

Iconografía y teología del poder en Santa María de Naranco

Lorenzo Arias Páramo
Universidad de Oviedo

PALABRAS CLAVE

Ramiro I, Naranco, Beato de Liébana, Apocalipsis, Cruz.

RESUMEN

Con el ascenso al poder de Ramiro I (842-850), se introducen nuevas fórmulas de expresión artística. Surgen nuevos símbolos; nuevos signos de exaltación y prestigio de la magnificencia del poder político-religioso, el cual debe servir a los postulados del Poder teocrático. Los reyes astures integran en su lenguaje del poder, el universo cristiano como un referente clave en sus programas políticos, ideológicos, artísticos.

Las fórmulas iconográficas del Naranco acogen una gradual recepción de signos, modelos, motivos... pero enmarcados ahora en un contexto cualitativamente diferente. Han experimentado una selección iconológica de profunda raíz psicológica, en un proceso artístico sumamente atractivo, por lo innovador de su contenido y de su calidad artística. Los nuevos motivos iconográficos buscan una glorificación del Estado. Hay una apropiación de símbolos que son privilegio del príncipes; iconografía que responde a la imagen oficial que proyecta el gobierno, bajo el principio de las dos autoridades; el cuerpo sacerdotal investido por Dios de un poder espiritual, y los príncipes, poseedores de una potestad terrenal temporal.

KEYWORDS

Ramiro I, Naranco, Beato de Liébana, Apocalipsis, Cruz.

ABSTRACT

With the promotion to the throne of Ramiro I (842-850) many new ways of artistic expression are introduced. New symbols appear as well as new ways of extolling and prestige of the magnificence of the political and religious power which must serve to the postulates of the theocratic Power. The Asturian kings incorporate in their language of power the Christian universe as a key referent in their political manifestos and ideological or artistic programmes.

The iconographic expressions at Naranco show a gradual reception of signs, models and motifs but they are now framed in a completely different qualitative context they have undergone an iconological selection of a deep psychological root in an artistic process extremely attractive because of the innovation in the content and its artistic quality. The new iconographic motifs try to achieve a glorification of the Estate. There is an appropriation of symbols which are a privilege of the *princeps*; the iconography is only a mirror of the official image that the government projects, under the principle of the two authorities; the priestly body granted spiritual power by God and the princes which have a temporal earthly legal authority.

La novedad arquitectónica que representa el edificio de Santa María de Naranco constituye un evidente salto cualitativo por parte del taller regio de Ramiro I por perfeccionar y enriquecer el lenguaje artístico alfonsí precedente (791-842), cargándolo de una originalidad arquitectónica y escultórica inusuales en la práctica artística de Alfonso II.

Nuevos cambios políticos en la Monarquía asturiana y su Poder están detrás de esta *renovatio*. Preciso es reseñar que el complejo regio y residencial del Naranco ubicado en el *suburbium* de Oviedo es hoy estudiado por la investigación historiográfica como un complejo palatino nacido de un enfrentamiento político entre Ramiro I y Alfonso II. Ello supuso el mandato regio simultáneo en pleno siglo IX de dos Cortes palatinas con sus centros de poder en lugares geográficos muy próximos al *suburbium* de Ovetao: Naranco y Santullano¹.

La innovación artística asturiana, el grado más excelso de su eclosión artística, se produce en el contexto del derrocamiento del Alfonso II el Casto y de la lucha por el poder entre Nepociano y Ramiro I. A la victoria de éste último sobre el legítimo heredero Nepociano se le une el progresivo fortalecimiento de la autoridad monárquica de Ramiro I gracias al auge y apoyo de grupos de poder locales ligados a la aristocracia. Esa tensión, y la receptividad que provoca ante la influencia exterior, propician el virtuosismo arquitectónico alcanzado en Santa María de Naranco. Paradigma iconográfico en el estudio y comprensión del conocimiento del nuevo lenguaje de Poder de Ramiro I².

¹ Acerca del conflicto que enfrentó a Nepociano y Ramiro, sus posibles causas y consecuencias, puede verse SUÁREZ ÁLVAREZ, María Jesús. *La monarquía asturiana. Nuevas perspectivas de interpretación*, en: *La época de la monarquía asturiana*, 2002, pp. 203-227. En la actualidad, la bibliografía existente sobre esta temática es muy abundante, cfr. dos trabajos recientes, con abundantes referencias sobre dicha temática: FERNÁNDEZ CONDE, Francisco Javier, *La época de la Monarquía Asturiana. Evolución religiosa y teoría del poder*, *Enciclopedia del Prerrománico. Asturias*, 2 vols., I, Aguilar e Campoo, 2007, pp. 57-92; ARIAS PÁRAMO, Lorenzo; *Imagen del poder, poder de la imagen. El lenguaje de la imagen en la iconografía del arte asturiano*, *Ibidem*, pp.93-114.

² No es posible describir pormenorizadamente las características Artísticas del Arte y la Arquitectura del Naranco en este momento. Ante la abundante bibliografía existente remitimos únicamente a las últimas publicaciones del autor: ARIAS PÁRAMO, Lorenzo: *Prerrománico Asturiano. Arte de la Monarquía Asturiana*, 2ª edición,

ICONO Y PODER EN LA ALTA EDAD MEDIA ASTURIANA

Este contexto induce al lenguaje de la imagen a una especificidad de contenidos; La inteligibilidad de las representaciones artísticas es comprensible solamente para una exclusiva elite intelectual vinculada a sectores del poder y del clero del nuevo orden monárquico. Y aquí el modelo arquitectónico del Naranco como edificio civil, con un uso vinculado al devenir de la Corte terrenal, se nos ofrece en todo su esplendor como prototipo de visión de la imagen del Poder y de plasmación del mismo. A la imagen proyectada y subordinada en el espacio sagrado de la iglesia surge el espacio sacralizado, pero terrenal, del *rex* en su *aula palatina*. La imagen civil del Naranco conservará un lugar preferente, privilegiado, pero implica una nueva relación con lo visible, con la imagen, con un icono que debe ser redefinido, y el cual desempeñará, pues, un papel dispar respecto al precedente valor semántico del icono integrado en un espacio sacro eclesial. Aquí la perspectiva teológica experimenta una evolución; es una toma de postura innovadora en lo concerniente al nuevo *status* de la imagen en los “sacralizados” lienzos del Naranco. Se activa un nuevo dispositivo icónico que permitirá crear un vínculo entre el hombre y Dios, entre el hombre y el poder regio como emanación de la divinidad. No se abandona la realidad del pensamiento teológico cristiano, pero se acepta la especificidad iconográfica de un ámbito íntimamente vinculado a la esfera pública del poder terrenal.

Así pues, la plástica figurativa introducida, sus representaciones pictóricas, escultóricas, es-

ción, 1999. (Reedición revisada y ampliada en prensa). *Ibidem*: *El recurso a los spolia como instrumento de prestigio y poder en el Arte Prerrománico Asturiano (s.VIII-X)*. II Coloquio internacional “Spolia en el entorno del poder”, Toledo 21-22 setiembre 2006. Deutsches Archäologisches Institut Abt. Madrid; Toledo, 2006. *Ibidem*: (Autor y coord.) *Enciclopedia del Prerrománico en Asturias*. (2 Tomos). Fundación de Santa María de Aguilar de Campoo, Aguilar de Campoo, 2007. GARCÍA DE CASTRO, Cesar: *Arqueología Cristiana de la Alta Edad Media en Asturias*, Oviedo, 1995. ARBEITER, Achim y NOACK-HALEY, Sabine: *Hispania antiqua. Christliche Denkmäler des fruhen Mittelalters. Von 8. bis ins 11. Jahrhundert*, Maguncia, 1999: SCHLUNK, Helmut, *Arte Asturiano*, Hispania Antiqua, Madrid, 1957. *Ibidem*: *El arte asturiano en torno al 800*, en: *ActasBeato*, 1980, II 135-162.



Figura nº1.- Interior del aula superior de Santa María de Naranco hacia occidente.



Figura nº 3.- Banda historiada del lienzo sur del aula superior de Santa María de Naranco.



Figura nº 4.- Conjunto de clipeo con Cruz, del lienzo oriental del aula superior de santa María de Naranco.



