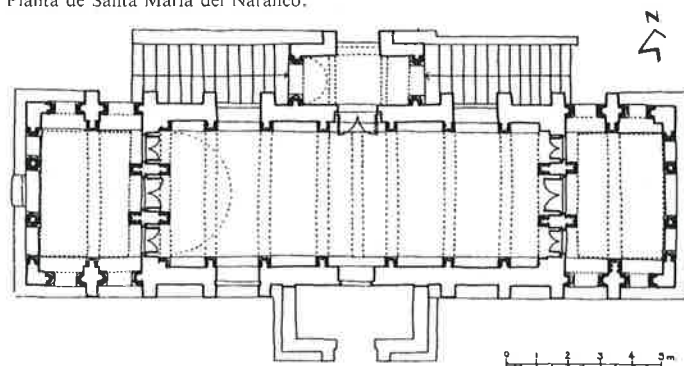
Remontando la carretera, es el primer monumento ramirense que se divisa, emplazado en un ámbito monumental hoy poco definido y deficientemente ordenado: en las inmediaciones aparecen diversas viviendas y la proximidad de la vía resulta totalmente inapropiada.

El palacio de Ramiro I se eleva sobre una reducida terraza natural, parcialmente adaptada, a la que se desciende por el lado norte, bajando una escalinata recientemente reformada. Un muro pétreo de contención demarca esta zona perimetral del recinto, alterado por varias modificaciones (ampliación de la plataforma por su lado sur, trazado de la carretera).

Santa María del Naranco presenta planta rectangular y división en dos pisos (cripta y planta noble), compartimentados a su vez en tres espacios diferenciados. La cripta posee un ámbito central abovedado y dos dependencias laterales cubiertas en madera, la del lado este semisubterránea. El cuerpo superior va totalmente abovedado y consta de sala abierta en sus extremos a sendos miradores —distintivos del edificio— cuyos huecos en arco peraltado se proyectan hacia el paisaje. La decoración escultórica se concentra en este piso, brillantemente articulado. Los lados largos aparecen estribados al exterior mediante esbeltos contrafuertes y en su centro, resaltando un eje transversal, debieron destacarse dos antecuerpos simétricos, de los cuales se conserva el de acceso (lado norte), modificado en la Baja Edad Media. Del cuerpo saliente al mediodía quedan tan sólo vestigios, en una zona del edificio que, a todas luces, sufrió alteraciones.

Antes de adentrarse en el monumento, es aconsejable circundarlo para percibir los valores de su apariencia externa,

Planta de Santa María del Naranco.



PLANTA PRIMERA

sólida, estrecha y ligera y que aúna coherencia de diseño y equilibrio de proporciones. Obviamente, no se trata de un edificio fragmentario, resto de una construcción más amplia, sino de un palacio autónomo, proyectado como estructura espacial aislada y abarcable en toda su volumetría.

Nos hallamos ante un modelo de construcción áulica totalmente excepcional no sólo por la singularidad de su planteamiento, sino también por su propio estado de conservación. Lamentablemente, los grandes complejos palaciales del Alto Medievo, de la residencia de Teodorico en Rávena a la *Königshalle* de Aix-la-Chapelle, han llegado a nuestros días profundamente transformados, cuando no reducidos a testimonios arqueológicos. De otro lado, los príncipes carolingios y anglosajones empleaban materiales perecederos (particularmente la madera) en sus mansiones rurales y, por regla general, los monarcas occidentales de aquel tiempo prestaron mayor atención al patrocinio de construcciones religiosas que a edificar sus propias moradas. Cabe recordar que de la arquitectura palacial visigoda, que pudo suponer un importante antecedente, no queda vestigio alguno y, hoy por hoy, es tarea inútil el pretender evocarla. Por una vez, el tiempo ha sido clemente, preservando el monumento como se guarda una joya insólita y preciosa.

Erigido bajo Ramiro I (843-850), probablemente durante los últimos años de su reinado, con posterioridad a la elaboración del ciclo cronístico de Alfonso III el palacio fue convertido en iglesia bajo la advocación de Santa María: la *Historia Silense* (1118) lo registra ya como templo. Mantuvo su función cultural hasta 1930, sufriendo con el transcurso de los siglos diversos añadidos (casa rectoral, sacristía, espadañas, etc.), hoy retirados.

Ambrosio de Morales en su *Viaje Santo* (1572) recoge el monumento (Tit. 28) que sitúa en «la Cuesta de Naranzo». «Es grande para Ermita y chica para Iglesia: toda la labor es lisa, y la hermosa vista que el Templo hace, consiste en la buena proporción y correspondencia. Tiene debajo otra Iglesia del mismo tamaño, a la usanza de entonces, que comunmente doblaban las Iglesias», comenta el cronista de Felipe II. Descrita por el pintor Francisco Reiter en un expediente de 1771 (C. M. Vigil). A su paso por Asturias en 1856, Francisco Javier Parcerisa reprodujo una vista exterior y otra del interior del piso alto en litografías de documentación monumental destinadas a ilustrar los *Recuerdos y bellezas de España* (J.M. Quadrado, t. IX, Asturias y León), concebidas como propues-



Grabado de F. J. Parcerisa. El plano noble.

tas de restauración romántica del monumento, idealmente despojado de sus añadidos.

En 1885, junto con San Miguel de Lillo y Santa Cristina de Lena, fue declarado Monumento Nacional.

Entre 1929 y 1934, el arquitecto conservador Luis Menéndez Pidal y Alvarez realizó en Santa María del Naranco importantes obras de restauración con el fin de recuperar la primitiva apariencia del monumento, enmascarada por las mencionadas construcciones parásitas, contando con el asesoramiento del profesor Gómez Moreno. Las reproducciones del edificio que en sus estudios incluyen a comienzos de siglo I. Redondo (1904) y F. Selgas (1909), testimonian los múltiples añadidos y alteraciones que sufría la primitiva fábrica antes de la intervención de Menéndez Pidal.

En el transcurso de las obras, se demolió la casa rectoral, adosada a los lados sur y oeste, así como la sacristía barroca, añadida a la cara oriental y la escalinata que, en sentido perpendicular, se había incorporado en el lado norte a la originaria.

Tras quedar libre el monumento de agregados que desvirtuaban por completo su carácter (hasta el punto de cegar los soberbios miradores), se restauraron las partes descubiertas, rehaciendo sectorialmente contrafuertes y arcos de las fachadas norte y sur con materiales originarios aprovechados en las construcciones espúreas. También se retiraron los revoques interiores que cubrían los muros de la planta alta, dejando al descubierto los dos nichos internos sobre el acceso a los miradores. Los huecos de comunicación entre el cuer-



Santa María del Naranco. Estado en 1918.

po central y los belvederes hubieron de rehacerse, diferenciando el material en los elementos incorporados. También se liberó el primitivo pavimento y se restauró el entarimado de madera de los miradores así como las cubiertas, reponiéndose la carpintería de cierre de los vanos.

En la cripta se restauraron los rebancos laterales del espacio central y, vaciando el relleno que recubría la llamada «sala de baño», quedó al descubierto la escalinata de bajada, manteniéndose tan singular estancia tal y como apareció tras las obras de excavación y limpieza. En la planta baja, Menéndez Pidal halló numerosos restos provenientes tanto del propio palacio como de la vecina iglesia de San Miguel.

Por último, también se intervino en el entorno, con la obra de sostenimiento del talud bajo la carretera y los bancales que delimitan el perímetro monumental inmediato.

En diciembre de 1985, junto con el resto de los monumentos prerrománicos asturianos, Santa María del Naranco fue declarada por la UNESCO «Patrimonio de la Humanidad». Con ello se les reconoce su carácter de «bienes culturales de valor universal excepcional».

Coincidiendo con esa fecha histórica, se realizaron nuevas obras de actuación en el monumento y su recinto por iniciativa de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Principado de Asturias: saneamiento de paramentos pétreos, reparación de cubiertas y carpinterías, recuperación del hueco que abre la cripta al sur y drenaje perimetral. En el transcurso de esta intervención se descubrió el desagüe prerrománico de la pieza rehundida del lado occidental, no hallándose vestigio alguno de que el palacio se asentara sobre ruinas preexistentes.

Materiales y técnicas constructivas

Si bien en los monumentos del Naranco el material no es uniforme, como evidencia la fábrica de San Miguel, en el aparejo murario básicamente se emplea piedra arenisca y caliza cretácica de Piedramuelle, que imprime a los edificios una coloración dorada.

En Santa María, columnas, arcos, enjutas y líneas de impostas revelan la considerable utilización de una arenisca grisácea, de procedencia desconocida, diferenciada por textura y color. En este material se labra una gran parte de los elementos decorativos; su elección obedece a razones técnicas, pues posibilita una fina talla, pero al mismo tiempo incorpora un tenue juego cromático, valorando con su discreta coloración zonas del edificio especialmente significativas (obsérvese su aplicación en los frontis de los miradores, líneas de impostas, etc.).

Como complemento, se advierte el empleo puntual de piedra autóctona de Laspra, blanquecina y rosácea, en algunos sillares de los paramentos.

Las cubiertas abovedadas utilizan argamasa y piedra toba, de extracción próxima, muy ligera y porosa, asociada a perpiños de sillería caliza.

Durante la etapa ramirense se prescinde del ladrillo: si se constata en Lillo es debido a reformas posteriores.

La madera aparece en los suelos tillados de los miradores que a su vez constituyen la cubierta de las estancias laterales de la cripta. La armadura de la techumbre a dos vertientes va recubierta con teja árabe, aunque originariamente se emplearon *tegulae* planas, de tradición romana, características del prerrománico asturiano. En cuanto al solado, está compuesto de hormigón pulimentado, de textura irregular y apariencia modesta, de empleo habitual en los monumentos astures.

El palacio no proporciona indicios de reaprovechamiento ni en lo estructural ni en lo decorativo: «todas sus partes fueron labradas sin reemplazar piezas de monumentos romanos y visigodos anteriores, como era frecuente en la Alta Edad Media» (A. Bonet Correa). Concuere da con la resuelta búsqueda de unidad en el diseño general del monumento. Por el contrario, en San Miguel de Lillo, donde existen claros vestigios de una mayor diversidad de materiales, al igual que en Santa Cristina de Lena se reutilizaron elementos desgajados de construcciones visigodas.

La sedimentación histórica (presencia *in situ* de una edificación preexistente, probable continuidad de funciones), explica en la iglesia de Lillo el reaprovechamiento, descartado en el palacio, erigido *ad fundamentis* y cuya dimensión sacra no entraña una especificidad cultural. Tanto el origen como la función mediatizan el empleo diferenciado de materiales en dos edificios coetáneos e integrados en idéntico programa.

El aparejo difiere del utilizado en la etapa de Alfonso II, cuando los paramentos, de sillarejo menudo, solían enlucirse para así cubrir irregularidades y revestir su pobreza material. En los monumentos del Naranco se combina libremente sillería y mampostería: sillares desigualmente escuadrados y alineados se asocian a lajas de sillarejo, empleándose mortero de cal y arena. Esquinales, contrafuertes y paramentos de los lados cortos (particularmente en su planta alta), muestran en el palacio ramirense una obra más cuidada y regular, sin alcanzar por ello la precisión de talla y la uniformidad de la estereotomía hispanovisigoda.

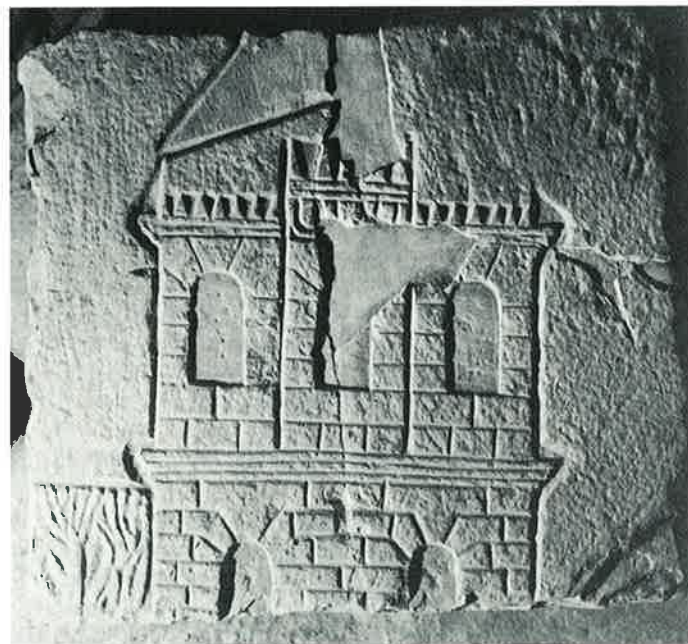
Vanos y líneas de impostas poseen aparejo diferenciado; los arcos, en contraste con los latericios de la fase del rey Casto, se realizan mediante dovelaje de piedra bien labrada y con las características claves en Tau (T) que confieren al edificio una rara acentuación. El arco semicircular es constan-

te en la arquitectura asturiana ya desde sus comienzos. Supone una novedad pues, conscientemente, se abandona el trazo de herradura tan arraigado en lo visigodo y que habrá de tornar con Alfonso III. Privativo de los edificios ramirenses es el esbelto peralte de sus arcadas.

En las claves bifrontes, que aportan una técnica constructiva excepcional —sino única— en la arquitectura occidental del siglo IX, se reconoce la firma distintiva del anónimo maestro. Su ausencia en los dovelajes de Santa Cristina de Lena resulta altamente reveladora con respecto a la filiación estilística de una ermita que no en todos sus registros prolonga los patrones del Naranco.

En realidad, las claves escalonadas no suponen una innovación técnica de la arquitectura asturiana, sino un modismo constructivo secuela de lo tardoantiguo. Conocidas ya en la arquitectura bajo romana, el sistema de engatillado fue empleado muy particularmente por los canteros sirios, constatándose en edificios áulicos como el mausoleo tardoantiguo de Teodorico en Rávena. Entre los siglos V y VII, las claves acodadas se utilizan en el dovelaje de los complejos religiosos siríacos, luego en los palacios paleoislámicos de los Omeyyas (siglos VIII-IX). Técnicas especializadas de engatillado y empo-

Relieve hallado en la basílica de Santianes de Pravia.



tramiento eran conocidas en la arquitectura hispanovisigoda, probablemente como consecuencia del intenso influjo de corrientes sirio-bizantinas: así lo confirman los restos de la iglesia de Aljezares (siglo VI), cerca de Murcia.

Una interesantísima losa de apreciables proporciones hallada en la basílica palatina de Santianes de Pravia, edificada por el rey Silo en el tercer cuarto del siglo VIII, reproduce en relieve aplastado la fachada de una posible construcción palacial de doble piso que refleja técnicas constructivas heredadas del clasicismo tardorromano (J. Fernández Conde). Sus vanos inferiores, de aspecto rústico, muestran grandes claves en forma de Tau, conocidas por tanto en Asturias con bastante anterioridad al reinado de Ramiro I. El recurso por sí mismo no presupone la filiación oriental del maestro del Naranco.

Organización de la cripta

De estructura rectangular, presenta una distribución tripartita con un espacio central abovedado y dos cámaras laterales cubiertas en madera. La del lado oriental es semisubterránea, con paso desde el ámbito principal a través de una puerta descentrada abierta en el muro de separación. La dependencia de occidente, aislada del espacio central por un tabique continuo, tiene acceso desde el exterior.

A la cripta, cuya altura se aproxima al tercio del total del edificio, se ingresa por un vano en arco de medio punto enmarcado exteriormente por el doble tiro de la escalera que conduce a la planta noble; tal abertura tiene su correspondencia en el lado sur. Atravesando la puerta, hallamos un pequeño vestíbulo cubierto con bóveda de cañón transversal al eje; una escalinata de cuatro gradas desciende al solado del núcleo principal, cuyas dimensiones son idénticas a las de la sala del piso alto. Este ámbito, de desarrollo longitudinal, tiene cubierta en bóveda de cañón reforzada por arcos perpiaños que apean sobre bancales corridos adosados al muro. A la altura de las puertas simétricas, que definen un eje transversal, la bóveda desarrolla sendos lunetos de acentuado derrame interno con el fin de ampliar el campo de luz, pues la estancia tan sólo dispone de estos dos huecos de iluminación directa.

