

¿EXISTIO MINIATURA PRERROMANICA ASTURIANA?

Carlos Cid Priego

I. Presupuestos Positivos

Con remotos orígenes en el Egipto antiguo, desarrollo en el Helenismo y en Roma, la técnica de ilustrar volúmenes y rollos, libros con pinturas que aclaran los textos y los embellecen, se convirtió en uno de los elementos tan típicos de la Edad Media, que la miniatura rebasa los límites del Arte para convertirse en uno de los factores imprescindibles del quehacer cultural del milenio que media entre el ocaso del imperio romano a la decadencia de esta técnica en el Renacimiento por la competencia del grabado y su reproducción mecánica en la prensa. Además de los valores artísticos, raro es el hecho o pensamiento medieval que no precise el estudio de la miniatura para su correcto conocimiento.

Los siglos románicos y góticos de su generalización total, estuvieron precedidos por otros englobados bajo el equívoco término de prerrománicos. Esta etapa, de unos quinientos años, abarca numerosas y dispares culturas que llenaron —con sus logros y errores ensayistas— el hueco dejado por el declinar de la cultura clásica, hasta enlazar con el concepto de Europa, que artísticamente aparece poco después del año 1.000 (1) Antiguas provincias independizadas, territorios que entran en la Historia desde una oscura Protohistoria, muchas veces con la llegada de los monjes, constituyen entidades políticas cambiantes, en luchas constantes, divididas y reagrupadas, con ideas a veces tan grandiosas y prematuras como la reconstrucción imperial de Carlomagno. Cada uno de estos grupos creó su propia cultura a partir de las persistencias romanas, las influencias orientales singularmente la bizantina, y de la mentalidad y posibilidades de los nuevos pueblos bárbaros que entraron en juego.

Alejamiento temporal, destrucciones intencionadas y ocasionales, renovaciones naturales del avance de la vida, redujeron muy considerablemente los catálogos de las obras de los distintos estilos prerrománicos. Se perdieron también rastros que llevarían hasta su nacimiento, se extraviaron eslabones imprescindibles para establecer estructuraciones sólidas, frecuentemente sustituidas por débiles hipótesis. Quizás poseamos una visión general algo aceptable, pero con enormes vacíos que jamás se colmarán.

Este es el caso de la miniatura. Pese a las pocas conservadas, sabemos que la mayoría de los estilos prerrománicos poseyeron la suya, y no de escasa importancia. Basta recordar la irlandesa, merovingia, carolingia, anglosajona, altoitaliana, etc. En

raros ejemplos es casi seguro que no existió, como en Escandinavia, por su tardía cristianización y uso de la escritura, por las tendencias fuertemente abstractas ligadas a la talla de la madera que concurren en este pueblo (2), en que para miniaturas debe esperarse al Románico. Pero es excepción, no regla. A veces falta la miniatura no por su pasada inexistencia, sino por su pérdida total. Tratar de lo que jamás podremos contemplar parece vano esfuerzo erudito, pero bien meditado no es tan valdío, ya que la presencia de miniaturas en una cultura medieval caracteriza y modela intensamente su época, y es innegable que dejó rastros y produjo consecuencias que deben considerarse en la comprensión global de un período artístico. Obras famosas que todavía existen quizás se expliquen por miniaturas que se destruyeron.

Se repite con razón que el cuadro prerrománico de España es el más complejo y uno de los más ricos de Europa. La Península fue siempre además tierra de miniaturistas natos y excepcionales, y su pasado prerrománico aportó una de sus mayores contribuciones a la cultura coetánea y subsiguientes del continente con el arte de los mozárabes. Este panorama es muy desigual en conservación y conocimiento de las respectivas especialidades y técnicas artísticas. La carencia de escultura exenta es común, y si la hubo es problema que sobrepasa estas páginas. La orfebrería y las artes metálicas aparecen en todos los estilos, con mayor o menor representación, en ocasiones espléndida.

Los visigodos presentan interesante arquitectura y relieves, falta la pintura, hay un ejemplo espléndido de miniatura, el discutido *Pentateuco Asburham*. Los mozárabes incrementan considerablemente la lista de sus edificios, sus relieves son pobres y muy escasos, apenas hay pintura, pero abundan las miniaturas. Cataluña, provincia del mundo carolingio —cuando no depende culturalmente del mozarabismo, fue muy particular; ofrece algunos discutidos edificios y las tardías y difícilmente clasificables miniaturas de las Biblias de Roda y de Ripoll. Hay que añadir algunos monumentos o piezas españolas de encuadre muy problemático.

Dentro del esquema prerrománico español, Asturias aparece con una aportación muy completa y de extraordinaria calidad. Destaca la arquitectura, con rica evolución y tipología, y que pese a lo reducido de su catálogo actual, sabemos por noticias documentales que adquirió un desarrollo muy considerable. La orfebrería compite en igualdad con la visigoda de Guarrazar y con lo que debió ser el machacado tesoro de Torredonjimeno (3). Es sorprendente y única la abundancia de pinturas murales. Sus relieves son numerosos e importantes, con frecuentes figuraciones, sobre todo en la etapa ramirense. Asturias presenta así el conjunto más completo y coherente del prerrománico español, si no fuera por la ausencia de la miniatura, única especialidad que lo merma respecto al resto del país, al que supera en lo demás.

La miniatura aparece por vez primera en el Principado de manera repentina, en ejemplar único y de no fácil filiación, pero de calidad extraordinaria, en el *Liber Testamentorum* de la catedral de Oviedo, del que dice Domínguez Bordona que “no tiene equivalente y no se encuentra en ninguna otra escuela europea otro código diplomático de parecida antigüedad que le sea comprable por la abundancia, originalidad y belleza de sus miniaturas”. Pero es un cartulario de documentos importantes que mandó copiar el obispo Pelayo, que gobernó la diócesis del 1.101 al 1129, en que renunció. Es por lo tanto obra aislada y meteórica, que exige pero no aclara preceden-

tes que pudieran hundir raíces en el prerrománico, como sucede en otros casos, y que no revela consecuencias. El resto de las miniaturas asturianas es posterior e insignificante por cantidad y calidad, al menos por lo que hoy sabemos.

Esta falla es la que pretendemos abordar aquí. Si existieron miniaturas anteriores al año 1.000 el prerrománico asturiano fue completo. A falta de ejemplares que permitan un conocimiento directo, quedan datos suficientes para asegurar que las hubo y hasta para intentar –ya con bastante menos certeza– imaginar su posible apariencia. Algunos fundamentos se deducen de circunstancias históricas y culturales, otros son citas documentales que directa o indirectamente lleva a la evidencia; finalmente, hay verosímiles reflejos miniaturísticos en piezas conservadas de carácter vario.

II. EL PLANTEAMIENTO VISIGODO

Es indudable que Asturias formó parte del Reino visigodo, continuador de la Hispania romana, el primer Estado independiente que alcanzó la soberanía coincidente con la totalidad geográfica de sus límites naturales. En una superficie tan vasta y variada, de tradiciones pre y protohistóricas muy diversas y de romanización desigual, el fenómeno visigodo no tuvo idéntica significación e importancia en todos los lugares. Además, el visigotismo se presta a más de una interpretación. Admitimos aquí la más lógica y aceptada. El Reino visigodo no fue una situación totalmente nueva creada por una masa germánica dominante, de cultura y arte igualmente germánicos. Se trataría de su dominio sobre una población predominantemente indígena de diversos orígenes y desigualmente romanizada y cristianizada, que en los últimos tiempos de la Bajarromanidad se vio desgajada políticamente del Imperio y regida por una minoría germánica. Esta acaparó la realeza, el gobierno, ejército, la administración y la Iglesia arrina que introdujeron, hasta la conversión al catolicismo con Recaredo.

Por sus emigraciones anteriores, esa minoría venía ya romanizada y bizantinizada; utilizaba el latín, aunque introdujo el Derecho germánico, ciertas facetas de la organización civil y militar, algunos motivos artísticos del tipo de la fíbulas y los broces de cinturón, la saga germánica, etc. Pero culturalmente fue la continuidad de una situación anterior, que en Arte se resume en la fórmula de lo hispanorromano provincial, el cristianismo y el orientalismo, evolucionados durante siglos y que se van integrando y adentrando progresivamente en la alta Edad Media, con los consiguientes cambios evolutivos representados por la intensificación de formas de origen o aceptación indígenas muy características. El arco de herradura, las iglesias de planta cruciforme, serían, entre otros, ejemplos muy claros. El resultado fue un arte mal llamado visigodo, que tiene focos el ros en Andalucía, Castilla, Extremadura, León e incluso Galicia, aunque con notables ausencias en Asturias o matizaciones muy particulares en Cataluña. Pero lo que aquí interesa es la integración asturiana en el Reino visigodo y que éstos poseyeron miniaturas que pudieron ser una de las bases de las asturianas.

III LAS MINIATURAS VISIGODAS

Códices como el *Virgilius Vaticanus* y otros aseguran la miniatura bajarromana de los siglos IV y V. Hispania era una provincia rica y culta y no es aventurado que

también conociera otros semejantes. Sabemos que Flavius Julius Trebonianus redactaba nuevas versiones revisadas de autores clásicos, según lo acredita la suscripción de un manuscrito de los tratados de Persius, que se fecha en el año V del consulado de Arcadio y Honorio (402). De época propiamente visigoda se consideran algunos escasos manuscritos, varios sin decoración, pero otros muestran círculos de anill concéntricos con un dibujo obtenido por repetición de idénticos motivos como el *Fuero Juzgo* de la biblioteca Apostólica Vaticana (Reg. lat. 1.024), el *Oracional* de la Biblioteca Capitular de Verona (cód. 89) procedente de la catedral visigoda de Tarragona, que tiene letras ornamentadas realizadas en diversos colores opacos, que aunque sencillas revelan un *scriptorium* de técnica mucho más rica que la imprescindible para adornarlas, y que apunta a la posibilidad de figuras.