Figura nº 5.- Cruz con Alfa y Omega situada en el lienzo exterior oriental de santa María de Naranco.

tán decoradas con oro, piedras preciosas o coloraciones suntuosas como es el caso de la representación pictórica (hoy desaparecida) pero teniendo como referente las pinturas de San Miguel de Liño que convertirán el conjunto del espacio del Naranco en una «fulgentissima aula regia», la cual será ponderada en las crónicas de la época tanto por su *venustas* (en términos isidorianos/vitruvianos) como por su iconografía³.

Naranco acentúa su énfasis en una imagen integrada en la organización del espacio arquitectónico la cual permite una contemplación, una lectura en la que únicamente el observador erudito tendrá una cabal comprensión y fluido acceso a la inteligibilidad de la imagen integrada dentro del programa iconográfico. Función y sentido; íntima fluidez de comunicación del rito con el suntuoso marco arquitectónico. El proceso de asimilación de la imagen partía de la metonimia y el equívoco inherente a las palabras y el proceso ulterior del pensamiento obligado a dotar esas palabras de significado. Pero la percepción visual, el ojo, por el contrario, proporcionaba una interpretación mucho más directa. La realidad era que se hacía más difícil malinterpretar una imagen sagrada que una lectura bíblica de las Sagradas Escrituras. Realmente las imágenes encerraban menos peligro para la permanencia de la fe y ciertamente canalizaban esas muestras de fe por conductos cargados igualmente de convicción⁴.

El gobierno del monarca astur disponía tradicionalmente de un amplio conjunto de talleres de artistas y artesanos, arquitectos y agrimensores experimentados y poseedores, asimismo, de una sólida formación teológica para interpretar, según fórmulas históricas sólidamente establecidas, todo un repertorio de la iconografía oficial. Su principal función era por una parte la glorificación del monarca y la institución regia que lo sostenía, pero también definir los contenidos de los relatos narrativos cristianos. Por tanto, es lógico que el “rex” Ra-

miro I contribuyera ampliamente al auge de la iconografía triunfal cristiana y que la intervención iconográfica en el “aula” del Naranco haya precedido a las interpretaciones sistemáticas de los textos eclesiales de la Iglesia.

Estos principios adquieren una resuelta importancia porque nos hacen comprender mejor la orientación que en la monarquía altomedieval astur se dio a la creación iconográfica de signo triunfal. Todo el vocabulario del lenguaje iconográfico triunfal fue aceptado por el léxico de la iconografía cristiana astur, limitando incluso los medios de expresión de ésta obligándoles a expresar las ideas propias de la religión como institución de poder. Su porvenir se vio profundamente marcado por estas iniciativas, y las creaciones artísticas de esta época han resultado esenciales para el arte cristiano posterior.

ICONOGRAFÍA DEL NARANCO Y TEOLOGÍA DEL PODER

Una iglesia como Liño, un edificio regio como Naranco, está construido para contener la precisa información dirigida a aquellos que conocían o que precisaban del conocimiento y aprendizaje de los códigos de un universo visual que pretendía plasmar toda una teología del poder. Y un edificio como Santa María de Naranco respondía antes que nada a ese principio; configuraba plenamente una escenografía de poder, era la manifestación plástica, visual, icónica de una *repraesentatio* de la potestad regia y/o aristocrática.

Aquí la tradición oral era el principal de los elementos que demuestran que, en la recepción del texto y su referente icónico, el público, el fiel, ya tenía una imagen fijada (por medio del principal vector: la tradición oral) de aquello que ahora (en el siglo VIII-IX) le era ofrecida. Constituye un hecho suficientemente demostrado por los mismos hagiógrafos los cuales reconocen su deuda con la tradición oral. Es decir que, existía lo que Jauss ha definido como «un contexto de experiencia», un acervo de conocimiento y de interpretación por el público previo a la recepción del texto, relativo a aquello de lo que el texto exponía. Constituyen, pues, unidades de significación, frases construidas con objetos, que traducen las palabras a imágenes con la función de evocar (recordar) el texto original. Las imágenes eran depositarias

³ GÓMEZ MORENO, Manuel; «Las primeras crónicas de la Reconquista», Boletín de la Real Academia de la Historia, 100 (1932), Madrid, pp. 622-627. Asimismo: GIL FERNÁNDEZ, Juan; MORALEJO, José Luis & RUIZ DE LA PEÑA, Juan Ignacio; *Crónicas asturianas*, Oviedo, 1985, pp. 186-188.

⁴ Cf. Muy especialmente la obra de FREEDBERG, David: *The Power of images*, The University of Chicago Press, 1989. Versión española: *El poder de las imágenes*. Madrid, 1992.



Figura nº 2.- Vista del lienzo norte del aula superior de Santa María de Naranco.

de un conocimiento que el Poder reconocía como medio ideal de expresión de los principios teológicos de la fe. El fiel debía desentrañar, descubrir en las formas, en las figuras insertas en el conjunto de escenas la verdad revelada.

LA ECLOSION DE UN NUEVO LENGUAJE DE EXPRESION

El *Comentario al Apocalipsis de San Juan* redactado por Beato en 784⁵, era el texto que recogía el trasfondo del combate político y teológico contra un enemigo omnipresente en los momentos históricos posteriores a 711: el invasor islámico en Hispania. [En la Crónica Profética (881) la lucha del rey se considera en términos de combate por la Iglesia, el cual realiza el Rey “con la confianza puesta en Cristo y protegido por la misericordia divina. Está en manos de Dios ordenar a continuación a su Iglesia que se sacuda el yugo sarraceno”]; el *Comentario al Apocalipsis* de Beato se iba a constituir pues, en el mejor texto que propiciaba una adaptación al ciclo iconográfico de la iglesia, ofreciéndole al espectador la imagen externa en su apariencia corpórea para que su alma quedase preparada y expuesta a la vivencia mística, a la palabra de Dios que se le proporcionaba en el sermón cotidiano la contemplación libre de la realidad divina “porque ahora vemos a través de un cristal, oscuramente, pero luego veremos cara a cara” (I Corintios, 13, 12).

Pero ante todo constituiría una respuesta precisa de los cristianos a una incisiva argumentación islámica por la cual “la victoria del islam sería una prueba de la protección que recibían de Dios”. Deduciéndose de esta suerte que si los cristianos fueran derrotados y sometidos, sería porque «no tienen un Salvador». Es decir que la Cruz (lábano de reconquista asumido por la Monarquía Asturiana como signo de carácter apotropaico) en la que buscaban y encontraban la protección, dejaría de tener poder alguno. El recurso al esquema apocalíptico de la historia sirvió en la Asturias/Hispania altomedieval para hacer frente intelectualmente a las invasio-

nes árabes. Y aquí es preciso considerar que la supervivencia de los temas apocalípticos es un rasgo característico de la religiosidad popular, el más claro indicio de la resurgencia -o supervivencia- de formas pre-cristianas de devoción. Uno de los textos apocalípticos cristianos fundamentales en estos años de mediados del siglo IX lo constituye el Apocalipsis de San Juan, y específicamente el Comentario al Apocalipsis realizado por Beato de Liébana. Este texto literario es decisivo para comprender el proceso histórico en la Hispania posterior a 711, pero también clave para encajar e interpretar con perfección los programas iconográficos del Arte Asturiano que estamos estudiando.

En el Arte altomedieval Asturiano quedará expresado plásticamente, pues, y con gran expresividad y eficacia iconográfica, uno de los problemas de mayor trascendencia religiosa y política, que se encontraban en el centro de las discusiones religiosas de la alta edad media hispana: la controversia adopcionista. Esta polarizó y radicalizó a diversos sectores político-religiosos que cuestionaban la naturaleza trinitaria de la divinidad y con ello la unicidad de Dios. La crisis de la iglesia asturiana con la iglesia de Toledo y el alejamiento entre sí de ambas tendrá su reflejo lógico político-religioso, su traducción, en las lecturas trinitarias recogidas plásticamente en los relieves decorativos eclesiales. El vínculo litúrgico-teológico es plasmado, como es obvio, con intensidad en los programas iconográficos y repertorios ornamentales: pintura, escultura, orfebrería, recogidos en las iglesias asturianas. En estas circunstancias determinadas lecturas iconográficas del Arte Asturiano van a adquirir mayor sentido y comprensión en el contexto de la polémica adopcionista⁶.

