



<https://publications.dainst.org>

iDAI.publications

DIGITALE PUBLIKATIONEN DES  
DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

Das ist eine digitale Ausgabe von / This is a digital edition of

Arias, Lorenzo

## Recurso a los spolia como instrumento de prestigio y poder en el arte prerrománico asturiano (siglos VIII-X).

in: Schattner, Thomas G. – Valdés Fernández, Fernando (Hrsg.), *Spolien im Umkreis der Macht = Spolia en el entorno del poder : Akten der Tagung in Toledo vom 21. bis 22. September 2006 : actas del coloquio en Toledo del 21 al 22 de septiembre 2006* 199-228.

DOI: <https://doi.org/10.34780/0e6a-bgv2>

**Herausgebende Institution / Publisher:**  
Deutsches Archäologisches Institut

**Copyright (Digital Edition) © 2022 Deutsches Archäologisches Institut**  
Deutsches Archäologisches Institut, Zentrale, Podbielskiallee 69–71, 14195 Berlin, Tel: +49 30 187711-0  
Email: [info@dainst.de](mailto:info@dainst.de) | Web: <https://www.dainst.org>

**Nutzungsbedingungen:** Mit dem Herunterladen erkennen Sie die Nutzungsbedingungen (<https://publications.dainst.org/terms-of-use>) von iDAI.publications an. Sofern in dem Dokument nichts anderes ausdrücklich vermerkt ist, gelten folgende Nutzungsbedingungen: Die Nutzung der Inhalte ist ausschließlich privaten Nutzerinnen / Nutzern für den eigenen wissenschaftlichen und sonstigen privaten Gebrauch gestattet. Sämtliche Texte, Bilder und sonstige Inhalte in diesem Dokument unterliegen dem Schutz des Urheberrechts gemäß dem Urheberrechtsgesetz der Bundesrepublik Deutschland. Die Inhalte können von Ihnen nur dann genutzt und vervielfältigt werden, wenn Ihnen dies im Einzelfall durch den Rechteinhaber oder die Schrankenregelungen des Urheberrechts gestattet ist. Jede Art der Nutzung zu gewerblichen Zwecken ist untersagt. Zu den Möglichkeiten einer Lizenzierung von Nutzungsrechten wenden Sie sich bitte direkt an die verantwortlichen Herausgeberinnen/Herausgeber der entsprechenden Publikationsorgane oder an die Online-Redaktion des Deutschen Archäologischen Instituts ([info@dainst.de](mailto:info@dainst.de)). Etwaige davon abweichende Lizenzbedingungen sind im Abbildungsnachweis vermerkt.

**Terms of use:** By downloading you accept the terms of use (<https://publications.dainst.org/terms-of-use>) of iDAI.publications. Unless otherwise stated in the document, the following terms of use are applicable: All materials including texts, articles, images and other content contained in this document are subject to the German copyright. The contents are for personal use only and may only be reproduced or made accessible to third parties if you have gained permission from the copyright owner. Any form of commercial use is expressly prohibited. When seeking the granting of licenses of use or permission to reproduce any kind of material please contact the responsible editors of the publications or contact the Deutsches Archäologisches Institut ([info@dainst.de](mailto:info@dainst.de)). Any deviating terms of use are indicated in the credits.

## Recurso a los *spolia* como instrumento de prestigio y poder en el arte prerrománico asturiano (siglos VIII–X)

En todas las épocas y en concreto en el actual contexto del mundo artístico altomedieval asturiano, las representaciones visuales no conservan siempre el mismo significado; evolucionan progresivamente. Se puede alterar no sólo su forma sino, lo que es más importante, su significado.

Este hecho condicionará directamente el que, por ejemplo, los ídolos paganos experimenten un proceso de diversificación, se diluyan. Adquieren una forma que lejos de contradecir el programa iconográfico e ideológico de un contexto cultural, en nuestro caso el asturiano, se convierten en un venerable referente espiritual de interpretación cristiana. Es un proceso de transformación muy conocido y al que Erwin Panofsky denominaría el «principio de disyunción»; la separación entre la forma y el contenido. Hay una insistencia por parte del artista medieval en mantener la continuidad de los mitos de la era clásica y ofrecer al mismo tiempo una forma visual que ‘actualice’ el mito, que lo integre en la historia del momento histórico en que se realiza ahora. Observamos pues una flexibilidad de significados vinculada al marco mental de la sociedad medieval. Toda la carga ‘textual’ de la imagen original va a condicionar el conocimiento visual y la nueva interpretación de la imagen. Es una forma de percepción religiosa, una forma de ‘penetrar en la realidad’ codificando el símbolo y regulando los ritos. La imagen se convierte entonces en un elemento de Poder, es un instrumento por y para el Poder.

### *La Cruz de los Ángeles*

En el ciclo artístico de Alfonso II (791–842) en el Reino de Asturias, prevalece una pieza de orfebrería de importancia decisiva: La Cruz de los Ángeles, tanto por sus cualidades artísticas como por su proyección iconográfica e ideológica (fig. 1 a).

La Cruz de los Ángeles constituye la más perfecta representación de la cruz realizada en el Reino de Asturias, fruto de la perfección técnica y artística que habían alcanzado el cultivo de las artes de la orfebrería bajo el dilatado período artístico de la monarquía alfonsí. Fue labrada en el año 808 en la fortaleza de Gauzón por mandato del rey Alfonso II quien contribuiría con oro, gemas, piedras preciosas y un camafeo del tesoro áulico para su elaboración.

La Cruz de los Ángeles se convirtió en un símbolo religioso y político, simultáneo con la conversión de la ciudad de Oviedo (Ovetao) en sedes regia del reino asturiano. Labarum primitivo de la Reconquista, la cruz será adoptada por los reyes de Asturias convirtiéndose en símbolo de la idea de permanencia y continuidad del reino.

Se trata de una cruz-relicario realizada sobre un alma de madera de cerezo cuyos brazos, en forma de cruz griega, se ensamblan en el centro. En origen, estos dos brazos de madera medían 46,5 cm en vertical y 45 cm en horizontal, y tenían un espesor de 2,5 cm, presentando en cada extremo pequeños receptáculos cubiertos por tapas correderas para la conservación de reliquias (fig. 1 b).

La cruz está revestida con chapa de oro en forma de finísimas laminillas sujetas por clavillos a la madera interior. El anverso de la cruz está decorado por 48 piedras preciosas repartidas en número de diez, en los brazos laterales y en el brazo superior, y nueve, en el brazo inferior y en el disco central. Las piedras están engastadas en ‘cabujones de plato’, procedimiento al que se recurría ya desde la Baja Antigüedad. De estas 48 piedras originales solamente 43 son propiamente cabujones, teniendo uno de ellos la representación de una figura humana, el resto de las piedras son cinco entalles de época imperial romana con diversas representaciones de carácter mitológico conteniendo escenas paganas.

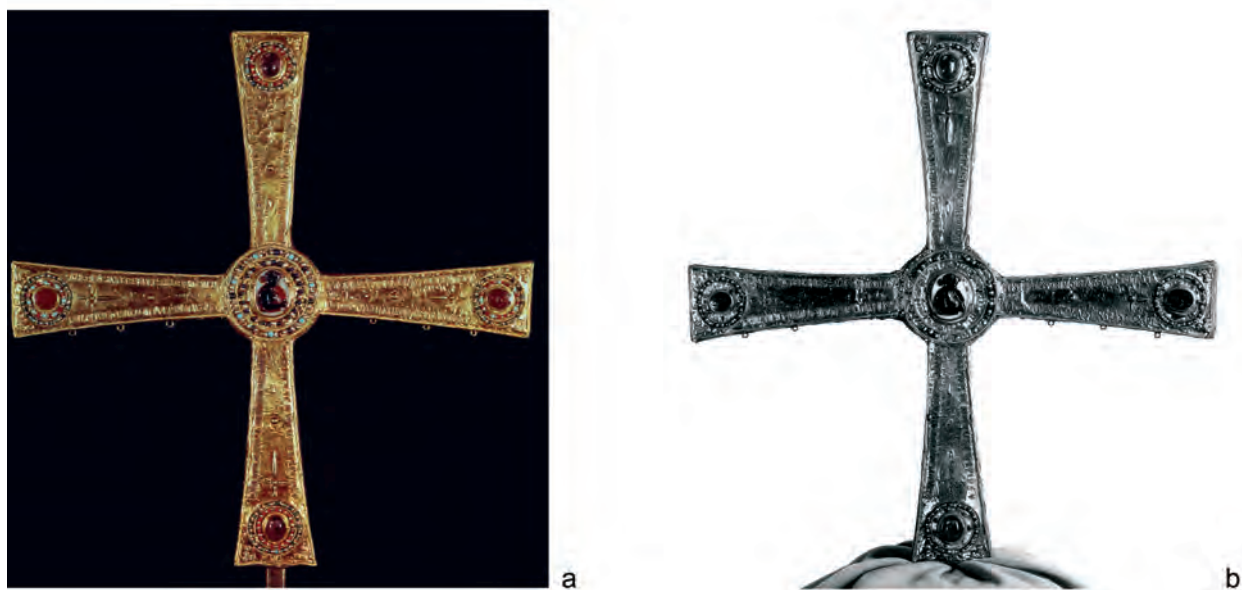


Fig. 1 Cruz de los Ángeles. a Anverso. Estado antes del año 1977, fecha de su destrucción; b Reverso. Estado antes de 1942.

La decoración que conserva mayor realce en esta cara de la cruz se encuentra en el camafio de ágata engastado en el disco central y en las pequeñas piedras preciosas, igualmente engastadas, situadas en los extremos de cada uno de los brazos (fig. 2 c).

El gran camafio de ágata es la más importante de las gemas que enriquecen la Cruz de los Ángeles. El lugar de enlace o unión de los brazos de la cruz era un espacio, ya desde el siglo IV, considerado especialmente sagrado por ser el lugar de la cruz donde la cabeza de Cristo había reposado en el Gólgota. Por lo tanto era un espacio reservado, tanto para la conservación de las reliquias (*lignum crucis...*), como para ser decorado con rica ornamentación y piedras preciosas.

Distribuida en cada uno de los brazos del reverso se encuentra una inscripción formada por letras de relieve soldadas a la superficie de la cruz. Se reparte en forma de dos renglones por cada brazo, siendo sus caracteres capitales clásicos (fig. 2 b).

Su texto latino es el siguiente:

*Susceptum placide maneat hoc in honore Dei. Offert Adefonsus humilis servus Christi. Quisquis auferre praesumserit mihi nisi libens ubi voluntas dederit mea, fulmine divino intereat ipse. Hoc opus perfectum est in Era DCCCXLVI. Hoc signo tuetur pius. Hoc signo vincitur inimicus.*

Su traducción es la siguiente:

«Que se guarde esta joya favorablemente acogida, la ofrece Alfonso, humilde siervo de Cristo, en honor del Señor. Quienquiera que intente llevarla, a no ser donde disponga mi libre voluntad, que perezca bajo el rayo divino. Fue labrada esta cruz en la era del ochocientos cuarenta y seis. Con este signo se defiende el piadoso, con este signo se vence el enemigo».

(Año 808 de la era de Cristo).

A su vez la fórmula apotropaica:

*HOC SIGNO TVETVR PIVS  
HOC SIGNO VINCITVR INIMICVS*

Tiene un antecedente inmediato en el *in hoc signo vinces* constantiniano. Mientras que la palabra INIMICVS puede entenderse como un referente a Satanás, el Mal, el Demonio, el verdadero adversario de los cristianos en la Edad Media. Sin embargo, podía significar también el invasor musulmán.

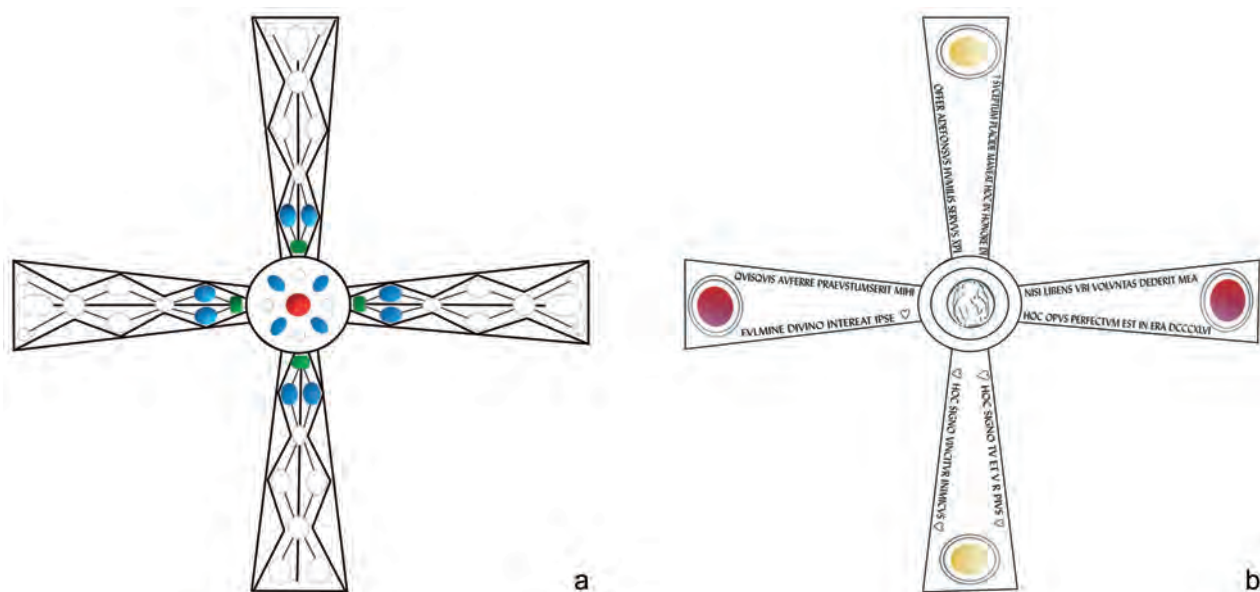


Fig. 2 Cruz de los Ángeles. a Dibujo analítico; b Reverso con la transcripción del texto.