Se ha menospreciado en exceso la cultura visigoda. Aunque patrimonio es estamentos intelectuales reducidos en comparación con la población total, su importancia fue grande. Orosio, Pastor y Sigrío, Hidacio, Dextro, Justo de Urgel, Apringio, San Martín Dumicense, Luciniano, San Leandro y San Isidoro, son apenas el comienzo de una relación de valiosos intelectuales que conocieron la ciencia antigua, las escrituras cristianas, que poseían bibliotecas cuantiosas y que escribieron con entusiasmo. Sevilla, Toledo, Zaragoza, Cartagena, entre otras, fueron ciudades famosas por sus colecciones bibliográficas. Y no olvidemos las Biblias, los libros litúrgicos en general, los Antifonarios necesarios para el culto. Muchos de estos ejemplares estarían miniados y servirían de modelo. Sabemos de copias en Barcelona, en la catedral de Tarragona, en la sede de San Isidro de Sevilla, por citar sólo algunos ejemplos.

La biblioteca de San Isidoro debió ser impresionante, una de las mejores de su época en Occidente. Sabemos su composición y funcionamiento por su tratado *De Bibliotheca*. En ella se recogía todo el saber antiguo y las Escrituras y sus comentaristas. Había un equipo de copistas, y a la entrada del taller se leía: “Levántese en alto al copista que esté media hora ocioso, y reciba en la espalda dos azotes. El que duerme y el que hable no tiene nada que hacer aquí”. Resulta difícil creer que hombre tan culto como Isidoro, que taller tan disciplinado, modelos tan abundantes, fueran simples auxiliares de su labor creadora o recopiladora y desaparecieran las imágenes mientras se copiaba la escritura. El enciclopedismo técnico de San Isidoro las requería para aclarar sus textos. Sus *Etimologías* de la Biblioteca Nacional de Madrid y de la Biblioteca de El Escorial, copias tardías de hacia el siglo X, están ilustradas con numerosos dibujos, sin los que sería difícilmente comprensible el texto íntimamente ligado a ellos. Y resulta ilógico que se añadieran después en lugar de proceder, más o menos modificados o ampliados, de los que pudieron ofrecer las redacciones originales del siglo VII. El famoso mapa universal isidoriano tripartito, que llegó hasta el Barroco, el mapa más detallado de la miniatura de la Diáspora de los *Beatos*, incluyen las leyendas y topónimos de las *Etimologías* isidorianas, y son pruebas casi concluyentes de que éstas estuvieron ilustradas desde el principio (4).

Hay que añadir códices como el fragmento de la *Historia Evangelica* de Juvenco, conservado en la Biblioteca del Corpus Christi de Cambridge (cd. 304), fechable a comienzos del siglo VIII, antes de la invasión musulmana, y que contiene el dibujo de un gran arco de herradura, decoración de hojas, líneas paralelas sinuosas y temas almendrados, que se encuentran en otros fragmentos considerados visigodos y que

enlazan con otros códices muy antiguos, considerados de tradición claramente visigoda, y que se escribieron e ilustraron en la España altomedieval del Norte, ya liberada del dominio musulmán, como las *Etimologías* y el *Fuero Juzgo* antes citados, que algunos autores retrasan hasta el siglo IX o muy principios del X.

La *Biblia* mozárabe de León, escrita en 920, fue realizada por un diácono llamado Juan. Según Gómez Moreno, García Villada y Domínguez Bordona, este iluminador logró una obra muy expresiva, que pese a caer en el ámbito mozárabe, contiene elementos visigodos comparables a los relieves de una pilastra de la iglesia de San Salvador de Toledo, además de motivos andaluces, como las arquerías de los cánones, los 36 medallones con figuras humanas y los animales del folio 3 verso.

Además de todos estos vestigios y noticias directas, no hay que olvidar el trabajo fundamental de H. Schlunck, que corroboró la existencia de la miniatura visigoda a partir de los relieves figurados del siglo VII (5). Se basa en los capiteles de San Pedro de Nave, en los relieves de Quintanilla de las Viñas, en un pájaro de San Juan de Baños, en el incompleto capitel de Córdoba con los cuatro Evangelistas, una pilastra de Almonaster y un fragmento de pila de Toledo (6). Sin reiterar su erudito razonamiento, recordamos que su teoría prueba suficientemente que estos relieves proceden de miniaturas. Los capiteles de San Pedro de Nave contienen figuras y escenas acompañadas de letreros explicativos, exactamente igual que en los manuscritos, y su coincidencia es sustancialmente idéntica si se las compara con escenas equivalentes de los *Beatos* posteriores. Así, en el capitel de Nave se lee VBI DANIEL MISSVS EST IN LAQVUM LEONVUM y en los manuscritos: LACVUS VBI DANIEL MISSVS EST, muy diferentes en los modelos e inscripciones de piezas metálicas borgoñonas que antes se habían propuesto como modelos. La palabra ALTARE se repite en el mismo lugar de un capitel de Nave y en algún manuscrito de *Beato*. Hay errores de interpretación: Daniel en un lago con agua y no en un foso, los leones beben en lugar de lamerle los pies, la forma del lago como piscina vista en sección. La manera de coger Abraham a Isaac en la escena del sacrificio, la postura de éste, son comunes al capitel visigodo y a los manuscritos mozárabes, que revelan la continuidad de modelos (7). Los Evangelistas del capitel de Córdoba, de cuerpos humanos y cabezas de sus animales simbólicos, son de origen oriental y novedad poco corriente en España; que se inaugura, a lo que hoy sabemos en el capitel de Córdoba y que repiten algunos códices del *Beato* mozárabe, que los transmitieron al románico (8). Hay que añadir aspectos estéticos y técnicos de estos relieves, de talla plana a bisel, repetición de trazos paralelos, retorcimiento de ciertas líneas (bucles), etc., que revelan la transposición a la labra en piedra de recursos propios del trazo caligráfico.

De época visigoda sólo resta un códice miniado importante, el *Pentateuco* llamado de Tours, también de Asburham, por uno de sus poseedores, hoy en la Biblioteca Nacional de París (Nov. adq. lat. 2334). Promovió amplias discusiones, se negó su españolismo, ya comprobado por el texto, se dudó si es del siglo VI o del VII. Tampoco hay acuerdo sobre su estilística copta, persa, siria, helenística o del socorrido Norte de África al que se recurre con harta frecuencia. Hoy es seguro que se hizo en la España visigoda, que sus espléndidas 10 miniaturas de gran formato y las decoracio-

nes complementarias, proceden del complejo mundo mediterráneo oriental cristiano, y que no reflejan la estilística corriente que conocemos como visigoda. Sin embargo, es un testimonio de la existencia de códices miniados en aquella cultura.

Las imágenes pintadas no se limitaban a las miniaturas. Las iglesias debían estar pintadas desde muy antiguo, ya que el Sínodo de Elvira, del año 306, las prohibía en su canon 36, aunque bajo ciertas condiciones. Hay suficientes noticias que las confirman en los templos; en la inscripción de la biblioteca de San Isidoro se citan los retratos pintados de sabios y autores famosos de la antigüedad pagana y cristiana; y pinturas y miniaturas eran hermanas en la alta Edad Media.

No sabemos con exactitud cómo era todo este arte figurativo, pero sí con cierta proximación. Salvo las pinturas y el *Pentateuco* Asburham, predominaría la estilística caligráfica, acaso en varias tintas, la repetición paralela de los trazos, de fuerte expresionismo y mala comprensión de la figura humana, aclaraciones con letreros, probable enriquecimiento en algunos casos con superficies coloreadas de diversos tonos, bidimensionalidad, ingenuidad. Los relieves de las iglesias del siglo VII y otros fragmentos, los códices tardíos dentro de la tradición visigoda y posteriores al hundimiento del Reino, los *Beatos* más arcaizantes, como el folio suelto del *Protobeato* de Silos, el códice de la Pierpont Morgan Library de Nueva York, el de la Torre do Tombo de Portugal, y el *Antifonario* de León, son preciosos auxiliares para ceñir la fantasía a posibles realidades.

La aportación de Schlunck es del mayor interés, pero hay otros puntos de apoyo. Que sepamos, no se ha aplicado a la música, pero se conservan más de veinte códices musicales mozárabes, copiados en los siglos VIII al XIII. Destacan el *Antifonario mozárabe* del monasterio de Silos (Burgos) y el *Antifonario mozárabe* de la catedral de León, el primero del siglo IX y el segundo del X. Sabemos que desde el año 587, el de la conversión de Recaredo al catolicismo, Toledo se convirtió en el centro floreciente de la liturgia y la música visigodas, y el canon II del IV Concilio toledano prueba que en el 633 ya existían liturgia y música bien desarrolladas y unificadas. La música llamada mozárabe es la visigoda conservada con pocas alteraciones. Los códices citados son copias de otros perdidos, de los siglos VI y VII. Sabemos incluso que el *Antifonario* de León de copió de otro confeccionado en el siglo VII, concretamente para uso de la iglesia toledana de Santa Leocadia, según demuestra la abundante documentación últimamente encontrada.

La cultura visigoda sobrevive en un número relativamente pequeño de piezas originales, pero en tiempos se transmitió generosamente por copias. Persistieron el arco de herradura y otros elementos arquitectónicos, motivos iconográficos, tipos de relieves, técnicas de orfebrería. Conocemos los textos de San Isidoro y muchos más que no es lugar de enumerar aquí; se salvó el *Fuero Juzgo*, los mapas isidorianos pasaron a la posteridad con sus distribuciones particulares, topónimos citados en las *Etimologías*, acompañados de imágenes. Es más difícil creer que se prescindió por completo de las ilustraciones que aclaraban los textos. Si todo este acerbo cultural pasó a los mozárabes, que lo mantuvieron y enriquecieron, algo llegaría a la lejana Asturias y ejercería allí su influencia como punto de partida de un prerrománico diferente del mozárabe, pero de la misma raíz en sus primeros pasos. En los códices

Albeldense y *Emilianense*, que copian los Concilios de Toledo, se observa indumentaria pasada de moda y mucho más antigua de la época de la copia de estos manuscritos, y como reproducen libros visigodos, es lógico que éstos estuvieran ya ilustrados. Cabe preguntarse si no ocurrió lo mismo en alguna figuración asturiana perdida.