Beato de Liébana escribió tres versiones de su Comentario, en 776, 784 y 786. La obra alcanzó una gran repercusión y empezó a copiarse en los *scriptorium* de León y Castilla. La asimilación de los invasores árabes a las potencias del Mal y al Anticristo, de la Bestia al Califato y de Babilonia a Córdoba explica que el

⁵ *Obras Completas de Beato de Liébana* (2 Tomos), Versión de GONZALEZ ECHEGARAY, Joaquín y otros Madrid, 1995. Es interesante en la misma obra el trabajo de FREEMAN, L.G. *Elementos simbólicos en la obra de Beato*. pp XXXIII y ss. Asimismo: *Obras Completas de Beato de Liébana*, Tomo II. Versión de GONZALEZ ECHEGARAY, Joaquín y otros, Madrid, 2004.

⁶ Aportación fundamental sobre el estado del Adopcionismo en el debate actual: ISLA, Amancio: “*El adopcionismo y las evoluciones religiosas y políticas en el Reino Astur*”. *Hispania*, LVII/3, nº 200 (1998) pp. 971-993. Sugerente el trabajo de DODDS, Jerrilynn: *Islam, christianity, and the problem of religious art*, en: *The art of medieval Spain, a.d. 500-1200*. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1993. pp. 27- 37.

Comentario se haya convertido rápidamente en «el libro de la Reconquista». La obra de Beato va a ser fundamental para ayudar a los cristianos del norte peninsular a insertar la invasión islámica en su visión teológica de la historia, a sostener su esperanza, y a contrarrestar la campaña de islamización sistemática emprendida por el califato de Córdoba. Fue la reacción cristiana contra el islam, expresada en la literatura apocalíptica, pero concebida a modo de una especie de «teología de la historia» popular. La literatura apocalíptica se convirtió, pues, en un instrumento de controversia religiosa y política. Para los cristianos no existe una nación o un reino bajo los cielos que pueda derrotar al reino de los cristianos. Mientras este encuentre refugio en la Cruz nada podrá vencer el gran poder de la Santa Cruz. Constituye la representación de una concepción providencialista de la historia; siendo así que la auténtica lucha contra los sarracenos va a ser concebida conforme a modelos veterotestamentarios y ahora ciertamente en todos sus elementos como «*pugna Dei*» y «*bellum Deo auctore*»⁷.

La obra de Beato se convierte así en una verdadera *theología crucis*, en una llamada a la conversión, a retornar al centro del misterio de Dios revelado en Cristo. Se produce un fortalecimiento entre identidad cristiana e identidad política. En realidad lo que el cristiano le pide a Dios es la desaparición del opresor o del enemigo, el invasor islámico, al modo en que es invocado miméticamente en el Antiguo Testamento y que encontramos recogido en las Crónicas del ciclo historiográfico de Alfonso III.

Los artistas realizaban todo un protocolo temático de imágenes que eran las que los iconógrafos programaban acorde con las composiciones religiosas adoptadas y más idóneas desde la percepción cristiana para el conjunto artístico proyectado. Los libros con mayor proyección eran, pues, aquellos en que predominaban las imágenes que interpretaban textos del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana, según la Visión de San Juan. El rey, la corte, el clero alto, al visionar estas lujosas imágenes se identificaban plenamente con la teología bíblica y apocalíptica expuesta por San Juan, el único evangelista “que en una visión espiritual había accedido al verdadero rostro de Dios”.

Cuando el espectador, el fiel cristiano, observa las imágenes dispuestas de acuerdo a un nuevo orden expositivo, a un lenguaje que pretende traducir en imágenes el sentido del texto, es preciso que estas representaciones artísticas se conviertan en un auténtico instrumento de comunicación del sentido cristiano de contemplación espiritual y que respondan al sentido del texto o la palabra original. El observador ha entrado en una fase de conciencia en la que tiene que prescindir de las palabras. Ahora se trata de contemplar la realidad divina dentro precisamente de la realidad visible. Por ello tiene que encontrar en las imágenes aquello que ve en la realidad concreta de su mundo contemporáneo. Pero al mismo tiempo el marco arquitectónico que acoge el programa iconográfico es también parte fundamental de la orientación y dirección e interpretación de la imagen. Se complementan, se interrelacionan y se justifican y jamás podrán excluirse una de otra. Esta va a ser precisamente la clave: el “soporte” iconográfico se convierte, es de hecho, el máximo garante de legitimidad de la imagen. Aquí radica la clave del conocimiento iconográfico. Por eso existe una relación dialéctica recíproca, de íntima conexión, entre imagen y soporte: se legitiman mutuamente⁸.

Ciertamente no se practicaba una lectura exhaustiva de los textos sagrados. Por lo cual no se leía tanto como se recordaban las cosas percibidas y oídas. Por ello la memoria había adquirido un papel mucho más elevado y determinante que hoy en día. Y es en esta memoria donde las representaciones iconográficas se iban a mezclar con los recuerdos de lecturas y con reminiscencias de pláticas, tertulias o sermones. La imagen visual quedaba supeditada al interés de la definición del dogma, de los *exempla* que debían ser seguidos por parte de los ignorantes y de qui litteras nesciunt, es decir el conjunto de las comunidades locales, tanto urbanas como rurales, y en las que las ecclesiae eran un punto de referencia cultural y una vía de estructuración social.

Dentro del campo de la percepción es preciso, pues, ser consciente de que la captación del contenido y del sentido original y completo de una imagen por un sólo observador es en la realidad prácticamente imposible. Pero además, debemos de tener presente, que incluso en de-

⁷ SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, V, 38-39, ed. OROZ RETA, José, Madrid, B.A.C., 1982, 1.1, pp. 550-565.

⁸ Cf. la obra citada de FREEDBERG, David: *The Power of images*, The University of Chicago Press, 1989.

terminados casos en los cuales el nivel de comprensión de una imagen se ofrece al espectador con una percepción casi nula, existe un valor añadido, que por paradójico que nos pueda parecer radica en el valor mismo de la ilegibilidad de la imagen. La antropología y la historia de las religiones confirman que precisamente el factor de incomprensión de la imagen tiene un valor añadido de persuasión, de fuerza y atracción por el respeto a lo sagrado, a lo intangible, a lo irracional en una constatación clara de la fuerza del subconsciente.

LA IMAGEN FIGURATIVA ÁULICA DEL NARANCO

El lenguaje de comunicación visual de las fajas o placas historiadas configura una parte del contenido intelectual que a través de la imagen se transmite e integra en el espacio áulico de Santa María de Naranco. Una fundación promovida por la realeza y un programa iconográfico surgido intelectual y plásticamente en el seno del núcleo eclesiástico que conformaba la autoridad emanada de la Corte de Ramiro I.

Adquirimos una conciencia del contenido iconográfico de las placas, del sentido e interpretación del texto/imagen, independientemente del texto/palabra mismo, de la creación artística como medio de transmisión de la palabra divina, en el texto del Comentario al Apocalipsis, (Ap.14, 6-11), redactado por Beato: dos ángeles que aparecen en el cielo anuncian con su predicación a los moradores de la tierra, el reino del Anticristo; *Ubi angelus tenet Evangelium eternum*. Esta es la interpretación literal, pues espiritualmente el ángel que surge del cielo y el otro que le sigue son la Ley y el Evangelio. Mientras la arquería que los protege representa a la Iglesia, el ámbito real y tangible donde se realiza la predicación⁹.

⁹ Una selección sobre el estudio de la iconografía de los códices de Beato en: DEL CAMPO HERNANDEZ, Antonio, *Obras Completas de Beato de Liébana*, Madrid, 1995, pp. 697-953 (ed. bilingüe). El "Corpus" de los escritos de Elipando en; GIL, J. *Corpus Scriptorum Mozarabicorum*, I, Madrid, 1973, pp. 67 y ss. Asimismo: WILLIAMS, John, *A Spanish apocalypse, the Morgan Beatus manuscript*. New York, 1991. Ibidem, *El Beato de San Miguel de Escalada, manuscrito 644 de la Pierpon Morgan Library de Nueva York*. Madrid, 1991. Ibidem: *El Beato de Burgo de Osma* (Reproducción facsímil). Valencia, 1992. Igualmente: FREDRIKSEN, Paula, "Tyconius and Augustine on the Apocalypse", en *The Apocalypse in the Middle Ages*, pp. 20-37.