Espacio hermético y sombrío, de escasa altura, parcialmente soterrado, donde las proporciones pesadas y el abovedamiento integral subrayan una indudable dimensión de cripta. Trasunto palatino de un modelo cultural. Es de resaltar el desarrollo de las criptas en el occidente altomedieval, estre-

chamente ligadas al culto martirial que en progresión ya desde el siglo IV, requirió la creación de estructuras específicas para el desarrollo de una liturgia peculiar, dando lugar a una tipología en parte derivada del *herôon* helenístico-romano con cámaras abovedadas bajo la cella.

Entre los martyria de planta rectangular se ha destacado como precedente remoto del palacio del Naranco el del com-



Cripta de Santa María del Naranco.

plejo paleocristiano de San Anastasio en Marusinac (Salona, siglos IV y V), edificio de dos plantas abovedado en piedra toba con arcos fajones y exterior ceñido de contrafuertes.

Aparte de los eslabones hispanos de época bajorromana (Mausoleo de La Alberca, Murcia, siglo IV), no resulta difícil rastrear los antecedentes inmediatos: la capilla de Santa Leocadia de la Cámara Santa (Catedral de Oviedo), construida en época de Alfonso II y asociada al *palatium* ovetense aporta en Asturias el modelo. La propia existencia sobre la cripta del Rey Casto de una segunda capilla, consagrada a San Miguel, establece evidentes analogías con la disposición general de Santa María del Naranco. Pero también se aprecian notables diferencias, pues la capilla martirial presenta bóveda corrida de ladrillo y signos de demarcación propios de espacio litúrgico. Otro testimonio prerrománico en relación con la planta inferior del palacio es la cripta de San Antolín en la Catedral de Palencia, de origen visigodo si bien modificada en época románica.

La dependencia occidental se dispone a un nivel inferior, al que se desciende por medio de una empinada escalera que arranca de la única puerta de acceso, situada en el lado sur del muro de separación. La pequeña estancia, de planta rectangular y orientación transversal al eje, al hallarse conside-

rablemente rehundida tiene proporciones más esbeltas que el ámbito central. El muro se articula al interior con arquerías ciegas que en el paramento occidental engloban tres vanos semicirculares de proporciones cortas. En los lados norte y sur se abren nuevos huecos (ventana y estrecha puerta al norte, ventanas al mediodía). Esta cámara representa la parte más iluminada de la cripta. Un bancal, sobre el que descansan los arcos ciegos, delimita la superficie del pavimento rectangular recubierto con losas irregulares de piedra —único en todo el recinto— con desagüe a través del paramento sur. En este muro puede verse un profundo canal que va desde el nivel del piso alto hasta el suelo de la estancia; tiene una losa taladrada en su parte alta y debió servir para conducto de aguas.

Se trata de la pieza más enigmática de todo el edificio y su incierta función ha suscitado múltiples interpretaciones (baño real, cisterna, caldarium, mitatorium, dependencia de una cripta-oratorio, etc). En la cámara se evidencia un sentido de *descensio*, pues en última instancia contiene una piscina —entendida como receptáculo de aguas, sin presuponer una función específica— a la que se baja por una escalinata. La puerta de tránsito entre la dependencia y el cuerpo central de la cripta parece sugerir una conexión funcional entre ambas estancias.

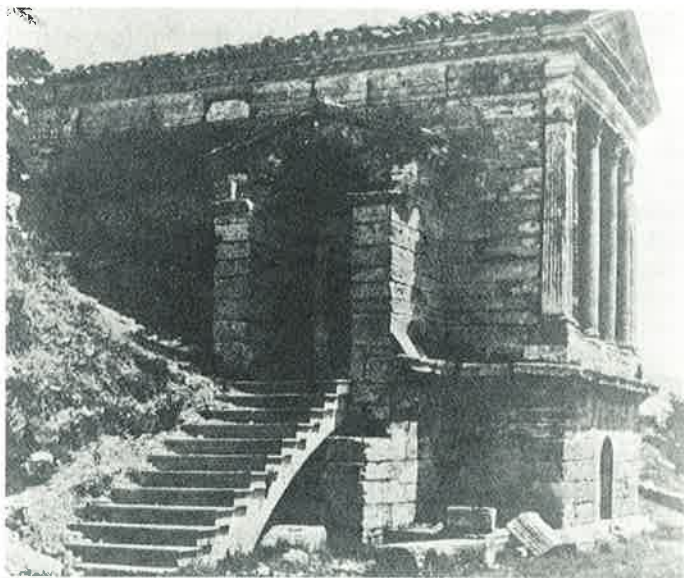
El carácter ctónico de espacio soterrado y la asociación de la cámara con el agua son explícitos. Su probable función ritual vendría a reforzar el sentido simbólico de todo el edificio. Como ya se ha indicado, no hay que descartar una dimensión de «testimonio residual» que induce a pensar en las secuelas de un primitivo culto al agua, muy arraigado en el norte de España desde época prerromana, acaso al poder mántico y salutar de las ninfas, divinidades de las fuentes y las termas a las que se dedica el ara de Santa Eufemia de Ambia (Orense) y, originariamente, Santa Eulalia de Bóveda (Lugo) (M. Núñez Rodríguez). Un valor de «tesoro cultural», desligado de elementos naturalistas, integrado y encauzado a través de la arquitectura, podría subyacer en ese ideograma-simbiosis de gruta y fuente que es la misteriosa dependencia semisubterránea. Tampoco debe olvidarse la relevancia de las construcciones relacionadas con las aguas en los complejos regios altomedievales que procuran incorporar analogías de significado áulico referidas a la antigüedad.

La cámara occidental, dispuesta a ras de suelo (nótese cómo las tres dependencias de la cripta se escalonan longitudinalmente, con sus suelos a distinto nivel), aparece aislada del espacio central por medio de un muro continuo. Guarda si-

metría con respecto a la oriental y tiene acceso desde el exterior por vano de medio punto situado en el eje. Va iluminada por cuatro ventanas dispuestas en los lados cortos en correspondencia con los huecos laterales de los miradores. Internamente, presenta una articulación mural en los lados largos similar a la vista en la *descensio*. Se desconoce la función de esta dependencia, probablemente subsidiaria.

Al exterior, la cripta aparece ceñida por un zócalo continuo de nivelación, interrumpido a la altura de los huecos de acceso. De este plano arrancan los contrafuertes que verticalmente recorren los lados largos del edificio. Obsérvese como zócalo y cripta funcionan como auténtico basamento de la planta noble, contribuyendo a la altura del conjunto. Tal solución entronca con planteamientos de raigambre romana: piénsese en el difundido esquema helenístico-romano de edificios con un cuerpo principal «porticado» elevado sobre podio a menudo abovedado, concebido como pedestal y realce de la cella e incomunicado con la misma. Esta tipología, usual en templos y particularmente en mausoleos, ocasionalmente se manifiesta en ejemplos tan sugestivos —por lo que tienen de antecedente en su ordenación del palacio de Ramiro I— como el *tempietto del Clitunno*, en las proximidades de Spoleto, templo tardoantiguo (siglos IV y V), probablemente reformado en época carolingia. Los antecuerpos de acceso que se le añadieron a los lados largos del rectángulo,

Tempietto del Clitunno.



asemejan aún más este singular edificio a la disposición de Santa María. Como en las aludidas construcciones, la limitada altura junto con la escasa relevancia de los huecos de la cripta-basamento, contrasta en el palacio con la esbeltez y apertura de la planta noble.

Antes de ascender al piso alto, conviene situarse frente al *antecuerpo* que centra la cara norte, volumen saliente que engloba los dos accesos principales. De trazado rectangular, conforma un umbral de doble piso abovedado, rematado en tejado autónomo a una vertiente. Se abre al frente en sendos vanos superpuestos enmarcados por dos estribos, de menor elevación que el resto, pues la altura del cuerpo no sobrepasa



Santa María del Naranco. Vista del lado norte.

sa las impostas de los contrafuertes que refuerzan el lado largo del edificio. A ambos lados del saliente, se despliega el doble tiro de la escalera que salva el piso bajo, creando una composición equilibrada y esbelta que magnifica el monumento, dotándolo de una entrada solemne y bien organizada. Imagen y recuerdo visual, a pequeña escala evoca la escenografía de los accesos en rampa de la arquitectura edilicia romana. El vestíbulo superior resulta más aéreo, pues a modo de baldaquino se abre en arco por sus cuatro costados. Los tres vanos saledizos apean en columnas de capitel corintio. Prepara al visitante para la contemplación de un espacio palatino.

Planta alta

Al piso principal se ingresa por puerta en arco apuntado sobre jambas y que obedece a una reforma bajomedieval (siglo XIV?).

La planta noble sigue el diseño rectangular del piso bajo, con una triple división: gran sala central cubierta con bóveda y dos miradores simétricos, también abovedados, a ambos extremos del eje longitudinal, separados de la sala por muros pantalla.

Se trata del plano más abierto, articulado y decorativo del edificio.

En su interior se crea un efecto de tensión espacial entre dos ejes: uno predominante, longitudinal, en función del cual se orienta la cubierta y la articulación de los muros de la sala y otro de sentido transversal, subrayado por el pórtico de acceso y la abertura central del mediodía, en arco de mayor elevación, que en su momento dio paso al mirador desaparecido.

La ordenación de la sala se rige por la misma lógica constructiva que emana de todo el edificio y condensa el carácter netamente prerrománico de sus soluciones estructurales. El espacio, dividido en siete tramos, se conforma en función de la cubierta, abovedada en cañón de piedra toba reforzada por fajones. La tradicional función sustentante del muro se transfiere a un sistema articulado y concatenado que prelude las soluciones del románico: los arcos perpiaños apean en ménsulas que descansan sobre la imposta que corre en la base de la bóveda. Las líneas de fuerza, subrayadas por la decoración, descienden hacia la sucesión de apoyos adosados al muro y que definen una arquería ciega sobre columnas. En correspondencia con la disposición interna, al exterior en los lados largos se suceden estribos que refuerzan la estructura y alivian la tectónica del muro, permitiendo su apertura con múltiples vanos. Como consecuencia, el efecto de volumen cerrado y compacto de las construcciones visigodas se disipa. El sistema posibilita también proyectar el piso en altura, doblando casi la elevación de la cripta. Si el método de articulación y contrarresto anticipa el primer románico, no ocurre lo mismo con la ligereza y esbeltez de proporciones. Tampoco representa un prelude la multiplicación de grandes aberturas, que parece remitir a construcciones imperiales tardorromanas, como el Aula Palatina de Tréveris.

Desde el centro de la sala, acentuado por un eje norte-sur, se genera a partir del arco axial de mayor radio «una distribución simétrica de ritmo decreciente» (J. Fontaine) a modo de proyección ilusionista, basada en un consciente estudio de perspectiva. En los arcos ciegos, la gradación progresiva de los radios hacia los extremos de la nave, en correspondencia con la disposición de perpiaños, crea un efecto de gran refinamiento óptico, amplificador del espacio.

Nótese la composición de las arcadas ciegas, con el arco central más alto que los laterales, siguiendo prototipos de cuño áulico. Característico de lo ramirense es su considerable peralte, así como los dovelajes coronados por claves en Tau y decorados con incisiones. La arquería apoya sobre complejos haces de columnas con fustes sogueados y capiteles troncopiramidales, de alto valor ornamental. Juntamente con las bandas y los discos de las enjutas, otorga al espacio una dimensión principesca. Como antecedente en lo asturiano debe destacarse la presencia de arcadas ciegas sobre columnas en el ábside mayor de la iglesia palatina de Santullano. Arcos



Santa María del Naranco. Vista general del interior del piso alto.

pensiles que, como una impronta regia, se verán repetidos en la articulación interna de Santa Cristina de Lena.

En los lados cortos de la sala se disponen sendos accesos de triple arcada que dan paso a los miradores, anticipando la organización y decoración de sus frentes. Estos muros pantalla recogen el ritmo general de las arquerías ciegas; sobre su hueco central se abre un nicho enmarcado por bandas prolongadas en medallones, destinado a aliviar la amplia superficie de los tímpanos.

Los miradores representan las zonas más abiertas y ligeras del edificio. Situados en los extremos este y oeste, gozan de buena orientación de soleamiento. Proyectados hacia el paisaje, su permeabilidad espacial crea efectos de ósmosis y reactiva los valores contemplativos tanto hacia la foresta regia como hacia la lejana capital del reino.

La opción del espacio abierto supone una auténtica novedad en la arquitectura de su tiempo: en las antípodas del hermetismo y la opacidad, su aspecto aéreo y diáfano parece anticipar soluciones propias de la arquitectura palacial del tardogótico. Por transparencia de cerramiento, ponen en contacto un ámbito interno con otro exterior mediante un recurso de transición espacial altamente complejo. La solución no carece de antecedentes tales como las fachadas de las grandes villas rurales bajo romanas, reproducidas en mosaicos del norte de África (Museo del Bardo. Túnez) o los frontis de glorificación —*frons regiae*— de los palacios tardoimperiales (Spálato, Rávena, etc.) cuyas secuelas recogen los frescos de Santullano. Enraizada en lo tardoantiguo, en nada prelude las construcciones civiles del románico, cerradas y defensivas.

De planta rectangular y cubierta abovedada de cañón con un solo perpiño, los miradores prolongan el sistema de articulación de la sala pero incorporan relevantes modificaciones, prescindiendo de amplias superficies de muro. Los haces de columnas coronadas en capitel troncopiramidal tan sólo aparecen en el primer tramo interno, dando lugar en las aberturas exteriores a columnas enteras de capitel corintio que en Santa María del Naranco parecen distintivas de los espacios permeables. Los esbeltos huecos culminan en los frontis, donde crean una triple arcada con el vano central más amplio, apoyada en cuatro columnas (dos exentas y dos entregas al muro); en los lados norte y sur el paramento se perfora con dobles huecos, también en arco peraltado apeando sobre columnas de capitel corintio. Cada mirador consta pues de un total de siete vanos monumentales (2-3-2) a los que hay que añadir los tres de comunicación con la sala, estableciéndose una cuidada correspondencia de aberturas peraltadas, tanto en sentido longitudinal como transversal.

Como testimonian las ranuras practicadas en los fustes sobregueados de las columnas, los belvederes iban cerrados hasta 1/3 de su altura por medio de antepechos.

Sobre la triple arcada de los frontispicios se abre una ventana trifora con arquillos de medio punto que apoyan en columnas gemelas, exentas las centrales y entregas al muro las laterales, repitiendo a pequeña escala la organización del triple hueco monumental. Guarda relación con la abertura que, como constante en la arquitectura de la monarquía asturiana, se emplaza en el muro testero de los templos, de Santullano a Valdediós, si bien en el palacio del Naranco, como puede comprobarse desde el interior, no tiene tras de sí la peculiar cámara oculta.

Santa María del Naranco. Mirador este. *Frons regiae*.



El mirador oriental alberga una reproducción del ara que guarda el Museo Arqueológico de Oviedo, conocida como *Ara de Santa María del Naranco*. Originariamente debió pertenecer a la vecina iglesia de San Miguel de Lillo, trasladándose ara y culto al palacio como consecuencia del deterioro del templo ramirense (Magín Berenguer). El ara de celebración, estudiada por M. J. Aragonese y H. Schlunk, se alza sobre gran podio prismático construido a base de sillares decorados con acanaladuras y obedece a la tipología asturiana. La *mensa* rectangular, tallada en un bloque de caliza blanca va provista de canal y en su parte inferior posee una cavidad para guardar reliquias; el reborde lleva una franja decorativa con tallo ondulante de hojas de hiedra. Por sus cuatro costados corre la siguiente inscripción votiva:

Oh Cristo, hijo de Dios, quien en el vientre de la Virgen Bienaventurada María entraste sin humana concepción y saliste sin corrupción, que por el siervo tuyo Ramiro, príncipe glorioso, con Paterna Reina su mujer renovaste esta morada por la demasiada antigüedad consumida y por ellos edificaste este ara de bendición a la gloriosa Santa María en este lugar elevado, óyelos desde tu morada de los cielos y perdona sus pecados. Que vives y reinas por los infinitos siglos de los siglos. Amén. Día noveno de las kalendas de julio de la era 886.