IV VISIGODOS Y ASTURIANOS

Insistimos en la miniatura visigoda porque pudo ser uno de los modelos de la asturiana, al menos en su primera etapa. También por el paralelismo presuponible entre ambas, y por ser ejemplo de un arte casi perdido y recuperado en las ideas generales básicas.

Antes de las hipótesis artísticas hay que recapitular las relaciones que las apoyan. Si se compara con Mérida, Córdoba o Toledo, el visigotismo artístico de Asturias debió ser mucho más modesto, ya que se asentó en cada territorio peninsular en razón directa de los precedentes romanos. La Asturias indígena conoció largos siglos que se pierden en la pre y protohistoria en que la existencia dependió de las condiciones naturales y cambió poco. Territorio de orografía abrupta, de clima duro y lluvioso, de acceso difícil, de incómodas comunicaciones interiores, sustentó una población reducida y diseminada, basada en el pastoreo, la pesca fluvial y marítima de baja altura, la recolección de mariscos y frutos naturales, la caza, agricultura poco desarrollada y limitada a zonas bajas favorables, laboreo de los yacimientos metálicos e industria limitada a lo indispensable para el uso local. Todo ello autosuficiente para una existencia sencilla de montañeses. La civilización romana se estableció entre ellos, levantó ciudades no muy grandes, villas y explotaciones agrarias, y hasta termas, como las de Campo Valdés (Gijón). Pero salvo puntos de valor estratégico o de especial interés de explotación minera, la romanización prefirió las zonas costeras más llanas y de clima más benigno, y los cursos bajos de los ríos.

Asturias quedó al margen de la suevización y luchas consiguientes que afectaron a buena parte del NO. de la Península, y el visigotismo, asentado sobre las bases preexistentes de la romanización, no debió afectar profundamente el transcurso secular de la existencia local. Aunque no abundan las noticias históricas y arqueológicas de la época, Asturias quedó bastante al margen de la política y la cultura toledana, y sabemos que el dominio visigodo en el Norte provocó frecuentes actitudes levantiscas. Sin embargo, y si la teoría de Schlunck es cierta, la relaciones artísticas entre Oviëdo y Toledo llegaron al punto de que en las pinturas murales de la iglesia ovetense de Santullano se adaptó, forzosamente a otra estructura y superficie arquitectónica, el programa pictórico de una iglesia visigoda de Toledo (9)

Un día Tarik derrotó al ejército de Rodrigo al intervenir en un conflicto entre su familia y la de Witiza, que había degenerado en guerra civil, y llegó rápidamente a Toledo, al parecer atraído por el rico botín que podía ofrecerle esta ciudad. Lo siguió Muza y la conquista mulsumana planteó una situación nueva. Mientras unos cristianos pactaban con los invasores o se sometían, otros huyeron precipitadamente con todo lo que pudieron llevar consigo, y se refugiaron en las montañas asturianas. Paradójicamente Asturias se convirtió en sostén de la exiliada corte visigoda; un territorio inquieto era la cabeza de lo que quedaba del Reino visigodo. Cangas de Onís reempla-

zaba a Toledo, improvisada cabeza de Estado que al iniciar la lucha aspiraba a reconstruir la pérdida.

No ocurrió así en todos los aspectos, porque en el religioso Asturias se inclinó hacia Roma contra la iglesia visigótica toledana, mantenida bajo los mulsumanes por los mozárabes. Algo parecido ocurrió en el Arte. En Asturias existían algunos ejemplos visigodos que se reforzaron con las aportaciones de los visigodos refugiados y que gozaron de evidente prestigio, aprovechamiento y conservación. Pero en cuanto se perfila el estilo prerrománico astur se advierte su desviación general de los principios visigodos, ya en época tan temprana y modesta como la de Silo en Santianes de Pravia. La nave transversal de las iglesias, la cámara alta, el uso de la cubierta de madera en lugar de la bóveda (salvo en el ramirense y con sentido diferente del visigodo), la pérdida del arco de herradura, son negaciones del visigotismo. Como en lo religioso, los verdaderos continuadores fueron los mozárabes.

La presencia del arte visigodo en Asturias la atestigua un catálogo corto, pero sustancioso. Un rápido recorrido puede evocar los jarritos litúrgicos de bronce, idénticos a los del resto de España (10) varios bajorrelieves entre los que destaca el hermoso grifo del Museo Arqueológico de Oviedo (11) algunos elementos con talla en bisel y temática ornamental parecida a la típica visigoda; los relieves y el pilar de altar de Santianes de Pravia (hoy en El Pito), quizás copia asturiana o piezas visigodas originales aprovechadas; el cancel decorado con inscripción que revela la existencia de una iglesia dedicada a San Pedro y San Pablo, que se aprovechó en Santa Cristina de Lena. El mismo uso del cancel, tan típico en Asturias, desciende del visigodo. Varios capiteles aprovechados en diversos monumentos; esos otros capiteles tan particulares del NO. de España, estudiados por Schlunck, que se sitúan entre el arte romano provincial local, y que parecen tener continuación bajo el dominio visigodo y que se transmitieron, imitados o aprovechados, al prerrománico asturiano.

Hay que añadir otros recuerdos. Uno sería la planta cruciforme de evocación visigoda que tuvo la primera iglesia asturiana de que hoy restan noticias, la destruida ermita de la Santa Cruz de Cangas de Onís, muy próxima en cronología y mentalidad a los primeros intentos de resistencia organizada de los visigodos fugitivos en las montañas asturianas. El típico y persistente vestíbulo cuadrangular astur, se encontraba ya en la arquitectura visigoda del siglo VII. En la iglesia de Santianes de Pravia había un laberinto o acróstico, perdido, pero del que queda una copia, que continuaba una tradición visigoda, atestiguada también en los manuscritos antiguos de los *Beatos*, como el de San Millán de la Cogolla, y que tienen el mismo origen (12).

Las pinturas españolas anteriores o contemporáneas a las astures son problemáticas, pero hay datos que constatan su existencia. El canon 36 del Sínodo provincial español de Elvira (hacia el año 306) reprueba en cierto modo las escenas pintadas en las iglesias, luego las había. En esta tradición persistió la cultura visigoda y su continuadora la mozárabe, según se desprende de una serie de detalles, y hasta de las fuentes escritas árabes evocadas por Neuss, que revelan que los mozárabes tenían en sus templos imágenes pintadas de Jesucristo, de María, los Apóstoles y arcángeles hacia el año 1.000. Y ya recordamos que el plan de las pinturas de Santullano de Oviedo no fue concebido para esta iglesia, sino adaptado de otro, quizás toledana más

antigua.

Las relaciones con la cultura visigoda pueden espigarse por doquier. Sinderedo, metropolitano de Toledo, huyó ante las tropas de Tarik; García Villada, en su *Discurso de ingreso en la Academia de la Historia*, dice con frase muy plástica que “abandonó como mercenario su rebaño, huyendo a Roma”. Los tesoros de Guarrazar y de Torredonjimeno son escondrijos forzados y precipitados de piezas que se intentó salvar en la huida y que enterraron a la ligera en el camino cuando su peso y volumen resultaron incómodos para la celeridad. El de Guarrazar procede de Toledo por su riqueza, inscripciones y lugar del hallazgo; por idénticas circunstancias el de Torredonjimeno estaba en la catedral de Sevilla.

Si mucho fue lo que cayó en manos de los árabes, se perdió o yace todavía ignorado bajo el suelo, es de suponer que algo llegaría a Asturias, refugio anhelado de aquellos fugitivos. Las famosas y numerosas reliquias de la catedral de Oviedo, las que fundaron su prestigio y desviaron con evidentes ventajas económicas las rutas de peregrinación a Santiago de Compostela, se consideraron siempre traídas de Toledo. Si así fue, serían la confirmación de la llegada de piezas toledanas hasta el solar astur; si se trata de leyenda, ésta reflejaría la existencia de una corriente importadora forzada por las circunstancias históricas. Y no se olvide que decir reliquias en la Edad Media es cultura y Arte y modelos que copiar.

Entre estas piezas salvadas de la catástrofe habría libros. No cabe duda de que Beatus disponía de textos visigodos porque los copió en las asperezas cantábricas de su monasterio a muy pocos años de la invasión árabe (13)

Típico del arte asturiano es la presencia de numerosas cruces. Pueden reducirse a dos tipos básicos, representadas por las piezas maestras de la Cruz de los Angeles o de Oviedo y por la de la Victoria, ambas en la Cámara Santa de la catedral de Oviedo. Más adelante se insistirá en este punto, pero recuérdese que la cruz fue también fundamental para los visigodos. En su etapa arriana la cruz fue obsesiva, era el símbolo divino más poderoso, con prestigio casi idolátrico, y el catolicismo no disminuyó esta afición. De momento interesa dejar bien sentado la vocación crucífera de visigodos y asturianos, que presupone una continuación.

V EL PLANTEAMIENTO MOZARABE

La invasión musulmana provocó una compleja problemática. Aplastó el Reino visigodo, pero aprovechó su arte y respetó al principio a los cristianos, introdujo corrientes culturales de Oriente o instauró el Islam. Frente a ellos, Asturias, que defendió la política visigoda, parece que adoptó al comienzo el arte del Estado godo, pero pronto se decantó a la Iglesia romana dentro del juego carolingio. Mientras que los mozárabes fueron los más ricos herederos y mantenedores del visigotismo y de la antigua iglesia toledana, de personalidad molesta para Roma. La situación se planteó así: por un lado Roma, carolingios y Asturias, por otro Toledo, musulmanes y mozárabes (14).