La disposición frontal de la figura del ángel ofreciendo como autoridad espiritual, la lectura del Evangelio al observador constituye, pues, el estado más alto de comunicación visual de lo sagrado. Representa en pureza un tema de Estado. Su campo semántico de aplicación se extiende a las imágenes con representaciones de Teofanías (representación pictórica de la figura entronizada de Liño); así como de representaciones regias (caso de la iconografía de las Jambas de Liño) o de carácter litúrgico (altar integrado por cuatro tenantes sosteniendo el ara eucarística de Liño).

Conservamos un nutrido elenco de modelos iconográficos que representan un inmediato antecedente formal de nuestras imágenes de figuras sosteniendo el evangelio Eterno. Así, las figuras de Nikes o Victorias que devienen en ángeles cristianizados sosteniendo el clipeo con el monograma cristológico por cuatro ángeles en San Vital de Rávena, en Santa Prassede, en la capilla de San Zenón, en códices del Apocalipsis de Beato de Liébana, etc. Pero tenemos que dar una especial notoriedad a los ángeles portando las coronas cívicas, y ubicados precisamente en las enjutas de la arcuación representada en el fondo de la escena, de la Biblia de Motier-Grandval (843) y del mosaico de la iglesia de San Apolinare in Nuovo en Rávena que representa a un palacio tardoantiguo, y en donde en las enjutas de sus arcos se vuelven a representar ángeles sosteniendo una corona cívica.

EL APOCALIPSIS Y LOS ANGELES DEL NARANCO

Existe un especial vínculo para los ángeles portando el libro del *evangelio eterno* en los textos/imágenes del Comentario al Apocalipsis de San Juan de Beato de Liébana. En él, en el pasaje "El ángel con el Evangelio Eterno" se realiza una interpretación iconográfica del texto apocalíptico. La escena es representada con la imagen de un ángel que sobrevuela en horizontal el cielo y sobre su cabeza sostiene con ambas manos un gran objeto rectangular. La fórmula de representación empleada es semejante a la que encontramos en nuestros relieves del Naranco, y la cual se basa en la adaptación del clásico prototipo de la antigüedad de las "Niké", "Victorias" sosteniendo el *clipeo virtutis* con la imagen del emperador.



Figura nº 6.- Figura tenante enmarcada bajo un arco, perteneciente al cuadro superior de la faja historiada.



Figura nº 7.- Jinete enmarcado bajo arco, perteneciente al cuadro inferior de la faja historiada.



Figura nº 8.- Obispo con báculo, Detalle de la miniatura "sedes episcopales" del Códice Emilianense (Siglo X).



Figura nº 9.- Figura con báculo del Beato de Gerona (fol,192). Año 975.

En el Prefacio de Beato al Comentario al Apocalipsis, se identifica al ángel volando en el cielo y al otro que le seguía, con Elías y el que ha de venir con Él, que anuncia con su predicación a los moradores de la tierra el reino del Anticristo. Así queda recogida la versión literal del texto apocalíptico, más la interpretación realizada por Beato relaciona el ángel volando en el cielo y el otro que le sigue con la Ley y el Evangelio. El cielo responde a la prefiguración de la Iglesia, lugar de la predicación. Babilonia, la que dice el segundo ángel que cayó, es la ciudad del diablo, es decir de su pueblo. Así como la ciudad de Dios es la Iglesia, por el contrario, Jerusalén es la ciudad del diablo.

Así en Ap.14, 6-11 se anuncia ahora el Juicio, instando a los hombres a la conversión y la destrucción de la ciudad pecadora, amenazando a los seguidores de la bestia con el fuego eterno y la predicación a los moradores de la tierra.

Conviene tener presente que la tradición de la Iglesia identifica de forma expresa a Babilonia con Roma así como la adoración de la bestia y su imagen con el culto imperial. Interpreta este pasaje como el juicio a la Roma pagana y perseguidora de los santos, y en ellos de Jesucristo. Todo un profundo compromiso con la representación y creación de unas imágenes en las que brilla el esplendor de la creatividad artística como proceso de propaganda para manifestar la verdad de la palabra de Dios al servicio de la consolidación del Poder. Toda una expresiva representación iconográfica de justificación teológica de la Guerra justa.

Esta representación de un nuevo lenguaje iconográfico nos hace comprender cómo Ramiro I concibe su reino como el Nuevo Israel. El rey no sólo debe custodiar el bienestar de sus súbditos, sino también el culto divino. En su repertorio iconológico se justifica explícitamente que se adopte el texto apocalíptico conforme a la lectura de Beato de Liébana, como un reflejo directo de los términos en los que se aplica el uso de la guerra justa que emprende la Monarquía Asturiana y cuyo reflejo en imágenes en el aula regia del Naranco así lo expresa como lugar de encuentro y despedida del rey y el ejército para la guerra ¹⁰.

¹⁰ PIERRE BRONISCH, Alexander. *Reconquista y Guerra Santa. La concepción de la guerra en la España cristiana desde los visigodos hasta comienzos del siglo XII*, Granada, 2006. pp 213.

Hay una explícita exposición plástico-simbólica de la representación del rey y de su ejército como instrumentos de Dios, que, a semejanza de sus modelos bíblicos, emprenden la guerra contra los sarracenos, considerados virtualmente como el pueblo bíblico de los caldeos. Por ello había una manifestación singular en la figura de Dios como protector y modelo de caudillo que era transmitido al rey mediante la ceremonia de la entrega de una Cruz con una reliquia del *lignum crucis* en el espacio del aula regia del Naranco. El Ordo de la guerra adquiere en el desarrollo de este acto y en el diálogo con la expresión artística del programa iconográfico, una fulgurante capacidad de ejercer una fuerte y catárquica impresión en la conciencia de todos los asistentes. El proyecto iconográfico introducido en Naranco alcanzaría plena comprensión desde el horizonte mental y cultural de la época.

Nuestras imágenes del ángel con el evangelio del Naranco encuentran, pues, su correlato explícito en códices miniados del Comentario al Apocalipsis de Beato. En varios códices encontramos miniaturas en las que se recoge la imagen de un ángel portando entre sus manos al Evangelio eterno, en una escena que es repetida entre otros en los siguientes Beatos: Magio (f.176v), Valcavado (f.147), Gerona (f.192), Escorial (f.118), Urgel (f.155), Osma (f.130), Silos (f.166), S. Millán de la Cogolla (f.179), Turín (f.138v), Berlín (f.77v), Lorrain (f. 171), Navarra (f.116), Arroyo (f.128) y Huelgas (f. 113v).

LAS FIGURAS CON BACULO DE LOS CAPITELLES

Los capiteles cúbico-prismáticos y sus relieves enmarcados en caras trapezoidales con figuras de animales y siluetas de personajes responden a prototipos bizantinizantes. Asimismo encontramos animales afrontados, representando a cuadrúpedos con la cabeza girada sobre su lomo en la superficie de sus caras anteriores, y figuras humanas representadas en posición frontal, apoyados en bastón, las cuales se encuentran labradas en los triángulos isósceles laterales de los capiteles.

El conjunto de los capiteles cúbico-prismáticos tienen relieves de personajes enmarcados en sus caras trapezoidales. Las piezas se encuentran espléndidamente talladas siendo sus motivos decorativos la representación de varias figuras dis-

puestas frontalmente, con la cabeza cubierta por una prenda que semeja una capucha. Están vestidas por una túnica larga terminada en forma acampanada por debajo de la rodilla. Mantienen sus manos unidas a la altura del vientre, reposando sobre el puño curvo de un bastón. La figura mantiene en general una gran economía de trazos, lo que reduce la expresividad de la imagen. Cabeza ovalada, con representación semiesférica abultada de la cavidad ocular; nariz tallada en forma rectangular. Mejillas ligeramente resaltadas. En la representación de la boca se recurre al abultamiento de los labios y una pequeña incisión horizontal en el centro. Los hombros están igualmente tallados en forma realizada semicircular y terminación de superficie extremadamente pulida, como todo el conjunto. Se ha prescindido totalmente de la representación detallada de las manos; el entrelazo de las mismas se ha resuelto sin solución de continuidad, obviando cualquier mínimo detalle de su anatomía. Respecto a la posición de los pies, ambos se encuentran girados hacia el exterior. El conjunto, con el acabado absolutamente liso de la imagen y su acusado hieratismo proyecta una gran majestuosidad y cierta solemnidad. El resto de la superficie del conjunto de las caras se encuentra ornamentado por figuras en la que su talla es menos rica en elaboración, careciendo además del bastón de mango curvo así como de la capucha. La túnica que llevan tiene mayor longitud y sus manos están recogidas en el pecho.