Como veremos lo que va a realizar Alfonso II es una apropiación artística y estética de los entalles mitológicos romanos utilizados como spolia en la superficie áurea de la cruz. La iconografía recogida en estas piedras transfiere representaciones de Diana, Fortuna, Victoria, Minerva, etc.

Alfonso II el Casto, fundador de la 'sedes regiae' de Oviedo en 791, va a apropiarse ideológicamente de la imagen clásica de Diana, de Eneas, de Minerva, de la diosa Fortuna, conjuntamente con el texto clásico de 'La Eneida' de Virgilio. 'Palabra, escritura e imagen' cerrarán el círculo de un fenómeno cuyo necesario objetivo es expresar la 'Verdad' cristiana. Se recurre a la palabra de los filósofos paganos para interpretarlos en clave de textos proféticos del cristianismo, transfiriendo ese nuevo conocimiento en una imagen. Existe evidentemente una neutralización del poder de la divinidad pagana, el cual es interpretado ahora en clave ideológica. El arte permanece pero el valor estético ha variado.

Se produce una transferencia de una imagen de culto clásica, la cual se incorpora al nuevo catálogo de 'objeto-reliquia' cristiano. Los dioses podrán ser 'representados' de diversas formas acordes con la comprensión de los fieles, del público espectador. Se les ha desprendido de su personalidad original. Esta diversidad de imágenes paganas contribuyó a que los artistas medievales pudieran transmitir bajo un efectivo control aquellas imágenes herencia de la Antigüedad Clásica.

### *El camafeo central de la cruz*

Se trataba de una ágata ovalada compuesta por tres capas de diferente color, la superior beige, la intermedia rosada y la que ocupa el fondo, blanca. Su tamaño era de 41 mm de alto por 30 mm de ancho y 4 mm de grosor (fig. 3 a). Se localizaba en el reverso de la cruz, en la convergencia de sus brazos. En 1934 sufrió una rotura a consecuencia de la explosión producida en la Cámara Santa durante los sucesos revolucionarios. En 1977 después del robo y destrucción de las joyas de la Cámara Santa desapareció (fig. 3 b).

En su interior se encontraba el perfil izquierdo de una mujer tallada de cintura para arriba. Tenía desnudos el brazo, el hombro, el seno y parte de la espalda, el resto del cuerpo se hallaba cubierto por una piel de cordero muy vellosa y tosca. La mujer se representaba sosteniendo en su mano derecha un objeto que semejaba una antorcha (fig. 3 c). Iconográficamente es una de las piezas de la cruz de más interés. Atendiendo al estilo se propone su datación entre el siglo I d. C. y principios del siglo II d. C.





a



b



c



d

Fig. 3 Camafeo central de la Cruz de los Ángeles a Camafeo central en 1972 antes de su destrucción; b Detalle; c Detalle de la figura mitológica de Diana; d Estado en 1918 antes de su rotura.

El excelso camafeo central de la Cruz de los Ángeles (fig. 3 d) se nos ofrece en clave iconográfica como la representación de la diosa Diana, la Artemisa griega hija de Zeus y Leto. Diana formada por el adjetivo 'dius' (luminoso) y el neutro 'dium' (cielo luminoso). Diana, la diosa que dispensa la luz nocturna y a la que las mujeres llevaban antorchas 'llevaban la luz' desde Roma hasta Aricia. La fecha aniversario de su culto, el día 13 de agosto, coincidía con el día de luna llena, día de los idus. La Diana latina, hermana de Apolo, es pues también la Luna, la forma femenina de su hermano el Sol, el dios sol Apolo, explicación que conllevará una 'interpretatio christiani' como el 'sol justitiae'. La asimilación de Diana a Artemisa es completa desde el momento en que el emperador Augusto le da un lugar al lado de su hermano Apolo, y pasa a convertirse en 'Diana Victrix' (la Diana victoriosa). Pero Diana se convertirá pronto, merced a la influencia helenística, en la diosa protectora de los esclavos; y la fecha de su aniversario en el templo del Aventino pasará a denominarse 'dies seruatorum' el día de los esclavos.

Esta gema preciosa de Diana será objeto de reajuste ideológico en nuestra prestigiosa Cruz de los Ángeles; se produce una transferencia del culto de una divinidad de la Antigüedad a una nueva forma de acceder y controlar la imagen de la diosa de la castidad, de la virginidad y de la fertilidad femenina. Diana es ahora un ídolo venerable 'fundador' de la ciudad, conjuntamente con Eneas, fundador de la segunda Troya, o Minerva protectora de la ciudad; Diana será, pues el oráculo de la fundación de las Naciones, y sus imágenes se integrarán con un valor apotropaico en la Cruz de los Ángeles. Pero Diana adquiere aquí, a la luz de la 'interpretatio christiani' que realiza Alfonso II, fundador de la ciudad de Ovetao, la nueva 'sedes regiae' de la Monarquía Asturiana, un papel profético, y que será asumido de forma íntegra por el dogma cristiano; es y representará la nueva Sibila, aquella que profetiza la venida de Cristo. Su referencia visual original se diluye y su significado es ahora objeto de adaptación al proyecto político y cultural de Alfonso II. Se ha cristianizado, moralizado, la figura pagana clásica.

La Edad Media no practica un culto desinteresado de las letras y la imagen antigua; muy al contrario extrae un alimento moral y las estudiará a la luz de las Sagradas Escrituras. Es más, los santos Padres de la Iglesia adoptarán frecuentemente versiones morales análogas a las que proponían los textos profanos. Era imposible para el cristianismo ignorar a Homero, Platón, Virgilio etc. Precisamente Virgilio sería alineado entre los profetas que habían anunciado la venida de Cristo (a semejanza de la sibila Diana). Y es que la 'Eneida', la magna obra escrita por Virgilio a petición de Augusto, a la luz de una percepción óptica cristiana, constituye en cierta forma, pero con todas las consecuencias históricas, un himno a la Gloria y a la Fe en la Providencia.

## Entalles

El primer entalle es el que representa el tema de Aeneae Pietas, o huida de Eneas de Troya con su padre Anquises y de la mano de su hermano Ascanio, uno de los pasajes más representados en la iconografía clásica (fig. 4 a). Se representa sobre una pieza ovalada de turquesa color azul-verdoso de dimensiones  $9,40 \times 7,45 \times 2,2$  mm. Este tema tiene su origen en Grecia, donde la escena es representada de perfil; Anquises es portado sobre la espalda, Ascanio es una figura secundaria de la escena y se encuentran acompañados por más personajes ilustrando el tema de la 'Iliupersis'.

Una vez en Roma el tema ha evolucionado iconográficamente; Anquises es portado sobre el hombro y porta los penates. En época augustea se convierte en una escena independiente y pasa a adoptar una composición frontal. Estas innovaciones quizás se deban a un cambio de significado, en tanto se considera a Eneas como héroe fundador de ciudades. Que Anquises aparezca portando los penates no es más que una corroboración religiosa de la fundación de una nueva ciudad. Se pretende identificar a Eneas como el fundador de Roma, la Nueva Troya, siendo éste un instrumento de propaganda política. No hay que olvidar que Augusto necesita ratificar su poder en esta leyenda declarándose descendiente del héroe.

Además Eneas representa un paradigma moral la 'Pietas' del 'civis romanus' (Eneas salva los penates: 'pietas ergo deos') y la 'pietas' del Emperador (también salva a su padre: 'pietas ergo patrem'). Estos valores son perfectamente asumibles por el cristianismo e incorporados a la representatividad de la Cruz. Hemos visto más arriba el contexto ideológico que envuelve la incorporación del camafeo de Diana.





Fig. 4 Entalles con diferentes representaciones. a Eneas; b Minerva frente a la Victoria; c PHACAVAL; d Fortuna; e Hebe.

Su datación se situaría en el siglo II d. C. tanto por su iconografía, como por su estilo y forma de ejecución.

El siguiente entalle tiene como base una calcedonia anaranjada curvada por ambas caras, presenta talla semiplana y las siguientes dimensiones:  $22,8 \times 18,6 \times 4,95$  mm. Se encuentra fracturada en diagonal en su superficie a consecuencia de la explosión provocada en la Cámara Santa durante el año 1934.

La talla representa a una divinidad femenina sentada que podemos identificar como un paralelo del tipo Atenea-Minerva, identificación que coincide con la opinión del resto de autores que han estudiado estos entalles (fig. 4 b).

De este modo, la divinidad se presenta sentada mostrando su perfil derecho. Viste peplos e himation con la égida ceñida al talle. Lleva sobre su cabeza un casco corintio con penacho. Su brazo izquierdo se apoya en un escudo con la cabeza de medusa y el otro adopta el gesto de medida o justicia prototípico de las virtudes romanas. La escena se completa con un pilar adornado con guirnaldas sobre el que se apoya una Victoria portando una palma en la mano derecha y una corona de laurel en la izquierda.

Este tipo de representación combina el tipo helenístico de Minerva (diosa guerrera) con el carácter de símbolo de 'Guerra Justa' que proclamaba el espíritu de conquista romano. Desde el punto de vista propagandístico, al igual que el entalle anterior, las gemas eran de enorme utilidad para transportar cualquier mensaje simbólico que pudiera servir para reforzar la imagen del Imperio.

En cuanto a su talla denota una gran minuciosidad y destreza en la técnica del grabado y su estilo es de excepcional delicadeza. Atendiendo tanto a la técnica como al estilo podemos datarlo en el siglo I d. C.

El entalle del brazo izquierdo iconográficamente quizás sea el que contiene mayor interés por la dificultad que entraña su identificación (fig. 4 c). Representa una figura fantástica de cola serpentina y cuerpo cubierto de escamas rematado por una cabeza de oviscapro coronada por cornamenta similar a la de un toro o buey. En su nuca se pueden apreciar los mechones típicos de melena anubiar. Sus extremidades superiores son heteromorfas y portan distintos atributos: en la mano derecha un orbe sobre un áncora invertida y en su mano izquierda lleva un látigo de 6 o 7 colas. Bajo este fantástico animal se observa una inscripción que aun no ha sido identificada: PHACAVAL, pero que sin duda se trataba de una fórmula mágica.

La identificación es que se trataría de una representación de Abraxas. La divinidad suprema a la que rendían culto los componentes de la secta herética definidos como gnósticos que bebieron de las cuatro religiones más fuertes del levante asiático (egipcia, greco-latina, judía y cristiana) y en cuya visión del mundo Abraxas adquiere un papel fundamental.

Podemos detectar herencias egipcias en los distintos atributos del animal. La cola de serpiente, el orbe y el látigo son característicos a la hora de representar a Chnoubis, divinidad solar, sin embargo éste tenía cabeza de león. Por otro lado, existen representaciones egipcias de dioses con cabeza de carnero pero frontales. Quizás se trate de una evolución naturalista en la forma de representación durante la época romana.

La cornamenta se identifica con el signo «», empleado por magos y astrólogos fenicios para representar el concepto de eternidad y mundo, dando así al amuleto carácter de eterno. Al no existir un tipo específico para la representación Abraxas a consecuencia del sincretismo religioso en el que se basa el gnosticismo, más que una divinidad se trataría de una potencia cósmica de la que participan distintas divinidades, de ahí que se represente con distintas fisonomías.

Su cronología se puede datar en el siglo II d. C. momento de mayor auge de este tipo de sectas. El lugar de procedencia es difícil de determinar dado que las sectas se extendieron por Siria, Turquía, Egipto y Palestina.

En la zona inferior del brazo superior del reverso de la cruz nos encontramos con una calcedonia de color azul pálido y marrón claro cuyas dimensiones son 10,5 × 8,1 y 3,3 mm que presenta talla plana por ambas caras (fig. 4 d). En esta pieza se representa a una deidad femenina mirando hacia la derecha. Viste jilón largo e himation y lleva tocado con diadema o tenia. En la mano derecha porta una patera y en la izquierda el cuerno de la abundancia. Se puede identificar como la diosa Fortuna. Los atributos que aquí se muestran, la patera y el cuerno de la abundancia, identifican a la vez a Fides y a Fortuna. Si la consideramos como una gema de carácter propagandístico podría tratarse de una de las virtudes imperiales ya que son objeto de múltiples representaciones.

Estilísticamente y partiendo de su gran capacidad de abstracción gráfica podemos datarla en el siglo III d. C.

En el brazo inferior del anverso de la cruz un cuarzo ónice de sección semitroncocónica, color azul marino y negro contiene una representación en escorzo de la diosa Hebe o Methe en posición estante y mirando a la izquierda (fig. 4 e). Descansa sobre el pie derecho flexionando ligeramente la pierna izquierda. Semidesnuda, únicamente se cubre con un manto que le cae sobre la espalda. Las manos toman posición oferente y portan un cuenco. Aunque el tipo no es exclusivo de esta divinidad, Methe o Hebe se representa siempre sola y en actitud oferente.

Su técnica de grabado mediante buril de cabeza semiesférica y el tamaño del entalle lo enmarcan dentro de lo que Maaskant-Kribrink definió como «imperial plain gooves style» que se desarrolló entre los siglos I al III d. C. Salcedo lo data hacia el final de este periodo, es decir, entre finales del siglo II y principios del siglo III atendiendo a la ejecución de las piernas comparadas con otros entalles.

### *La placa franco carolingia de la Caja de las Ágatas*

La Caja de las Ágatas es una pieza de orfebrería de exquisita factura, realizada en el Castillo de Gauzón y ofrecida por Fruela II, hijo de Alfonso III, y su esposa Nunilo en el 910 a la iglesia catedral de San Salvador de Oviedo (fig. 5). Es una caja relicario de forma prismática de madera de peral de 42,5 cm de largo por 27 cm de ancho y 16,5 cm de altura cuya tapa está rematada en forma de pirámide truncada, tradicional en este tipo de arquetas. Responde a la tipología de la llamada forma arábiga, aunque pudiera ser de inspiración bizantina directa, puesto que ya en Oriente las empleaban con similares formas. Su superficie está recubierta de laminillas de oro repujadas de follaje con clara influencia cordobesa, abriéndose 99 huecos en total enmarcados por un hilo de oro trenzado y conteniendo en origen finas placas de calcedonia. Las diversas caras y subdivisiones ornamentales de su superficie están perfiladas con cordón de oro. Distribuidos en el conjunto de la caja se encuentran más de 200 piedras redondeadas, muchas de las cuales han desaparecido, siendo reemplazadas en época moderna.