Este último trinomio no siempre estuvo en paz, y sus relaciones con el nórdico

variaron mucho. Los reflejos culturales fueron también estrechamente paralelos. Se resumen en la tolerancia árabe, disenciones heréticas entre mozárabes y asturianos: más adelante, persecución musulmana de los mozárabes y éxodo de éstos hacia el Norte con su consiguiente aportación cultural a la España cristiana y su progresiva asimilación. (15)

Migencio, arzobispo de la Sevilla ocupada por los árabes afirmó que la Trinidad estaba formada por David (el Padre); Jesús, no creado por el Padre, aunque descendiente de David, y San Pablo (el Espíritu Santo). El Primado Elipando de Toledo reunió un concilio en Sevilla y acabó con este disparate. Pero se pronunció demasiado la palabra “adopción”, que sonó tan mal en oídos romanos y nórdicos que la condenaron. La respuesta toledana fue afirmarse en ella, y así surgió la herejía adopcionista, en que Jesús no es Hijo consustancial del Padre, sino adoptado. (16)

En esta disputa intervino el curioso personaje Beatus. Era monje presbítero del monasterio de Liébana, en las antiguas Asturias, hoy en la provincia de Santander. En tiempos de Fruela ya había profesado, como lo demuestra una escritura en la que aparece como confirmante. Este monje nacido entre las brañas, confinado en un cenobio situado en un lugar agreste, debió disponer allí de una biblioteca excepcional. Sorprende su enconada lucha contra Elipando de Toledo y Félix de Urgel, su intervención en la corte asturiana, sus relaciones con la política papal y de Carlomagno. Las ambiciones imperiales sobre la España musulmana, y las romanas sobre la Iglesia de Toledo, determinaron la condenación del adopcionismo en Roma (789), Ratisbona (792), Franckfurt (794) y Aquisgram (799), tras luchas dialécticas salpicadas de feroces insultos, sobre todo por parte del desafortunado Beatus.

Hacia 786 Beatus escribió un comentario sobre el *Apocalipsis* de Juan. Su guía fue otro del siglo V, el de Apringio, obispo de Béjar, al que San Isidoro había juzgado como el mejor exégeta del libro en su *De viris illustribus*, XXX. No es extraña la vieja importancia de este texto en España, ya que el IV concilio de Toledo insistió en su canon XVII en la lectura del *Apocalipsis* desde Pascua de Pentecostés. El procedimiento de Beatus fue el de *catenae* de frases tomadas de otros autores y enlazadas con la máxima pesadez teológica y sin más interés que el enorme éxito y difusión de las miniaturas que los ilustraron. Los textos del *Apocalipsis* de Juan van seguidos de plagios de Jerónimo, Agustín, Ambrosio, Fulgencio, Gregorio, Ticonio, Ireneo, Apringio e Isidoro, el último en la proporción del ochenta por ciento. No cabe duda de que había ejemplares de sus obras en Liébana, porque Beatus demuestra que conocía su contenido. Y por aquellos años lo más seguro es que fueran ejemplares visigodos, o al menos copias cronológicamente muy próximas. Por otra parte, el fanático Beatus era demasiado apasionado para utilizar nada mozárabe.

En esta primera etapa los mozárabes vivían a gusto en la España musulmana y allí pudieron desarrollar su arte espléndido. El tratado de Abdelazis con Teodomiro, gobernador de la región murciana, establecía que los indígenas no serían molestados en su religión, ni las iglesias derruidas o desposeídas de sus bienes. Persistió la organización eclesiástica y la confirman las listas ininterrumpidas de obispos. En la España cristiana las jerarquías política y religiosa estaban unidas en la base de su sistema; en la musulmana los poderes quedaban completamente separados, y sólo en casos muy graves y contados se permitían intervenir los califas.

Los mozárabes prosperaron en cargos y riquezas, algunos hasta tenían harenes. Luego estalló la discordia, quizás más intolerancia mozárabe que musulmana (17). Poco antes de mediar el siglo IX el abad Spera—in—Deo escribió un tratado refutando a Mahoma, fue martirizada la virgen Flora, se produjeron las famosas revueltas armadas de Málaga y Toledo; Eulogio, Alvaro y otros fueron ejecutados en 852. Los mozárabes alzaron contra el ataque exterior cristiano romano el adopcionismo, ahora, contra el interno, la rebeldía y el martirio. Y empezó el éxodo en varias circunstancias y oleadas hacia Cataluña, Aragón y la Meseta. También alcanzaron León y el Norte, donde las iglesias de Santa María de Liébana (Santander) y de San Miguel de Celavona (Orense), atestiguan lo profundo de su penetración. Utilizados en gran parte para la repoblación de los límites meridionales de la expansión cristiana, existe todavía un recuerdo de aquella frontera jalonado por topónimos, monasterios e iglesias mozárabes.

Era preciso evocar este resumen de circunstancias históricas para comprender su alcance artístico. Del primer arte mozárabe, el realizado en Al—Andalus antes de las persecuciones, se conserva muy poco, pero es eslabón imprescindible para el catálogo relativamente amplio que poseemos de lo que hicieron en tierras cristianas. Su papel creador fue pequeño, aferrados a su tradicionalismo como minoría aislada en una Edad Media cuya mentalidad consideraba que el mejor artista era el mejor copista, y en que la creación personal, sobre todo en el arte sacro, no se veía con buenos ojos. No pudieron evitar la evolución natural de las formas, ni la subconsciente aportación individual de cada uno, y menos la influencia islámica y oriental. Estas fueron las circunstancias y la cultura en que se movieron, y la que aportaron a Asturias y a su expansión meridional leonesa los cultos recién llegados.

VI EL ARTE DE LOS MOZARABES EN EL REINO ASTURIANO

Cuando las confrontaciones entre musulmanes y mozárabes se agriaron en el Califato de Córdoba, fueron sacrificados muchos millares de cristianos y su barrio cordobés derruido hasta los cimientos a comienzos del siglo IX, se produjo la emigración en masa hacia el Norte. Asturias jugó un papel preponderante en este acogimiento, con el múltiple objetivo de favorecer a los cristianos perseguidos, de repoblar las tierras abandonadas en su avance leonés hacia el Sur, y de enriquecer su cultura. Esta política proteccionista aparece ya conscientemente planteada en tiempos de Ordoño I, pero fue Alfonso III el Magno el que la impulsó con entusiasmo y recogió la cosecha del mozarabismo meridional en tierras leonesas del Duero, pero también en la vertiente cantábrica. Quedaban ya lejos las disputas teológicas y las oposiciones de tiempos de Elipando y Beatus, y ambos extremos iban a colaborar en uno de los momentos culturales más interesantes de España, también con repercusiones en toda la Europa occidental.

Es habitual escribir y hablar de mozarabismo en tierras leonesas y castellanas, incluso catalanas y aragonesas, tanto en arquitectura como en miniatura, tras lamentar la pérdida de casi todo lo realizado antes en el Al—Andalus, y dejando calvas en nuestra geografía artística altomedieval, que no han llamado la atención, caso de Asturias. Frente a esto deben hacerse algunas objeciones. El reino Asturiano abarcaba entonces lo que hoy es provincia de Santander, y allí se eleva todavía, por lo menos, un hermoso monumento mozárabe, Santa María de Liébana. Galicia, con todas sus

seculares particularidades geográficas y humanas, políticamente era en aquellos momentos la expansión occidental de Asturias, y allí permanece San Miguel de Celanova, diminuta joya mozárabe al borde del estilo califal. León fue reconquista pagada con sangre asturiana, ilustrada en los comienzos con política cultural astur, aunque muy pronto adquirió personalidad propia y tan intensa que suplantó el Reino asturiano por el leonés. Por lo tanto, no creemos injusto que en la demarcación política asturiana de aquellos tiempos hubo intenso mozarabismo, si se evitan delimitaciones históricas y administrativas de aquellos territorios en épocas medievales más avanzadas y hasta modernas, como la actual división de provincias.

Tampoco cabe duda de que estas formulaciones modernas pesan mucho hoy, y que incluso entonces había modalidades gallegas, leonesas y astúricas en la realidad humana de todo orden, que tampoco deben ignorarse en nombre de una situación política antigua y transitoria. Si por esto nos limitamos al territorio estricto que abarca la provincia de Oviedo desde el siglo XIX, podría caerse en el error de que carece de arte mozárabe. Esto no es cierto, aunque no puede ofrecer monumentos tan espectaculares como San Miguel de Escalada o los códices miniados en Escalada y Tábara. Sin embargo, no consta su inexistencia pretérita seguida de destrucciones masivas, y aun limitándose a lo todavía existente puede hablarse de un capítulo de arte mozárabe en Asturias, aunque reducido un tanto implícito. Interesa una reconsideración esquemática por su interés para la miniatura altomedieval.

El arco de herradura no fue invención exclusiva española, tuvo otras formulaciones, orientales y complejas (18). Pero a los efectos de la Península ibérica aparece en el arte bajo romano provincial de la región del Duero, y tiene después amplia difusión en el estilo visigodo, aunque también se usó el de medio punto. En algunos puntos predominó el primero, en otros el segundo. Este parece el caso de Cataluña y también de la Asturias de comienzos del siglo VIII. En cambio, fue tesoneramente mantenido por los mozárabes y pasó a lo califal. Los arcos de herradura conocidos en Asturias no responden al mantenimiento de una primeriza tradición visigoda, sino que fueron introducción tardía del mozarabismo.

Arcos de herradura aparecen en Asturias en las ventanas de San Martín de Salas, de San Salvador de Valdediós, en la reforma del inconstasio de Santa Cristina de Lena, con placas caladas de perfiles muy cerradas, como en las miniaturas, en el tabernáculo añadido a la ovetense capilla de Santa Leocadia. Caracteriza las celosías de placas caladas de San Martín de Laspra, de San Andrés de Bedriñana, de San Miguel de Bárcena, de Villardevorjo, restos que aseguran la existencia pretérita de iglesias asturianas perdidas fechables en el siglo IX avanzado y comienzos del X. Mezclas populares de mozárabe y asturiano persistirían en idéntico sentido en ciertas iglesias rurales de Galicia(19).

Otro elemento característico es el alfiz, esa moldura dos veces acodada en ángulo recto que enmarca puertas y ventanas, de carácter cordobés aceptada y transmitida por los mozárabes. También en Asturias se encuentra, ya desde el discutido caso de San Tirso de Oviedo, de cronología demasiado temprana, que plantea problemas, y luego se reitera en las ventanas de Valdediós y en las alteradas de Santiago de Gobiendes.