La fecha en que el ara fue consagrada por Ramiro I y su esposa Paterna corresponde al 23 de junio del 848. La morada renovada «por la demasiada antigüedad consumida» que menciona la dedicatoria no puede referirse al palacio del Naranco, construido *ad fundamentis*; debe pues corresponder a la iglesia de Lillo, primitivamente dedicada a Santa María. Al interés artístico del ara se añade un inestimable valor documental, pues se trata de la prueba epigráfica «más importante y definitiva dada su contemporaneidad con los monumentos» (Magín Berenguer).

Abandonando la planta alta, fijémonos en la composición externa de los lados cortos. En palabras de J. Yarza, la total organización de los muros este y oeste representa uno de los grandes aciertos del arquitecto. El frontispicio establece una nítida división en tres pisos, separados por impostas estriadas. El primero y el segundo guardan relación con el orden interno (cripta, sala principal), pero en cambio el tercero nada tiene tras de sí, siendo su función —como la de los nichos interiores— aligerar y articular la amplia superficie de muro comprendida entre las arcadas inferiores y el alero del

tejado, bajo el que corre la sencilla cornisa. El planteamiento decorativo prolonga el repertorio de la nave y del interior de los miradores, exteriorizando signos clave del código palatino. El hueco superior aparece enmarcado por sendas bandas verticales, planas e incisas, que descienden hasta la altura de las enjutas de la triple arcada, donde se sitúan grandes medallones conforme a la disposición ya vista en los muros-pantalla. La alineación de bandas, clipeos y columnas crea verticales que hallan su contrapunto en la horizontalidad de impostas y zócalo, del mismo modo que se buscan contrastes de clarooscuro entre huecos —en estudiada compaginación— y elementos de cierre.

Situándonos frente al lado sur del edificio, se observa la esbeltez y planitud casi apilastrada de los contrafuertes, dispuestos rítmicamente y rematados en imposta incisa y ménsula escalonada. Por sus tres caras corren estrías paralelas que terminan en semicírculo y son comunes a arcos e impostas. Su presencia en los contrafuertes parece obedecer a una interpretación esquemática de acanaladuras clásicas. Aparte de la función tectónica, los estribos contribuyen en sobremanera a acentuar la esbeltez de proporciones.

En el espacio central de la cara al mediodía, donde se interrumpe la sucesión de contrafuertes, se aprecian vestigios de un antecuerpo simétrico al del lado norte. Queda el vano de



Santa María del Naranco. Vista meridional.

acceso encuadrado por líneas de imposta y que probablemente flanqueaban dos estribos más cortos. Bajo el mismo, la puerta sur de la cripta. Al igual que en el frontispicio occidental, sobre el arco del piso hay ménsulas de piedra, sustentantes de añadidos (tejaroces, etc.), retirados en la restauración de Menéndez Pidal.

Ornamentación plástica

La plástica encarna uno de los aspectos más originales del programa ramireño. Con respecto a la etapa de Alfonso II, adquiere nuevo rumbo y un desarrollo incomparablemente más amplio. En el palacio del Naranco se manifiesta exclusivamente en términos de decoración arquitectónica, ligada a elementos estructurales que tiende a valorar. Sorprende la extraordinaria riqueza de repertorio, concentrado en la planta noble, tanto en la sala como en los miradores, cuyos frontispicios proyectan al exterior. El efecto de contraste entre el ornato del piso alto y la desnudez de la cripta resulta obvio y probablemente establece una jerarquía de espacios de índole ascensional.

Los antecedentes inmediatos de esta plástica integrada cabe rastrearlos en la escultura visigoda: en San Pedro de la Nave y Quintanilla de las Viñas, iglesias hispanovisigodas del siglo VII, la decoración escultórica (capiteles historiados, impostas, frisos y relieves) lo corrobora, si bien dentro de una secuencia de lectura horizontal, contrapuesta a la reglamentación ascendente que en el Naranco preside lo decorativo.

Ciertos paralelos pueden buscarse en el ámbito norteitaliano: si bien con un programa y un sentido de la monumentalidad bien diferentes, el templete tardolongobardo de Santa María del Valle en Cividale (siglo VIII) proporciona un modelo de espléndida conjunción de escultura y espacio arquitectónico, empleándose el estuco como soporte material de un estilo que funde, como el visigodo, tradiciones orientales y romano-bizantinas y habla del largo periplo de los godos durante su estadio de nomadismo.

La evidente riqueza plástica de las construcciones altomedievales en ámbitos orientales y fronterizos del dominio bizantino (principados de Armenia y Georgia) no permite sostener correlaciones precisas con la decoración ramireña: en la Transcaucasia, la escultura recubre los exteriores de templos que datan ya del siglo X, como la iglesia de Aghtamar, junto al lago Van. El carácter esencialmente externo y la ordenación aestructural y acumulativa del repertorio la aleja de los planteamientos asturianos. En cuanto a los nexos temáticos, que por razones cronológicas no pueden hacerse derivativos, son puramente puntuales y en última instancia se explican en el contexto general de la *koiné* áulica, insertos en las coordenadas del lenguaje principesco altomedieval, que tanto implican a Oriente como a Occidente.

Entre los elementos decorativos abstractos, en Santa María

del Naranco llama la atención la reiterada presencia de incisiones paralelas, poco profundas y rematadas en forma curva-da. Siluetean las roscas de los arcos, el cuerpo de los contra-fuertes y las líneas de imposta. Recurso ornamental ligado a lo tardoantiguo, en los estribos, como ya se ha indicado, pa-recen trasuntos de acanaladuras y en las roscas esquematiza-ción de los ricos moldurados que recorrían los arcos monu-mentales bajo-romanos, mitigando por su planitud los efec-tos claroscuro. Sus antecedentes se hallan en la arquitectu-ra religiosa y civil desde la primera mitad del siglo VI en el norte de Siria, en torno a Antioquía (complejo monástico de Qal'at Si'man, Qalb Lozeh, R'safah...), en su mayoría obras financiadas por la administración imperial; también en los palacios paleoislámicos omeyas (Qasr-al-Hayr, siglo VIII), donde se constata la continuidad de los talleres siríacos.

Bandas también estriadas y que en su planitud parecen imitar pilastras corren verticalmente sobre las dos caras de los muros-pantalla que separan la sala de los miradores, enmar-cando los nichos internos. Se repiten al exterior en los fron-tispicios, encuadrando el pequeño triforo del cuerpo superior. Bajo las bandas, en sillares moldurados, se inscribe la cruz griega con el alfa y la omega y sobre astil, añadiéndose en los frontis el monograma abreviado del nombre de Cristo (X).

La alusión a la *cruz invicta* es constante en la iconogra-fía del arte asturiano como signo triunfal y protector del rei-no y emblema de la monarquía (*vexillum regis*). Su reitera-da presencia en el palacio ramirense debe interpretarse como impronta de sacralización del *palatium*. Con el mismo signi-ficado puede verse sobre los capiteles en el frontis del pala-cio de Teodorico, representado en el célebre mosaico de San Apolinar Nuevo (Rávena).

Asociadas todas ellas a medallones de enjuta, el conjun-to de banda estriada y clipeo evoca la forma de los *clavi* cop-tos, ricos tejidos aplicados a las túnicas.

Las columnas, concebidas con función estructural, apor-tan al edificio intensos valores decorativos. Predominan las integradas en haces, pero en los miradores también aparecen exentas. Constan de basa sobre un plinto cuadrado, forma-da por una moldura toral rematada en anillo sogueado. El fuste, esbelto y sin éntasis, aparece labrado con los clásicos funículos abultados que asemejan una disposición torsa o he-licoidal en torno al núcleo cilíndrico. En las aberturas de los miradores, los fustes se hallan divididos en vertical por me-dio de estrechas sogas en torno a las cuales simétricamente se disponen bandas divergentes de entorchados. Rematando el

fuste aparece un collarino de sogas similar a la moldura que corona la basa y que puede verse ya en las columnas de San Julián de los Prados. En cuanto a los capiteles, en la sala y el primer tramo de los miradores son troncopiramidales, de resonancia bizantina; van decorados con sogas que los face-tan en campos cerrados con figuras inscritas. Los capiteles en-tregos de los miradores obedecen en cambio al tipo corintio, de tradición clásica. Muestran sus cálatos tallados con doble corona de hojas voluminosas en forma de palmeta (derivación estilizada de los acantos clásicos) y un tercer piso de hojas más planas y zarcillos rematados en hélices a modo de dibu-jísticas volutas. Sobre el cálato, el ábaco cuadrado sostiene un gran salmer de peralte.

Tales columnas parecen imitar prototipos torsos con ca-pitel corintio, tan difundidos en lo tardoimperial tanto en la arquitectura como en la decoración de sarcófagos y artes sun-tuarias, frecuentemente en contextos de significado áulico o triunfal.

Motivo típico del arte ramirense, el sogueado ha sido ex-plicado a menudo por el influjo de tradiciones locales prerro-manas (orfebrería y cerámica castreña, estelas funerarias, etc.) que aflorarían en el nuevo estilo. De todas formas, y sin cues-tionar tal incidencia, el sogueado representa un tema de am-plísima utilización (es frecuente, por ejemplo, en los mosai-cos romanos) de extendido empleo en lo tardoantiguo, orien-tal y visigodo.

Los capiteles troncopiramidales, sobre collarino de doble sogueado, dan lugar en sus frentes a campos tropezoidales, creando en los ángulos achaflanados superficies en triángulo

Santa María del Naranco. Vista lateral de un capitel de la sala.



que se repiten en la compartimentación de las caras laterales, todo ello definido por sogas simples que en el frente forman pequeñas arcuaciones. Estas últimas, enmarcan cuadrúpedos afrontados con la cabeza vuelta sobre el lomo, leones en el nivel superior y probablemente perros en el inferior. Parecen derivar de las representaciones cinegéticas que tanto proliferan en los tejidos sasánidas y sus imitaciones coptas (tela copta de seda y lana en forma de medallón. Siglo VII. Departamento de Antigüedades egipcias. Museo Británico nº 17173). En las superficies triangulares se repiten aisladas figuras de diminutos personajes, concebidos en rigurosa frontalidad, vestidos con ropas talares y portando un báculo en tau, «solitarios» tratados con un esquematismo que trae a la memoria el arte irlandés y de significado incierto, si bien el

Santa María del Naranco. Banda y medallón.



bastón sobre el que apoyan sugiere una simbología de maestro o autoridad legítima. El tema vuelve a aparecer en barroteras de cancel procedentes de San Miguel de Lillo (Museo Arqueológico. Oviedo).

Elementos ornamentales de carácter distintivo son las bandas que en los muros de la sala prolongan las líneas de los arcos fajones, así como los tondos que penden de las mismas, siempre emplazados en las enjutas, tallados en cuñas triangulares.

Las bandas historiadas recorren rítmicamente los lados largos de la sala principal, extendiéndose desde la línea de impostas en que descansa la bóveda hasta la cuña de los discos. Van enmarcadas por sogueado simple que delimita dos pisos

Estela funeraria de Cartago Siglos II - IV d. JC. British Museum. Londres.



en doble arco sobre columnillas. En el registro inferior se encuadran dos jinetes afrontados con espada y en el superior sendas figuras frontales con traje talar portando ofrendas sobre sus cabezas. Parecen elevarse al plano simbólico de la *virtus* referida tanto a la vida activa (*bellatores*) como a la contemplativa (*oratores*), modos de existencia que caracterizan la élite altomedieval (hombres de espada, hombres de oración), distanciándola de las menospreciadas ocupaciones de los *rustici*. El programa decorativo lleva la impronta aristocrática de una élite militar y cultivada que busca aislarse de una realidad demasiado próxima —paisaje rural, formas de vida agrarias— para así evidenciar sus valores distintivos. La iconografía elude el mundo de los *laboratores*, cuya presencia se eclipsa en la Alta Edad Media hasta la eclosión del románi-

Medallón copto. Siglo VII. Museo Británico.



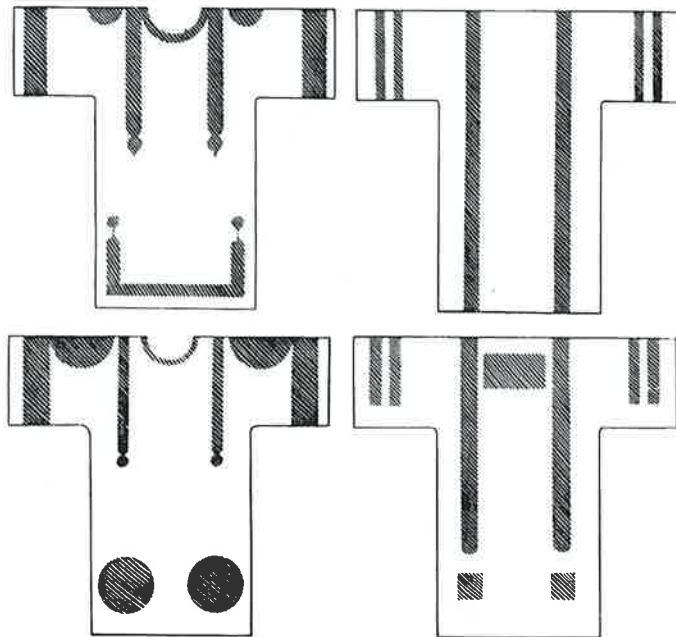
co tanto en las artes como en la literatura, al igual que toda alusión al entorno cotidiano y común. Bajo esta óptica, los monumentos ramirenses tan sólo son «rústicos» por su emplazamiento en la foresta o en el campo.

Las figuras de orantes u oferentes cuentan con precedentes norteafricanos (relieve funerario de Cartago, siglos II-IV?. Museo Británico n° 125345, donde figuran también Cástor y Pólux como caballeros) y, como señala Zizichwili, armenios (lápida sepulcral de Adiaman, siglos V-VI), con derivaciones tardías en Georgia. En cuanto a los jinetes, no hay que olvidar sus antecedentes en las estelas funerarias hispanorromanas.

La asociación iconográfica del caballero —representado en escenas cinagéticas derivadas de las *venationes* antiguas— con personajes orantes portando ofrendas sobre sus cabezas es bastante común en los bordados coptos, ricos en modismos principescos, y en los que no faltan integraciones icónicas de jinete cazador, felinos y perros.

En las bandas historiadas, el enmarque arquitectónico, la superposición de registros y la disposición frontal de las figuras tienen precedentes muy diversos en las artes suntuarias, desde los tejidos coptos a la orfebrería francolongobarda.

Esquema de túnica copta y su ornamentación (según L. Kybalová),



Trabajadas en relieve plano y caligráfico, las esquemáticas imágenes guardan relación estilística y de significado con las inscritas en los capiteles. El tratamiento de los plegados de los oferentes, a base de resaltes ligeramente redondeados, obedece a un tipo de talla local, si bien, recuerda la escultura de San Pedro de la Nave.

Prolongadas en los tondos, la disposición banda clipeo sugiere una transposición monumental de los *paragaudae* y *orbiculi*, tipos de textiles coptos tejidos sobre los hombros y el delantero de las túnicas y que a menudo representan jinetes y temas cinegéticos inspirados en prototipos sasánidas.