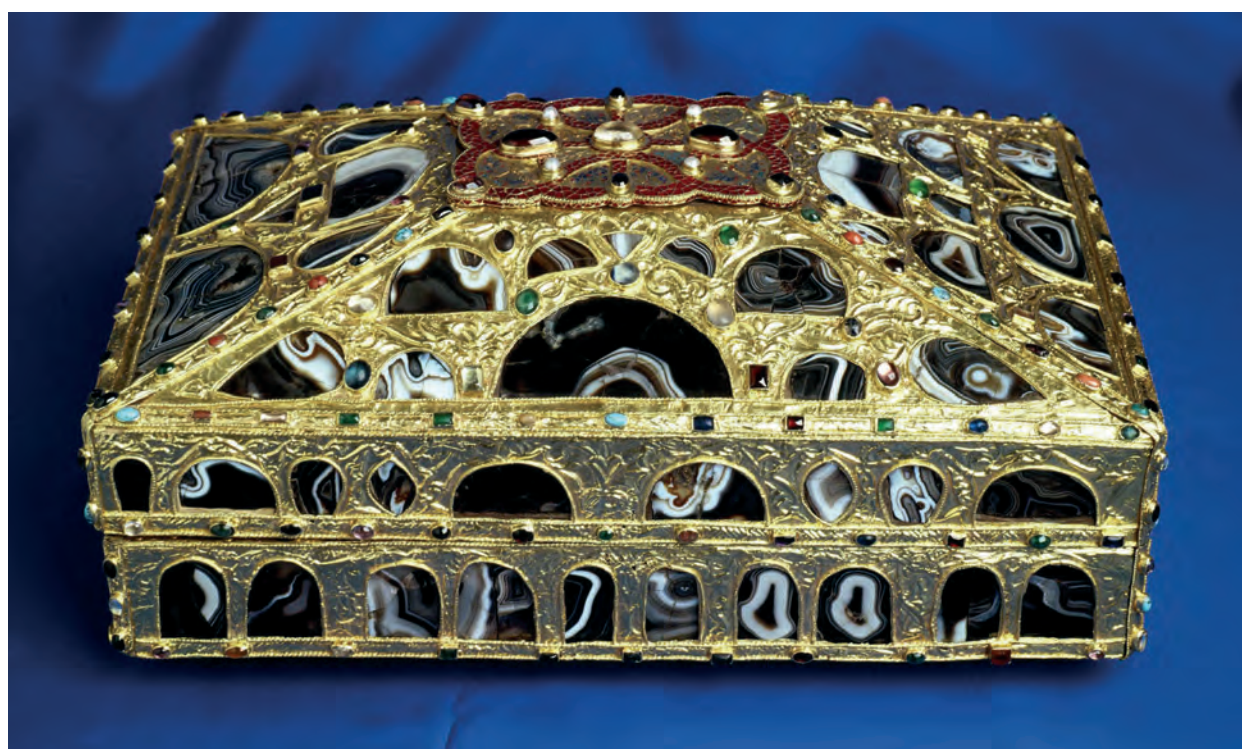


Fig. 5 Caja de las Ágatas o de las Calcedonias. Estado en 1970 antes de su destrucción.

Una de las partes más valiosas de la caja relicario la constituye la placa de oro de forma rectangular de lados curvos situada en la parte superior de la tapa, pieza de spolia de origen carolingio (fig. 6 a) de la primera mitad del siglo IX. Es un ejemplo extraordinario del recurso a piezas de spolia con un fin que aúna la búsqueda de prestigio artístico regio en la corte asturiana con la admiración por el arte foráneo de influencia o tradición carolingia.

Tiene unas dimensiones de 15 cm de largo por 10 cm de ancho y 0,4 cm de espesor, siendo su función original incierta. Conserva una estrecha relación decorativa y de recursos técnicos con la cubierta más antigua del manuscrito de Lindau (Suiza) actualmente en Nueva York y la bolsa relicario de Enger (Sajonia) que se encuentra en Berlín. Así, esta placa es fechable un siglo antes a la propia arqueta sobre la que ha sido fijada. Entra en la lógica que también la placa franca de la 'caja' originalmente perteneciera asimismo a un relicario, o que ella misma constituyera un relicario con reliquias pequeñas ocultas debajo de las piedras. «Eso explicaría el uso posterior como elemento precioso y rematando



en un nuevo relicario mayor» (Elbern 1967). La placa está compuesta de doce paneles ornamentados con esmaltes 'champlevé', ocho de los cuales se encuentran en la parte interior central y los otros cuatro en los extremos las cuales conservan figuras de cuadrúpedos, aves y peces, los 'tria genera animalium' (fig. 6 b) y que ya encontramos representados en la Cruz de la Victoria, obra regia promovida por Alfonso III en 908.

El evangelista Juan, en su redacción del Apocalipsis escribe: «En medio de la calle y a un lado y otro del río había un árbol de vida que daba doce frutos, cada fruto en su mes, y las hojas del árbol eran saludables para las naciones.» Afinidad textual que encontramos simbolizada plásticamente en las imágenes reproducidas en los esmaltes dispuestos en los lóbulos de la placa superior, con representaciones de árboles flanqueados por pájaros afrontados, semejando al árbol de la vida. Iconografía que encontramos recogida en otro texto apocalíptico de prioritaria significación sagrada: en Ez. 47,12 leemos en el texto del Apocalipsis: «En las riberas del río, al uno y al otro lado, se alzarán árboles frutales de toda especie, cuyas hojas no caerán y cuyo fruto no faltará. Todos los meses madurarán sus frutos, por salir sus aguas del santuario; y serán comestibles, y sus hojas medicinales.»

El texto corrobora las cualidades salvíficas de hojas y frutos que el árbol ofrece a los fieles que a él se acercan expresando la universalidad de los llamados a la salvación. Representan a los redimidos por la sangre del cordero, de toda tribu y lengua, y cuya expresa mención encontramos en la antífona de la Misa de la Cruz la cual ha sido extraída del texto apocalíptico (Ap. 5,9). Observemos asimismo otros animales afines al reino terrestre y marino, de especie no definida, los cuales se encuentran dispuestos armónicamente en el entorno de la cruz central, formada

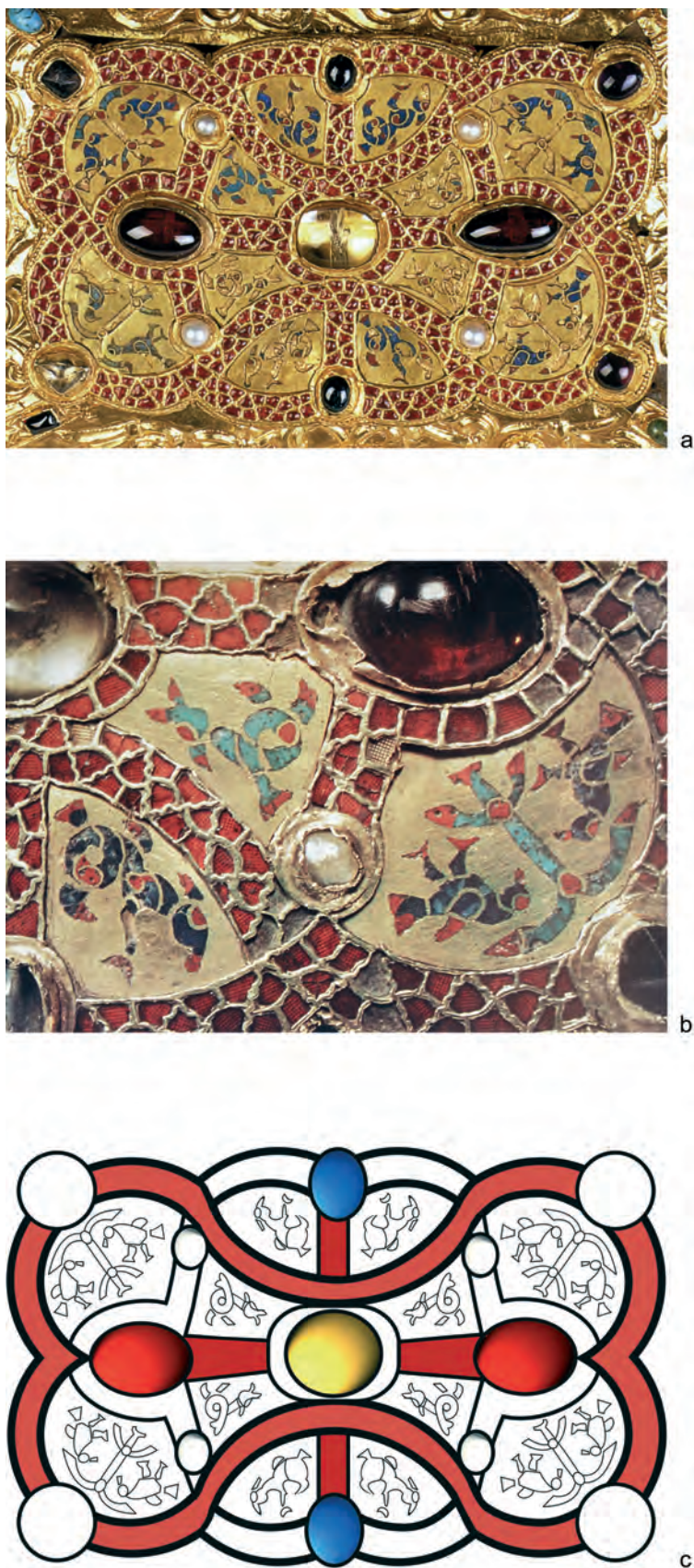


Fig. 6 Caja de las Ágatas. a Placa francocarolingia situada en la tapa superior; b Detalle de la placa superior anterior a su destrucción; c Dibujo de la placa francocarolingia.

por esmaltes y cabujones e identificada de nuevo como la representación del árbol de la vida. Hay un vínculo muy especial, de raíz bíblica, a su vez, de determinados motivos vegetales con atributos de orden cristológico. Así, tenemos el 'laurel', al cual se le atribuye el emblema de Cristo triunfante en la cruz; la 'palma', símbolo excelso de la Victoria obtenida por ella; así como la hoja de 'olivo', el preclaro símbolo por antonomasia de la paz y reconciliación (fig. 6 c) .

Esta orientación e interpretación de signo teológico de estos motivos la encontramos ya en la época visigoda. Y será en los actos litúrgicos del 'Rito de la Bendición de la Cruz', recogidos en el 'Liber Ordinum' donde encontremos este reflejo teológico en la significación de los motivos introducidos en la ornamentación de las cruces.

### *El recurso a spolia en la iglesia de San Julian de los Prados*

En Oviedo, en 791, Alfonso II el Casto va a asentar su 'sedes regia'; la sede de la corte de la monarquía Asturiana en una colina situada en la zona central de Asturias y en la que en 761 sería fundado el cenobio de San Vicente por un 'dominus' llamado Máximo y sus 'servi'. Con posterioridad, y al lado de este primer asentamiento 'monástico', Fruela I (757-768) construiría la iglesia dedicada a San Salvador de Oviedo, la cual será destruida por una incursión del emirato cordobés en 794 y reconstruida por su hijo Alfonso II en 812. Los reyes astures, fundamentalmente a partir del siglo IX, integran en su lenguaje del poder, en su mentalidad de dominio, el universo cristiano como un referente clave en sus programas políticos, ideológicos, artísticos. La edificación arquitectónica, entre otras muchas realidades materiales de los reyes de la monarquía asturiana, confirma la realidad de un poder ligado irreversiblemente a un «cristianismo triunfante»<sup>1</sup>.

La corte de Alfonso II se configura así como la 'urbs regia', la nueva 'hierápolis' de la monarquía asturiana. La nueva sede episcopal es enriquecida arquitectónica y religiosamente por la capilla de San Tirso, la iglesia-panteón regio de los soberanos astures de Santa María, situada al norte de la iglesia del Salvador, y previsiblemente consagrada el 13 de octubre del 821 (servida por las monjas del monasterio de San Juan Bautista y San Pelayo) y flanqueada al Este por el vecino 'monasterio' de San Vicente y de una pequeña cripta o iglesia, sobre la que se levantará el influyente cenobio de San Juan Bautista y San Pelayo. Al norte se ubicaría el baptisterio catedralicio (dedicado a San Juan Bautista) y al sureste de la iglesia de San Salvador la capilla relicario de la Cámara Santa. Próximo a ella quedarían ubicados los recintos episcopales. Pero en las proximidades y desde el siglo X encontramos referencias documentales a monasterios menores como el de Santa María y San Salvador, Santa Cruz y Santa Águeda, Santa Marina. A este sucinto resumen tendríamos que mencionar el atrio de la iglesia-catedral, el acueducto y el trazado de la muralla, descubierta en parte recientemente por la arqueóloga Otilia Requejo Pages, así como el 'locum' de la iglesia palatina de San Julián de los Prados, situado al noroeste de Ovetao, para un estadio de la 'urbs regia'<sup>2</sup>. Este extenso conjunto de construcciones eclesiásticas promovidas por Alfonso II en el núcleo de la colina de Ovetao respondían a presupuestos ideológicos con una fuerte dominante de un simbolismo teocrático cuyo modelo original se encontraba en Aquisgrán. Su objetivo último era la sacralización del espacio central del territorio de su reino, el viejo Ovetao, con un núcleo articulador presidido por las iglesias de la 'hierápolis'. Complejo de desarrollo urbano que sería completado con la construcción de su complejo áulico de San Julián de los Prados, por el norte, y San Pedro de Nora y Santa María de Bendones, por el sur.