La iglesia de San Salvador de Valdediós debe tanto a lo asturiano como a lo mozárabe, es una obra mixta. Además de sus arcos de herradura, de sus alfiles, la mayoría de sus capiteles y las almenas del tejado, así como las celosías del pórtico lateral revelan sin lugar a dudas una tradición andaluza en opinión de Gómez Moreno, mantenida por casi todos los autores. Lo mismo puede decirse del conjunto del pórtico, no previsto en el plan originario, pero añadido durante la construcción del templo o muy poco después, excepcional en lo asturiano, normal en lo mozárabe —recuérdese San Miguel de Escalada—, que se debería al mismo artista o taller mozárabe andaluz. Y no se olvide lo íntimamente ligado que estuvo este monasterio a la persona de Alfonso III, que se retiró a él cuando fue destronado por sus hijos.

Los capiteles de San Salvador de Priesca están tallados por el modelo de Valdediós, las arquerías de sus naves inicia una tímida herradura. las pinturas de San Adriano de Tuñón, excepcionales en Asturias por su estilo, hacen pensar a todos en la presencia de pintores meridionales por sus semejanzas con temas miniados de los *Beatos* mozárabes, por sus almenas escalonadas, tan cordobesas, por el sentido de la decoración floral y las figuraciones del sol y de la luna. Los relieves de la parte baja de la arqueta de las ágatas, de Oviedo, la otra arqueta de reliquias hoy en la catedral de Astorga, la escena de la zorra y del gallo bajo el apóstol San Pedro de la Cámara Santa ovetense, obra románica, pero copia literal de una miniatura, son algunos de los ejemplos que pueden aducirse para asegurar que sobre Asturias pasó una verdadera oleada de cultura y arte mozárabe.

Habría que añadir los códices, de los que trataremos más adelante. Quedan dos problemas nada claros. uno es la presencia de laberintos, o sea nombres y otras referencias escritas con las letras combinadas de modo ingenuamente misterioso. Una inscripción relativa a la erección de la iglesia de Santianes de Pravia por el rey Silo tenía este carácter, según referencias fidedignas, aunque el original se perdió. Los laberintos son típicos de los *Beatos* mozárabes para el nombre del Anticristo y otros motivos. Los que conocemos hoy datan por lo menos del siglo X, el de Pravia se sitúa antes, entre las fechas tope del 774 al 783, muy anteriores. Podría creerse en una influencia asturiana sobre los mozárabes, pero quizás sucede lo contrario debido al casi desconocimiento de lo mozárabe andaluz antiguo; sin embargo, en Pravia es difícil admitir por su antigüedad la ascendencia mozárabe.

Gonzalo Menéndez Pidal cree en una corriente africana, e invoca como el más antiguo el laberinto uno del pavimento de la iglesia de Orleansville (Argelia), del año 324, por lo tanto paleocristiano, lo que viene en apoyo de su teoría de la presencia de códices norteafricanos en la Península. Creemos que se trata de un complejo problema que merece análisis más detenido (20).

Otro punto muy interesante y poco tratado es el del rosetón. Vanos circulares los hubo en la arquitectura antigua, sobre todo en la romana, y hasta en la prerrománica; pero ni fueron frecuentes ni pasan de modestos óculos funcionales. El rosetón es un elemento arquitectónico, decorativo y simbólico que en líneas generales se impone en el románico y alcanza su glorioso esplendor en el gótico. De modo sorprendente, sin relaciones claras con lo anterior ni con lo coetáneo, irrumpe en la arquitectura ramirense, fechable entre el 840 y el 848. Los ejemplos de San Miguel de Lillo, la

ventana calada que fue a parar al claustro de la catedral, son ejemplos magníficos que se anticipan siglos al resto de Europa. Pero en las miniaturas del *Beato mozárabe* de Gerona, concretamente las que ilustran las Iglesias de Oriente, los presentan con derroche de gracia, y este códice se fecha en el año 976. Ignoramos la relación astur mozárabe en este aspecto y la procedencia del tema en cualquiera de estas dos culturas. ¿Hubo rosetones mozárabes que influyeran tan tempranamente en lo ramirense? ¿El anónimo y sorprendente maestro de Ramiro I introdujo, quién sabe de dónde, un elemento que pasó a los mozárabes? La respuesta, quizás imposible, resolvería una de las grandes incógnitas del arte europeo.

Resumiendo, en la Asturias de Alfonso III hubo una oleada de artistas mozárabes en Asturias, protegida por este monarca; existieron códices mozárabes, en la larga evolución de la posible miniatura asturiana existió una etapa avanzada muy influida por la mozárabe, como en sus comienzos debió estarlo por la visigoda.

VII LOS CONTACTOS ULTRAPIRENAICOS

El arte asturiano tiene fuentes tan variadas que forman un auténtico *puzzle*, pero su personalidad es tan fuerte que resulta muy difícil distinguir sus piezas; y lo destruido es tanto, que la labor es muy difícil, incompleta y demasiado hipotética. Sin embargo, al lado del visigotismo y el mozarabismo, no pueden ignorarse factores ultrapirineicos, porque el brillo del reino franco, el enorme progreso político y cultural de la tarea de Carlomagno, no pudo quedar sin consecuencias en Asturias. Y son de sobra conocidas las relaciones personales y políticas, para olvidar que debieron acompañar fenómenos de trasiego artístico.

Suele admitirse desde el P. Floréz, que Favila casó con Froiliuba, y que su hija Favinia se enlazó con el duque Luifrido, y que la nieta de éstos, Hildegarda, fue esposa de Carlomagno y madre de Luis el Piadoso. Matrimonio y otras relaciones familiares iban acompañadas en la Edad Media de trasiegos de obras de arte, de desplazamientos de artistas e influencias de talleres.

El papel desempeñado por los carolingios política y religiosamente en la disputa del adopcionismo, fue otro factor muy importante al que ya se ha hecho referencia.

Alfonso II fue el rey caracterizado por la inclinación francesa, que empieza por su matrimonio con Berta, princesa de Francia. En 975 se alía contra los árabes con Aquitania, reino franco cedido por Carlomagno a su hijo Luis el Piadoso. Cuando saquea Lisboa se apresura a comunicárselo a Carlomagno enviándole siete prisioneros notables con sus armas, cabalgaduras y ajuares. Ambos gobernantes intrigaron juntos para destronar a Al-Hakam I. Alfonso buscaba con tanto ahinco el apoyo de Carlomagno y la alianza militar, que provocó el descontento y la oposición de sus nobles rebeldía en la que muchos ven la raíz de la leyenda de Bernardo del Carpio. Esta política no fue pasajera, ya que Alfonso reinó 51 años, y más de medio siglo puede pesar mucho de rechazo en influencias artísticas.

Parte de lo que resta del prerrománico astur lo confirma. El abandono del arco

de herradura y el predominio del de medio punto al otro lado de los Pirineos es un síntoma, pero aun más significativa la presencia del arco peraltado, muy acusada en la etapa ramirense, y que es extraño a lo hispánico de aquel momento y normal en lo carolingio. Las arquerías murales ciegas en la capilla mayor, tan típicas en Asturias, tienen precedentes franceses reconocidos en Vison, Grénoble, Vienne y Venasque. En la *Crónica* de Alfonso III se incluyen citas admirativas de las bóvedas: *cum pluribus centris forniceis sit concamerata*, se afirma que nada hay igual en *Spania*, y su presencia en la propia Asturias sorprende como novedad. Ciertamente que pueden evocarse innumerables precedentes romanos, pero no se olvide la mayor proximidad y vocación carolingia por las altas bóvedas. Las bóvedas a diferentes alturas y direcciones, como en Lillo, tienen remotos prototipos en Asia, pero quizás sea más lógico mirar a la cercana Francia carolingia, donde se presentan en Saint-Germy-des-Prés, por ejemplo.

En Santianes y en Santullano aparece la novedosa nave transversal; también existieron en Saint-Denis (754-75) y en Fulda (802-19), y en la Europa carolingia de esta época se generaliza la copia de los grandes monumentos romanos con este tipo de nave adaptada a los edificios cristianos. Las cabeceras tripartitas faltan por completo en las iglesias visigodas. En Asturias son características, las crónicas las recuerdan siempre y enumeran sus advocaciones. Se encuentran en la remota Siria del siglo V, en Kalat Sehman, pero es más natural buscarlas en la Europa occidental, donde se generalizan desde la segunda mitad del siglo VIII en que ya aparece en Santianes de Pravia.

La tribuna elevada es elemento típico asturiano, al menos desde la desaparecida que hubo en Santullano, construida con madera, a las de piedra, sencilla en Santa Cristina de Lena o compleja en Lillo, ésta incluso con escaleras laterales y sobre el pórtico, esquema que apareció en el Aquisgram carolingio del 805, en Santa Cruz de Hildesheim, en Petersberg (822); y que en el fondo es una versión modesta del famoso Westwerck carolingio modificado y adaptado a las necesidades locales. No son tan claros los orígenes del edificio de doble planta, del palacio belvedere, de las construcciones de cuerpo flanqueado por dos torres, para los que pueden invocarse muchos precedentes romanos; pero es mucho más directo mirar al mundo carolingio transpirenaico, en que estuvieron representados al parecer, que buscar sus prototipos en palacios venecianos con el Cà d'Oro y el Fondaco dei Turchi, como se ha hecho (21).

Los núcleos rurales aúlicos, con palacios, capilla, dependencias de corte y otras utilitarias, granjas y lugares de escala de una corte un tanto itinerante, aficionada a la caza, son características del mundo carolingio, pero también típicas de la arquitectura y la vida Asturiana prerrománica. La construcción carolingia muestra una típica preocupación por las proporciones elevadas; en Asturias es también notoria en Lillo, en Santa María del Naranco, en la nave central de Valdediós, ésta con 11 mts. de altura por 3'35 de ancho. Esta ascendente elegancia, sin más ejemplos hasta el gótico, salvo en algunos casos franceses románicos de raíz carolingia, es notable belleza común a carolingios y asturianos.