Una interpretación eclesiástica sobre el cometido y función del báculo la da el hecho de la comparación entre el texto del Éxodo 17,9 de los brazos en alto de Moisés con el del sacerdote o el obispo en oración asegurando así la victoria de los fieles. Con posterioridad esta equiparación se extenderá a la afirmación de que Moisés alza el cayado en las manos como los obispos y príncipes de la iglesia llevan un báculo en las manos para corrección y guía de los fieles. Conservamos unos ejemplos especialmente significativos para situar históricamente el recurso a la representación iconológica de una figura con báculo. Tenemos cuatro retratos miniados, pertenecientes al códice Beato de Liébana, de la figura del apóstol San Pablo con representación al frente de las epístolas del apóstol a los Romanos (fol. 459v), Corintios I (fol. 465v) y Corintios II (fol. 470v) y a los Calatas (fol. 174). En todos ellos San Pablo aparece en pie y ostenta nimbo a excepción de la última imagen. Pero es importante destacar que el atri-

buto que lleva el apóstol en la mano en varias representaciones sea un bastón o báculo en lugar del característico libro, atributo este último ya conocido desde la antigüedad en la Península Ibérica. Pero el bastón como reiterado atributo apostólico encuentra una justificación en el texto evangélico en el cual Cristo ordena a sus apóstoles «que nada se llevasen para el camino, sino el báculo sólo» (Me. 6, 8). Una efigie de características similares del apóstol Pablo con bastón en la mano aparece también en la Biblia de Albelda de fines del siglo X. Iconografía similar, con indumentaria formada por túnica y manto con capuchón puntiagudo la encontramos en el Antifonario de León¹¹, con la representación de S. Pedro y S. Pablo (f.216). En el Beato de Gerona, al igual que en el de Turín, a su vez, encontramos la representación de los dos Testigos. La palabra Testigo es un término latino cuya traducción al griego tiene el significado de Mártires. Aquí los personajes, los Testigos, están de frente, no de tres cuartos, y dispuestos sobre unos pedestales trapezoidales. Los Testigos llevan túnica, manto, y hábitos de capuchón puntiagudo. No llevan libros sino báculos, siendo el de Elías de puño curvo. En el Prefacio se nos dice que estos dos Testigos son la Ley y el Evangelio, y van vestidos de saco porque predicán la penitencia. El hecho de que sean reconocidos como la Ley y el Evangelio, puede ser el origen de que en muchos códices lleven libros, atributo que no se deduce del texto, si bien en alguna iconografía a los Profetas se les represente con un rollo o filacteria en la mano. Es posible que los ilustradores hayan querido hacer en Gerona y Turín una alusión al testimonio de Beato y Eterio en el bastón en T y el báculo que llevan los Testigos.

LOS CÁNIDOS DE LOS CAPITULES TROCOPIRAMIDALES.

En la cruz bajo arco representada en el Sacramentarium Gelasianum del cual ya hemos

¹¹ *Antifonario visigótico-mozárabe de la catedral de León*. Edición del texto, notas e índices de don Luis BROU y José VIVES. *Monumenta Hispaniae Sacra, Serie Litúrgica*, v. 1, Barcelona-Madrid, 1959. Marius Ferotin, *Le Liber Ordinum en usage dans l'Eglise wisigothique et mozárabe d'Espagne du cinquième au onzième siècle*, Paris, 1904; Liber Commicus, ed. por PÉREZ DE URBEL, Fray Justo & GONZÁLEZ Y RUIZ-ZORRILLA, Atiliano, Madrid, 2 vols.. 1950-1955.

hecho una referencia líneas arriba, y realizado en el siglo VIII, podemos observar el precedente más inmediato de correlación e influencia iconográfica para nuestros capiteles cúbico-prismáticos y sus relieves de figuras de animales. De su inicial representación miniada en los capiteles donde apoya el arco, en el códice gelasiano, ahora han sido trasladados por medio de una exquisita labra en piedra de animales afrontados, representando en el campo superior a leones dobles con la cabeza girada sobre su lomo y en el campo inferior sendas figuras de cánidos igualmente afrontados y acogidos, a semejanza de los leones, individualmente bajo un arco con rosca sogueada.

LEONES DOBLES SIMBÓLICOS / LEONES DE JUSTICIA ASIMÉTRICOS

Símbolos de justicia, los leones dobles indican también la ambigüedad de Cristo, «benévolo con los buenos y terrible para los malos», según San Jerónimo. El origen de los leones dobles y del valor doble del león está en la Biblia. Vemos al león terrible y símbolo de justicia en el Deuteronomio (cap. 33): «Cachorro de león es Judá: de la presa, hijo mío, has vuelto; sé recuesta, se echa cual león, o cual leona, ¿quién le hará levantarse?, no se irá de Judá el báculo, el bastón de mando de entre sus piernas» (Génesis 49, 9-10).

En el arte medieval los leones dobles desempeñan tareas de justicia¹²; son muy a menudo asimétricos y no devoran de la misma manera a los Buenos y a los malos. El león de justicia, cuyo origen bíblico hemos indicado, enlaza con los textos del bestiario, Inspirados siempre en las descripciones de los naturalistas de la antigüedad. Se nos dice que el león es justo en el sentido de que nunca remata a un enemigo caído en tierra; es justo en cuanto que castiga severamente a su hembra adúltera, sobre todo a la que ha faltado con el pardus, de donde procede mediante un juego de palabras el leopardo. Se consideraba al pardus como un animal débil y lujurioso, no creado completamente, a fin de justificar ese mal retruécano. Pardus sale más de una vez en la Vulgata, y, según el diccionario clásico, es la palabra con que Plinio designa a la pantera macho. Esa función de justicie-

ro se relaciona con los ojos penetrantes del león, que afrontan el más allá, como hacen los de la cabra. Los leones dobles de justicia, asesores del poder real, proceden de los que enmarcaban el trono del faraón de Egipto y de los doce leones de marfil que precedían al trono de Salomón. Los leones de las entradas eran como los asesores de la justicia eclesiástica viniendo el prior a sentarse «inter leones» (W. Déonna).

El Bestiario de Oxford establece una especial semejanza entre los cánidos y los predicadores de la palabra de Dios: «Los predicadores se parecen a los cánidos: son ellos quienes, por sus amonestaciones y su práctica del bien, repelen las emboscadas del Diablo y custodian el tesoro de Dios, es decir, las almas de los cristianos, por temor de que se las arrebatase el Demonio». Un significado semejante le daban en Egipto; según Horapolo, el cánido representaba al perfecto Escriba Sagrado o Juez.

A principios del siglo VIII ya había llegado al reino franco el *Sacramentarium Gelasianum*, una colección más bien privada de textos de oración para el sacerdote celebrante. Asimismo, coincide con este momento la gran reputación que adquiere el *Sacramentarium Gregorianum*, cuya autoría se atribuía a San Gregorio Magno. Dos factores habían ayudado a la recepción de la difusión de la liturgia romana entre los francos: la actividad de san Bonifacio y el pacto entre Pipino y el papa Esteban II. En tiempos de Pipino confluyen los dos sacramentarios Gelasiano y Gregoriano en un nuevo sacramentario galo-romano, llamado Gelasiano o *Gelasianum Mixtum*. El testimonio más antiguo de esta romanización es, pues, el sacramentario de Gellone.

La culminación de este proceso de romanización litúrgica es propiciada fundamentalmente por Carlomagno. Su pretensión de volver a los textos litúrgicos auténticos, le lleva a solicitar al papa Adriano I un ejemplar del *Sacramentario Gregoriano* puro. Adriano, en el 785 o inicios del 786 le envía el libro solicitado a Aquisgrán: se trata del llamado Gregoriano-Adriano. En él se recogían exclusivamente aquellas celebraciones del año litúrgico y de la cuaresma. Pero Carlos pretendía organizar una liturgia válida para ser celebrada con decoro en todas las parroquias. Por ello los liturgistas de la capilla palatina adaptan e incorporan ritos y fiestas que faltaban en el libro del papa. Esta ampliación es recogida de la liturgia galicana ya romanizada así como la liturgia visigótica.