La consolidación institucional del Asturorum Regnum va a suponer un respaldo a la institución monástica, la cual constituye realmente la forma consolidada de la organización eclesiástica de Asturias. Corroboración este hecho el fenómeno de la crisis del Adopcionismo; el obispo de Toledo Elipando

<sup>1</sup> Fernández Conde, F. J.: «Notas sobre la religiosidad de la alta Edad Media», Scripta (=Estudios en homenaje a Elida García García), Oviedo, 1998, I, pp. 147-159.

<sup>2</sup> Cf. Fernández Conde, F. J.: Los orígenes del monasterio de San Pelayo en: Semana de historia del monacato astur leonés. XV centenario del nacimiento de San Benito, Oviedo, 1982; García Larragueta, A. S.: «Colección de los documentos de la Catedral de Oviedo», Oviedo, 1962; Carrero Santamaría, E.: «El conjunto catedralicio de Oviedo durante la Edad Media», Oviedo, 2003; García de Castro Valdés, C.: Las primeras fundaciones, en: La Catedral de Oviedo, 2 Vols., Oviedo, 1999, Tomo I, Historia y Restauración, pp. 21-73.



delega en el abad Fidel, y no en un obispo, el efectivo cumplimiento de las tesis doctrinales adopcionistas en Asturias. Doctrina que será objeto de censura y elaboración de textos vinculados a la ortodoxia de la iglesia por el también monje Beato, el cual desde su scriptorium del monasterio de la Liébana, elaborará la obra crítica 'Comentario al Apocalipsis', basada en una defensa ortodoxa de los textos de las Sagradas Escrituras. Beato se encuentra respaldado por el poder político alfonsí, el cual quiere la definitiva separación del reino de Toledo. La disputa adopcionista, por tanto, constituía, en cierta forma, el núcleo principal de las relaciones de Oviedo con Carlomagno, y en las cuales la monarquía alfonsí habría de reforzar su determinación antiadopcionista.

Con Alfonso II se producen las condiciones para efectuar esta separación creando la sede episcopal de Oviedo y propiciando una restauración a varios niveles: de orden político, religioso, artístico, arquitectónico, urbanístico,

Durante el periodo monárquico de Alfonso II existe una voluntad política materializada de forma efectiva en establecer un vínculo estrecho con las tradiciones y prácticas religiosas ultrapirenaicas. Se puede afirmar que no nos encontramos con una mentalidad política e ideológica de recuperar la tradición gótica. En realidad el 'Testamentum regis adefonsis' del año 812 nos confirma en la tesis de que el reinado de Alfonso II se pronuncia por la decidida caída del reino de los godos y en absoluto son asumidas sus tradiciones.

En estas condiciones Alfonso II impulsará el culto a Santiago siendo Beato el introductor o, al menos, el influyente difusor intelectual de la creencia de su predicación en Europa, y en España evidentemente, a través de su 'Comentario al Apocalipsis' y del 'Himno a Mauregato'. A juicio de Amancio Isla «si las propuestas beatianas se impusieron, hay que pensar que el poder tomó partido por las mismas y que la influencia de Beato fue en aumento. Sólo de este modo pudo quebrarse el prestigio de la tradición goda, representada por el metropolitano de Toledo, y alterar la balanza en cuanto a los apoyos obtenidos por cada facción religiosa.» (Ananico Isla 1998, 971-993).

### *Santullano como espacio arquitectónico de Poder Regio*

La Iglesia de San Julián de los Prados (Santullano) fue construida a fundamentis en los años centrales del reinado de Alfonso II (791-842) en una fecha que no es recogida por las crónicas altomedievales de la monarquía asturiana (fig. 7 a). No obstante su fecha de edificación estaría comprendida aproximadamente entre 812 y 842. Tesis avalada por la conservación de la donación testamentaria, 'Testamentum Ecclesiae Sancti Salvatoris' ('Testamentum Regis Adefonsi'), que el 16 de noviembre del año 812 Alfonso II realiza, ante cinco obispos y varios testigos, a favor de la iglesia de San Salvador y en la cual no se menciona la iglesia de San Julián, por lo que podemos deducir que su construcción es posterior a esta fecha y anterior a la de la muerte de Alfonso II en el 842.

Puesta, así, bajo la advocación de los santos mártires de Antioquía, San Julián y Santa Basilisa, la iglesia de San Julián de los Prados o de Santullano, está emplazada en la zona norte del suburbium de la ciudad de Oviedo (Ovetao), extramuros, pues, de la regia sedes ovetense de Alfonso II y situada en un núcleo de comunicaciones de origen romano. La iglesia estaría inscrita en un conjunto áulico, hoy desaparecido, compuesto por diversas construcciones palaciales próximas al templo, tal y como nos relatan las crónicas de la época y la donación testamentaria realizada por Alfonso III el 5 de setiembre de 896 a la iglesia de Oviedo.

Si nos ceñimos a los textos cronísticos y otras fuentes documentales, así como al estudio de los registros arqueológicos, no podemos extraer la conclusión cierta de que Alfonso II hubiera construido su conjunto palatino intramuros a la 'urbs regia' de Ovetao. La investigación científica y el estudio de las crónicas altomedievales lleva justamente a la conclusión de que su conjunto palatino, su complejo residencial áulico, se encontraba en el entorno de la iglesia de San Julián de los Prados (fig. 7 b).

En la parte oriental del transepto se abre la cabecera tripartita (fig. 7 c). La capilla mayor conserva notables influencias del occidente europeo, las cuales se pueden contrastar en la disposición arquitectónica de las arquerías ciegas adosadas a los tres muros del ábside central. Su armonía radica en su equilibrio de proporciones, las cuales introducen una impresión óptica de profundidad espacial. Este tipo de arquería absidal está ausente en la arquitectura hispánica de los siglos VI y VII



a



b



c



d

Fig. 7 Santullano. a Fachada occidental; b Interior hacia el occidente; c Interior hacia el triple ábside, d Interior hacia el transepto.



Fig. 8 Santullano. a Capitel reaprovechado en la arquería ciega del ábside; b–d Capiteles reaprovechados en el ábside.

convirtiéndose en uno de los elementos palatinos y de representación monárquica, más característicos de la iglesia de Santullano (fig. 7 d).

Adquiere una evidente importancia el hecho de que la decoración escultórica que integra el conjunto de las arquerías murales ciegas de la Capilla Mayor, esté formada por un conjunto de piezas reutilizadas; es decir de spolia. El conjunto de sus elementos decorativos, como fustes, capiteles, basas y las dos pilastras marmóreas de excelente traza, con motivos de cuadrados y hexágonos finamente labrados, han sido traídos de regiones fronterizas con los límites territoriales del reino asturiano. Respecto a los capiteles tenemos dos ejemplares de tradición corintia, con un collarino y volutas de hojas, macizas y retorcidas en las que se han empleado labores de trépano. La cronología de estos capiteles se adscribe al siglo VII–VIII y representan copias provinciales de otros relieves escultóricos cuya filiación estilística oriental podemos situarla dentro del siglo IV (fig. 8 a). Otros capiteles de este ábside central introducen variaciones en su ornamentación. Así nos encontramos uno de estilo corintio también, con collarino sogueado retorcido con motivos de follaje y guirnaldas (fig. 8 b). Otro de ellos de orden compuesto, con collarino semejante a los ya descritos y con motivos florales de hojas de vid distribuidos en dos filas (fig. 8 c). El ábaco se configura con una decoración de volutas recorrida por un cordón sogueado (fig. 8 d). El conjunto de estos capiteles de spolia tienen su procedencia en la zona norte del Duero. Aquí encontramos capiteles de época visigoda con una similitud muy alta. Así, el monasterio visigótico de Wamba (Valladolid) se nos ofrece como el lugar de procedencia de buena parte del conjunto de estos capiteles reaprovechados en la capilla mayor de Santullano (Noack-Haley 1986). Piezas análogas las tenemos también en San Pedro de Montes (León), así como en Camarzana de Tera, en Revilla del Pomar (Museo de Burgos), o en San Salvador de Tábara. A destacar como se afianza aquí el tema de la decoración sogueada, que progresivamente irá adquiriendo una decisiva importancia en los temas decorativos del arte asturiano.





Fig. 9 Santullano. a Capitel de pilastra reaprovechado en el ábside; b Pilastra marmórea reutilizada en el ábside.

Dentro de éste ábside central encontramos dos pilastras o jambas marmóreas de unos 7 cm de espesor con capiteles, situadas a ambos lados de la entrada absidal (fig. 9 a). Las piezas están recortadas, y son igualmente reaprovechadas; no formaban además, originalmente, un conjunto con sus respectivos capiteles (fig. 9 b). Las excelentes jambas de extrema calidad y virtuosa talla, tienen un dibujo de cuadrados y hexágonos, una temática hispanorromana que es objeto, a su vez, de representación en las pinturas al fresco que recubren las bóvedas de los ábsides laterales de la iglesia de San Julián de los Prados y que tendrá su continuidad en el resto de los ábsides de las iglesias asturianas (Liño, Valdediós, Priesca...). Estas jambas producto de spolia de tradición romana tardía y con ajustado uso hasta la época visigoda (Noack-Haley 1992) para Sabine Noack-Haley: «replantan la cuestión de si en Asturias se labraba el mármol en el siglo VIII y a comienzos del IX». La forma de los relieves de las hojas de la jamba difiere notablemente de la de los capiteles que soportan las pilastras. Ello conlleva un diferente lugar de ubicación.

El estudio de este conjunto de piezas escultóricas reutilizadas reviste un especial interés: Nos confirma en la creencia de que en la corte de Alfonso II se fomentó de forma especial, y máxime en la decoración escultórica, una transposición de los modelos artísticos presentes en la corte visigoda de Toledo. Ello supone que los programas artísticos de Alfonso II, superado el período de distanciamiento de la corte toledana provocado por la crisis producida por la controversia del adopcionismo, se decantan a nivel artístico por una presencia de las tradiciones de la corte visigótica de Toledo en las diversas representaciones artísticas asturianas. «En realidad, parece que en el Oviedo del monarca casto, estamos asistiendo a una verdadera restauración de disposiciones y maneras constructivas urbanas y metropolitanas del antiguo reino de Toledo» (Arbeiter 1992). Asimismo, para Achim es evidente que «los templos ovetenses de Alfonso II deben ser considerados como los verdaderos herederos de los célebres templos toledanos, con lo que se desvela de esta forma la gran incógnita de aquella arquitectura toledana temprana». Para Arbeiter es lícito suponer que las iglesias ovetenses en cuestión, reprodujeron hasta determinado punto, el aspecto y las técnicas constructivas de sus modelos en la antigua capital visigótica».

### *El iconostasio de Santa Cristina de Lena*

La iglesia se encuentra situada en el concejo de Lena, dentro de la parroquia de San Lorenzo de Felgueras. Carecemos de inscripción fundacional o de consagración y su edificación no es recogida por ninguna de las diversas crónicas medievales de la época. Podemos adscribirla como inmediatamente posterior a la edificación de Santa María de Naranco. Las analogías estilísticas con el edificio civil de Ramiro I son evidentes (fig. 16 a–b), aunque se han introducido variaciones significativas de carácter constructivo y artístico, con las notables repercusiones en el programa iconográfico (fig. 10 a).

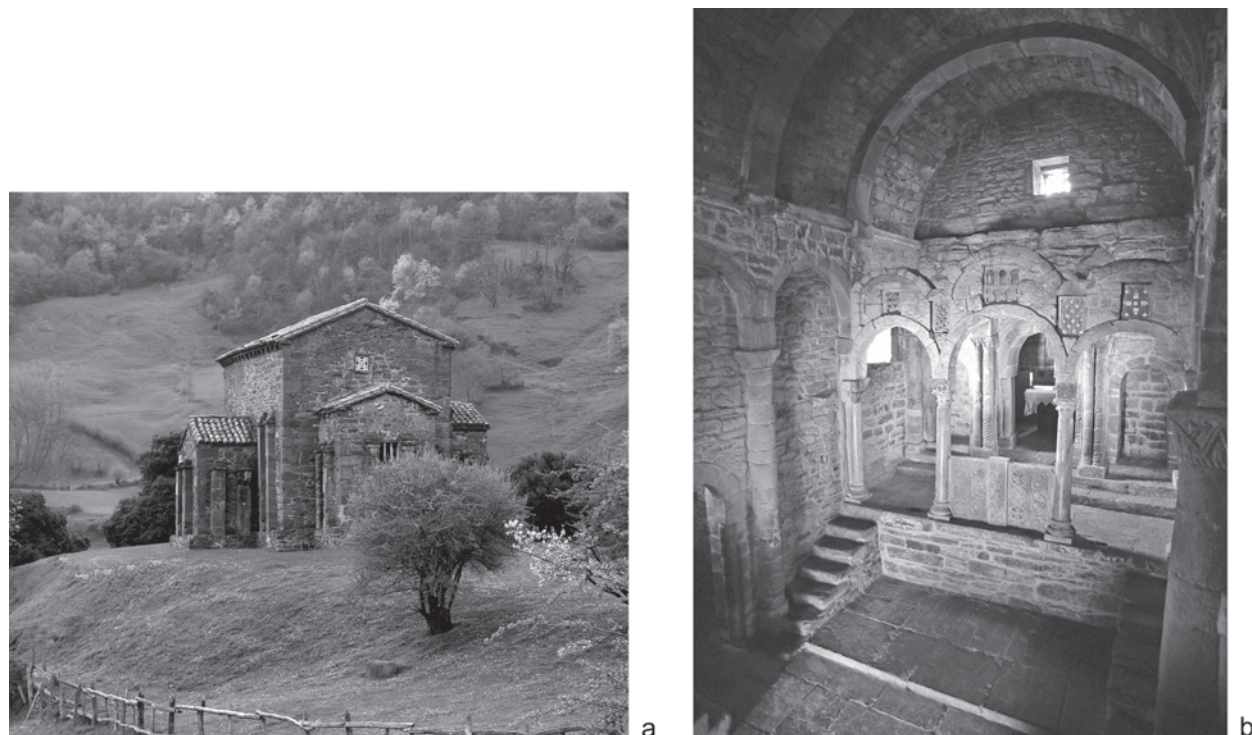


Fig. 10 Santa Cristina de Lena. a Vista oriental: b Interior hacia la triple arquería del iconostasio.