La orfebrería confirma lo anterior. La Cruz de los Angeles se ha comparado repetidamente con piezas muy antiguas del Norte de Italia, como las de Desiderio (756-74) y Berengario (así lo entendió, con acierto, J. Hubert, y J. Porter), sin

olvidar la leyenda de los ángeles forasteros. Alfonso III organizó un importante taller aúlico en el castillo de Gauzón, que recuerda los establecimientos carolingios. Aunque fue el monarca de signo mozárabe, las relaciones ultrapirenaicas no se interrumpieron. La Cruz de la Victoria, que encargó a Gauzón, recuerda a Schlunck, por técnica y detalles y ciertos motivos ornamentales, la Cruz de las Ardenas (Museo Germánico, Nürenberg), la del retablo de Saint-Denis; los esmaltes los relaciona con los del altar de Wolvinus, en San Ambrosio de Milán, la paz de Chiavenna, el altar portátil de Adelshausen y la placa de cinturón del Museo de Amsterdam. Los alveolos en forma de palmeta, tan típicos de Asturias, se hallan en la cubierta del *Codex Aureus* de Munich (escuela carolingia de Saint-Denis) y en la patena de Carlos el Calvo (Mus. del Louvre). La filigrana granulada y los engates con uñitas, estaban ya en el *Oracional*, de Carlos el Calvo (Mus. del Louvre) y eran corrientes en el arte carolingio (22).

Fruela encargó al taller de Gauzón la arqueta de las Agatas (910). La placa esmaltada superior, que en tiempos se creyó visigoda, es claramente ultrapirenaica, tan semejante a la cubierta del manuscrito carolingio de Lindau (primera mitad del siglo IX), que parece salida del mismo taller. Llegaría a Asturias como regalo o encargo.

Documentación y crónicas registran con frecuencia piezas intercambiadas con los reyes y la Iglesia franca. Alfonso II envió a Carlomagno un *Papilionem mirae pulchritudinis*, y es lógico que hubiera correspondencia. El P. Flórez afirma que la iglesia de Tours, empobrecida por las correrías normandas, ofreció a Alfonso III la compra de una magnífica corona imperial (23) (*España Sagrada*, 1765, pág. 346); hoy sabemos que la encargó el propio monarca y que en 906 envió a sus súbditos a Burdeos para recogerla con una embarcación.

Cabe preguntarse si todo esto repercutió en los códices y sus miniaturas. Por desgracia no conocemos un solo dato que lo acredite. La presencia de un taller de orfebrería en Gauzón, donde todos advierten la existencia de artistas ultrapirenaicos, casi pide su equivalente miniaturístico. Parece imposible que reyes tan aficionados a los libros como Alfonso III se despreocuparan de los códices, que en ese ir y venir de encargos y regalos, tan característicos de la Edad Media, que faltaran en el caso de Asturias cuando normalmente andaban junto a las piezas de orfebrería, los marfiles y los tejidos. Es casi imposible que un Alfonso II, tan relacionado con el Imperio carolingio, tan amante de las Artes, no pidiera ni recibiera ningún manuscrito. En Asturias había monasterios, catedral, algo que dentro de las normas de su época podría calificarse de cancillería. Suponerlos desprovistos de *scriptoria*, se opone a la lógica, y si los hubo parece muy difícil que pudieran sustraerse totalmente a la aplastante influencia de la miniatura carolingia, una de las glorias de este arte, que influyó en los demás aspectos.

No se puede pasar de suposiciones, pero a la hora de formular hipótesis, por inconsistentes que sean, hay que contar con estos factores. También con la existencia común de una fuerte corriente vivificadora clásica, sobre todo en su faceta bajorromana intensamente orientalizada, tanto en el coloso Imperio carolingio como en el modesto Reino asturiano. Hubo un reflejo del esplendor carolingio sobre Asturias, oleadas ultrapirenaicas bien recibidas por coincidir con ese afán compartido de sólida romanidad y de orientalismo.

Muchos autores extranjeros incluyen el arte asturiano como una faceta provincial del carolingio (24). Puede que así parezca a una visión foránea, aunque no sea exactamente científico y hasta resulta incómodo. Pero reducida a sus justos términos, esta idea no deja de tener cierta base de razón, que acaso pudo repercutir en nuestra perdida miniatura prerrománica.

VIII LA EXISTENCIA DE CODICES EN LA ASTURIAS PRERROMANICA

Si existió miniatura asturiana, fue lógicamente necesaria la presencia en el país de códices no astures que formaran la base cultural para el florecimiento de arte siempre complejo y que le sirvieran de modelo. Quedan evidencias que lo confirman. Algunas son posibilidades verosímiles, otras suposiciones admisibles, y hasta referencias documentales que permiten establecer títulos de códices y listas parciales de bibliotecas.

La España prerrománica no fue el bárbaro Norte que ha presentado una visión deformada. Ciertamente que no abundaban los que sabían leer, que el libro era escaso y caro, y que el centro resplandeciente estaba en Al-Andalus. Pero la situación ni era precaria ni muy por debajo de otros territorios europeos.

Basta recordar el famoso viaje de Eulogio, un culto religioso mozárabe cordobés, protagonista de la rebeldía de la etapa de los mártires, y que pereció en ella. En 848 viajó al Norte para saber de unos hermanos suyos que comerciaban en el centro de Europa. Varios conflictos le impidieron cruzar los Pirineos y aprovechó para estudiar en los monasterios de Cataluña, Aragón, Navarra y La Rioja. Al recoger estas noticias su amigo, correligionario y biógrafo Alvaro, testimonia la riqueza bibliográfica existente en el Norte. Los cenobios de Leyre y San Zacarías eran sorprendentes. No contento con leer, Eulogio regresó a Córdoba cargado de libros (25). Alvaro dice: *In quibus locis multa volumina librorum reperiens abstrusa, et pene a multis remota, huc remaneans, suo nobis regressu adduxi* (España Sagrada, X, pág. 573) (26). El mismo añade: *Inde secum librum Civitatis beatissimi Augustini et Aeneidos Virgili, et Juvenalis metricos itidem libros, atque Flacci Satyrata poemata, seu Porphyrii depicta opuscula, vel Adhelemi epigrammatum opera, necnon Avieni fabulas metricas et Hymnorum Catholicorum fulgida carmina, cum multis minutissimarum causarum ex santis quaestionibus multorum ingenio congregatis, non privatim sibi, sed communiter studiosissimis inquisitoribus reportavit.* (España Sagrada, X, pág. 573). (27)

Además de la abundancia da idea del rico y variado contenido, desde obras clásicas como la *Eneida*, a cristianas como la *Ciudad de Dios* de San Agustín, prosa y poesía. *Depicta opuscula* se refiere con seguridad a escritos con miniaturas. Ignoramos fechas y estilos, pero desde luego son anteriores a mediados del siglo IX. La última frase alude a que estos libros no los trajo exclusivamente para él, sino para uso de las demás personas del culto mundo mozárabe. Es decir, en la preclara Córdoba musulmana los libros del Norte se convertían en tesoro de estudio, y lógicamente de copia. Y algunos de ellos pasaron después a Oviedo.

Eulogio no visitó Oviedo vivo, le trajeron muerto. Pero sería natural pensar que Asturias fuera una excepción cultural en el Norte en los años de Ramiro I, de arte tan original y refinado. En La Rioja que visitó Eulogio Asturias era bien conocida. Pese a

la dificultad que ofrecerían entonces los cuatrocientos y pico kilómetros largos de duras montañas y de alta meseta, entre Oviedo y Albelda, el códico *Albeldense* del siglo IX habla con familiaridad de Oviedo, cita admirativamente a sus reyes y monumentos, se refiere, por ejemplo, al palacio construido por Alfonso II el Casto y anota que se decoró con pinturas murales.

Además de los casos de Beatus y de Alfonso III, que luego analizaremos, abundan las noticias de que Asturias fue regla y no excepción en la riqueza bibliográfica del Norte. Cuando Morales visitó Oviedo en 1572 consignó admirativamente que en el archivo de su catedral había más y mejores libros que en el resto de León y Castilla unidos. Cuadrado afirma de ellos: “Al obispo de Ciudad Rodrigo, D. Pedro Ponce, se prestaron por un año en 1557 entre otros varios el famoso libro llamado Itacio del nombre de su autor, que contenía la antigua división de la diócesis, otro de concilios antiguo, otro de decretos y epístolas de los papas, y otro de San Jerónimo sobre el Apocalipsis con antiquísimas iluminaciones” (28). (Pág. 209, nota 1). Obsérvese el detalle de las “antiquísimas iluminaciones”, es decir, miniaturas prerrománicas.

Quisiéramos tener detalles más numerosos y precisos de estas valiosas, pero demasiado genéricas noticias. Por fortuna las aproximaciones son mayores en dos momentos. El primero en época tan antigua como el siglo VIII y en torno a Beatus. Dadas las precarias condiciones de los primeros años del Reino astur, parece un milagro. El monasterio de Liénana gozó de vida intelectual superior a la previsible en su época y situación. Por ignorados y quizás novelescos caminos llegaron códices para formar una importante biblioteca. Sin ella nada podría haber hecho Beatus, que asimiló su vasta erudición y la utilizó en sus escritos. Esto ocurría en una tierra reacia a la romanización, sin sede episcopal visigoda, carente de tradiciones culturales fuertes. No obstante, Beatus se alza allí para sostener la vieja cultura cristiana española, le admira Alcuino, se codea con algunos de los hombre más cultos y poderosos de su tiempo, y sorprendía al arzobispo Elipando de Toledo, ciudad radiante de intelectualidad, que escribía indignado: *nam numquam est auditum, ut Lienenses toletanos docuissent*.

La personalidad y la obra escrita de Beatus, aunque conservada en copias muy posteriores, permite reconstruir con absoluta seguridad una parte de la biblioteca que manejó en Liébana. Su *Comentario del Apocalipsis* no es un escrito de creación, sino un complicado mosaico de frases de Santos Padres ensamblados con increíble paciencia. Esta labor de *cathenae* la realizó hacia 776, y no cabe duda si copió las frases que tenía ante sus ojos de libros de autores que además cita, y que parecen en retratos ideales en miniaturas posteriores, ya mozárabes.