Los medallones decoran todas las enjutas interiores así como las de los frontis de las fachadas este-oeste. Solución estética muy acertada para conformar un campo espacial de límites curvos, fue recurso empleado en la arquitectura bajo-romana y oriental (arcos triunfales, basílicas, tumbas, construcciones palaciales). Los hallamos en numerosas fundaciones principescas, particularmente en oriente (mundo sasánida, palacios paleoislámicos, construcciones de mecenazgo real en las fronteras orientales de Bizancio, recogidas por Strzygowski), en la arquitectura áulica búlgara, etc. Conllevan desde antiguo referencias cósmico-principescas, insertándose con plena coherencia en el ciclo regio del Naranco.

En el palacio hay un total de 32 medallones con ancho y elaborado marco de formas concéntricas: un doble círculo de sogueado simple encuadra un tallo de vid con estilizadas hojas, incluyendo en algún caso racimos y diminutas aves, de alto valor decorativo. El campo central se delimita por reiteradas sogas que inscriben motivos animalísticos, emblemas protectores de coloración principesca. En este auténtico zocosmos, de innegable expresión exótica, hay un predominio de los cuadrúpedos (frontispicio oriental, muros de la nave, interior de los belvederes), estilizados felinos (leones y leopardos) de larga cola que se yergue sobre el lomo del animal en complicado juego de curvas dinámicas, en alguna ocasión erróneamente identificados como ciervos. Sobre el muro norte de la sala hay una mayor variedad temática, pues se incorporan aves, presentes también en los discos exteriores del mirador occidental.

Como defiende Schlunk en su espléndido estudio sobre la decoración de los monumentos ramirenses, no fueron bronce los prototipos que sirvieron a los medallones, sino ricos tejidos orientales de origen sasánida, utilizados como patrones en las industrias textiles de Alejandría, Antioquía o Constantinopla, codiciadas telas suntuarias que llegaban hasta los

confines de occidente envolviendo santas reliquias y que los monarcas altomedievales atesoraban como raras preesas.

En la nave, la disposición del conjunto de los medallones guarda un orden preferentemente traslatorio, con felinos en movimiento siguiendo una misma dirección; pero en los temas de aves se opta por la disposición afrontada, obediendo a lo que Curtius denominaba «estilo heráldico». Los animales en todos los casos aparecen representados en vista lateral, la más característica y definitoria. Por sus líneas incurvadas, cuadrúpedos y aves tienden a adaptarse de forma flexible a la estructura espacial que confina el marco. Al igual que el resto de la decoración, muestran una talla baja, creando junto con las bandas de las que penden y los capiteles historiados



Santa María del Naranco. Medallón.

un efecto de recamado de pequeñas formas valoradas por las superficies lisas del paramento.

El repertorio animalístico es más variado de lo que a primera vista pudiera parecer, diferenciándose hasta siete tipos distintos, con predominio de felinos pasantes que, si bien de trazos estilizados, no obedecen a un repertorio fantástico. Cada felino ocupa el centro del medallón y aparece encuadrado por formas de carácter abstracto, secuela altamente simplificada del motivo vegetal que, con carácter simbólico, en el patrón iconográfico se asociaría a la bestia. Árboles esquematizados hasta tal punto que han perdido su tronco, conservando tan sólo las sumarias raíces y una parte de las copas, representadas en algunos tondos mediante un seco enrejado. El plano inferior del árbol residual funciona como línea de tierra sobre la que apoya el animal pasante. De nuevo, las fuentes figurativas nos remiten al campo de los tejidos sasánidas, donde predomina el ornato en medallones autónomos

inscribiendo a menudo animales reales o quiméricos. Los originarios «árboles de la vida» que en las telas orientales acompañan a las bestias, en la decoración del Naranco se han simplificado hasta el límite.

Un grupo menor de medallones prescinde de la disposición pasante y opta por la heráldica, según una rígida simetría bilateral cuyo eje se materializa en un estilizado y fragmentario árbol de la vida. A esta composición obedecen los dos tondos exteriores del frontispicio occidental, con parejas de aves afrontadas, gallos nimbados de larga cola curvada con banderas que arrancan de la base del cuello, descansando sobre un pequeño árbol sin copa ni apenas tronco que echa sus raíces hacia ambos lados. El modelo textil, como bien ha demostrado Schlunk, puede rastrearse en los tejidos de seda iraníes, donde el motivo del gallo nimbado, así como las aves con banderolas, resulta habitual.

En el interior se singularizan otros dos medallones de disposición bilateral. Uno de ellos muestra un par de aves (garcas, cisnes?) de cuellos incurvados y esquemático plumaje sobre una base arbórea semejante a la de los mencionados clipeos exteriores. Obedecen al mismo sentido de contraposición simétrica y orden cerrado. Un segundo tondo interno de «estilo heráldico», el más complejo y elaborado de toda la serie, afronta cuadrúpedos rampantes, cuya disposición trae a la memoria el tímpano románico de Marigny (Calvados), tratándose quizás de representaciones de leones como símbolo de la regeneración a través del «animal que devora». El campo espacial se conforma hasta límites insospechados mediante un juego de intrincadas curvas cargadas de potencialidad dinámica que trazan arabescos más próximos al entrelazo islámico

Santa María del Naranco. Medallón.



Santa María del Naranco. Medallón.

que al *ribbon style* anglosajón. Por su calidad de talla destaca en el ejemplar la cenefa vegetal circundante, donde, entre racimos de vid, se distinguen pequeñas aves, en un estilo muy similar al fragmento de celosía procedente de Las Segadas que guarda el Museo Arqueológico de Oviedo (C. García Montoto).

Otros dos medallones de la sala, uno a cada lado largo de la nave, se decoran con un pequeño animal fantástico, dispuesto en aspa e inscrito en marco poligonal. Con cabeza de perro y cuerpo de ave, evoca seres quiméricos del Oriente, como el *simurg* principesco, de sentido emblemático y protector, tan distintivo de las artes suntuarias sasánidas e incorporado en la ornamentación visigoda. Quizás en Santa María del Naranco el prototipo se interpretó de forma parcial, prescindiendo de alguno de sus elementos distintivos, recomponiendo una imagen en otra afin y diversa.

La disposición de los motivos animalísticos no permite deducir un agrupamiento zoomórfico por categorías o clases, de inspiración isidoriana. No obstante, la reiterada presencia del león tanto en el interior (tondos, capiteles) como en el exterior (medallones del frontispicio oriental) recuerda su designación como «rey de los animales» y «principal de las bestias» en las *Etimologías*.

Siguiendo a Reinhard Elze, y en relación con el bestiario del Naranco, al hablar del simbolismo de poder no debe olvidarse el prestigio «maravilloso» de los animales exóticos y feroces en las cortes altomedievales. Su posesión confería al propietario la calidad de señor, de detentador del poder. El animal exótico se erige en atributo y heraldo principesco: con tal significado aflorará siglos después en la cultura caballeresc-

ca (miniaturas de los Limbourg, «Adoración de los Magos» de Benozzo Gozzoli). En este aspecto, el bestiario del palacio ramirense representa una sucesión de emblemas, metáforas visuales de rango áulico, perfectamente identificables en su época como tales. Participan de un mismo vocabulario de base, de fronteras permeables fundamentado en la utilización de lo maravilloso con fines de prestigio principesco y que, dada la universalidad de su sintaxis, podía ser comprendido por todo el mundo mediterráneo y del próximo oriente. Al igual que las arcadas ciegas sobre columnas, su presencia en el palacio imprime a la construcción un indudable cuño regio.

La averiguación del sentido simbólico del animal en el Alto Medievo resulta en muchos casos difícil y huidiza, debido



Santa María del Naranco. Medallones exteriores del frontis occidental.

en gran parte a una valoración dualista de la imagen: el código de lectura en última instancia se subordina al contexto visual en el que se inserta. Considerando el destacado emplazamiento material del ornato animalístico, distribuido en zonas muy significativas del palacio, su insistente reiteración y, de forma muy reveladora, su asociación en los lados cortos del edificio, bajo las bandas verticales, a la cruz triunfal, más que una continuidad inerte de motivos cabe suponer una potenciación de la imagen como ideograma simbólico (P. Testini), en busca de una configuración microcósmica en armonía con el orden universal querido por el Creador, donde los animales-emblema son también perpetuos guardianes, multiplicando así su cualidad positiva (león-fortaleza-Cristo, aves-ascensión-inmortalidad).

Conclusión

En su conjunto, el edificio puede interpretarse como condensación cósmica, emanada de los conceptos de «centro» y «ascenso» (G. de Champeaux) en la que lo sacro y lo áulico se confunden. Microcosmos fundamentado en la dualidad tierra-cielo (descenso, cripta-planta noble, bóveda), la orientación cardinal y la decoración ascendente del plano alto confieren a Santa María del Naranco dimensiones paradisíacas que en modo alguno desdican en una construcción palatina. La sacralización del *palatium* obedece a un fenómeno de ósmosis, característico de la mentalidad y de la sensibilidad medieval, en la que se funden realidades celestes y terrenales (J. Le Goff).

La visión del palacio-microcosmos va ligada a las ideas de triunfo celestial y exaltación del monarca. La cruz santifica un espacio teofánico que culmina en los frontispicios de glorificación. Los lados cortos del palacio adquieren el sentido de auténticos *frons regiae* a pequeña escala, enraizados en una tradición áulica de la que dan testimonio tanto las construcciones y restos conservados (palacio de Diocleciano en Spálato, puerta triunfal de Theodosius I e ingreso a la Santa Sofía de Theodosius II en Constantinopla), como sus transcripciones en las artes decorativas y suntuarias (*missorium* de Theodosius I y sus hijos, frontis del palacio de Teodorico en el mosaico de Rávena, arco triunfal-relicario de Heinhard, pinturas de Santullano, etc.).

Lamentablemente, no disponemos de fuentes documentales sobre las ceremonias de exaltación y glorificación cuyo desarrollo parece sugerir la propia estructura del edificio. Tanto la disposición de las arquerías ciegas del interior de la nave, subrayadas en su centro, como los frontis triforos de los miradores extremos apuntan a un ceremonial de «centro y recorrido» que entroncaría con el complejo ritual de palacio romano-bizantino, del que bien pudo servir de mediador el protocolo toledano.

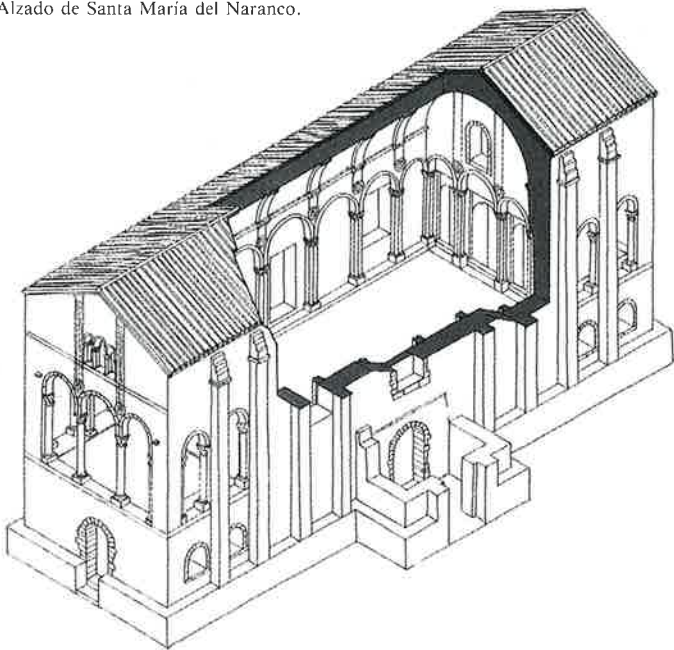
Puede concluirse que Santa María del Naranco testimonia la intensa secuela que la tradición imperial romana dejó en la esfera áulica altomedieval. Una tradición que tiene como lejano punto de partida prototipos de residencia principesca bajorromana (Spálato, Piazza Armerina) que en las postrimerías del siglo III y dentro de un desarrollo muy diversificado, anticipan simbólicamente y funcionalmente la arquitectura palacial comprendida entre los siglos VIII y X, como signos de dominio y poder transcendente del emperador o del gran ha-

condado. Entre aquellos elaborados complejos, sumamente diferenciados y el modelo ramirense, se suceden diversos eslabones como los palacios erigidos en torno al 500 por el monarca ostrogodo Teodorico en Rávena y Galeata: respectivamente, un *palatium* en la sede regia y una residencia campes- tre, probable pabellón de caza en territorio de la Romagna.

Los fundamentos del arte áulico de la octava y novena centuria, enraizados en lo tardoantiguo, tienden a ser más universales que los propios credos religiosos. Partiendo de un legado común, la estética del Alto Medievo tanto en el Islam como en la Cristiandad elabora una «mitología principesca» afín en muchos aspectos, aunque en los reinos cristianos aparece más estrechamente unida al ideal religioso. La *koiné* áulica representa así un sustrato genérico y flexible que, condicionado en cada contexto por diferencias de carácter ideológico y artístico, explica los paralelismos y al mismo tiempo las divergencias entre el *machlis* de Jirbat-al-Mafchar y el palacio del Naranco.

La armonía de proporciones que emana del edificio obedece a un cálculo matemático y —en términos isidorianos— aritmológico. No es de extrañar su sentido modular, pues la proporción representa en la Edad Media un valor sagrado, referido a coordenadas teocéntricas. El objeto supremo de las

Alzado de Santa María del Naranco.



«combinaciones cifradas» es en primer lugar el homenaje a la perfección infinita de Dios, tal y como recordaba Alcuino de York siguiendo a San Agustín.

La reglamentación numérica de Santa María del Naranco no representa una excepción; se inserta plenamente en una constante: el valor especulativo y simbólico que se otorga a la proporción —arquitectónica y musical— tanto en la Cristiandad como en el mundo islámico, la creencia en que el universo se hallaba reglamentado por un sistema de relaciones numéricas ordenado por la gracia divina. En este aspecto, los trabajos de C. Heitz y F. Krevsch clarifican el significado del símbolo cifrado y del plan modular en la arquitectura carolingia, tanto palatina como monástica, y que representa una visión sincrética entre la filosofía clásica en torno a la proporción y las ideas numéricas vertidas en las Sagradas Escrituras.

Por último, y como es bien sabido, la aritmología ha tenido enorme importancia en la España medieval: como recuerda Fontaine, el primer tratado de aritmología cristiana en occidente es el *Liber Numerorum* de Isidoro de Sevilla, quien dedica también a las disciplinas matemáticas el libro III de sus *Etimologías*. La presencia de un orden numérico en los monumentos asturianos, obedece a razones especulativas y prácticas —pues auna sentido simbólico y coherencia en el diseño—, integrando su calculada geometría en corrientes generales del pensamiento altomedieval.

San Miguel de Lillo

Situado en una plataforma algo más alta, al borde de la cañada que define el territorio monumental, dista de Santa María unos doscientos metros; el entorno inmediato del monumento aparece acotado por bancales de piedra y limitado al este por el arroyo. El templo palatino, se recorta en nítida pantalla sobre el fondo boscoso y accidentado de la ladera.

Originariamente bajo la advocación de Santa María (*Crónica ad Sebastianum*) y, según se desprende de la inscripción del ara del Naranco, la iglesia es consecuencia de la renovación que en el 848 Ramiro I llevó a cabo en una vetusta morada (de cronología incierta). A partir del siglo XII, desde la *Crónica Silense* (1115), los documentos designan el templo con dedicación al arcángel San Miguel, habiéndose trasladado la primitiva consagración al palacio, convertido en iglesia de Santa María. Magín Berenguer explica el cambio de titulación por un posible derribo parcial de la iglesia ramirense, modestamente reconstruida «añadiéndosele una improvisada cabecera en sustitución de la gran parte del edificio derrumbada», dedicándose a capilla bajo la advocación del arcángel.