¹² CHAMPEAUX, G. y STERCKX, S., *Introducción a los símbolos*. Madrid, 1984. p. 336 ss.



Figura nº 10.- Angel sosteniendo el Evangelio. Beato de Silos (fol,166). Año 1091.



Figura nº 11.- Capitel troncopiramidal con representación de figuras sosteniendo un báculo.



Figura nº 12.- Capitel troncopiramidal con representación de figuras sosteniendo un báculo.



Figura nº 13.- Capitel troncopiramidal con representación de figuras de animales afrontados en su cara frontal.

ICONOGRAFIA DE LOS CLÍPEOS

Existen un total de 32 clipeos o medallones distribuidos en todo el edificio, teniendo características comunes en cuanto a la forma y dimensión (46 cm aprox.), pero variando sustancialmente sus motivos. Así, un doble círculo exterior con talla en forma de sogá delimita un espacio circular a modo de cenefa conteniendo racimos y estilizadas hojas, alternando con tallos de vid y diminutas aves. Este tema es variable simplificándose en extremo en algunos medallones con dibujo de roleos geometrizados. En el interior, sin embargo, el tema animalístico es predominante, estando inscrito igualmente el motivo ornamental en un círculo de doble sogueado. Dentro del amplio repertorio zoomórfico predominan los cuadrúpedos, estilizados felinos semejando leones cuya larga cola recorre en una curva con bucle sobre el animal enroscándose en algunas ocasiones en torno al cuerpo. En tres clipeos se representan aves: en uno de los tondi de la pared interior norte y en dos correspondientes a la pared exterior occidental en los que se representan faisanes con un nimbo en torno a sus cabezas. En estas imágenes podemos confirmar la influencia de tejidos sasánidas. En ambos clipeos es predominante la composición heráldica simétrica con figuras en posición afrontada y siendo su eje un estilizado árbol de la vida.

En otros casos observamos en el interior del clipeo aves fantásticas, grifos y quimeras, estando el conjunto inscrito en una figura geométrica.

LA REPRESENTACIÓN FIGURATIVA DEL LEÓN

Predominan en general cuadrúpedos cuya cabeza está orientada hacia la izquierda, motivo que se combina a su vez con otros en los que el animal orienta su cabeza hacia atrás. En todos ellos la cola termina en forma de hoja acorazonada. En las paredes longitudinales de la sala noble y en los lienzos norte y sur de los miradores, los clipeos quedan ensamblados a las ménsulas por fajas o bandas historiadas sobre las cuales apoyan los arcos perpiaños. El enmarque arquitectónico de los mismos lo constituye un sencillo cordón a modo de sogueado. Su interior queda decorado por doble arco apoyado sobre pequeñas columnas y dividido en dos pisos. En la parte superior se representan frontalmente dos figuras con largos trajes plegados con una técnica

de talla en la que sus perfiles conservan un acabado redondeado y suave.

La influencia y precedentes iconológicos de tradición bizantina es patente en el repertorio zoomórfico de los tondi o clipeos de Naranco. Es decir, que la mediación bizantina prevalece con un peso notable. Consideración importante a su vez es la reflexión que debe hacerse sobre el contexto específicamente profano en que se integra el programa iconográfico de los clipeos o medallones de Naranco y que recubren únicamente los lienzos de los tres espacios superiores. Podemos considerar argumentada la opción de relegar al Fisiólogo de la función de interpretar o desvelar este exuberante programa iconográfico del aula del Naranco. Hoppe¹³ propone el estudio de la obra *Cynegetiques* de Oppien. Propuesta que encajaría muy bien a tenor de la influencia que esta obra tendría en los círculos artísticos y cortesanos de Bizancio. Lo que si es pertinente es descartar su origen germano y proyectar el estudio sobre el origen sasánida de varios de los ricos temas iconográficos que contienen el interior de nuestros clipeos.

En la heráldica medieval la representación de la figura del león se distingue de la figura del leopardo por la posición frontal de la cabeza de este último, compartiendo ambos cuerpos similar perfil¹⁴.

Dentro de la simbología hebrea, el león adquiere un doble valor; como fuerza de la tribu de Judá y metáfora del enemigo que devora, frente al cual se pide la protección divina.

Finalmente, el león, símbolo de resurrección, no está solamente mezclado con la visión tetramórfica, sino que se halla en el centro mismo de las visiones de la revelación apocalíptica, único digno de abrir el libro, como el Cordero: uno de los Ancianos dice a Juan: «No llores; mira, ha triunfado el León de la tribu de Judá, el Retoño de David; él podrá abrir el libro y sus siete sellos».

En este sentido observemos como el número de conjuntos clipeo-banda historiada es de 12 en la sala central y de 2 en las laterales a semejanza de las 12 tribus de Israel. El león es, pues, el instrumento de la divinidad para res-

¹³ HOPPE, J. M., "*Le corpus de la sculpture visigothique. Livre parcours et essai d'interprétation*", pp. 307-356, en: CABALLERO, Luis y MATEOS, Pedro (editores) *Visigodos y Omeyas, Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media*. Anejos de AespA, XXIII, Madrid, 2000.

¹⁴ Cf. KLANFER, J., -*Theorie des lieraldischen Zeichen*-, p. 73, tesis doctoral en curso de publicación. Universidad de Viena.

taurar el orden y hacer guardar la regla. El león designa al verdadero creyente. Pero es significativo tener presente la precisa identidad numérica que se constata con las doce sedes episcopales y sus correspondientes obispos en la Hispania altomedieval.

EL RELIEVE CON AVES AFRONTADAS

Como observamos la mentalidad que preside la creación artística del arte prerrománico asturiano, se aleja en alguna medida del naturalismo mimético. Es un proceso muy similar al que transcurre durante los siglos VII al X en los manuscritos miniados que serían elaborados en los monasterios insulares de Durrow, Durham, lona, Lindisfarne, Kells, etc. Estos recogen por medio de variados signos una creativa fantasía traducida en la calculada deformación de las anatomías de seres humanos, animales y vegetales a través de una red de intrincadas lacerías y abstracciones de sus formas. Tenemos un ejemplo paradigmático en el clipeo de la sala superior en el que se representan dos estilizadas aves en disposición heráldica y entrelazadas en una labor de talla en piedra de exquisita finura y con un singular entrelazado de su anatomía. Semejante grado de calculada interpretación lo podemos observar en las cabezas zoomórficas de los Evangelistas ejecutadas tanto en la decoración asturiana como en algunos evangelarios y a las que podemos encontrar antecedentes orientales y coptos. Pero debemos de tener presente que sus orígenes o fuentes más inmediatas las podemos encontrar en Escoto Eriúgena. Sin duda este específico gusto, esta sensibilidad, encuentra una persuasiva influencia del «corpus areopagiticum» que no hizo sino confirmar un temor latente a la fuerza seductora del icono, desarrollando una radical preferencia por las representaciones simbólicas.

Estos principios de iconología, que Escoto ha tomado del Areopagita, manifiestan la mentalidad que se expresó en el arte del Alto Medievo.

El icono es aquí, como en el Areopagita, la palabra griega *Agalma*, palabra cuyo uso lo encontramos ya en la Antigüedad para designar las imágenes de los dioses paganos. Estudiado desde el punto de vista estético, lo característico del *agalma* es su pretendido parecido con el original. (Para los Padres Griegos, el Verbo era el *Agalma* del Padre, y la deificación por la gracia hace a los hombres *agalmata* de Dios).

Pues bien, Escoto patrocina aquí un arte plástico que tome la dirección opuesta. Tratándose de Dios, de los ángeles y de los seres espirituales, debemos pretender honrarlos más por proposiciones negativas que positivas; y por eso le honra más a un ser espiritual el que lo representa en figura de animal (simbólico) que el que lo imagina en forma humana.

Escoto aconseja, como el Areopagita, la interpretación anagógica, no literal, de la Biblia, y advierte que «las cosas divinas y celestiales se manifiestan mediante símbolos desemejantes». Precisamente ciertas figuras imposibles, como un hombre con alas, tienen la ventaja de no inducir a error, pues por su mismo carácter fantástico impiden que la mente de los ignorantes atribuya a los seres espirituales formas y figuras del mundo corpóreo. El recurso a símbolos «desemejantes» permite en palabras de Escoto, que la gente simple crea que las imágenes son algo real y no mero símbolo, pues, desgraciadamente, hay quienes las contemplan sin exigirse superarlas con una contemplación más profunda; se engañan así, quedándose en la figura exterior y no fijando la mirada de la mente en la significación mística”.