### **El momento constructivo del iconostasio**

En el último tramo de la nave única y situado inmediatamente delante del ábside central se encuentra el presbiterio elevado del suelo de la nave 0,95 m y al cual se accede por dos escaleras de piedra (fig. 10 b). En este espacio se levanta un iconostasio; es una construcción formada por una triple arquería apoyada sobre cuatro columnas de mármol rematadas por capiteles de spolia (fig. 12 a–b). Sobre los arcos peraltados y distribuidos en el paramento de mampostería existente entre la arquivolta y el triple arco superior se han encajado cinco celosías de origen asturiano y mozárabe talladas sobre piezas marmóreas igualmente de spolia: tres de ellas situadas encima de la clave de cada arco y dos en las enjutas. Esta arcuación que configura el iconostasio es realmente original en la arquitectura altomedieval asturiana al no encontrarse precedentes directos asturianos ni tampoco visigodos (fig. 11 a). Una separación por medio de cancelas la encontramos evidentemente en otras iglesias asturianas, como se puede comprobar en San Salvador de Valdeditós, en San Salvador de Priesca o en San Adriano de Tuñón, si bien no adoptan una estructura en forma de arquería como la de Santa Cristina. Estructura de triple arquería similar a la de esta iglesia solamente la encontramos en una iglesia del 913 como es San Miguel de Escalada, en la provincia de León.

Este iconostasio responde a una construcción posterior a la fecha de erección de la iglesia original y que podemos fechar en los primeros años del siglo X. Así queda atestiguado por los restos que aún permanecen en los muros de contacto de la actual arquería y la disposición forzada de los ca-



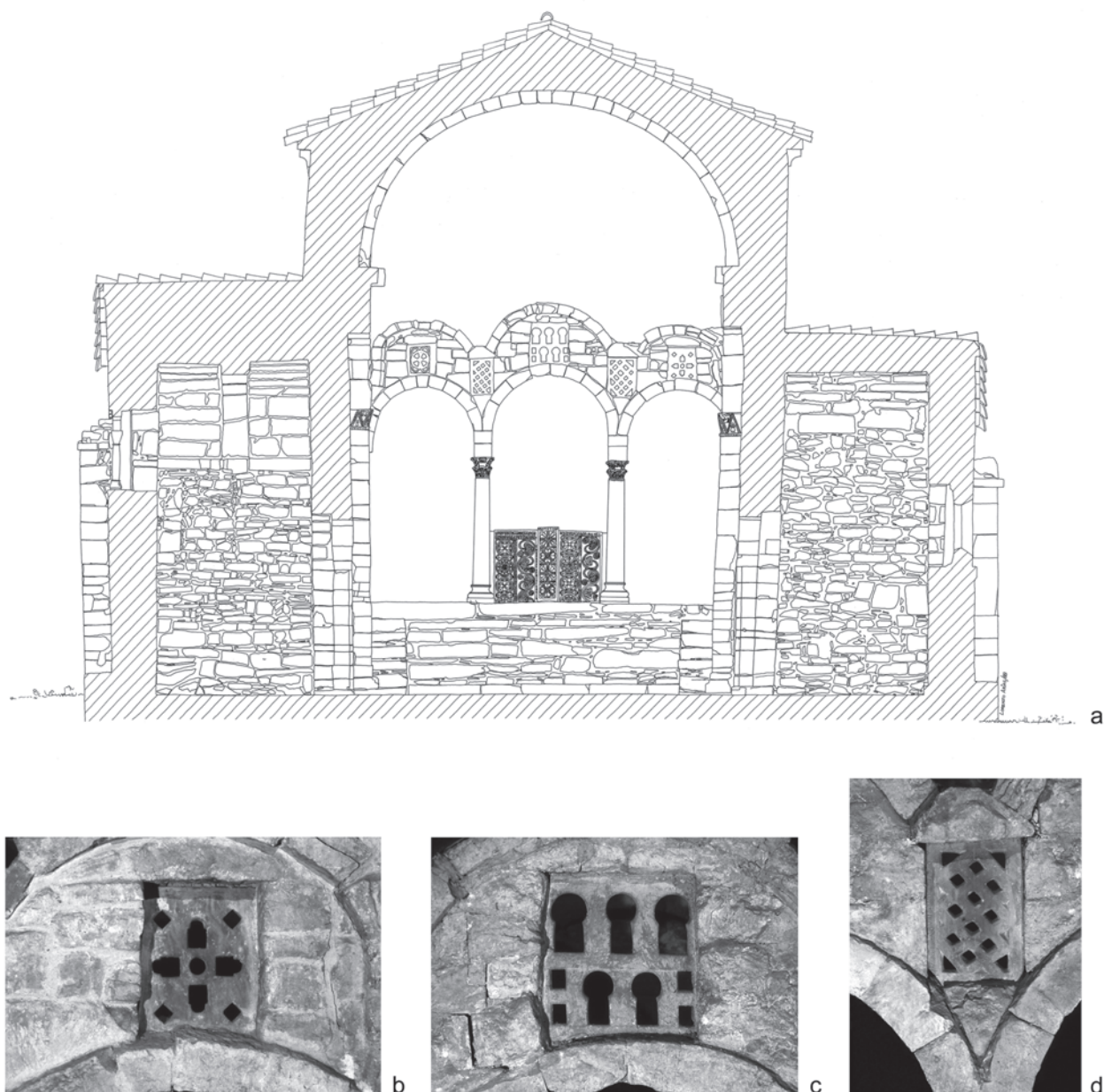


Fig. 11 Santa Cristina de Lena. a Sección transversal hacia el iconostasio; b Celosía calada con talla de cruz; c Celosía central con cinco arcos de herradura; d Celosía lateral con inscripción del siglo VII.

piteles adosados en los extremos de los lienzos laterales. En ellos es perceptible la alteración del arranque de una estructura pétrea anterior. Aún hoy permanecen restos significativos del capitel entrego corintio que originalmente adosaba al muro norte de la arquería ciega (fig. 13).

### Un edificio civil convertido en iglesia

La iglesia de Santa Cristina, junto con el problema de datación en lo que a su construcción atañe, presenta peculiaridades en su disposición espacial que inducen a reflexionar sobre su función original.

En un momento cronológico indeterminado, próximo al primer tercio del siglo X, el edificio civil con funciones áulicas de Santa Cristina de Lena es convertido en iglesia. Las modificaciones de carácter constructivo y decorativo que estamos estudiando tienen precisamente un fin concreto: introducir las necesarias reformas de adaptación arquitectónica del nuevo espacio a las funciones litúrgicas propias de un ámbito eclesial. Así el majestuoso iconostasio a modo de arco triunfal tras el cual no queda situada

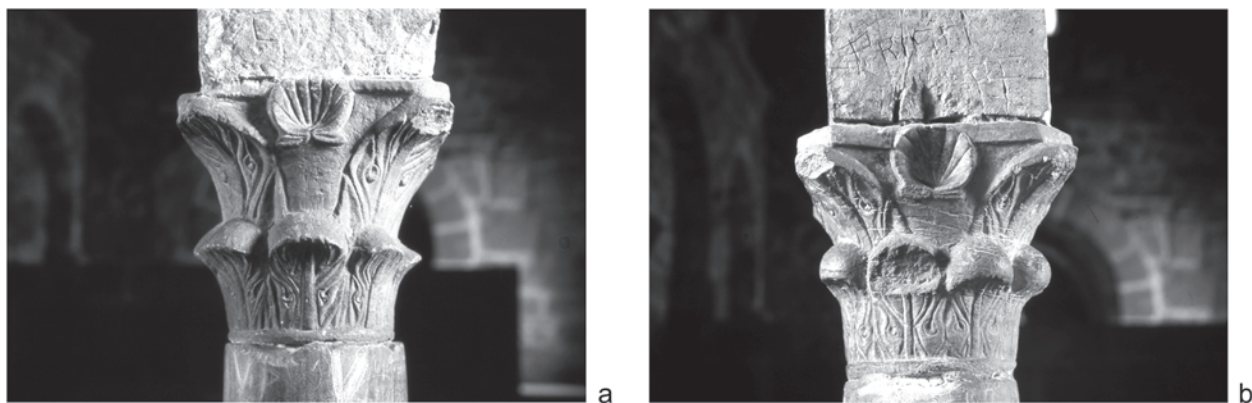


Fig. 12 Santa Cristina de Lena. a-b Capiteles reaprovechados en la arquería del iconostasio.



Fig. 13 Capitel original ocluido por la arquería del iconostasio.

la capilla mayor, sino que ésta se abre a un tramo más al fondo oriental y elevado su asentamiento. El 'sanctuarium altaris' queda reducido a un espacio que trasciende el nivel de visión de los fieles. Isabel Torrente considera que ello constituiría un indicio a favor del «uso de esta iglesia por una 'comunidad femenina', a la que el iconostasio procuraría el ambiente de reclusión al que hacen mención las fuentes documentales, pero a la que también, precisamente por su condición femenina, no les es permitido acomodarse para la salmodia y culto en el mismo nivel que el altar»<sup>3</sup>. Mantener la certeza de esta hipótesis supone que la iglesia de Santa Cristina de Lena constituiría un testigo del monacato prebenedictino; de un monacato surgido con el apoyo de los poderes locales y que, cuando éstos alcancen un ámbito de influencia al más amplio nivel del Reino, ese monacato desaparezca diluido en señoríos más poderosos, en este caso el de la sede episcopal de San Salvador de Oviedo.

Los elementos de cultura material introducidos con la reforma de Santa Cristina permiten, pues, sugerir la presencia del monacato prebenedictino en el concejo de Lena en un momento en el que dicha institución adquiere renovada fuerza con la regla fructuosiana. Asimismo, la confirmación de un monasterio puesto bajo

el patrocinio de los apóstoles Pedro y Pablo, conjuntamente con la configuración de la diócesis de Britonia, se nos revelan como un hecho que, por un lado, avala la consolidación del monacato asturiano con el ascenso de la Monarquía Asturiana y por otro la ausencia de inmigrantes provenientes de la dominación islámica en el ascenso del monacato asturiano.

El conjunto ornamental de la arquería tiene una especial y excepcional relevancia artística e iconográfica. Nuestro inicial interés se centrará en las cinco celosías que perforan la parte superior de la triple arquería.

Las cinco celosías elaboradas reutilizando placas visigodas, queda confirmado por una inscripción parcialmente conservada que permanece en una de las piezas. En ella el tema decorativo está superpuesto a una inscripción funeraria que hace referencia al año 643 d. C. estableciendo una datación precisa que confirma el visigotismo de las placas reutilizadas (fig. 11 d).

La inscripción que figura en la lápida funeraria reutilizada puede ser transcrita en los siguientes términos:

*...o[c loc]o sipul(tus) e[s]t/...T[el]li(us) /...marcias in era DCLXXXI (643 d. C.)*

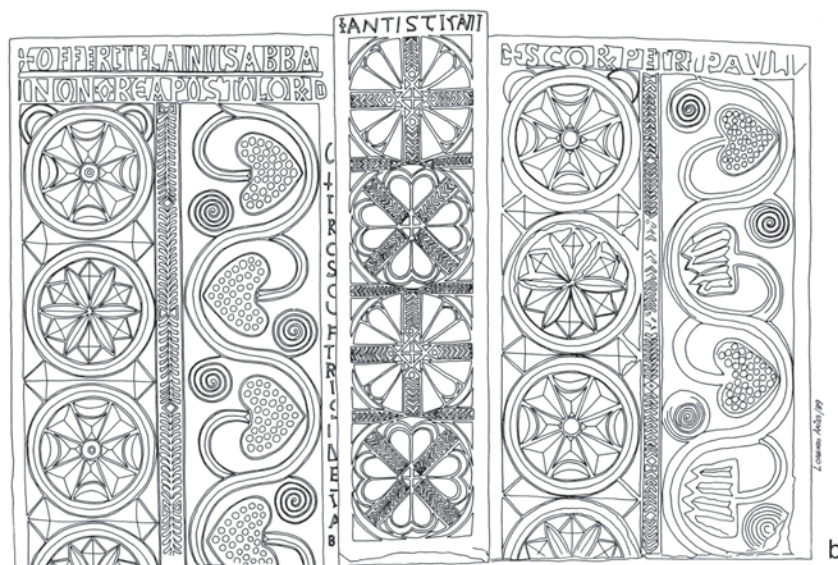
...en este lugar (o túmulo) fue sepultado, Telio en... marzo, en la era de 681 (= 643 d. C.).

<sup>3</sup> Torrente Fernández, I.: «El monacato en el territorio de Lena. Sociedad y Poder», Oviedo, 2006.





a



b

Fig. 14 Santa Cristina de Lena. a Cancel reutilizado en el iconostasio; b Cancellum. Dibujo.

La reutilización de la lápida como celosía, con el consiguiente recorte, impide completar el texto previo al nombre de Telius. Desconocemos si a este nombre le precedía alguna referencia a su condición, 'famulus' o 'servus Dei', por ejemplo, lo que permitiría en cierta medida ajustar la cronología del centro religioso: siglo VI o siglo VII. Y ello porque la inscripción del cancel, como veremos, nos remite a la presencia de un monasterio puesto bajo el patrocinio de los santos apóstoles Pedro y Pablo, el cual estaría a su vez previsiblemente presidido por el abad Flaino<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Cf. muy especialmente el artículo de Isabel Torrente Fernández ya reseñado: «El monacato en el territorio...» Asimismo de la misma autora: Problemática en torno a los primeros establecimientos monásticos en Asturias (siglos VI–VIII), en: *Surcum sevit. Estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano*, Oviedo, 2004, pp. 209–232.



Sobre el mozarabismo de la decoración de las celosías conviene destacar a su favor las evidentes analogías de dos de las placas, en cuya composición se ha incluido una decoración calada de malla reticular con motivos de cuadrados, con el tablero de cancel de piedra caliza original de la iglesia de San Salvador de Priesca (año 921), y actualmente en el Museo Arqueológico de Asturias en Oviedo. Este motivo tiene una estrecha relación con el tablero de cancel de tradición asturiana, encontrado por el autor en la catedral de Oviedo, y conservado en el Museo de la Iglesia.