Esto significa que dispuso al menos de un ejemplar de las obras de San Jerónimo. Y como junto al *Comentario* de Beatus se añadió el tratado sobre el *Libro de Daniel* por Jerónimo, debió existir un códice. Por las mismas razones hay que añadir a San Agustín, Ambrosio, Fulgencio, Gregorio, Ticonio e Irineo. Es indudable la presencia de un *Comentario al Apocalipsis* de Apringio, que sirvió a Beatus de modelo básico. Al menos unas *Etimologías* de San Isidoro están aseguradas por tomar de ellas la cuantía más elevada de frases y por las miniaturas del mapa (29). Las referencias a las tierras evangelizadas delatan el manejo de un *breviario de los Apóstoles*. Necesitó una

Biblia completa, que incluyera los *Evangelios* y el *Libro del Apocalipsis*. Beatus incluyó algunos asuntos que no se encuentran en estos libros ni autores, pero que evidentemente no inventó él. Ejemplos notables son la historia del águila y la serpiente (que simboliza la Encarnación), y de la zorra y el gallo, ambas ilustradas con sendas miniaturas en los códices posteriores consevados. La forma parece derivar de fábulas orientales, lo que significa la presencia de otros libros, hoy perdidos.

Hay que añadir otro lote bibliográfico seguro: el de las propias obras de Beatus. Además del *Comentario al Apocalipsis*, compuso un himno jacobeo, escribió refutaciones apologéticas contra los adopcionistas, particularmente contra Elipando y Félix de Urgel, defendió en esta polémica a su amigo y correligionario Heterio. Y no cabe duda que de esta bibliografía, de gran actualidad polémica en su momento, se sacaron numerosas copias.

Si los escritos de Beatus significan conocimientos de otros anteriores, delimitan también un tercer lote: los heréticos de los adopcionistas. Elipando fue escritor inteligente, y hasta en los simples manuales de Literatura Española se le recuerda como escritor mozárabe. Mal podía refutar las doctrinas de sus contrarios sin manejar sus textos, y sobre todo si se tiene en cuenta que entonces no se procedía por referencias de oídas, sino que se encendían violentas disputas en torno al más sofisticado matiz de una palabra, y que precisamente el adopcionismo giró en torno al empleo de una palabra, como tantas otras herejías, que hoy nos parecen sencillamente ridículas.

Ya en el terreno de las suposiciones viables, puede pensarse que la falta de demostración directa no excluye la existencia de otras obras en en la biblioteca que manejó Beatus. En un monasterio que tanto poseía, no se carecería de los libros de culto. Liébana no era el único cenobio del antiguo Reino asturiano, y si sobresalió por su rica biblioteca, algo habría también en los demás.

Aunque insistimos más adelante, anticipamos que al menos el *Comentario* de Beatus estaba ilustrado con miniaturas, lo que obliga a que también las tuvieran otros códices que sirvieron de modelos. La dependencia de original y copia más o menos reinterpretada, es regla en la Edad Media tanto en los textos como en las ilustraciones.

Entre los tiempos de Beatus en el siglo VIII, y los del rey Alfonso III el Magno en el IX, se produce una aparente interrupción. Es difícil creer, por ejemplo, en un descuido bibliográfico y miniaturístico del culto Ramiro I y su corte, tan impulsora de la arquitectura, la decoración esculpida y hasta la pintura. Pero hay que saltar un siglo para documentar otro conjunto bibliográfico de primer orden.

Alfonso III el Magno fue una personalidad destacada, quizás algo alvidado por su alejamiento cronológico. Salvando diferencias, podría considerársele prefiguración de Alfonso X el Sabio que vivió en el siglo XIII. Llevó su mismo nombre, fue igualmente entusiasta de la cultura, los últimos años de su vida política y familiar se vieron amargados por ingraticudes, problemas y apartamientos, producidos por sus propios descendientes, de los que en ambos casos fueron culpables los propios monarcas. Los dos usaron el título de Emperador, también tuvieron ambiciones algo excesivas acerca

de la restauración del mundo antiguo. Después de su muerte, a Alfonso III le cambiaron el epíteto por Magno; a Alfonso X, por el de Sabio. Si el primero hubiera vivido más adelante, sin duda habría fundado Universidades. Ambos eran muy religiosos, literatos y sobre todo apasionados por los libros.

Con las persecuciones en que se vieron implicados Eulogio y Alvaro, el esplendor mozárabe terminó en el Al-Andalus a sangre y fuego, pero se extendió a las tierras cristianas de Occidente. Su estimación posibilitó el arte mozárabe de los territorios del Norte y la faceta mozárabe tardía del prerrománico asturiano. Alfonso III envió una misión a Córdoba, en 883-84, para trasladar a Oviedo los cuerpos de los mártires Eulogio y Leocricia, el primero gran bibliófilo. El 9 de enero del 884 Alfonso, acompañado de la clerecía, dignatarios de la corte y pueblo de Oviedo, recibió solemnemente las reliquias. Encargó esta embajada a Dulcidio, un presbítero mozárabe toledano, acompañado de un tal Samuel. Se anticiparon así a la operación similar que habría de llevar a León el cuerpo del sabio visigodo San Isidoro desde sus tierras episcopales de Sevilla.

Tras los cuerpos de los mártires vinieron comunidades de monjes y artistas, artífices del renacimiento mozárabe leonés y de la citada matización mozárabe asturiana. No faltaron los libros en esta aventura. Sus dos protagonistas están casi con seguridad relacionados con ellos por dos fuentes escritas: en Toledo se conservan unas *Moralia* de San Gregorio con notas en árabe en que se lee *Dulcini api librum*; en el actual *Legionenses* 22 se dice: *Samuel librum ex Spania veni*. Es probable que ambos llegaran a Oviedo con las reliquias, y que pertenecieran a la biblioteca de Alfonso, *statque scientia clarus*, que hizo trasladar los libros de San Eulogio (España Sagrada XIII, pág. 455; Gómez Moreno, Iglesias Mozárabes, págs. 130 y 157), (30) y estampar su nombre en muchos de ellos. Uno es el Escorialense P I 7 con un laberinto que dice: ADEFONSI PRINCIPIS LIBRUM, y que contiene el mismo mapa isidoriano que tiempos antes utilizó Beatus. La identificación de Samuel fue establecida hace tiempo por Millares (Nuevos Estudios, pág. 94), y añade que trajo otros muchos libros. (31)

De ellos sabemos de uno muy interesante. En manos de Eulogio de Córdoba cayó un manuscrito *De Natura Rerum* de San Isidoro, joya visigoda que algunos elevan al siglo VII (Millares) y otros al VIII porque cita los eclipses de 778 y 779. Se cree que el códice isidoriano, escrito en letra uncial, lo adquirió Eulogio en su viaje al Norte, pero le faltaban ya entonces algunos fragmentos. Completó lo que se había perdido aprovechando 18 folios de pergamino de una *Biblia*, que raspó y encima escribió en cursiva mozárabe cordobesa bien diferenciable de la uncial isidoriana. Recordó su trabajo y propiedad con las palabras EULOGII MEMENTOTE PECCATORI encerradas en un anillo. Hoy es el Escorialense R II 18, con notas en árabe y encuadernado junto con otras obras.

De gran interés son sus dibujos: un eclipse (folios 24 recto), tres mapas isidorianos tripartitos del orbe (folios 24 verso y 25 recto) y un esquema que representa el *Freum Gaditanum* (folio 67). Salvo el mapa del folio 25 recto, todo lo demás es visigodo y apoya la existencia de miniaturas en este período. Parece que el esquema del folio 25 recto es de Eulogio, que introdujo la novedad de que el Mediterráneo, Tanais y el Nilo no sean líneas, sino espacios entre paralelas, y las tradicionales palabras ASIA, AFRI-

CA, añadió SEM, CAM, JAFET.

A estas colaboraciones mozárabes hay que añadir otra de enorme valor, sin duda de un monje cordobés, que en el folio 95 escribió: *In nomine Domine hoc est inventarium librorum adnotarum Deo Annuente sub era DCCCXX*, y sigue la lista de la que debió ser biblioteca de Eulogio, redactada en 882, dos años antes de que su cuerpo martirizado partiera para Oviedo por iniciativa de Alfonso III en compañía de sus libros. Es el actual Escorialense R II 18, que pasó a la catedral de Oviedo, donde lo reconoció Morales en el siglo XVI, y se lo llevó a El Escorial cumpliendo con la rapiña nacional de la cultura española ordenada por Felipe II para alhajar su monasterio favorito y tumba mimada en vida (32). Si se añaden su origen nórdico y el modo como lo llevó Eulogio a Córdoba, cómo se completó allí, cómo su núcleo más antiguo es visigodo, se tendrá una auténtica novela de aventuras en torno a uno de los libros más curiosos de la Edad Media. Sin olvidar las influencias que pudo producir durante su larga permanencia en Asturias.

Hay que saltar al año 1572, cuando Ambrosio de Morales visitó Oviedo. En la catedral advirtió la presencia e importancia del código isidoriano de Eulogio, del que observó su visigotismo (aunque lo consideró general y no parcial), y lo supuso traído por los cristianos desde Toledo a Oviedo cuando la invasión musulmana, ya que ignoraba las peripecias de Eulogio. Dice que es todo de “letra Góthica mayúscula donde está lo de San Isidoro: *De natura rerum ad Sisebutum. Item* hay en el mismo libro: *Breviarium Ruffi Festi Victoris, Antonini Imp. itinerarium*, y otras cosillas pocas; y porque al principio y al fin le faltan algunas pocas hojas, se las añadieron de otra letra Góthica, es muy diferente de la mayúscula del libro. En una hoja blanca del cabo está una lista de libros, que como en ella parece ha más de seiscientos años que se hizo, y yo creo que era de los libros que entonces había en aquella librería de la Iglesia de Oviedo, pues están agora en ella muchos libros de los contenidos en la lista; ella dice así de letra Góthica bien antigua: *In nomine Domine hoc est Inventarium librorum adnotatum Deo adnuente. Era DCCCCXC* (advierte que una nota marginal pone *Era DCCCCXX*). *Bibliotheca Veteris et novi testamenti Expositium Danielis et Apocalipsis et Cantico Cantorum. In unum corpus, etc.*” (Viaje, pág. 93) (33).