Un monumento fragmentario

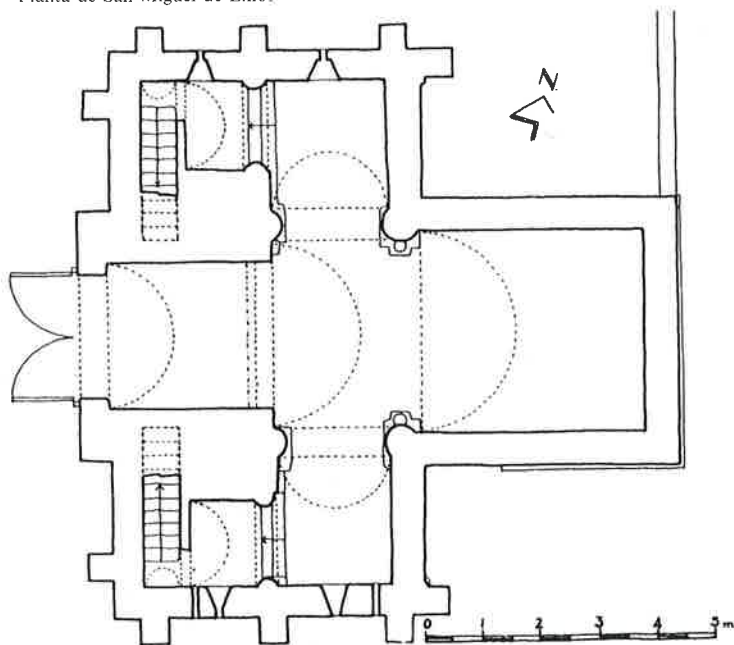
Lamentablemente, la obra ha llegado hasta nuestros días muy alterada, conservando de su primitivo diseño tan sólo el antecuerpo y el primer tramo de naves, equivalente en conjunto a un tercio del edificio originario. La continuidad del templo se ve bruscamente alterada por la incorporación de un ábside rectangular que no guarda proporción alguna con la estructura prerrománica. Que el edificio sufrió sustanciosas reformas queda patente ya con una primera aproximación externa; así lo confirma la incongruente yuxtaposición de volúmenes, con acusado contraste de alturas entre cuerpo y cabecera, el reaprovechamiento y mezcolanza de materiales que se constata en la rudimentaria fábrica del testero, la presencia de vanos cegados en la confluencia de las naves con el santuario. Igualmente, el interior denota múltiples modificaciones de la traza primitiva. Por si fuera poco, un elevado número de elementos arquitectónicos y decorativos han sobrevivido como piezas desgajadas del monumento, custodiadas en el Museo Arqueológico de Asturias.

Nos encontramos pues ante un edificio fragmentario, el más problemático con mucho del arte asturiano cuyas incógnitas no facilitan un discurso explicativo y plausible. Dado su excepcional interés, no sorprende que haya suscitado todo ti-

po de interpretaciones relativas a su orientación, planta y estructura originaria. En última instancia, cualquier propuesta de lectura se ve mediatizada por la amalgama de lo conservado y las escasas certidumbres que sobre el edificio arrojan las fuentes, tanto arqueológicas como documentales. Las lagunas de conocimiento patentes en otros monumentos del arte asturiano, tan comunes en la arquitectura del Alto Medioevo, se tornan desoladoras en San Miguel de Lillo por lo que tienen de insondables.

La iglesia áulica de Lillo obedece a una traza de planta rectangular y simetría axial; consta de un complejo nártex cuyo vano de ingreso apoya en dos jambas historiadas y tres naves (hoy reducidas tan sólo a su primer tramo), separadas por poderosas arcadas sobre columnas, novedad y excepción en los templos de la monarquía asturiana. El edificio va totalmente abovedado en cañón sobre volúmenes escalonados y cuya acentuada elevación alcanza su cenit en el tramo de la nave mayor, máxima expresión de verticalidad y alarde constructivo ramirense. Como contrarrestos exteriores del complejo sistema de cubiertas, se utilizan los clásicos estribos vistos ya en Santa María del Naranco. A los pies y sobre el vestíbulo se eleva una gran tribuna de fábrica a la que se accede

Planta de San Miguel de Lillo.



por doble escalera simétrica, alojada en sendas cámaras situadas en los extremos del nártex.

Al igual que en el palacio, se busca intencionadamente el efecto externo del edificio, como se observa en la solución compositiva de la fachada y la articulación general de paramentos con apertura de amplios vanos cubiertos mediante elaboradas celosías. La extraordinaria riqueza del vocabulario ornamental —plástico y pictórico— confiere al edificio todo el carácter de una iglesia palatina, inserta en un programa príncipesco.

El material historiográfico, comenzando por las ya examinadas crónicas altomedievales, representa una importante apoyatura para el estudio del templo, si bien no despeja muchas de las incógnitas que oscurecen su interpretación.

Ambrosio de Morales, en su *Viaje a los reinos de León, Galicia y Principado de Asturias* (Viaje Santo), realizado en 1572, describe el monumento en los siguientes términos:

Labró también el rey D. Ramiro una iglesia de San Miguel, como a cien pasos desta de nuestra Señora, y tienen mucha razón nuestras crónicas de encarecer mucho la lindeza deste templo, porque con no ser de más de quarenta pies en largo, y veinte en ancho, tiene toda la buena gracia que en una iglesia metropolitana se puede poner. Mirado por defuera se viene a los ojos con mucho contento su buena proporción, y visto de dentro, alegra la buena correspondencia, Crucero, Cimbório, Capilla mayor, Tribuna, Escaleras para ella, Campanario, y todo lo demás tiene cierta diversidad en tamaño y en forma, y en alzarse lo uno y bajarse lo otro, ensancharse aquéllo y retraerse esotro, que se goza enteramente las partes del edificio, dándose lugar las unas a las otras para que se parezca lo que son, y que lindas son. Toda la labor es lisa, y sólo hay de riqueza doce mármoles, algunos de buen jaspe, y pórfido, con que se forme el Crucero, Altar Mayor y sus partes que todas son de fábrica Gothica, aunque tienen bien del Romano.

En la tribuna hay en ambos lados dos apartamientos, o más verdaderamente cobachitas de bóvedas, en que el vulgo dice dormían el rey Casto y su mujer, después que se apartaron. Es fábula: porque esta iglesia se edificó después de ellos muertos. (...) Labraronse para tener Libros y otras cosas del servicio del Coro.

En la *Crónica General de España* (Libro XIII), el mismo autor inserta también una descripción similar del edificio.

Por su parte, Tirso de Avilés en su obra *Armas y Linajes de Asturias y Antigüedades del Principado* (1585 aprox.), registra un nuevo testimonio sobre la iglesia.

De forma reveladora, el texto de Ambrosio de Morales enumera los distintos ámbitos del templo en un orden que parece indicar una orientación desde la zona del actual ábside hacia los pies: la relación comienza en el «crujero» y termina, tras la tribuna y escaleras, en el perdido campanario. Probablemente, lo que denomina «crujero» se corresponda con el tramo de las naves laterales y el «cimbório» haga referencia —como luego en Quadrado— al tramo de nave central destacado en altura. La «capilla mayor y tribuna», situados en el lado occidental, acaso fueran utilizados como santuario ya desde la consagración de la iglesia al arcángel San Miguel (buscando habilitar una estructura fragmentaria).

En cuanto a la información que aporta Tirso de Avilés, cabe destacar cómo sitúa un ara con guarda-polvo en la tribuna (puede referirse a una de las aras monolíticas de bordes en resalto que guarda el Museo Arqueológico de Oviedo, excluyendo el Ara de Santa María del Naranco, que había sido trasladada al palacio), lo que viene a corroborar el cambio de orientación del espacio litúrgico con respecto al edificio primitivo, al situar el altar a los pies del templo. Como bien afirma Tirso de Avilés, por aquel entonces la iglesia ya se hallaba en estado fragmentario, lo que parece confirmar la tesis del antiguo derribo parcial apuntada por Magín Berenguer, y que, particularmente, debió afectar a la zona de cabecera. La alteración y remodelado de la fábrica primitiva, acompañada de un nuevo sentido direccional, al menos en parte podría explicar muchas de las incongruencias que se aprecian en la estructura conservada.

Ambos autores insisten en la riqueza y suntuosidad de los materiales empleados en el interior: mármoles jaspeados, pórfidos... cuya sola presencia delata el carácter áulico de la construcción. Tales cualidades (valor, cromatismo), quedan patentes en la fábrica (pilastras de mármol blanco, grandes fustes albos con diluidas coloraciones en gris) y también en varios fragmentos provenientes del edificio (Museo Arqueológico de Oviedo), alguno de piedra roja, que los cronistas modernos bien pudieron identificar con pórfido. La asociación de materiales con distintas tonalidades, proporcionaba al templo un efecto cromático más intenso y sugestivo que en el palacio, multiplicado por la viva policromía de los frescos

murales. A la tesaurización principesca, traspuesta en Santa María del Naranco, se añade aquí la suntuosidad de materiales reales o fingidos.

En un informe sobre las iglesias ramirenses, el pintor ovicense Francisco Reiter (1771) ofrece una detallada descripción de los relieves de las jambas de acceso (C.M. Vigil).

Las Actas Capitulares de la Catedral de Oviedo de 1782, recogidas por V.J. Gonzalez García en su estudio sobre San Miguel, dan fe de una demolición parcial acompañada de una burda remodelación.

Muchos son los viajeros, artistas, historiadores y arqueólogos que en el transcurso del siglo XIX dedicaron atención

Grabado de F. J. Parcerisa, Vista de San Miguel de Lillo,



a la iglesia de Lillo, obedeciendo a la sensibilidad historicista hacia la arquitectura del Medievo, a menudo contemplada bajo la óptica de un primitivismo misticador. El templo que describen e interpretan en sus escritos o reproducen en grabados, es en sustancia el que hoy conocemos.

En su visita a Oviedo en 1856, Francisco Javier Parcerisa se interesó por la iglesia, al igual que por el palacio del Naranco, dedicándole algunas litografías, incorporadas a la serie que habría de ilustrar el volumen *Recuerdos y Bellezas de España* dedicado a Asturias y León. Uno de los grabados, no carente de tipismo romántico, muestra una vista global del exterior tal y como actualmente se conserva; en otra litografía, reproduce los dos recuadros superiores de una de las jambas historiadas.

Dentro de nuestro siglo, numerosos eruditos y arqueólogos se interesaron por la reconstrucción sobre el papel del monumento originario en planta y alzado, proponiendo en distintos estudios diversas alternativas basadas en la interpretación de los textos antiguos y el examen de las excavaciones emprendidas.

Ya en 1900, V. Lampérez y Romea, fundándose en la descripción de Ambrosio de Morales y en el estudio directo del edificio intentó una reconstrucción proponiendo añadir un tramo al conservado y cabecera tripartita con ábside central ligeramente destacado en correspondencia con el nártex, dando lugar a una hipotética planta de proporciones cuadradas, que evoca modelos bizantinos del siglo IX.

Fortunato de Selgas, en 1909, opta por una planta similar a la propugnada por Lampérez, si bien rematándola con un único ábside rectangular.

Por su parte, Albrecht Haupt (1911), propone un alargamiento de la planta hasta un total de tres tramos de naves y cabecera tripartita sin destacar la capilla mayor. La reconstrucción que proyecta de su alzado destaca un doble transepto, incongruente en relación con los prototipos asturianos.

En 1916 Aurelio del Llano realizó excavaciones en el entorno de la cabecera de San Miguel, llegando a la conclusión de que originariamente la iglesia tenía más de los cuarenta pies que Ambrosio de Morales le había atribuido. A partir de los restos de fábrica hallados en dirección al barranco dedujo la existencia de un total de cuatro tramos de naves con arcadas sobre columnas y una cabecera con tres capillas, alineadas con las naves y simétrica al cuerpo occidental.

Una discutida interpretación, mucho más reciente, se debe a V.J. González García (1974), quien si bien admite las proporciones de Aurelio del Llano, propugna una orientación y disposición primitiva inversa a la que actualmente presenta el edificio, explicando el cierre actual de la cabecera y las irregularidades observables en el cuerpo de occidente como consecuencia del derribo y tosca restauración de fines del siglo XVIII.

Como se desprende de esta antología de testimonios e hipótesis de reconstrucción, la problemática que se cierne sobre el aspecto primitivo de San Miguel de Lillo resulta especialmente intrincada y la interpretación del edificio en sus múltiples dimensiones permanece abierta. Sin menospreciar el valor de determinadas conjeturas, ante todo hay que permitir hablar al propio monumento, dejarse guiar prioritariamente por su testimonio material, que, si bien modificado, en última instancia proporciona la apoyatura esencial de todo análisis. Mientras no existan argumentos más consistentes, no hay porqué dudar de que la obra ramirense conservada corresponde a la zona de ingreso y primer tramo de naves del que fuera magnífico templo palatino.

Estudio del exterior

La fachada del Lillo muestra una disposición que claramente se inserta en la tradición de la arquitectura religiosa asturiana, con cuerpo central resaltado cubierto a dos aguas y flanqueado por dos alas más estrechas y de menor altura, rematadas a una vertiente. La presencia de contrafuertes simétricos en ámbos extremos, anuncia la solución de cubiertas abovedadas del interior.

En comparación con los imafrentes visigodos y de la etapa del Rey Casto, se prescinde aquí del porche adosado, bajo y muy saliente que, sin embargo, a modo de recurrencia, volvemos a encontrar en Santa Cristina de Lena.

Sus proporciones resultan nítidamente ramirenses en lo concerniente a su esbeltez y el predominio de los acentos verticales, que modifican sustancialmente el esquema habitual en los edificios basilicales de raigambre romana, preludivo la disposición de fachada de San Salvador de Valdiediós.

El cuerpo central del imafrente consta de puerta de acceso en arco semicircular con dovelaje despiezado en ladrillo enmarcado por otro de piedra que recorre su extradós, signo de una de las muchas reformas que sufrió el edificio. Sobre la



San Miguel de Lillo. Fachada.

puerta, se abre un estrecho vano cegado en su mayor parte con obra de cantería y un hueco superior, de reducidas dimensiones, cerrado con celosía (reconstruida). Las ménsulas laterales obedecen a añadidos. Los vanos van en correlación con el vestíbulo y la tribuna, iluminada esta última por las aberturas superiores. Las calles laterales presentan huecos elevados recubiertos con celosía y que, dispuestos simétricamente, iluminan las cajas de escaleras que conducen al piso alto. Pese a las visibles reformas (particularmente en la distribución de vanos en la calle central), como en su día apuntó H. Schlunk, el imafrente se rige por una clara intención ordenadora, individualizada con respecto a las soluciones armoniosas del palacio.

Sobre el cuerpo central de la fachada se eleva el volumen de la nave central, de considerable altura y cubierta a dos aguas. La disposición perpendicular de los dos tramos laterales, evidencia su función de contrarresto, al igual que el propio antecuerpo. Como en el palacio del Naranco, bajo los aleros corre una moldura plana de cornisamiento que se interrumpe en la restaurada cabecera. Llama la atención el rosetón calado que preside el hastial de la nave mayor. Enmarcado en ladrillo, imita la tracería circular de algunas de las celosías del mismo edificio y matiza finamente el ámbito abovedado a portentosa altura. La presencia de grandes óculos en la fábrica primitiva se confirma con el rosetón original procedente de Lillo que alberga el Museo Arqueológico de

San Miguel de Lillo, Vista del lado sur.



Oviedo, pieza monolítica de enmarques sogueados, calada por cinco óculos dispuestos en cruz.

Situándonos frente al lado meridional, se percibe con nitidez la disposición escalonada de los volúmenes originarios y el mal conjugado testero. Tres contrafuertes estriados, de limitada altura, ciñen el paramento, rematando, como en Santa María del Naranco, en molduras retranqueadas, dispuestos en justa conexión con los apoyos internos. Al igual que en la cara norte, los huecos no guardan gran armonía en su distribución, si bien obedecen a un propósito funcional, diferenciando jerárquicamente por la calidad de luz los distintos ámbitos. Estrechas saeteras iluminan espacios subsidiarios e inferiores mientras que el muro se rasga a mayor altura en grandes vanos, de rica tracería.