### El cancellum reutilizado del iconostasio

El arco central de la arquería de la barrera litúrgica está cerrado en su parte inferior por un cancellum o pretil compuesto por piezas de spolia, cuya cronología podemos situar en época visigoda. Su pertenencia al mismo edificio que el conjunto de las celosías no puede ser confirmada.

El cancel (fig. 14 a) lo conforman dos placas de piedra rectangulares recortadas de una pieza original de mayor superficie y unidas por una barrotera central igualmente seccionada en su altura para ser adaptada a su nueva función. Están asentadas en posición vertical y rebajadas en sus extremos para ser ensambladas tanto entre sí como en las columnas de la arquería. Están fijadas al pavimento mediante encaje en acanaladuras. El conjunto de estas piezas estaba completado por la prolongación de otras dos en cada uno de los extremos laterales de las columnas centrales teniendo como límite la escalera de acceso al presbiterio. Así lo confirman la ranura existente en el suelo del presbiterio, las huellas de encastre existentes en las dos columnas exentas, y la aparición de un fragmento de tablero de cancel en un lugar próximo a la iglesia.

Las tres placas reutilizadas, aparte de conservar una rica decoración ejecutada a talla de bisel, poseen una inscripción que recorre el borde del límite superior de las piezas (fig. 14 b). Los caracteres grabados en cada una de ellas corresponden a épocas



Fig. 15 Santa Cristina de Lena. a Cancel. Detalle de la placa izquierda; b Contacto de la placa izquierda con la barrotera.

histórico-artísticas diferentes. Así, la placa o pretil situado a la izquierda conserva una inscripción en letras visigodas grabadas en sentido vertical junto a la barrotera central (fig. 15 b). Tiene difícil lectura por corresponder su grafía a las iniciales de un conjunto de renglones cuyo texto completo no se conserva al fragmentarse la pieza. Esta misma placa conserva en su parte superior la inscripción (fig. 15 a):

*OFFERET FLAINVS ABBA  
IN (h)ONORE APOSTOLOR(um)D(e)I*

Texto que tiene su continuidad con la inscripción de la placa de la derecha:

*S(an)C (t)OR(um) PETRI PAVLI*

La inscripción tercera corresponde a la barrotera central, grabada en caracteres con influencias mozárabes:

*ANTISTI SAN(c)TI...*

Su versión quedaría en los siguientes términos:

«El abad Flaino lo ofrece en honor de los apóstoles del Señor, los santos Pedro y Pablo. El santo obispo...»

La fragmentación del texto impide precisar – como asevera Isabel Torrente – si la inscripción hace referencia expresa al obispo que consagró el reconvertido edificio en iglesia monacal o si tales términos se aplicaban al propio abad Flaino, en cuyo caso nos hallaríamos ante un obispo sub regula.



a



b

Fig. 16 Santa Cristina de Lena. a Capitel troncopiramidal original de la arquería mural ciega sur; b Conjunto original de clípeo con faja con jinete.

La iconografía recogida en los relieves labrados del cancel de Santa Cristina constituye un ejemplo espléndido de representación trinitaria, al modo que lo podemos encontrar en los cancelos de Santianes de Pravia, o San Tirso de Candamo. A pesar de ser piezas reutilizadas se han escogido ex profeso dos placas y una barrotera central en la que se destacan secuencias de tres círculos igualmente en disposición vertical ascensional, confirmando de forma consecuen- te el sentido trinitario definido iconográficamente al tablero litúrgico. Referente trinitario que vuelve a manifestarse dentro de la misma iglesia, en las tres celosías que se abren en la arquería tripartita que configura el iconostasio del presbiterio; aquí, dos celosías con cruz calada (fig. 11 b) dispuestas en los extremos acogen a la celosía central en la que se han calado cinco arquitos de herradura (fig. 11 c). Nueva simbología del misterio trinitario, en una clara significación de realzar conceptual y crípticamente la sacralización del espacio litúrgico más sagrado de la iglesia.

La tipología decorativa de estos paneles en su ubicación original es propia de la segunda mitad del siglo VII. Su procedencia fragmentada podría encontrarse en las placas-nicho, o en placas con una función litúrgica no precisable en éste momento. Los motivos aquí tallados con la técnica a bisel son representativos de numerosos relieves visigodos, encontrando analogías en los tallos con vástagos en forma de espiral de una placa de San Juan de Baños (año 661), así como en un relieve de cancel proce- dente de San Salvador de Priesca (año 921) conser-

vado en el Museo Arqueológico de Asturias, en Oviedo, y en otro encontrado en la iglesia de Santa María de Bendones actualmente conservado en el Tabularium Artis Asturiense. Asimismo existe otro fragmento visible entre los sillares de uno de los paramentos de la iglesia de San Francisco en Avilés. La división de los pretiles en fajas verticales, con sus relieves de cruces de Malta, así como dibujos de rosetas inscritas en círculos y racimos y pámpanos en forma de espiral pudieran presentar a su vez analogías con la escultura de tradición emeritense. Las piezas proceden, pues, de un templo visigodo de la segunda mitad del siglo VII el cual sería dedicado por el abad Flainus a los apóstoles Pedro y Pablo y cuya ubicación geográfica dentro o fuera del territorio asturiano no se puede precisar por ahora.

### *Las jambas de San Miguel de Liño*

La iglesia de San Miguel de Liño sería consagrada por Ramiro I y su esposa Paterna en el año 848 fecha recogida en la inscripción grabada por el propio rey en el ara actualmente conservada en el edificio regio de Santa María de Naranco, situado a trescientos metros de San Miguel.

La ruina de buena parte del edificio en el siglo XI condiciona, que en la actualidad su estructura arquitectónica original se encuentre fuertemente alterada. De su primitiva obra se conservan el antecuerpo occidental, donde se abre el vano de ingreso a un vestíbulo sobre el cual se eleva la tribuna regia, y el primer tramo de la arquería del cuerpo central de la nave; restos, actualmente conservados, de una disposición original de la iglesia en planta basilical con tres naves con bóveda de cañón.

### *Las jambas del pórtico de la iglesia*

Las jambas, situadas a ambos lados del pórtico de entrada al templo tienen una elevada importancia artística (fig. 17 a); sobre ellas descansa el arco de medio punto con dovelaje de ladrillo. Están divididas en tres superficies rectangulares rodeadas por variados motivos ornamentales mostrando un perfil de sogá. Tienen una altura de 1,80 m por 0,60 m de ancho y se conservan en perfecto estado, a excepción de la situada en el lado derecho de la entrada cuyo cuadro inferior se encuentra sensiblemente deteriorado (fig. 17 b). Las piezas ofrecen una especial relevancia por la fuerte carga ideológica y de representatividad regia, así como por conocerse el motivo original formal que inspiró al artista que efectuó la talla, con todo lo que ello supone de interés para el estudio de las influencias artísticas, analogías e innovaciones de estilo y formas (fig. 20). El modelo de inspiración es el díptico consular romano-bizantino ejecutado en marfil del cónsul Areobindus (506 d. C.) del que se conserva un ejemplar en el Museo de Leningrado (San Petersburgo) y otro en el Museo de Cluny (París) (fig. 19). La talla del díptico, representa al cónsul sentado en un 'subsellium' y acompañado de dos acólitos; sostiene un cetro en la mano izquierda y la 'mappa' (pañuelo conteniendo arena) en la mano derecha, que en el momento en que sea echado a la arena del circo señalará el inicio de los juegos. La disposición de estas imágenes ha sido trasladada con especial fidelidad a la decoración de las jambas. Ha experimentado la lógica y precisa adaptación al contexto palatino, pero conserva esa proyección formal original. El cuadro escénico del centro se decora con un episodio de los juegos en el que se representa a un saltimbanqui que ayudado de un bastón o pértiga se dispone a saltar sobre un león semierguido; en su extremo un hombre esgrime un látigo en su brazo levantado. El tercer cuadro escénico es una repetición del primer cuadro superior. Las figuras no tienen realmente el notable valor plástico y la perfección estética de los prototipos originales, pero son de considerable valor artístico, a pesar de la rudeza y tosquedad de la talla. Las jambas constituyen una de las escasas muestras de un tipo de escena no religiosa situada en la entrada a un templo palatino altomedieval en Europa. Sólo en Bizancio existieron representaciones paganas de esta clase, por lo que podría suponerse que este tipo de imágenes, comunes a los templos palatinos bizantinos, eran conocidas por la corte asturiana, la cual los incorporaría en una muestra clara de mimetismo en la expresión de imágenes de poder a la ornamentación de las construcciones religiosas regias.





a



b



c

Fig. 17 San Miguel de Liño. a Jamba izquierda situada en el pórtico; b Jamba. Dibujo; c Detalle de las figuras del registro inferior de la jamba.



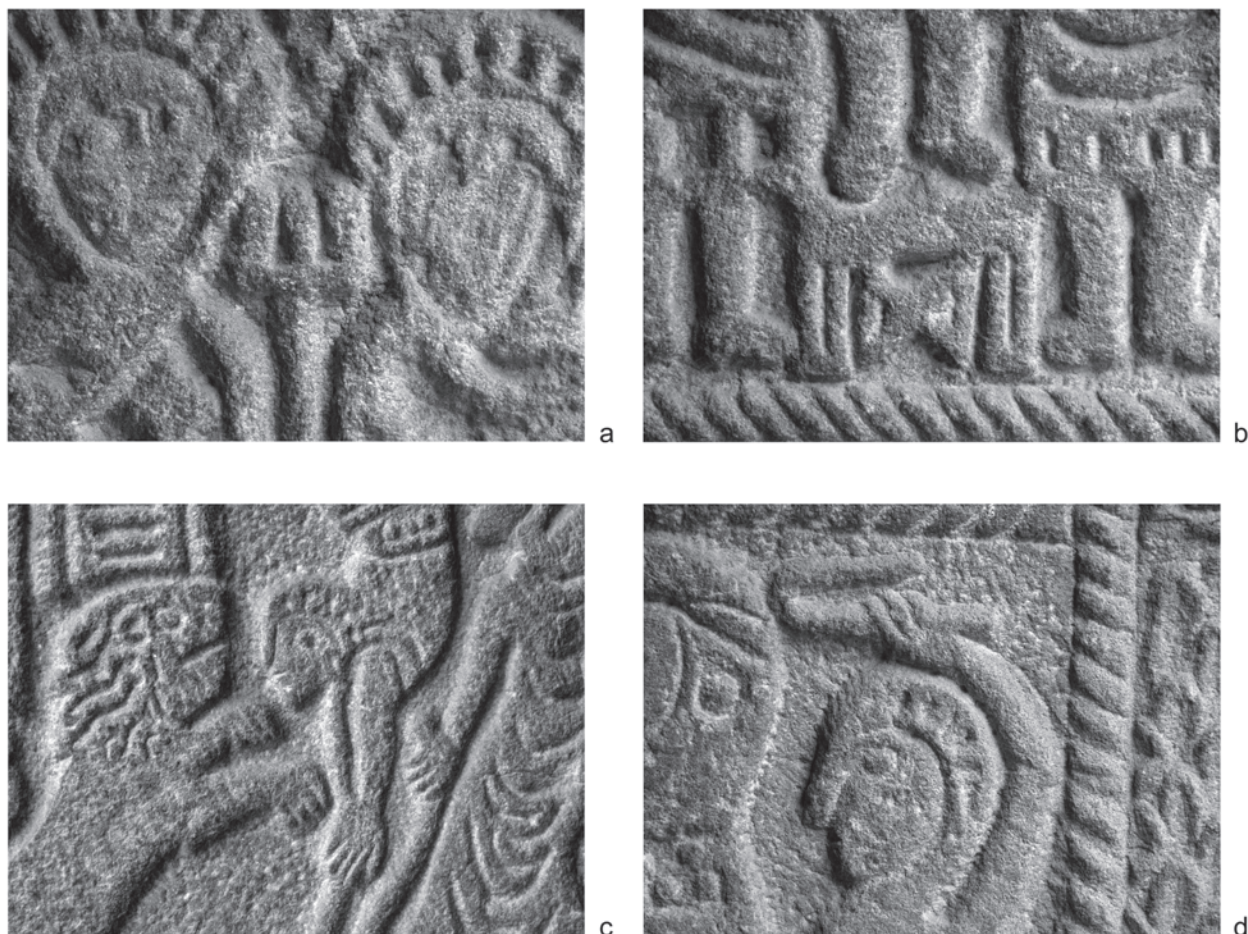


Fig. 18 San Miguel de Liño. a Detalle de la figura del rex con el cetro; b Detalle del subsellium del rex; c Detalle de escena circense en el registro medio; d Rostro de la figura con látigo.

### Iconografía del rex en las jambas

Las jambas de Liño situadas en el umbral de la iglesia actúan como evocación simbólica del lugar de encuentro entre el 'pueblo' y el 'rex sacerdos'. Siguen en este sentido el modelo de comunicación tardoimperial del pueblo con el emperador ya que el encuentro entre el rex y el pueblo es un acto religioso y de Estado. Se ha incorporado un modelo de expresión del poder en un contexto histórico cultural preciso (Roma siglo VI) a un particular momento histórico de expresión del poder monárquico en la Corte del Reino de Asturias.

En la jamba se muestra un vocabulario iconográfico muy evolucionado, un novedoso estilo en las formas artísticas. Un estilo hierático, acorde con el contenido simbólico del episodio, con la nueva forma de poder monárquico: ausencia de rasgos fisionómicos y una concepción de la imagen regia plena de poder expresivo, de una proyección ideológica de prestigio de un soberano revestido de un poder próximo terrenalmente pero distante en el tiempo.

La jamba nos muestra con extremo grado de perfección de qué modo surgen las nuevas imágenes, los nuevos signos regios, y cómo son recibidos por el nuevo poder político después del controvertido ascenso al poder unipersonal de Ramiro I. El 'princeps', se identificará plenamente con aquellas imágenes que visualicen el poder emanado de su figura proyectada sobre la tribuna regia, imperial, el 'kathisma', punto de encuentro entre el palacio-templo del rex y el pueblo.