EL RELIEVE DE LA CRUZ

En los tramos cortos de los lienzos de la totalidad de las paredes, tanto interiores como exteriores, por encima del clipeo, la banda historiada o faja es sustituida por una moldura o banda estriada que recorre el lienzo a imitación de las pilastras clásicas en sentido vertical hasta el extremo superior de la bóveda. Inmediatamente encima del medallón se ha representado la cruz griega con el Alfa y la Omega apocalíptico situadas sobre el astil. Constituye la primera representación en escultura, conocida, de la cruz asturiana como signo apotropáico¹⁵. La cruz,

¹⁵ Una bibliografía esencial sobre la Cruz en el Reino de Asturias se expone seguidamente: ARBEITER, ACHIM Y NOACK-HALEY, SABINE: *Hispania antiqua. Christliche Denkmäler des fruhen Mittelalters. Von 8. bis ins 11. Jahrhundert*, Maguncia, 1999; ARIAS PÁRAMO, Lorenzo (autoría y dir.): *Enciclopedia del Prerrománico en Asturias*, 2 vols., Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2007; ídem: *La Cámara Santa de la Catedral de Oviedo*, Gijón, 1998; CID PRIEGO, Carlos: *La Cruz de la Victoria y las joyas prerrománicas de la Cámara Santa*, Oviedo 1997; MANZANARES, : *Las joyas de la Cámara Santa. Valores permanentes de Oviedo*, Oviedo, 1972; Helmut

permanente emblema de la monarquía asturiana, representada plásticamente aquí, refleja la sacralización del edificio y el significado que se le confiere de apartar al mismo de todo influjo del Mal.

La presencia de la cruz encabezando los clipeos ubicados en cada uno de los ocho lienzos transversales adquiere una relevancia obvia en el programa iconográfico del Naranco. No en vano es fundamentalmente el signo del cristianismo, constituido como tal por la pasión de Cristo. Las letras griegas Alfa y Omega, están referidas en la Biblia a Yahvé y son un referente inmediato del principio y el fin, atributo de la Divinidad, expresión de la eternidad y utilizadas sobre todo en Occidente. Son recogidas en las Sagradas Escrituras; en el Antiguo Testamento (Is. 4, 43, 10,- 44, 6; 48, 12). A su vez serán aplicadas a Cristo siguiendo el Apocalipsis; Recogemos semejantes palabras en boca del Señor por tres veces: «Yo soy el Alfa y la Omega» (Ap. 1, 8; 21,6 y 22,1,3), con una evidente implicación escatológica. Aunque hemos de reconocer que no es la iconografía más frecuente, sí podemos considerarla la que mejor expresa la ideología de esta iglesia asturiana separada de Toledo y muy próxima a Roma. En este sentido trasciende la representación de la cruz para convertirse en un símbolo de la Trinidad. Pero el culto a la cruz, en el Ordo de la guerra y en el contexto en que se encuentra la construcción regia del Naranco, se manifiesta mediante la entrega de una reliquia de la cruz, y tendría su lógica continuidad en el reino astur. Es por ello por lo que en el Reino de Asturias, la cruz y ante la virulencia de los ataques del ejército musulmán, adquiere el esencial atributo de signo del poder del Rey, del Reino y de la Fe; será consecuentemente el signo de la Monarquía Asturiana. La continuidad de estos importantes elementos del culto al rey nos permite confirmar que también el *Ordo quando rex cum exercitu ad prelium egreditur* sería practicado en los reinos de Asturias y León.

SCHLUNK, Joaquín: *Las cruces de Oviedo. El culto de la Vera Cruz en el reino asturiano*, Oviedo: Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, 1985; SCHLUNK, Helmut y ELBERN, Victor: *Estudios sobre la orfebrería del reino de Asturias*, ed. GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César, Oviedo: Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias, 2008. GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (dir.): *Signvm salvtis. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII*, cat. de la exp., Oviedo: Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias, 2008.

LECTURA ICONOGRÁFICA DE LAS BANDAS HISTORIADAS

En el interior de cada una de las bandas historiadas encontramos el relieve de cuatro arcos los cuales están apoyados en sendas columnas. Los dos ámbitos de arcuación superiores acogen en su interior una identificación de dos ángeles que mantienen sus brazos levantados a semejanza de la clásica figura del orans mientras sostienen con sus manos y sobre sus cabezas sendos libros abiertos. Un Liber sacro, que es mostrado al espectador, receptor del mensaje cristológico e invitado a la veneración de su contenido teológico (Ap.14, 7).

En el registro inferior de la banda historiada, otros dos arcos acogen en su interior a dos jinetes dispuestos en una visión de perfil y en posición afrontada. Su cabeza está cubierta por un casco. Los jinetes cubren el torso con un traje con dibujo de líneas en resalte convergentes entre sí. Con la mano derecha están blandiendo una espada la cual mantienen en posición vertical y en alto, por encima de su hombro y a la altura de su cabeza. Es una espada corta (puño -acorde con el texto isidoriano de las Etimologías-). La espada como símbolo de fuerza, y muy especialmente de la administración de justicia, es un arma característica de los altos dignatarios, o los soldados con alto mando. También es atributo de santos y mártires. Representa la unión de la tierra y el cielo, símbolo de la unión entre el poder espiritual y el temporal. En el Apocalipsis, (1, 16) se la menciona como el símbolo de la fuerza invencible y de la verdad divina las cuales se abaten sobre la tierra como rayos. Es característica la representación de Jesús con una espada en la boca en imágenes miniadas de Beato que interpretan el pasaje del Apocalipsis en el que Juan recibe El Libro de la Revelación.

Se nos ofrece, pues, una exposición jerárquica de las imágenes: Ejército celeste (registro de doble arquería superior) y ejército terrenal (registro de doble arquería inferior) se sitúan en un marco escénico pleno de armonía figurativa e ideal conjunción de significantes y significados. De contraposición entre el Bien y el Mal. Dos ángeles; Ley y Evangelio; una representación iconográfica configurada por una trama arquitectónica en el que el referente inequívoco se manifiesta en dos arcuaciones en la que se identifica a la ciudad de Dios (La Civitas Dei de San Agustín) en el nivel superior, es decir el



Figura nº 14.- Clípeo con figura de animal pasante a la izquierda con cola arrollada en bucle.



Figura nº 15.- Cruz bajo arco.
Códice Gelasianum
(Siglo VIII)

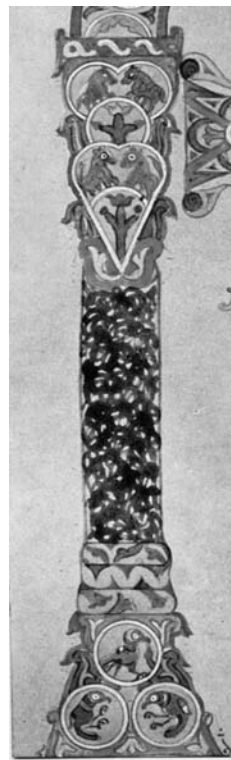


Figura nº 16.
Detalle de la columna con
capitel y basas representando
animales afrontados. Códice
Gelasianum (Siglo VIII)



Figura nº 17.
Detalle del capitel
representando animales afrontados.
Códice Gelasianum (Siglo VIII)



Figura nº 18.- Angel sosteniendo el Evangelio. Beato de Fernando y Sancha (Siglo XI).

templo («domus domini»), la Iglesia¹⁶; mientras que en la inferior permanecen dos jinetes armados afrontados en el interior de la arquería doble, queda representada Jerusalén; la misma estructura sirve para crear el marco de la ciudad «Jerusalem», tal como aparece en el Apocalipsis (fol. 290), apoyando el texto que narra la «Destrucción de Jerusalem». Es decir, en sentido estricto la ciudad del diablo, Babilonia para el conjunto del orbe. Esta Jerusalén es la que hiere de muerte a los profetas mientras aquella, la de arriba, es Jerusalén la ciudad celeste de Dios (la que representaría Alfonso II en el tercer nivel superior del programa iconográfico de la pintura mural de la iglesia de San Julián de los Prados).