En conjunto, el empleo de la celosía, utilizada ya en la arquitectura visigoda (*clathri* de Aljezares, San Juan de Baños...), como elemento de cierre y tamizado lumínico a un mismo tiempo, puede considerarse representativo del arte asturiano. Empleadas ya en época del Rey Casto —de estuco y diseño geométrico muy sencillo—, en la etapa ramirense la nueva concepción del espacio interno determina la multiplicidad de amplios vanos que exigen un cierre diáfano mucho más complejo, ejecutándose sus celosías en piedra. San Miguel de Lillo ofrece un rico repertorio de jemesías monolíticas, variando tamaño y formas: simples rosetones calados o bien tracería compuesta que asocia huecos biforos o triforos y tímpano resuelto en rosetón o en complicadas labores. En la disposición de elementos, sus antecedentes pueden rastrear-se hasta las estelas funerarias prerromanas y romanas del noroeste hispano, como las halladas en la región de Tras-os-Montes. H. Schlunk apunta paralelos en celosías del Véneto e Istria (siglo VI).

Por su belleza y especial refinamiento cabe destacar la celosía original del muro sur; tallada en bloque único de formato rectangular, se resuelve en arco definido por doble sogueado englobando dos pisos, el bajo calado por triple arcada con peralte sobre columnillas torsas de capitel corintio y el tímpano, ricamente tallado en elaborada tracería de finos círculos secantes entretejidos a partir de dos tipos únicos (J. Yarza). Si bien existen precedentes visigodos, la composición abstracta, continua y entrelazada trae a la memoria el sistema ornamental del arte islámico.

Este tipo de cierres de composición virtuosa, hoy restringidos a Lillo, probablemente se hallarían también en determi-

nados huecos del palacio (L. Menéndez Pidal). Sin embargo, no se utilizan en Santa Cristina de Lena, mucho más parca en aberturas y cuyas celosías recurren a los prototipos de Alfonso II.

Situándonos frente al testero, la continuidad del edificio se quiebra por el añadido de la cabecera, pudiéndose apreciar en ambos lados de la misma arquerías cegadas, que indican la prolongación en desarrollo longitudinal de las naves laterales. La torpe mezcolanza y reutilización de materiales (ladrillos, lajas y sillares de piedra, morrillo, empotramiento de elementos diversos de época ramirense como fragmentos de líneas y capiteles imposta, sillares estriados procedentes de perdidos contrafuertes, etc.) sirve de lamentable aparejo de tan desproporcionada cabecera, carente de valores formales.

Las jambas de San Miguel de Lillo

El arco de ingreso, abierto al vestíbulo del templo, apoya en sendas jambas de considerable anchura y superficie historiada que corona un capitel-imposta labrado en billetes y con enmarque de sogá. El frente, totalmente decorado con relieves planos, define un campo espacial compartimentado en tres escenas autónomas y superpuestas, suntuosamente reticuladas.

Su temática revela una traducción libre e inorgánica del repertorio vegetal y figurado de los marfiles consulares bizantinos (dípticos consulares de Aerobindo y Anastasio, siglo VI). Al igual que en el palacio, sobre la decoración arquitectónica se proyecta el fenómeno de la tesaurización principesca, la aureola de *mirabilia* que en la Alta Edad Media envuelve los objetos preciosos legados de la antigüedad (gemas, camafeos, textiles, marfil...) cuya posesión contribuye al prestigio de la corte. También la reactivación de significados áulicos que por analogía entroncan con el pasado imperial. No hay que perder de vista el trasfondo ideológico de tales dípticos tardoantiguos y bizantinos, expresión de un poder imperial delegado y del evergetismo antiguo, materializado aquí en la representación del juego circense como prerrogativa áulica. Su transcripción en las jambas de Lillo resulta totalmente congruente con la voluntad de remontarse al fin de la antigüedad en busca del prestigio principesco. Interpretación consiente de un tema clásico que obedece a un programa de conjunto aplicado a un templo regio.

La génesis de los relieves ha sido ampliamente estudiada por Schlunk en relación con los ya aludidos prototipos bizantinos, señalando cómo en el Naranco el modelo se somete a

un drástico cambio de escala, disociación de escenas —con pérdida del enfoque unitario que caracteriza los dípticos aludidos— geometrización y ausencia de valores plásticos, labora bien distinta de la que presentan los marfiles imitados. Nótese cómo el amplio repertorio iconográfico referido a la idea del poder imperial y su transmisión, tan explícitos en los ejemplares eborarios (*imago clipeata* imperial, trono refinadamente labrado, tribuna o pulvinar, victorias alegóricas, público en aclamación, barreras que demarcan la arena) ha sido drásticamente simplificado —acaso con criterio selectivo— en el relieve ramirense.

La escena del encuadre superior aparece presidida por el cónsul sedente, los pies reposando en el *subsellium*, y flan-

San Miguel de Lillo. Jamba.



queado por dos acompañantes (cuerpo de guardia?). Porta la *mappa* y el cetro, indicando la apertura de los juegos. La composición se reitera, literalmente, en el recuadro inferior de la jamba. Al igual que en los dípticos consulares, las tres figuras, virtualmente emplazadas en el pulvinar, aparecen afrontadas al espectador conforme a la visión conceptual y jerarquizada de los relieves triunfales bajo romanos. Los patentes signos de estatus que pormenorizadamente manifiesta la indumentaria áulica, se borran en las esquematizadas imágenes de Lillo, cuyas togas se ejecutan con trazos sumarios de formas curvadas sobre un fondo liso y aespacial.

En la escena que centra el relieve, se muestra una imagen conceptual de la arena, diferente de las que encontramos en los prototipos, donde sobre el foso, se representa de forma simultánea todo un repertorio de arte circense en abigarrados grupos de figuras menudas. En el Naranco se opta por la representación de la parte por el todo, restringiendo la escena a tres figuras que, ampliando su escala, guardan proporción con los personajes presidenciales. Se trata de un acróbata captado con gran vivacidad en pleno salto de pértiga, y un domador que esgrime un palo y agita el látigo; un león, bien distinto de los emblemas que presiden los medallones del palacio, se alza sobre las patas traseras. La puerta de salida a las arenas podría estar representada sobre la cabeza del felino.

Descuella la riqueza decorativa de los enmarques, muy gruesos y ejecutados con la misma técnica planista. En ellos se incorporan motivos vegetales procedentes del temerario ornamental romano, presente en los dípticos, ofreciendo así una nueva muestra de transferencia y reinterpretación. Aparte de los reiterados sogueados de encuadre, se recurre a las antiguas bandas láureas, cuyo conocido simbolismo va ligado a la perennidad y a la victoria eterna tanto en el mundo pagano como en el cristiano. Piñas angulares, emblema de la inmortalidad, rosetas enfiladas separando las escenas y flores inscritas, habituales en las cubiertas de los dípticos, completan el repertorio.

Globalmente, en las jambas, la disposición en recuadros superpuestos y los elaborados encuadres vegetales rememora soluciones fijadas en marfiles (díptico de Probianus del siglo V) de doble y triple registro, así como en puertas reticuladas paleocristianas de dilatada tradición que, mediante una determinada calidad de ornato, marca el umbral del espacio sacro.

El emplazamiento de estos relieves en la zona de tránsito, preámbulo del espacio sacro, podría explicarse en parte

por la propia naturaleza del tema. Paganas en su origen, las representaciones circenses, como en general todos los espectáculos de la Roma antigua, fueron reprobadas por los moralistas cristianos, de San Agustín a Isidoro de Sevilla. Pero la condena se realiza dentro de una escala de valores donde el circo, ya eclipsado en occidente, no queda tan mal parado como otras costumbres de gentiles y en San Isidoro, cuyas *Etimologías* lo recusan, se constata un extraordinario interés hacia este espectáculo y un gran conocimiento de sus diversas manifestaciones.

Pero tales imágenes bien pudieron servir a su vez para expresar diversos contenidos y funciones del arte cristiano, modificando su primer significado dentro de un proceso de intensificación simbólica de carácter transcendente. Como comenta A. Grabar, «el lenguaje cultural romano cede al cristianismo mucho del vocabulario del circo, bien en las comparaciones de un mártir o un simple fiel con un atleta victorioso, bien describiendo las vicisitudes y los triunfos de la experiencia religiosa en términos del combate y la victoria en la arena».

Con ello, el primitivo sentido alegórico-pagano de la escena consular, adquiriría connotaciones simbólico-cristianas (triumfo, salvación), recomponiendo una imagen en otra afin y a un tiempo diversa.

Las palabras de J. Bialostocki ayudan a clarificar el proceso de reactivación iconográfica inserto en un nuevo contexto: «la idea del artista se inclinaba a basar la nueva obra de arte en la fórmula iconográfica tradicional que le parecía más próxima, y que mostraba una similitud en la ordenación de elementos visuales, pero también en relación con la función y la situación espiritual del tema (...) La fuerza de gravedad iconográfica se concentra alrededor de imágenes sobrecargadas de un significado especial y típico, y en las que también se pueden encontrar mezclados contenidos tanto cristiano-religiosos como profanos».

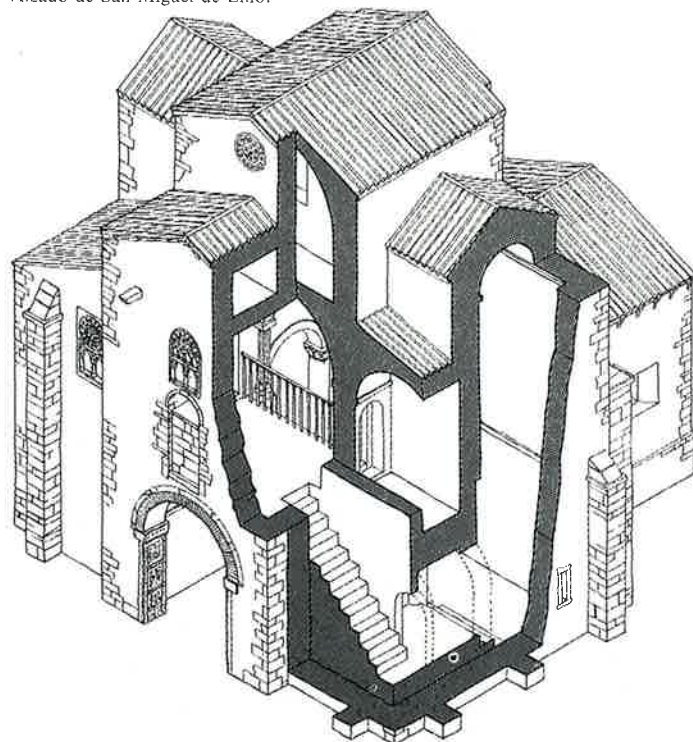
Lectura del interior

El espacioso vestíbulo, va cubierto en bóveda de cañón que arranca de una línea de imposta sogueada y conserva vestigios de pintura decorativa. Sirve de sustento de la tribuna y conduce al cuerpo de naves.

El conjunto de nártex, tribuna y anexos laterales, organizado en doble piso, funciona como antecuerpo occidental, do-

tado de una patente autonomía ambiental con respecto al conjunto del templo; como sugiere J. Fontanie, la existencia de esta entidad situada a los pies del edificio, claramente articulada y demarcada, singular en la arquitectura asturiana, evoca una acotación espacial que tiene su correspondencia en

Alzado de San Miguel de Lillo.



la anteiglesia o *Westwerk* carolingio, si bien en San Miguel la transcripción externa obviamente en nada recuerda los poderosos y destacados bastiones francos.

El acceso a la planta alta se realiza por medio de dos cajas de escaleras dispuestas simétricamente en sendos anexos que flanquean el vestíbulo y comunican con las naves laterales. Estas cámaras muestran una compleja disposición con varios niveles salvados por los tramos de escalera (el superior con fuerte pendiente). Tanto estas dependencias como el arranque del tramo de naves y la propia fábrica de la tribuna, denotan patentes síntomas de remodelación; véase el primer tramo, cuyas gradas inferiores ocultan en parte las basas historiadas del arranque de naves, (Magín Berenguer, V. J. González García) o las altas pilastras, talladas a bisel y con

decoración de roleos terminados en hojas de contorno anguloso, quizás reaprovechadas pues recuerdan la ornamentación del sarcófago de Ithacio (Catedral de Oviedo).

Remontando el angosto espacio, iluminado por los vanos laterales del imafrente, se llega a la tribuna rectangular, cubierta en bóveda de cañón longitudinal sobre líneas de imposta sogueadas, y volcada a la nave por gran arco semicircular de interesante talla geométrica. En los lados cortos, simétricamente, se disponen dos vanos de medio punto que comunican con las escaleras y una reducida habitación de función incierta. Gran interés ofrece la decoración de sus roscas monolíticas, con roleos geometrizados que inscriben rosetas y ruedas solares, préstamo visigodo y oriental. Como en tantas otras partes del templo, no faltan los sogueados, tan arraiga-

San Miguel de Lillo. Acceso a la tribuna.



dos en lo ramirenses. En la enjuta, puede observarse un medallón floral.

El arco toral de la tribuna apoya sobre dos curiosas columnillas adosadas que guardan escasa proporción con la amplitud del hueco. Su fuste muestra pronunciadas estrías, limitadas por bandas redondeadas en sus extremos, imitando perfiles de acanaladuras clásicas. El capitel-imposta billeteado, obedece a un tipo peculiar de Lillo, con paralelos en el oratorio carolingio de St. Germigny-des-Prés (Schlunk), utilizado en distintas partes del templo, como en las jambas del vestíbulo. Obsérvese la muesca practicada en su centro, cuya finalidad no puede asegurarse. En su conjunto, derivan de prototipos orientales (bizantinos, coptos, etc.) previamente interpretados en lo visigodo (pilastras emeritenses).



San Miguel de Lillo. Tribuna.

El alzado del cuerpo central en occidente, culmina en una pequeña cámara situada sobre la bóveda de la tribuna, habitación oculta al exterior y hueco de alivio abierto sobre el lienzo de muro que da a la nave mayor.

La tribuna, ámbito de condensación de la *Capella imperialis*, expresa el carácter áulico del edificio. Quizás prefigurada en Santullano (si bien con otro emplazamiento), se prolonga en Lena y Valdediós. Contrapunto del santuario, domina la nave central a considerable altura, estableciendo un distanciamiento y una jerarquización espacial con relación a las naves en que se sitúan los fieles. Crea un polo de atracción a los pies del templo, concebido aquí como simbiosis entre los dos poderes que se integran en un microcosmos armónico vertebrado en torno a un eje longitudinal cuyos extremos imantan el espacio. Así se constata en Santa Cristina de Lena de forma aún más evidente por haber conservado su com-

pleja cabecera. Los dobles confines resultantes pueden interpretarse como concreción del *regnum* y del *sacerdotium*, límites entre los que se desarrolla el recorrido de la Redención (Chr. Norberg-Schulz). Si, como en el ámbito imperial, el oficiante refleja los aspectos religiosos de la divinidad (universo contemplativo), el monarca simboliza sus aspectos seculares (poder y justicia). (R. Krautheimer).

El interrogante que formula C. Heitz con respecto a la función de la anteiglesia carolingia (*Westwerk*) mantiene su vigencia en lo concerniente a los pies de San Miguel de Lillo: ¿Edificio real o símbolo de la gran liturgia cristológica?. Consideramos que ambos planos de significado no resultan excluyentes y la propia complejidad del antecuerpo parece sugerir un culto específico en el que la participación del monarca debió ser relevante, quizás asociado a la exaltación de la cruz (Laudibus Sanctae Crucis), con sentido triunfal y apocalíptico; recuérdese cómo en los templos carolingios el *Westwerk*, cuyo sentido simbólico se inspira en el Apocalipsis, servía de lugar privilegiado para la celebración de la liturgia pascual (St. Riquier, Corvey, la propia capilla palatina de Aquisgrán).