Tres figuras, centradas en el registro superior e inferior de la pilastra, en las que prevalece el 'princeps' centrando la simetría escénica, el orden jerárquico, flanqueado por dos personajes preclaros símbolos virtuales del poder religioso y terrenal: un alto cargo eclesial y un dignatario regio (fig. 17 c-18 a-b).





Fig. 19 Díptico en marfil del cónsul Areobindus.



Fig. 20 San Miguel de Liño. Jamba derecha del pórtico.

En el cuadro central representación figurativa de 'la pompa circensis'. El circo, el hipódromo, en el mundo tardoantiguo concentraba el carácter imperial de las ceremonias, el encuentro entre el poder (rex-emperador) y el pueblo. Así, el circo, la 'pompa circensis' de nuestro cuadro escénico central (fig. 18 c-d), simboliza el lugar de encuentro del emperador con el pueblo. Un espacio en el que existe una línea muy difusa entre lo invisible y lo visible. El palacio está hecho para resaltar el aspecto invisible del emperador, mientras que el hipódromo, versus 'pompa circensis', es la ventana al exterior del palacio que posibilita resaltar el aspecto visible.

En la actualidad las jambas no conservan la policromía original que tenían, y con ello se ha perdido la posibilidad de extraer conclusiones decisivas sobre el valor tan importante que tiene la gama cromática en las artes del mundo altomedieval y la herencia de las artes tardoantiguas.

El emperador, el rex, iba vestido de color púrpura, color distintivo de la dignidad imperial. Lo cubría el llamado 'paludamentum' el cual era sujetado sobre el hombro derecho por medio de un broche de oro y piedras preciosas. Esta vestimenta pretendía realzar la personalidad y majestad del rex (al modo de los emperadores romanos) y presentarse como un ser sobrenatural revestido de atributos que refrendaban su status. Diversos elementos de su indumentaria contribuyen a corroborar su especial distinción; tenemos las piedras preciosas, gemas que adornan su vestimenta y emiten los reflejos de la 'luz divina', aquella que emana de su persona sagrada.

## Bibliografía

- Antifonario visigótico-mozárabe de la catedral de León, Edición del texto, notas e índices por L. Brou y J. Vives (= Monumenta Hispaniae Sacra, Serie Litúrgica Vol. 1), Barcelona-Madrid, 1959.
- Isidoro de Sevilla. Etimologías, Versión castellana de J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero, 2 vol., BAC, Madrid, 1983.
- Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum Sive Originum Libri XX, Edición por W.M. Lindsay, Oxford, 1911 (reed. 1957, 1962).
- Arbeiter, A. y Noack-Haley, S.: Hispania Antiqua. Christliche Denkmäler des frühen Mittelalters vom 8. bis ins 11. Jahrhundert, Mainz, 1999.
- Arcari, P. M.: Idee e sentimenti politici dell'alto medioevo, Milán, 1968.
- Arias Páramo, L.: La Cámara Santa de la Catedral de Oviedo, Oviedo, 1998.
- Arias Páramo, L.: El prerrománico de San Martín de Salas, Salas, 1998.
- Arias Páramo, L.: La pintura mural en el Reino de Asturias en los siglos IX y X, Oviedo 1999.
- Arias Páramo, L.: Prerrománico Asturiano. Arte de la Monarquía Asturiana, Gijón, 1999.
- Arias Páramo, L.: «Aproximación a la realidad material del monacato asturiano en los siglos IX y X». XIX Seminario sobre Historia del Monacato Monjes y Monasterios hispanos en la Alta Edad Media, Aguilar de Campo (Palencia), 2005, pp. 205–227.
- Arias Páramo, L. (Autor y coordinador): Enciclopedia del Prerrománico Asturiano (2 Tomos), Fundación Santa María la Real de Aguilar de Campo, Aguilar de Campo, 2007.
- Arquillière, H.-X.: L'Augustinisme politique. Essai sur la formation des theories politiques du Moyen Age, Paris, 1955.
- Bango Torviso, I. G.: «Los reyes y el arte durante la Alta Edad Media», en: Lecturas de Historia del Arte, Victoria-Gasteiz, 1992, pp.19–32.
- Barrau-Dihigo, L.: Historia política del reino asturiano (718–910), Gijón, 1989 (ed. francesa 1921).
- Baurreis, R.: Arbor vitae. Der Lebensbaum und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brauchtum des Abendlandes, München, 1938.
- Caballero Zoreda, L.: «La arquitectura denominada de época visigoda», en: L. Caballero y P. Mateos (ed.): Visigodos y Omeyas. Un debate entre la antigüedad tardía y la Alta Edad Media (= Anejos de AEspA 23), 2000, pp. 207–247.
- Cid Priego, C.: «Elementos romanos determinantes en el arte prerrománico asturiano», en: Annals de l'Institut d'Estudis Gironins 38, 1996/97, pp.1401–1413.
- Cid Priego, C.: «La reconstrucción de las joyas de la Cámara Santa», en: IntervArqPrerAst, 1997, pp. 275–285.
- Cid Priego, C.: La Cruz de la Victoria y las joyas prerrománicas de la Cámara Santa, Oviedo, 1997.
- Cid Priego, C.: «Inventario iconográfico medieval de la Cruz de los Ángeles de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo», en: Anales de Historia del Arte 4, 1993/94.
- Cid Priego, C.: «Las joyas prerrománicas de la Cámara Santa de Oviedo y el inicio de la arqueología medieval en época humanística», en: III CAME, Oviedo 1989 II, Oviedo, 1992, pp.185–192.
- Cid Priego, C.: «Las joyas prerrománicas de la Cámara Santa de Oviedo en la cultura medieval», en: Liño 9, 1990, pp. 7–43 y Liño 10, 1991, pp. 7–46.
- Champeaux, G. y Sterckx, S.: Introducción a los símbolos, Madrid, 1984.
- Diego Santos, F.: Inscripciones medievales en Asturias, Oviedo, 1993, pp. 25 ss.
- Dodds, J.: Islam, Christianity, and the Problem of Religious Art, en: The Art of Medieval Spain AD 500–1200, Nueva York, 1993, pp. 27–37.
- Elbern, V.: «Ein fränkisches Reliquiarfragment in Oviedo, die Engerer Burse in Berlin und ihr Umkreis», en: MM 2, 1961, pp.183–2.
- Elbern, V.: «Die fränkische Emailplatte von der Caja de las Agatas in der Cámara Santa zu Oviedo», en: Symposium sobre Cultura Asturiana de la Alta Edad Media (septiembre 1961), Oviedo, 1967, pp. 125–145.
- Elbern, V.: Der karolingische Goldaltar von Mailand (=Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft 2), Bonn, 1952.
- Fédou, R.: El Estado en la Edad Media, Madrid, 1977 (Ed. francesa Paris, 1977).
- Fernández Conde 1998
- F. J. Fernández Conde, Los orígenes del monasterio de San Pelayo en: Semana de historia del monacato asturleonés. XV centenario del nacimiento de San Benito (Oviedo 1982).
- F. J. Fernández Conde, Notas sobre la religiosidad de la alta Edad Media asturiana en: Scripta. Estudios en homenaje a Élica García García (Oviedo 1998) 147–159.\*
- F. J. Fernández Conde, La Religiosidad Medieval en España. I. Alta Edad Media (s.VII–X), Universidad de Oviedo (Oviedo 2000).
- Férotin, M.: Le Liber Ordinum en usage dans l'église wisigothique et mozarabe d'Espagne du cinquième au onzième siècle, Paris, 1904.
- Floriano, A.: Diplomática española del periodo astur (718–910) Vol. 2, Oviedo, 1951, p. 218.
- Fontaine, J.: Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne Wisigothique, Paris, 1959.
- García de Castro, C.: Arqueología Cristiana de la Alta Edad Media en Asturias, Oviedo, 1995.
- García Pelayo, M.: El Reino de Dios arquetipo político, Madrid, 1959.
- García Pelayo, M.: Mitos y símbolos políticos, Madrid, 1964.
- Giordano, O.: Religiosidad popular en la Alta Edad Media, Madrid, 1983 (ed. italiana Bari, 1979).
- Gutiérrez González, J. A.: «La fortificación prefeudal en el norte peninsular. Castros y recintos campesinos en

- la Alta Edad Media», en: Mil anos de fortificações na Península Ibérica e no Magreb (500–1500) (= Actas do Simposio Internacional sobre Castelos), Lisboa, 2001, pp. 19–28.
- Hoppe, J. M.: «Le corpus de la sculpture visigothique. Libre parcours et essai d'interprétation», en: L. Caballero y P. Mateos (ed.): Visigodos y Omeyas. Un debate entre la antigüedad tardía y la Alta Edad Media (= Anejos de AEspA 23), 2000, pp. 307–356.
- Isla, A.: «El adopcionismo y las evoluciones religiosas y políticas en el Reino Astur», en: Hispania 57/3, nº 200, 1998, pp. 971–993.
- Kantorowicz, E. H.: Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval, Madrid, 1985 (ed. inglesa: Princenton, 1951).
- Kornbluth, G.: «The Alfred Jewel. Reuse of Roman Spolia», en: MediaevA 33, 1989, pp. 32–37.
- Kornbluth, G.: Engraved Gems of the Carolingian Empire, Pennsylvania State University, 1995.
- Krönungen 2000: M. Kramp (ed.): Krönungen. Könige in Aachen. Geschichte und Mythos, Catalogo della mostra (Aachen 2000) 2 Vol., Mainz, 2000.
- Krug, A.: Antike Gemmen im Römisch-Germanischen Museum Köln, Frankfurt a. M., 1981.
- Krug, A.: «Antike Gemmen an mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten im Kunstgewerbemuseum Berlin», en: JbBerlMus 37, 1995, pp. 103–119.
- Krug, A.: «Die antiken Gemmen am Armreliquiar des Hl. Blasius in Braunschweig», en: J. Ehlers y D. Kötzsche (ed.): Der Welfenschatz und sein Umkreis, Mainz, 1998, pp. 93–109.
- Maaskant-Kleibrink, M.: Catalogue of the Engraved Gems in the Royal Coin Cabinet The Hague. The Greek, Etruscan and Roman Collections, 2 Vol., Wiesbaden, 1978.
- Maaskant-Kleibrink, M.: Description of the Collections in the Rijksmuseum G. M. Kam at Nijmegen, 10, The Engraved Gems, Roman and non Roman, Nijmegen, 1986.
- MacCormack, S. G.: Art and Ceremony in Late Antiquity, Berkeley, 1981.
- Noack-Haley, S.: Asturische und mozarabische Kunst, Spanische Kunstgeschichte Vol. 1, Berlin, 1992, pp. 47–63.
- Noack-Haley, S. y Arbeiter, A.: Asturische Königsbauten des 9. Jahrhunderts. Die Kirchen San Miguel de Liño, Santa Cristina de Lena, San Salvador de Valdediós und das Belvedere am Naranco in Aufnahmen und Untersuchungen des Deutschen Archäologischen Instituts Madrid, Mainz, 1994.
- Noack-Haley, S.: «Beobachtungen zu Ästhetik und Ikonographie an der asturischen Königsbasilika San Julián de los Prados (Oviedo)», en: MM 36, 1995, pp. 336–343.
- Noack-Haley, S.: «Byzantinische Elemente im mozarabischen Baudekor», en: Spätantike und byzantinische Bauskulptur. Beiträge eines Symposions in Mainz (Februar 1994), Stuttgart, 1998, pp. 113–118.
- Núñez Rodríguez, M.: «La arquitectura como expresión de poder», en: Alfonso III y su época. San Salvador de Valdediós, Oviedo, 1994, pp. 113–126.
- Pinell, J. M.: «Los textos de la antigua liturgia hispánica. Fuentes para su estudio», en: Estudios sobre la liturgia mozárabe, ORT?, 1965, pp. 109–164.
- Rodríguez de Ceballos, A.: «El reflejo de la liturgia visigótica mozárabe en el arte español de los siglos VII al X», en: Miscelánea de Comillas 43, 1965, pp. 295–397.
- Salcedo Garcés, E.: «Los entalles romanos de la Cruz de los Ángeles», en: Boletín del Instituto de Estudios Asturianos 41, 1987, pp. 73–101.
- Schapiro, M.: Palabras, escritos e imágenes. Semiótica del lenguaje, Madrid, 1998.
- Schlunk, H.: «El arte asturiano en torno al 800», en: Actas del Simposio sobre el Beato de Liébana, Vol. 2, Madrid, 1980, pp. 135–162.
- Schlunk, H.: Las cruces de Oviedo. El culto de la Vera Cruz en el reino asturiano, Oviedo, 1985.
- Sepúlveda González, M. S.: «El programa iconográfico de las cajas de Astorga y de las Agatas», en: Actas del Primer Coloquio de Iconografía (Madrid 1988) (= Cuadernos de Arte y Iconografía 2 Nr. 3), 1989, pp. 148–158.
- Teja, R., Emperadores, obispos, monjes y protagonistas del cristianismo antiguo, Madrid, 1999.
- Tomás, F., Escrito, pintado, Valencia, 1998.
- Ullmann, W.: Principios de gobierno y política en la Edad Media, Madrid, 1971 (ed. inglesa: Londres, 1961).
- VV.AA.: La época de la Monarquía Asturiana, Actas del Simposio celebrado en Covadonga (octubre 2001), Oviedo, 2002.
- VV.AA.: Les principes et le pouvoir au Moyen Age, Paris, 1993.
- Vaucher, A.: «Dans l'Antiquité Tardive et le Haut Moyen Age. 'Vox populi' et pouvoir épiscopal (IIIe–Xe siècle)», en: La sainteté en occident aux derniers siècles du Moyen Age. D'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques, Rome, 1988, pp. 15–19.
- Williams, J.: A Spanish Apocalypse. The Morgan Beatus Manuscript, New York, 1991.
- Zanker, P.: Un'arte per Impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano, Milano, 2002.