Realmente la Iglesia en este mundo no se llama Jerusalén, es decir visión de paz, porque está en lucha; sino que nuestra Iglesia se llama Sión, es decir, especulación de contemplación, porque pisotea la terrena y anhela la celestial (Lectura iconográfica que encuentra su paralelo inmediato con el segundo nivel de la pintura mural de Santullano). Beato lo recoge en el Comentario al Apocalipsis (Ap.14, 6-11). Los ángeles con el Evangelio Eterno y la Ley anuncian el Juicio, e instan a los hombres a la conversión, y la destrucción de la ciudad pecadora. La asociación de uno de los ángeles con el Evangelio, supone en puridad, asociarlo con la figura salvadora de Cristo. Cristo al igual que el Evangelio, anuncia la caída de Babilonia en su realización definitiva. De hecho la interpretación que de él se realiza en el Comentario de Beato es identificarlo como Cristo.

Ciertamente nuestra representación iconográfica, expresa la idea de la subordinación del fuero eclesiástico a una suprema autoridad, Cristo, y todavía a nuestro juicio, teniendo en cuenta que transmiten no sólo la ley eclesiástica, es decir la hispana, sino también la ley civil el *Liber Iudiciorum*. Así, podemos entenderlo como expresión de la subordinación de ambos fueros eclesiástico y civil a la suprema Autoridad de Cristo. A su vez adquiere especial relieve esta idea de la subordinación de los fueros a una suprema Autoridad si tenemos en cuenta que va a ser objeto de manifestación por vez primera en el Concilio de Paris del año 829. En el texto del Comentario al Apocalipsis, es extremadamente significativo que Beato hable después de dos pueblos del diablo: uno fuera de

la Iglesia, los infieles y los gentiles, otro dentro de la Iglesia. Estos dos pueblos quedan representados en las dos partes de la ciudad; los dos jinetes afrontados. Las palabras de Beato en su texto al comentario apocalíptico reflejan taxativamente a aquellos que estando dentro de la iglesia, sucumbieron por herejía y cisma alejándose de las obras de la Iglesia, y esos el día del Juicio serán castigados doblemente.

Toda una expresiva representación iconográfica de justificación teológica de la Guerra justa a partir de los textos patristicos. Expresiva la carta que el rey carolingio Carlomagno transmitirá en el año 796 al Papa León III en la que le expone la responsabilidad que contrae el rey de apoyar a la iglesia con las armas, mientras que la tarea del pontífice “consiste en secundar el éxito de nuestras armas elevando los brazos hacia Dios, como Moisés, e implorándole que de al pueblo cristiano la victoria sobre el enemigo de su nombre”. El papel de estímulo de la iglesia en el triunfo de las batallas adquirió un calculado protagonismo. En el año 1095 el Papa Urbano se dirigirá a los soldados antes de salir para la guerra en los siguientes términos ¹⁷: “Vosotros que ahora partís nos tendréis aquí rezando por vosotros; nosotros os tendremos luchando por el pueblo de Dios. Es nuestro deber rezar y el vuestro luchar contra los amalecitas. Como Moisés extenderemos nuestras manos en oración al cielo, mientras avanzáis y blandís la espada como intrépidos guerreros contra Amalec”.

* * * * *

Un edificio como Naranco, Liño o Valdediós se encontraban solidamente sustentados en el seno de una armadura simbólica. De tal modo que el estudio iconográfico abre la interpretación histórico-artística a todo el conjunto de la información realista acerca de la Alta Edad Media Asturiana, aunque la información de la historia local y la interpretación histórica esté dificultada por la limitación de la documentación escrita.

Sabemos que la monarquía astur tenía soberanía pre-feudal sobre la sociedad, y asimismo que el asombroso resurgimiento de la escultura en piedra que podemos contemplar en la persuasiva riqueza y complejidad en las cons-

¹⁶ GILSON, E.; *Les metamorphoses de la cité de Dieu*, Louvain, 1952 (ed. castellana, Madrid, 1965)

¹⁷ SCHAPIRO, Meyer., *Palabras, escritos e imágenes. Semiótica del lenguaje*. Madrid, 1998.

trucciones áulicas del Naranco dependería del talento de artistas seculares, en contraste con los monjes y toda su creatividad pictórica figurativa plasmada en las miniaturas de los códices gestados en los scriptoria astures (Biblia de la cava dei Tirreni, compuesta en un *scriptoria* asturiano). La Iglesia asturiana se reafirmará en sus doctrinas antiguas pero será sensible a condicionar aquellos referentes iconológicos que proyecten iconográficamente su poder y sus intereses en una sociedad cambiante de la cual la Iglesia detenta una parte extremadamente sensible de poder.

De ahí que el método espiritual contemplativo permitiría enfocar con mayor precisión los problemas planteados por la estudiada relación entre texto e ilustración de «los Beatos». Ciertamente las láminas miniadas y su *interpretatio*, dentro de la misma trama del discurso exegético de Beato, constituirían para el lector y contemplador partes integrantes de un único discurso espiritual, si bien expresado en dos lenguajes y con una finalidad ideológica común y esencial.

Ello nos debe conducir a una realidad lógica; no es correcto establecer una distinción rígida entre las experiencias religiosas y las profanas. En la sociedad astur no se producían modos de visión religiosos y profanos antagónicos entre sí dentro del campo de la percepción artística, aunque existían diferentes grados de programas iconográficos a través de los cuales se elevaba al público a un reino espiritual más alto a través del trampolín de los sentidos.

Por ello, el arte y la arquitectura de este periodo monárquico deben verse no como un reflejo, sino como una parte integrante de las profundas transformaciones que modelaban la cultura y la sociedad altomedieval asturiana.

- Una estructura social mucho más compleja que incluía a incipientes mercaderes y artesanos.

- Una nueva clase que creó redes de comunicación y estimuló la circulación de bienes, lo cual tuvo un verdadero impacto sobre la producción artística.

- Una nueva época que propiciará el crecimiento de las ambiciones de los gobernantes seculares, los cuales de forma progresiva percibieron la importancia de crear espléndidas imágenes con una función expresa/implícita de propaganda como forma de consolidar su poder.

De hecho en este largo periodo (791-910) se incrementó entre los estamentos sociales bajos y medios, la demanda de un compromiso más

íntimo con los asuntos espirituales, principalmente mediante la progresiva introducción de las imágenes. Desde el nacimiento hasta su muerte, la iglesia estructuraba la vida de las gentes; por ello, es imposible comprender el arte medieval astur sin tener plena conciencia de cómo la ideología cristiana buscó un control cada vez mayor sobre las mentes y los cuerpos. Gregorio Magno, uno de los más influyentes padres de la iglesia, recoge este sentimiento de profundización artística en una frase que avala el uso tanto literario y de representación pictórica, como de carácter escultórico: «sapientia quae Deus est, abscondita est ab oculis omnium uiuentium... et uideri potuit per quasdam circumscriptas imagines». «La Sabiduría está escondida a los ojos de todos los vivos, pero ha podido dejarse ver por medio de ciertas imágenes limitadas»¹⁸.

De esta suerte, en la medida que el orden social situaba al individuo en una posición determinada por el nacimiento y prescrita por mandato divino, la figura humana en el arte fue conformándose en concordancia con los dictados superiores emanados de la concepción estética cristiana.

El Arte Asturiano es el resultado, evidentemente, del recurso a la aplicación de una precisa tecnología para atraer al conjunto de los sectores sociales a ciertas formas de comunicación visual. Es sumamente atractivo establecer nexos de influencia con los sistemas visuales anteriores y posteriores a su eclosión artística. De ahí la importancia adquirida por la experiencia visual, tanto en el fenómeno arquitectónico y escultórico del Naranco como en el de las iglesias de Liño y de Valdediós, en las cuales no sólo se va a transformar la vida religiosa; las imágenes tuvieron también un papel cada vez más importante, tanto en la propaganda pública como en la vida social y evidentemente con la función educativa del lenguaje iconográfico cristiano y su especial proyección en el ejército y su jeraquía de poder. Aquellos gobernantes con pretensiones de proyectar su autoridad en unos territorios en expansión fueron creando diversas y cualitativamente más bellas formas de imaginería a través de estatuas y programas pictóricos cada vez más sofisticados en virtuosos sistemas visuales y es que estos constituirían en realidad una garantía de su poder político.

¹⁸ GREGORIO MAGNO: *Moral.*, 18,54. 88, PL, t. 76, c. 92d.