El único tramo de naves conservado, destaca en primer lugar por su considerable altura y esbeltez, culminante en la nave central que se eleva a unos 10 metros en portentoso alarde de verticalidad, con una relación casi exacta de 3:1 entre altura y anchura (J. Fontaine). El sistema de apoyos y contrarrestos es realmente complejo y parece obedecer a un sentido experimental de la sintaxis arquitectónica, posibilitando una elevación que probablemente fue talón de Aquiles de un edificio cuyo emplazamiento tampoco reunía condiciones óptimas de cimentación.

Singular empleo de la columna como unidad de apoyo, reemplazando al tradicional pilar cuadrado. San Miguel de Lillo representa el único templo asturiano dividido por arcadas sobre columnas, de gran diámetro y altura, que contribuyen a la elevación general de la fábrica. En cambio Santa Cristina de Lena responde, al tipo de basílica de nave única, con proporciones menos airoas y ostensible recorrido bipolar, que imanta la tribuna real en occidente y el complejo santuario en oriente. Las cámaras abiertas simétricamente en los costados norte y sur de la ermita de Lena, al ser ámbitos subsidiarios, en absoluto rompen el definitivo predominio del eje longitudinal del templo.

Los apoyos del tramo central poseen elaboradas basas historiadas en arenisca cenicienta —otras se conservan en el Museo Arqueológico de Oviedo—; de proporciones masivas crean

un efecto de anclaje óptico; sus fustes lisos, de coloración clara, van divididos en tres piezas perfectamente ensambladas, que les dan una apariencia casi monolítica; se coronan con capitel truncopiramidal de caras facetadas con decoración floral y geométrica, de obvia raigambre bizantina. Sobre las columnas, longitudinal y transversalmente, se voltean arcos de medio punto con guardapolvo de sogá, que en las naves laterales apoyan en columnas adosadas al muro con capiteles imposta, en correspondencia con los estribos externos.

El contrarresto de volúmenes resulta particularmente llamativo: las bóvedas de los tramos subsidiarios (pórtico con tribuna y naves laterales), cubiertos a menor altura (8 metros) desarrollan una función de equilibrio de empujes con respecto

San Miguel de Lillo. Vista del tramo de naves.



al ámbito central, disponiéndose las cubiertas alternativamente en sentido paralelo y transversal al eje; en los tramos de cubierta perpendicular se posibilita la apertura del muro mediante superposición de vanos, de primordial función lumínica.

Si bien nada queda de la primitiva cabecera, cabe suponer una articulación interna del ábside emparentada con las soluciones de Santullano y Lena, basadas en el empleo de arquerías ciegas sobre columnas.

En San Miguel, como en muchas otras iglesias asturianas, los juegos de canceles funcionaron como destacados elementos de acotación espacial. Su emplazamiento concreto resulta incierto, al haber llegado hasta nosotros como piezas descontextuadas e incompletas. Como ya se ha indicado, las partes conservadas de estos cierres —al menos hubo tres juegos— se guardan en el Museo Arqueológico de Oviedo.

El especial significado del cancel en el espacio cultual de la Alta Edad Media, tanto en Oriente como en Occidente, se explica por razones estrictamente litúrgicas —la bizantina exaltadora de la presencia de Cristo rodeado por las milicias celestes, la romana colocando el acento en el sacrificio de Cristo—. Demarca y jerarquiza ámbitos con función diferenciada (nártex, naves, presbiterio, santuario); si bien separa a los laicos del clero, no impide a los asistentes la contemplación de las ceremonias, al ser de limitada altura. En este sentido, su papel difiere del atribuido al iconostasis, estrechamente asociado a la liturgia bizantina que concibe la misa como drama sacro; tras el iconostasis, el «ritual del silencio» se celebra en la *bema* por el oficiante, un diácono como intermediario entre aquél y el pueblo que está representado por el coro de cantores. Al santuario bizantino se le había añadido además la función de *secretarium*. Los profundos cambios litúrgicos iniciados en el siglo VI se plasman ya en el iconostasis donado por Justiniano a Santa Sofía: punto de partida de una fachada escenográfica, simbólica «puerta del cielo», que va desde el pórtico con canceles entre columnas (Hosios Loukas) evocador del *frons regiae* del *Palatium*, al muro separador cuya altura rebasa las impostas del arco de triunfo (iglesias rupestres de Capadocia).

Como es bien sabido, el cancel representa en lo asturiano un factor de continuidad con relación al arte visigodo hasta tal punto que se recurre al reaprovechamiento de piezas... Así aconteció en Lillo, al menos en un juego de tableros (cancel del grifo).

Obviamente, el examen de los elementos procedentes de esta iglesia que alberga el Museo excede el objetivo de este trabajo. Pero no podemos por menos que destacar aquí la extraordinaria riqueza ornamental e iconográfica de lechos, tableros y barroteras de los canceles de San Miguel: *plutei* con árboles de la vida de sabor sasánida o *transenne* con arquerías de herradura, de tradición visigoda, englobando cruces arborescentes, barroteras que insisten en el motivo del «solitario» portando báculo, ya visto en los capiteles del palacio, imagen del *contemptus mundi*, uno de los grandes temas de la mentalidad medieval; lechos tallados con escenas cinegéticas, junto con otros restos decorativos.

La luz natural, al penetrar en el recinto sacro (microcosmos cerrado), debe transmutarse, adoptar un sesgo trascendente, revelador de la presencia divina; para lograrlo, se la disciplina y distribuye en función del espacio litúrgico. Su papel como factor esencial en la valoración de espacios queda patente en Lillo, donde emana de vanos elevados, abiertos en los muros perimetrales. Fuentes luminosas que proyectan sobre las naves una luz nítida y tamizada por celosías.

En la estructura primitiva, dos puntos focales contrapuestos (tribuna y ábside) polarizaron también en lo concerniente a la luz el eje vertebral del templo, subrayando así su prioridad litúrgica. La iluminación concede a la tribuna el significado de *solarium*, pantalla de luz que desde este espacio preeminente situado a los pies irradia hacia la nave mayor. Esta surge cualitativamente valorada por una luminosidad indirecta y transversal que tiene como fuente los grandes huecos laterales. A su vez, el rosetón calado en el hastial de la nave, proyecta claridad sobre la peraltada bóveda. El factor lumínico contribuye a la diafanidad y ligereza del espacio, creando un efecto de desmaterialización mural, resaltando también la policromía de un interior intensamente coloreado.

Originariamente, la pintura jugó un destacado papel en el interior de San Miguel de Lillo. Cabe recordar que, en este aspecto, el templo cuenta con un antecedente capital en la misma ciudad de Oviedo: la iglesia palatina de San Julián de los Prados proporciona el programa pictórico más esplendoroso del prerrománico hispano. Programa que en muchos aspectos mantiene su vigencia a lo largo de todo el arte asturiano.

Si bien lo conservado es fragmentario, quedan importantes testimonios, muy desleídos y en muchos sectores apenas perceptibles al haber perdido su intenso colorido. Cabe suponer una extensión de la pintura a todo el interior como rico



San Miguel de Lillo. Vista general del interior desde la cabecera.

revestimiento polícromo de un aparejo de calidad mediocre: la pintura sobre estuco enmascara la naturaleza del soporte y transfigura el espacio a través de las superficies coloreadas, dotándolo, como en Santullano, de un esplendor simulado y una suntuosidad de la que en sí mismos carecían los paramentos del templo, realzando el espacio interno de acuerdo con la tendencia altomedieval a privilegiar los interiores.

Además de un repertorio puramente ornamental, enraizado en la tradición de San Julián, sobre los muros de Lillo, por primera vez en la pintura asturiana queda constancia de representaciones figurativas.

En lo concerniente a la decoración de bóvedas, se opta por el temario geométrico y plano de tradición clasicista y he-

redado de Santullano: casetones poligonales y círculos, formas estrelladas y otros motivos abstractos, derivados de modelos romanos y ravenantes que refuerzan la idea de imagen celeste, asociada a su propio emplazamiento, fingiendo sobre las cubiertas una suerte de firmamento.

De las composiciones figuradas tan sólo se conservan áreas incompletas en el tramo sur; las escenas están encuadradas en marcos que parecen conectar con la decoración miniada de página autónoma; el colorido, vivo y plano, la preeminencia de la línea de contorno, preludian las ilustraciones de los Beatos. Las figuras eluden todo vestigio de naturalismo, con renuncia total a los recursos ilusionistas: conforme pierden realismo, se enriquecen en dimensión trascendente. Espa-

San Miguel de Lillo. Pintura mural de las bóvedas.



cio pues sin relación alguna con el conocimiento perceptivo, que proyecta la imagen en un campo místico. El origen de esta nueva estética podría remontarse a la perdida pintura visigoda, de la que podemos hacernos una vaga idea a través de los relieves arquitectónicos conservados.

La composición más interesante, emplazada bajo el gran hueco del muro sur, muestra un rico marco decorado con círculos concéntricos inscritos en cuadrados de colores alternos; está presidida por una figura entronizada vista de perfil con el rostro frontal y nimbada; sostiene en sus manos un objeto imposible de identificar. El personaje está inserto en un círculo que recuerda la abertura del cielo en las representaciones de los Beatos. A su izquierda aparece un segundo perso-

San Miguel de Lillo. Pintura del muro sur.



naje, tonsurado, diferenciado jerárquicamente, que dirige sus brazos hacia la figura central mientras interpelan al espectador con la mirada; hasta la imagen entronizada, ascienden tres elementos estilizados de disposición oblicua, el central muy geometrizado. Los laterales, de aspecto arborescente, muestran ramas simétricas con frutos por las que sube la figura secundaria como mediadora ascensional de la visión teofánica. Sin ajustarse directamente a la letra, trae a la memoria el texto apocalíptico: «Luego me mostró el río de agua de Vida, brillante como el cristal, que brotaba del trono de Dios y del Cordero. En medio de la plaza, a una y otra margen del río, hay árboles de Vida, que dan fruto doce veces, una vez cada mes; y sus hojas sirven de medicina para los gentiles» (Apocalipsis, XXII, 15). Las analogías con la visión de la Jerusalén mesiánica podrían estar implícitas en esta oscura y fragmentaria composición.

Otra imagen deficientemente conservada, muestra un personaje con instrumento de cuerda (según Schlunk, tañedor de laúd), muy común en las escenas de Adoración del Cordero en los Beatos del siglo X.

Si retomamos los argumentos referidos a la posible función litúrgica pascual del antecuerpo occidental y fijamos por unos instantes nuestra atención en las basas historiadas, el contexto apocalíptico triunfal parece dibujarse con mayor nitidez dando al conjunto del programa iconográfico todo un sentido.

Las cuatro grandes basas, de proporciones anchas y muy pesadas, que conserva el edificio, en parte empotradas debido a la remodelación de la fábrica, tienen su complemento en las que alberga el Museo, procedentes de Lillo y que obedecen a idéntico estilo, correspondiendo sin duda a los apoyos de los tramos hoy perdidos.

Ejecutadas en piedra arenisca cenicienta y en bloques monolíticos, tienen formas prismáticas de perfiles redondeados que simulan estructuras arquitectónicas emparentadas quizás con el diseño que suelen presentar las arquetas relicario y los pebeteros sirio-bizantinos. Aportan un modelo insólito en la arquitectura asturiana y representan uno de los rasgos decorativos más originales del estilo ramirense. Llevan en sus cuatro caras ornamentación de insistentes sogueados que en la parte superior fingen bóvedas de cañón y se abren en los frentes en doble o triple arcada sobre pilares; las bovedillas

van separadas por arcos diafragma que incluso muestran sus correspondientes apeos en ménsulas talladas con diminutas cabezas sobre las enjutas de los arcos. Las imágenes inscritas en esta arquitectura fingida responden a una talla esquemática similar a la vista en las jambas.

Obedecen a un ciclo apocalíptico, respresentándose las figuras de los evangelistas asociadas a los Cuatro Vivientes (Tetramorfos), de significado cósmico (principio de cuaternidad) y simbólicamente ligados al calendario litúrgico. Cabe recordar la interpretación dada por San Jerónimo a los emblemas evangélicos: león-resurrección, águila-ascensión, hombre-encarnación y buey-pasión. Situados a los pies de las columnas, que asocian el suelo con la cubierta (tierra-cielo), simbolizan los soportes de la bóveda celeste y, al mismo tiempo, desempeñan la función de signos reveladores de lo sagrado, cuya guarda les está reservada, al igual que a las bestias en el contexto del palacio.



San Miguel de Lillo. Basa historiada.

Los evangelistas se representan como escribas, conforme a la tradición del retrato de autor tardoantiguo, inspirados o no por los Cuatro Vivientes. La asociación del evangelista y su símbolo se dispone cara a cara bajo estructuras arquitectónicas independientes; H. Schlunk señala como posibles prototipos de estos relieves las miniaturas carolingias (páginas de autor de Evangelarios, ilustraciones de Sacramentarios, etc...). Interesan en este sentido las representaciones de evangelistas y símbolos en marcos pseudoarquitectónicos independientes del *Codex Millenarius*, obra nórdica hacia el 800. Un paralelo en el campo de la orfebrería franca es el relicario de Engern, que utiliza figuras esquemáticas y de disposición frontal situadas bajo arcadas.

Arquetas, pebeteros, miniaturas, relicarios... las correspondencias sugeridas refuerzan, como en el palacio, la transposición a la plástica arquitectónica de modelos suntuarios.

Dentro del arte asturiano, se constata la representación del Tetramorfos en la base de la Caja de las Agatas —aquí con sus emblemas distribuidos en los cuatro ángulos de la cruz—; también en la Arqueta de la Catedral de Astorga se desarrolla bajo arquerías un amplio ciclo apocalíptico. Extraordinarias piezas orfebrísticas pertenecientes ya a la etapa de Alfonso III.

Al igual que en las pinturas figurativas, en los relieves de las basas se tiende a exprimir la esencia de las imágenes, concentradas en signos cargados de poder recopilador y comunicativo. La figura toma cuerpo en una noción espacio-temporal definida, privada de relación con la tradicional unidad clásica de espacio, tiempo y acción, abandonando tales coordenadas para evocar el plano de realidad ultrasensible en que se insertan. Se abandona todo vestigio de organicidad y valor plástico en beneficio de una potencialidad lineal que, de forma escueta y dinámica, realza los contornos y precisa lo esencial mediante una técnica plana y de trazos redondeados.