## *Resumen*

Hemos estudiado a lo largo del presente texto la especial insistencia por parte del taller medieval áulico asturiano en mantener la continuidad de los mitos de la era clásica y ofrecer al mismo tiempo una forma visual que 'actualice' ese mito, que lo integre en la historia del momento histórico en



que se realiza ahora. Detectamos por ello una flexibilidad de significados vinculada al marco mental de la sociedad medieval astur. Es así como toda la carga 'textual' de la imagen original va a condicionar el conocimiento visual y la nueva interpretación de la imagen. Es una forma de percepción religiosa, una forma de 'penetrar en la realidad' codificando el símbolo y regulando los ritos. La imagen se convierte entonces en un elemento de Poder, es un instrumento por y para el Poder.

Si observamos La Cruz de los Ángeles vemos como ésta se convirtió en un símbolo religioso y político, simultáneo con la conversión de la ciudad de Oviedo (Ovetao) en 'sedes regia' del reino asturiano, 'Labarum' primitivo de la Reconquista, la cruz va a ser adoptada por los reyes de Asturias convirtiéndola en símbolo de la idea de permanencia y continuidad del reino.

Como hemos visto lo que realiza Alfonso II es una apropiación artística y estética de los entalles mitológicos romanos utilizados como spolia en la superficie áurea de la cruz. La iconografía recogida en estas piedras transfiere representaciones de Diana, Fortuna, Victoria, Minerva, etc. Alfonso II el Casto, fundador de la 'sedes regia' de Oviedo en 791, se apropia ideológicamente de la imagen clásica de Diana, de Eneas, de Minerva, de la diosa Fortuna, conjuntamente con el texto clásico de 'La Eneida' de Virgilio. 'Palabra, escritura e imagen' cerrarán el círculo de un fenómeno cuyo necesario objetivo es expresar la 'Verdad' cristiana. Se recurre a la palabra de los filósofos paganos para interpretarlos en clave de textos proféticos del cristianismo, transfiriendo ese nuevo conocimiento en una imagen.

El camafeo central de la Cruz de los Ángeles se nos ofrece en clave iconográfica como la representación de la diosa Diana, la Artemisa griega hija de Zeus y Leto. Esta gema de Diana será objeto de reajuste ideológico; Diana es ahora un ídolo venerable fundador de la ciudad, conjuntamente con Eneas, fundador de la segunda Troya, o Minerva protectora de la ciudad; Diana será, pues, el oráculo de la 'fundación de las Naciones', y sus imágenes se integrarán con un carácter apotropaico en la Cruz de los Ángeles. Diana adquiere a la luz de la 'interpretatio christiani' que realiza Alfonso II, fundador de la ciudad de Oviedo, como 'sedes regiae' de la Monarquía Asturiana, un papel profético, y que será asumido de forma íntegra por el dogma cristiano; es y representará la nueva Sibila, aquella que profetiza la venida de Cristo. Su referencia visual original se diluye y su significado es ahora objeto de adaptación al proyecto político y cultural de Alfonso II. Se ha cristianizado, moralizado, la figura pagana clásica.

La Caja de las Ágatas es una caja relicario de forma prismática cuya tapa está rematada en forma de pirámide truncada. Una de las partes más valiosas de la caja la constituye la placa de oro situada en la parte superior de la tapa, pieza de spolia de origen carolingio de la primera mitad del siglo IX. Es un ejemplo extraordinario del recurso a piezas de spolia con un fin que aúna la búsqueda de prestigio artístico regio en la corte asturiana con la admiración por el arte foráneo de influencia o tradición carolingia.

Adquiere una evidente importancia la decoración escultórica formada por capiteles y jambas que integra el conjunto de las arquerías murales ciegas de la Capilla Mayor de la iglesia alfonsí de Santullano. La cronología de estos capiteles de spolia se adscribe al siglo VII-VIII y tienen su procedencia en la zona norte del Duero: monasterio visigótico de Wamba (Valladolid), San Pedro de Montes (León), Camarzana de Tera, en Revilla del Pomar (Museo de Burgos) o San Salvador de Tábara.

Éste conjunto de piezas escultóricas reutilizadas nos confirma como en la corte de Alfonso II se fomentó de forma especial, y máxime en la decoración escultórica, una transposición de los modelos artísticos presentes en la corte visigoda de Toledo. Ello supone que los programas artísticos de Alfonso II, superado el período de distanciamiento de la corte toledana, motivado por la controversia del adopcionismo se decantan a nivel artístico por una presencia de las tradiciones de la corte visigótica de Toledo.

En la iglesia de Santa Cristina de Lena (siglo IX) en el lado oriental de su nave única y situado inmediatamente delante del ábside central se levanta un iconostasio; una construcción formada por una triple arquería apoyada sobre cuatro columnas de mármol rematadas por capiteles de spolia. Sobre los arcos peraltados y distribuidos en el paramento de mampostería se han encajado cinco celosías de origen asturiano y mozárabe talladas sobre piezas marmóreas igualmente de spolia. Este iconostasio responde a una construcción posterior a la fecha de erección de la iglesia original y que podemos fechar en los primeros años del siglo X.

Como hemos estudiado, en un momento cronológico próximo al primer tercio del siglo X el edificio civil con funciones áulicas de Santa Cristina de Lena es convertido en iglesia. Las modificaciones de carácter constructivo y decorativo que hemos estudiado tienen precisamente un fin concreto: introducir las necesarias reformas de adaptación arquitectónica del nuevo espacio a las funciones litúrgicas propias de un ámbito eclesial. El arco central de la arquería de la barrera litúrgica está cerrado en su parte inferior por un cancellum o pretil compuesto igualmente por piezas de spolia, cuya cronología podemos situar en época visigoda.

Adquieren una especial significación las dos jambas situadas en el umbral de la iglesia de San Miguel de Liño (848). Estas actúan como evocación simbólica del lugar de encuentro entre el 'pueblo' y el 'rex sacerdos'. Siguen en este sentido el modelo de comunicación tardoimperial del pueblo con el emperador ya que el encuentro entre el rex y el pueblo es un acto religioso y de estado. Se ha incorporado un modelo de expresión del poder en un contexto histórico cultural preciso (Roma siglo VI) a un particular momento histórico de expresión del poder monárquico en la corte del Reino de Asturias.

En las jambas se muestra un vocabulario iconográfico muy evolucionado, un novedoso estilo en las formas artísticas. Una concepción de la imagen regia plena de poder expresivo, de una proyección ideológica de prestigio de un soberano revestido de un poder próximo terrenalmente pero distante en el tiempo. Las jambas nos muestran de qué modo surgen las nuevas imágenes, los nuevos signos regios, y cómo son recibidos por el poder político. El 'princeps' se identificará plenamente con aquellas imágenes que visualicen el poder emanado de su figura proyectada sobre la tribuna regia, imperial, el 'kathisma', punto de encuentro entre el palacio-templo del rex y el pueblo. Tres figuras, centradas en el registro superior e inferior de la pilastra, en las que prevalece el princeps flanqueado por dos personajes símbolos del poder religioso y terrenal: un alto cargo eclesial y un dignatario regio. En el cuadro central representación figurativa de la 'pompa circensis'. El circo, el hipódromo, en el mundo tardoantiguo concentraba el carácter imperial de las ceremonias, el encuentro entre el poder (rex-emperador) y el pueblo. Así, la 'pompa circensis' de nuestro cuadro escénico central, simboliza el lugar de encuentro del emperador con el pueblo. Un espacio en el que existe una línea muy difusa entre lo invisible y lo visible.

### *Summary*

We have studied throughout the present text the special insistence on the part of the Asturian aulic medieval factory in maintaining the continuity of myths of the classic era and at the same time offering a visual form that 'updates' that myth that integrates it in the history of the historical moment in which it is made now.

We detected for that reason a flexibility of tie meaning to the mental frame of the medieval asturian society. It is as well as all the textual load of the original image is going to condition the visual knowledge and the new interpretation of the image. It is a form of religious perception, a form 'to penetrate in the reality' codifying the symbol and regulating the rites. The image becomes then an element of power is an instrument by and for the Power.

If we observed the Cross of the Angels, we see how this one became a religious and political symbol, simultaneous with the conversion of the city of Oviedo (Ovetao) in seats regal of the Asturian kingdom. Primitive Labarum of the reconquest, the cross is going to be adopted by the kings of Asturias turning it symbol of the idea of permanence and continuity of the kingdom.

Since we have seen what makes Alfonso II is an artistic appropriation and aesthetic of Roman mythological carves used like spolia in the golden surface of the cross. The iconography gathered in these stones transfers representations of Diana, Fortune, Victory, Minerva, etc. Alfonso II, 'the Chaste', founder of the seats regal of Oviedo in 791, takes control ideologically of the classic image of Diana, Aeneas, Minerva, the goddess Fortune, jointly with the classic text of the Aeneid from Virgilio. Word, writing and image will close the circle of a phenomenon whose necessary objective is to express the Christian Truth. One resorts to the word of the pagan philosophers to interpret them in prophetic text key of the Christianity, being transferred that new knowledge in an image.

The central carve of the cross of the Angel offers an iconography key like the representation of the goddess Diana to us, the Greek Artemisia daughter of Zeus and Leto. This gem of Diana will be object of ideological readjustment; Diana is now idol, venerable founder of the city, jointly with Aeneas, founder of the second Troy, or Minerva the protective of the city; Diana will be, then, oracle of the foundation of the Nations, and their images will be integrated with an apotropaic character in the Cross of the Angels. Diana acquires to the light of the 'interpretatio christiani' that makes Alfonso II, founder of the city of Ovetao, like 'sedes regiae' of the Asturian Monarchy, a prophetic paper, and that will be assumed of complete form by the Christian dogma; it is and it will represent the new Sybil, that one that prophesies the coming of Christ. Its original visual reference is diluted and its meaning is now objecting of adaptation to the political and cultural project of Alfonso II. It has been christianized the classic pagan figure.

The Agate Box is a reliquary box of prismatic form whose cover is hopeless in truncated pyramid form. One of the most valuable parts of the box constitutes the gold plate located in the top part of the cover, piece of spolia with Carolingian origin of first half of century IX. It is an extraordinary example of the resource to pieces of spolia with an aim that combines the search of regal artistic prestige in the Asturian cut with the admiration by the foreign art of Carolingian influence or tradition.

The escultoric decoration formed by capitals and jambs acquires an evident importance and set of the blind arcades murals of the Greater Chapel of the Alfonso's church in Santullano. The chronology of these spolia capitels is assigned to century VII–VIII and has its origin in the North zone of the Douro: Visigothic monastery of Wamba (Valladolid), San Pedro de Montes (Leon), Camarzana de Tera, en Revilla del Pomar (Museum of Towns) or San Salvador de Tábara.

This collection of reused escultoric pieces confirms to us how in Alfonso's II court it were fomented of special form, and especially in the escultoric decoration, a transposition of the present artistic models in visigothic court of Toledo. It supposes that the artistic programs of Alfonso II, surpassed the period of spacing of the Toledo court, motivated by the controversy of the adoptionism are praised off at artistic level by a presence of the traditions of the visigothic court of Toledo.

In the church of Santa Cristina de Lena (century IX) in the Eastern side of its unique nave and located immediately in front of the central apse, we can find the iconostasis; a construction formed by a triple arcade supported on four marble columns finished off by capitals of spolia. Over the canted arches and distributed in the masoury face, five lattice windows, which origin is Asturian and mozarabic have been sculpted in marble pieces also of spolia. This iconostasis responds to a late construction, after the erection of the original church and that we can date in the first years of century X.

Since we have studied, chronological in a while next to the first third of century X the civil building with aulic functions of Santa Cristina de Lena is turned church. The modifications of constructive and decorative character that we have studied have a concrete aim indeed: to introduce the necessary reforms of architectonic adaptation of the new space to the own liturgical functions of an ecclesial scope. The central arc of the arcade of the liturgical barrier is closed in its inferior part by a cancellum or compound parapet also by pieces of spolia, whose chronology we can locate in visigothic period.

The two jambs located in the threshold of the church of San Miguel de Liño acquire a special meaning (848). These act as symbolic evocation of the place of encounter between the common people and the rex sacerdos. They follow in this sense the model of late imperial way of communication between the common people and the emperor since the encounter between rex and the town is a religious and state act. A model of expression of the power in a precise cultural historical context (Rome century VI) at a particular historical moment of expression of the monarchic power in the Court of the Kingdom of Asturias has been gotten up.

In the jambs is showed a much evolved iconographic vocabulary, a novel style in the artistic forms. A conception of the total regal images plenty of expressive power. It has an ideological influence of prestige, from a king invested with a power worldly closed but far in the time as. The jambs show to us how the new images, the new regal signs arise, and how they are received by the political power. The Princeps will be identified totally with those images that visualize the emanated power of their figure projected on the regal, imperial tribune, 'kathisma', point of contact between the palace-temple of rex and the town. Three figures centred in the superior and inferior registry of the pilaster, in



which princeps prevails flanked by two people, symbols of the religious and power: a senior clergyman official and a royal dignitary. In the central picture the figurative representation of the 'pompa circensis'. The circus, the race course, in the late antiquity used to concentrated the imperial character of the ceremonies, the encounter between the power ('Rex-emperor') and the town. Thus, the 'pompa circensis' of our central scenic picture symbolizes the place of encounter of the emperor with the town. Is a space in which is very diffusing the line between the visible and the invisible things.

*Procedencia de las imágenes:* Fotografías de Lorenzo Arias a excepción de las fotografías siguientes: 3a de Vicente José Fdez. García; 3b, 3c, 4a, 4b, 4c, 4d, 4e, 6b de Joaquín Manzanares Rodríguez Mir; 1b, 3d de Helmut Schlunk; 6a de Archivo MAS. Dibujos 2a, 2b, 6c de Lorenzo Arias y Jimena Fernández Pascual; 11a, 14b, 17b de Lorenzo Arias.

*Dirección del autor:* Lorenzo Arias Paramo, Facultad de Geografía e Historia, Dpto. de Historia del Arte y Musicología, Campus de Milán, c/Teniente Alfonso Martínez, s/n. E-33001 Oviedo, E-Mail: paramo@uniovi.es.