ORIENTACION BIBLIOGRAFICA

- ANDUJAR POLO, M. D. «Repertorio bibliográfico de arte y arqueología asturiana». *B.I.D.E.A.* n° 25 Oviedo, 1955 pp. 316 y ss.
- ARAGONESES, M. J. «El altar de Santa María del Naranco. Notas para la restauración de su podio». *B.I.D.E.A.* XVIII Oviedo, 1953 pp. 3-31.
- BALDWIN SMITH, E. *Architectural Symbolism of Imperial Rome and Middle Ages*. Princeton, 1956.
- BANGO TORVISO, J. «Historia del arte cristiano en España (siglos VIII-XII)». *Historia de la Iglesia en España*. B.A.C. Madrid, 1982.
- BELLMUNT, O. y CANELLA, F. *Asturias*. Gijón, 1895-1900.
- BERENGUER, M. «Puntualizaciones sobre los edificios ramirenses del Naranco». *Anuario de Estudios Medievales* 8. Barcelona, 1972-73 pp. 395-403.
- BERENGUER, M. «Los monumentos prerrománicos». *Enciclopedia Temática de Asturias* t. IV Gijón, 1984 pp. 161-188.
- BOETHIUS, A. «The Reception Halls of Roman Empeors». *Ann. Br. School Athens*. 46 1951. pp. 25 y ss.
- BONET CORREA, A. *Arte prerrománico asturiano*. Barcelona, 1967.
- BRAUNFELS, W. «Karolingischer Klassizismus als polistisches Programm und karolingischer Humanismus als Lebenshaltung». *Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo*. XXVII-2 Spoleto, 1981, pp. 821-41.
- CAGIANO DE AZEVEDO, M. «Ville rustiche tardoantiche e installazioni agricole altomedievali». *Settimane...* XIII Spoleto, 1966 pp. 663-694.
- CAMPS Y CAZORLA, E. *Arquitectura cristiana primitiva, visigoda y asturiana*. Madrid, 1929.
- CAMPS Y CAZORLA, E. «Revisión de algunos problemas de los monumentos ramirenses». *B.I.D.E.A.* n° 5. 1948 pp. 95-126.
-

- CAVEDA Y NAVA, J. *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*. Madrid, 1849.
- CAVIN, I. «The house of the Lord: Aspects of the Role of Palace Triclinia in the Architecture of Late Antiquity and the Early Middle Ages». *The Art Bulletin*. XLIV. 1962.
- CID PRIEGO, C. «Arte». *Asturias*. Madrid, 1978.
- CHAMPEAUX, G. y SEBASTIEN STERCKX, D. *Introducción a los símbolos*. Madrid, 1984.
- DYGGVE, E. *Ravennatum Palatium Sacrum. La basilica imperial para ceremonie. Studi sull'architettura dei palazzi della Tarda Antichità*. Copenhague, 1941.
- ELIADE, M. *Mito y realidad*. Barcelona, 1963.
- FERNANDEZ, J.; MORALEJO, J.L.; RUIZ DE LA PEÑA, J.I. *Crónicas asturianas*. Oviedo, 1987.
- FERNANDEZ CONDE, F.J. *La iglesia de Asturias en la Alta Edad Media*. Oviedo, 1972.
- FERNANDEZ CONDE, F.J. y SANTOS DEL VALLE, M.C. «La corte asturiana de Pravia. Influencias visigodas en los testimonios arqueológicos». *B.I.D.E.A.* Oviedo, 1987.
- FONTAINE, J. *El Prerrománico*. Madrid, 1978.
- GARCIA GARCIA, M. «Palacio del Naranco, 1885-1985. Acciones para hacer eficaz una protección monumental que ya cumplió 100 años». *Cota Cero* (especial prerrománico), 3. Oviedo, 1986 pp. 33-44.
- GOMEZ MORENO, M. *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX y X*. Madrid, 1919.
- GONZALEZ, J.M. «La "villa" romana de Linio en Naranco». *Miscelánea histórica asturiana*. Oviedo, 1976 pp. 259-274.
- GONZALEZ GARCIA, V.J. *La iglesia de San Miguel de Lillo (apuntes para su reconstrucción)*. Oviedo, 1974.

- GRABAR, O. y GRABAR, A. «L'essor des arts inspirés par les cours princières à la fin du premier millénaire: princes musulmans et princes chrétiens». *Settimane...* Spoleto, 1965 pp. 845-892.
- HANI, J. *El simbolismo del templo cristiano*. Barcelona, 1983.
- HAUPT, A. «Westgotische Baukunst in Spanien» *ZGA* IV 1911.
- HAUPT, A. «Die Königshalle von Naranco». *Monatshefte für Kunstwissenschaft*. Vol. 9. Berlin, 1916.
- HAUPT, A. *Die Baukunst der Germanen*. Berlin, 1935 pp. 226-228.
- HEITZ, C. *Recherches sur les rapports entre l'architecture et liturgie à l'époque carolingienne*. Paris, 1963.
- HUBERT, J. *L'Art Préromain*. Paris 1938.
- KRAUTHEIMER, R. *Arquitectura Paleocristiana y Bizantina*. Madrid, 1984.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V. «La iglesia de San Miguel de Linio en Asturias». *Boletín de la Real Academia de la Historia*. t. LXX Madrid, 1917.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V. *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*. I. Madrid, 1930.
- LE GOFF, J. *La civilización del Occidente Medieval*. Barcelona, 1969.
- LE GOFF, J. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*. Barcelona, 1985.
- LLANO ROZA DE AMPUDIA, A. *La iglesia de San Miguel de Lillo*. Oviedo, 1917.
- LUIS C.M. de. «El terramorfos de San Miguel de Lillo». *B.I.D.E.A.* XLV. Oviedo, 1962 pp. 3-32.
- LUIS C.M. de. «Celosías prerrománicas en el Museo Arqueológico de Oviedo». *Memorias del VI Congreso Nacional de Arqueología*. Zaragoza, 1961.

- MANZANARES RODRIGUEZ, J. *Arte Prerrománico asturiano. Síntesis de su arquitectura*. Oviedo, 1957.
- MENENDEZ PIDAL y ALVAREZ, Luis. *Los monumentos de Asturias: su aprecio y restauración desde el pasado siglo*. Madrid, 1954.
- MORALES, A. de. *Viaje a los Reinos de León, Galicia y Principado de Asturias*. (1765). Oviedo, 1977.
- MULLER, W. *Die heilige Stadt. Roma quadrata, himmlisches Jerusalem um die Myte von Welt-nabel*. Stuttgart, 1961.
- NUÑEZ, M. *Arquitectura Prerrománica*. Madrid, 1978.
- NUÑEZ, M. «El ayer de Asturias durante los tres siglos de dominación germánica». *B.I.D.E.A.* 108. Oviedo, 1983 pp. 59-73.
- OLAVARRI, E.; ARIAS, Lorenzo. «La proporción áurea en el arte asturiano. Sta. María del Naranco». *Revista de Arqueología* nº 73. Madrid, mayo 1987. pp. 46-57.
- PITA ANDRADE, J. M. *Arte Asturiano*. Madrid, 1963.
- PUIG I CADAFALCH, J. «La sculpture asturienne des IX y X siècles». *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*. París, 1938.
- QUADRADO, José M^a. *Recuerdos y bellezas de España, Asturias y León*. Madrid, 1855.
- QUADRADO, José M^a. *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Asturias y León*. Barcelona, 1885.
- REDONDO, I. *Iglesias primitivas asturianas*. Oviedo, 1904.
- RODRIGUEZ BALBIN, H. *De un monte despoblado a un fuero real: 700 a 1145. Estudio sobre los primeros siglos del desarrollo urbano de Oviedo*. Oviedo, 1977.
- SALAS BOSCH, J. de. «La Carta sobre recientes descubrimientos en Santa María del Naranco de Parcerisa a Cuadrado». *Homenaje a Mérida* t. III Anuario del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Madrid, 1935 pp. 119-128.
- SCHLUNK, H. «Sta María del Naranco und verwandte Bauten». *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin*. Berlín, 1935-36.
- SCHLUNK, H. «La arquitectura del tiempo de la monarquía asturiana». *Investigación y progreso* XI nº 6 Madrid, 1940 pp. 169-174.
- SCHLUNK, H. «Arte Asturiano». *Ars Hispaniae* II. Madrid, 1947.
- SCHLUNK, H. «La decoración de los monumentos ramirenses». *B.I.D.E.A.* nº 5 Oviedo 1948 p.p. 55-94.
- SCHLUNK, H. Y BERENGUER, M. *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*. Madrid, 1957.
- SCHLUNK, H. «Las iglesias palatinas de la capital del reino asturiano». Discurso pronunciado en el acto de su investidura como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Oviedo. Oviedo, 1977.
- SCHLUNK, H. «El arte asturiano en torno al 800» *Actas del Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*. I, 2. Madrid, 1980 pp. 136-162.
- SELGAS, F. *Monumentos ovetenses del siglo IX* Artículos publicados en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Madrid, 1908.
- SYMPOSIUM SOBRE CULTURA ASTURIANA DE LA ALTA EDAD MEDIA. XII CENTENARIO DE LA FUNDACION DE OVIEDO. Comunicaciones presentadas. Oviedo, 1967.
- SWOBODA, K.M. «Palazzi antichi e medievali». *Boletino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*. II. pp. 3 y ss.
- VIGIL, C.M. *Asturias monumental, epigráfica y diplomática*. (1887). Oviedo, 1987.
- YARZA, J. *Arte y arquitectura en España, 500-1250*. Madrid, 1979.

ZIZICHWILI, W. «Antecedentes de la decoración visigoda y ramirenses». *Archivo Español de Arte* XXVII 1954 pp. 129-146.

GLOSARIO DE TERMINOS Y NOCIONES

ASCENSIO.

Referencia ascendente vinculada a la «jerarquía de espacios» con connotaciones simbólico-cósmicas.

AULA REGIA.

Hunde sus raíces en el mundo romano. Sala situada en el área oficial y protocolaria del *palatium* imperial destinada a funciones de interés público. Tipología variada (cubierta con bóveda, hipócaust...). Modelo funcional asumido en las cortes principescas altomedievales en su concepto, no en su fiel tipología. Sus secuelas se constatan desde los *hallen* germánicos al *machlis* paleoislámico.

BELLADORES.

Élite aristocrático-militar y estamento dirigente altomedieval. Se distingue por su género de vida activa (guerra, caza, dominio) y su código moral (fidelidad, liberalidad... incubación de las virtudes caballerescas).

BESTIARIOS.

Compendios de obras sobre los animales (reales o quiméricos) presentados en su significación simbólica, inspirados en obras del Bajo Imperio oriental. Transcritos a las artes figurativas del Alto Medievo.

CLATHRI.

Denominación grecobizantina de las celosías.

CLAVI.

En los tejidos coptos, apliques ornamentales sobre las túnicas, insignias de estatus.

CONTEMPTUS MUNDI.

El desprecio del mundo, dentro de la vía contemplativa. Ejemplarizado en Oriente a través de la vida de los padres del desierto (*Vitae Patrum*). Intensa proyección en toda la Edad Media occidental.

CTONICO.

Referente a la tierra y al mundo subterráneo, condensación cosmológica en el eje ascenso-descenso.

DESCENSIO.

En el mundo romano, piscina a la que se accedía por escaleras. Suscita asociaciones simbólicas en la interrelación cielo-tierra y en la escala ascensional corresponde al plano de la vida activa, ligada a lo terreno.

FRONS REGIAE.

Frontis de glorificación ligado en la Roma imperial y en lo tardoantiguo a la exaltación de la dignidad áulica. Condensación externa del *palatium* como sede del *princeps*, que lleva inherente un sentido ceremonial. La conformación de los imafrentes de Santa María del Naranco induce a interpretarlos como «tesoro cultural» en su traza y significado. El signo se proyecta en el *iconostasis* de Santa Cristina de Lena.

HALLS.

Modelo de habitación, gran sala, característico tanto del ámbito anglosajón como del germánico (hallen). A. Haupt interpretó Santa María del Naranco como típico ejemplo de aula regia o sala germánica, conforme a un modelo de importación nórdica.

JERUSALEN CELESTE.

En la Edad Media, ciudad ideal y mítica. Evoca la venida de Cristo en el final de los tiempos y proporciona un modelo bíblico a la ciudad terrenal y a la arquitectura-microcosmos, imbuyéndola de signos apocalípticos. Jerusalén en el Alto Medievo es «centro» por excelencia.

KONIGSHALLE.

Aula regia carolingia cuya máxima expresión fue la de Aix-la Chapelle, de grandiosas proporciones, con amplia sala rectangular y tres ábsides. La de Igelheim, a orilla del Rhin, proporciona otro ejemplo de gran interés.

MAIESTAS DOMINI.

Cristo en majestad, rector del Universo. Cenit del ideal contemplativo, implícito en todo microcosmos sacro.

MAPPA.

Atributo del poder real o delegado, estrechamente vinculado al evergetismo imperial (apertura de los juegos circenses). Saca conteniendo arena o pañuelo púrpura que el emperador o cónsul arrojaba sobre la arena.

MIRABILIA.

Esfera de lo «maravilloso», metáforas visuales de fronteras permeables, nutridas de herencia antigua. La Alta Edad Media muestra una preocupación por recuperar lo prodigioso, sin vínculo con la realidad cotidiana. El amplio espectro de la «mirabilia» abarca desde países y lu-

gares a animales y objetos (Le Goff). Por su naturaleza y función se diferencia de lo sobrenatural y milagroso.

MISSORIUM.

Disco de plata que los cónsules o emperadores del Bajo Imperio ofrecían como regalo. Suele decorarse con la imagen del donante y su familia, insertos en *frons regiae*.

MITATORIUM.

Vestuario imperial, tanto en el palacio como en el templo.

ORATORES.

Hombres de oración que, junto con los bellatores representan la élite de la sociedad altomedieval. Por herencia judeocristiana, ponen el acento en la supremacía de la vida contemplativa. Su objetivo principal es el servicio de Dios (Opus Dei) mediante la plegaria y la liturgia, así como la actividad intelectual.

ORBICULI.

Aplicación textil en las túnicas coptas que adopta forma circular.

OTIUM.

Ideal aristocrático que las minorías cultivadas incorporan como herencia grecorromana.

PALATIUM.

Indica el lugar en el que el emperador habitaba y ejercía su autoridad, con referencia específica al poder del cual el *princeps* estaba investido. En época bajorromana la morada áulica se concibe como «*palatium sacrum*», símbolo del orden divino universal.

PARAGAUDAIE.

Aplicación textil en forma de tira que se dispone desde los hombros a la falda de las túnicas coptas. Suelen ir asociadas a los *orbiculi*.

PLUTEI.

Tablero de cancel sin calar.

RIBBON STYLE.

«Estilo cinta», distintivo de las artes bárbaras.

RUSTICI.

Encarnan el mundo rural, con las correspondientes conno-

taciones peyorativas. La ideología de la Alta Edad Media no es favorable al trabajo, y sobre todo al trabajo humilde. Su presencia y todo aquello que la evoque, se eclipsa de las artes plásticas.

SECRETARIUM.

Lugar donde se guardan las ofrendas.

SOLARIUM.

En el Westwerk carolingio, espacio elevado de la «*capella imperialis*», en conexión simbólica con la luz.

SOLITARIO.

Ver CONTEMPTUS MUNDI, ORATORES.

SUBSELLIUM.

Escabel en el que apoya los pies un dignatario o personaje sacro.

TAU.

Signo protector y salvador distintivo de los elegidos y justos. Implicaciones en Naranco.

TESAURIZACION.

Domina la mentalidad principesca altomedieval. Afán de atesorar —por razones tanto económicas como de prestigio— objetos suntuarios, valorados por su riqueza, exotismo o singularidad, así como reliquias. La belleza se identifica con la riqueza.

TIERRA.

Fuente esencial de subsistencia, de riqueza y poder. Realidad más profunda de la historia de la Alta Edad Media occidental.

TRANSENNE.

Tablero calado de cancel.

TRANSLATIO REGNI.

En el contexto asturiano, noción del poder que simbólicamente se transmite de la capital visigoda a la *regia sede* ovetense. Correspondencia con la *translatio imperii*.

VENACIONES.

En el mundo romano, actividades cinegéticas frecuentemente registradas en las artes figurativas. Prolongación en el Alto Medievo por la importancia de la caza: la aristo-

cracia halla en esta actividad un pasatiempo a la medida de su mentalidad guerrera. Su representación puede entrañar un trasfondo simbólico (tránsito entre el mundo terrenal y el paradisíaco).

WESTWERK.

Antecuerpo occidental, muy elaborado, de los templos carolingios ¿Espacio de dominio imperial? ¿Ambito para una liturgia apocalíptica?

Indice

IN LOCUM LIGNO	pág. 9
TOPOGRAFIA Y SIMBOLO	pág. 21
SANTA MARIA DEL NARANCO	pág. 27
Materiales y técnicas constructivas	pág. 31
Organización de la cripta	pág. 34
Planta alta	pág. 38
Ornamentación plástica	pág. 45
Conclusión	pág. 57
SAN MIGUEL DE LILLO	pág. 61
Un monumento fragmentario	pág. 61
Estudio del exterior	pág. 67
Lectura del interior	pág. 74
ORIENTACION BIBLIOGRAFICA	pág. 89
GLOSARIO DE TERMINOS Y NOCIONES	pág. 95