Este libro es el segundo de la lista, y el hecho de que sea un *Comentario del Apocalipsis* encuadrado con otro del *Libro de Daniel* lo califica de un *Beato*. Al tratar del *Beato* de Valcavado, el propio Morales dice: “Otro libro aún más antiguo, a mi creer, hay esta exposición en la Santa Iglesia de Oviedo” (Crónica), y en otro lugar lo da por conservado en Oviedo (34) (Viaje, pág. 95). Añade Morales: “*Exposición del Apocalipsis*. Es la misma que ya he señalado en lo de San Isidoro de León; y por muy buena conjetura entiendo que la escribió muy pocos años después de la destrucción de España un clérigo bien docto llamado Beato, que también escribió otra contra el Arzobispo de Toledo Elipando, en compañía de Etherio Obispo, a lo que parece de Osma. Este libro está en la Iglesia mayor de Toledo de letra Gothica”.

Todos los autores han recogido después estas noticias de Morales, en que reconoce la presencia de un *Beato* en Oviedo. Rudolf Beer se refiere, entre otros, a este *Apocalipsis* de la catedral de Oviedo y copia las noticias de Morales y del P. Risco en la *España Sagrada*, volumen XXXVIII, pág. 113, (35) en su *Handschriftenschätze Spa-*

niens, páginas 376 y 377. Resulta ya más discutible que sea uno de los conservados hoy en la biblioteca de El Escorial. Pero que hubo *Beatos* en Oviedo lo atestiguan, entre otros datos, la indiscutible copia de una de sus miniaturas al pie a la estatua románica de San Pedro en la Cámara Santa, ya a finales del siglo XII. (36)

Morales identificó en la catedral de Oviedo catorce de los libros consignados en la relación del códice de Eulogio. Esto significa que es muy probable que la totalidad de los volúmenes del mártir cordobés engrosara la biblioteca de un apasionado de los libros como Alfonso III. Su catálogo es hoy difícil e incompleto, pero verosímil. Además de lo ya citado consta que para la biblioteca regia se copiaron unas *Etimologías* de San Isidoro (hoy Escorial P I 7), unas *Sentencias* (Escorial T II 25), y un San Gregorio y un San Eusebio (Morales, Viaje). (37)

Hay que añadir las obras de creación de esta época, concretamente algunas no eclesiásticas y de enorme interés. La Historiografía, en franca decadencia desde hacía mucho tiempo, reducida a secos anales de datos de historia próxima, se anima en la corte de Alfonso con el espíritu universal que significa la redacción de un *Epítome Historial*, y sobre todo y en el estilo más clásico posible en la época se escribió la *Crónica* particular de Alfonso III, atribuida a este rey a un Sebastián obispo de Salamanca. Tales obras significaban libros, copias, escritorios donde se producirían, y al menos en algunos casos aclaraciones y ornamentaciones miniadas.

Tras la muerte de Alfonso III se produjo en Asturias una decadencia cultural. El centro de gravedad pasó en todos los sentidos a las tierras leonesas, y allí es donde brilló la producción de códices miniados. Ya no encargaban libros reyes y señores, sino abades y monasterios, y habrá que esperar a los días del Conde Fernán González de Castilla para hallar un auténtico entusiasmo bibliográfico universalista. Lo mismo ocurrió en todo. La capitalidad huye, el prerrománico asturiano declina en ruralismo y persistencias arcaizantes que pronto se extinguen, y se cierra el ciclo natural de una cultura que fue mucho más brillante de lo que hoy parece después de tantas destrucciones. (38)

El contenido de la biblioteca de Alfonso III habría que completarlo con los libros de iglesia, con los que producirían los monjes mozárabes que asentó en sus tierras (no se olvide que Samos, en Galicia, fue fundación mozárabe, entre otros muchos monasterios), sin olvidar lo que se conservaría y haría en Liébana. No es exageración considerar una apreciable densidad y calidad de códices en las Asturias prerrománicas.

IX HIPOTESIS EN TORNO A LAS POSIBLES MINIATURAS PRERROMANICAS ASTURIANAS

Por equívocas que sean las suposiciones sobre la miniatura asturiana, su existencia fue cierta. El núcleo fundamental de lo seguro gira en torno a Beatus de Liébana y a sus actividades. Le conocemos por su intervención en la disputa adopcionista, no falta el apoyo documental de su personalidad, por ejemplo, cuando en una escritura se dice: *Ecce nos fratres qui abiteres in regulam S. Martini locum nominatur Stelle, id est...* Beatus presbyter (España Sagrada, XXXIV, págs. 38; ver también Eduardo (39)

Josué, Monasterio de Sto. Toribio de Liébana, Valladolid 1921, pp. 32–38). Cuando la reina Adosinda, todo un carácter, ya viuda del rey Silo, apoyó el partido de su sobrino Alfonso, vencido por su tío Mauregato, se retiró en noviembre del 785 al cenobio de Pravia (A. de Morales, Crónica, VII, (40) pág. 125). A su profesión monástica asistió su viejo maestro Beatus acompañado de su joven discípulo Eterio, ya consagrado obispo de Osma (41) (Gonzalo, p. 144).

Sus obras le acreditan culturalmente, y en ellas no cabe dudar de la existencia de miniaturas desde el momento de la redacción, especialmente en los *Beatos* o *Comentarios del Apocalipsis*. Es cierto que el libro se difundió desde los tiempos de su autor durante todo el siglo IX, como lo revelan su aparición de la única hoja conservada del *Protobeato de Silos* y su cita en el tantas veces aludido catálogo cordobés. También es verdad que los ejemplares más antiguos que se conservan, salvo esas excepciones, son ya códices mozárabes leoneses del siglo X, alejados en el tiempo y de estilo no asturiano, sin contar los posteriores.

La prueba irrefutable de la ilustración prevista desde la redacción la confirma constantemente el contenido. Así, al comenzar el texto sobre cada una de las Siete Iglesias de Oriente, todos los manuscritos incluyen la frase: *Incipit ecclesiae... storia subsequenter picturae*. En la primera gran interpolación de Beatus, la de la Iglesia y la Sinagoga, dice: *...et quo facilius haec seminis grana per agrum huius mundi, prophetae laboraverunt et hi menent, sunjecta formulae pictura demonstrat...* Y tras este anuncio aparece un gran mapa universal que representa el mundo en dos folios encarados.

No cabe duda de que cuando un autor se refiere como aclaración de su escrito a la ilustración correspondiente, es prueba de que la proyectó. En rígida lógica puede objetarse que planear no es realizar, pero hay razones sobradas para constatar que se hicieron. Las representaciones eran normales en la Europa de la época, desde los templos a los libros. En 807 Carlomagno decretaba que se pintaran todas las superficies de las iglesias para adoctrinar a los asistentes. Varios concilios insistieron en la utilidad aleccionadora de las artes visuales aunque por este sentido espiritual, por el estado de la técnica y los ideales de la época, las figuraciones se apartaran mucho de lo que hoy llamaríamos naturalismo.

La conservación y espectacularidad de los códices mozárabes, inclinan en la actualidad a la falsa idea de que las miniaturas de los *Beatos* fueran creación exclusiva de estas gentes. En realidad debía ser todo lo contrario, asturiana en sus orígenes y adaptada a un libro escrito por su más encarnizado enemigo. La limitada, pero afortunada circunstancia de la conservación de la hoja de Silos, del siglo IX y anterior a las grandes reformas del mozárabe Magius, su parentesco con el *Beato* de Lorvao y con el de Osma, aunque éstos sean posteriores, revela la existencia de una familia de códices precedente a esta reforma y muy arcaica, descendiente en línea directa del planteamiento de Beatus. Neuss se entusiasmó demasiado al suponer que el manuscrito de *Saint-Sever*, realizado en la Gascuña románica, refleja la totalidad de la ilustración primitiva (42). El código de Saint-Sever denota una tradición muy vieja, pero poco pura y un tanto híbrida a partir de modelos mozárabes; es evidente que se enriqueció incluso con la añadidura de letreros a sus miniaturas, y su riqueza, interpolaciones y transformaciones amplian y desfigurán con su riqueza el original primitivo.

Lo que tampoco está claro es que Beatus tuviera a la vista un manuscrito norteafricano que le sirviera de modelo, como supuso García Villada (43) (*Historia Eclesiástica*, III, p. 438), al que han seguido otros muchos autores, incluso Gonzalo Menéndez Pidal (44) (p. 149). Tendríamos que conocer mejor esos famosos códices norteafricanos a los que siempre se recurre, tener alguna pista de que llegaron a Liébana en tiempos de Beatus o antes de que la copiosa biblioteca que trajo consigo Donato al pasar a España con sus monjes, alcanzó el Norte de España, al menos sus copias. En cambio, parecen imponerse los modelos isidorianos, sin descartar la presencia de códices europeos, tan indemostrables, pero al menos tan posibles como los norteafricanos.

No es posible trazar con seguridad absoluta el repertorio exacto de las miniaturas que ilustraron el primer códice de Beatus y sus copias asturianas. Pero en algunos casos la seguridad es completa – por las citadas referencias a ilustraciones en su texto – o la aproximación casi cierta.

Hay razones muy fuertes para pensar que comenzaba por la Cruz de Oviedo o de los Angeles, y que su forma correspondía al tipo que adoptó después esta famosa joya astur, aunque su ejecución, en el 808 sea unos treinta y ocho o cuarenta años posterior. El prestigio de la Santa Cruz era muy viejo, y en ella se asociaba el símbolo sacro con la realeza y el vencimiento de los enemigos. Esto empieza ya con el supuesto sueño del emperador romano Constantino el Grande. Toda la literatura de los siglos VI y VII está obsesionada por la glorificación de la cruz. Tema favorito de los arrianos, ya comentado a propósito de los visigodos, se mantuvo por la misma razón entre los lombardos, que la hicieron de pedrería y con colgantes de Alpha y Omega. Las merovingias del siglo VI tenían características semejantes, y además de las miniadas, es buena prueba la esculpida en piedra en Challons (Vendée). La tendencia es casi en general en las cruces estacionales y en las procesionales prerrománicas, y esto coinciden las asturianas, aunque las de orfebrería hayan perdido las letras, aunque conservan sus enganches.

La Cruz de Oviedo fue desde tiempos remotos emblema de los monarcas, signo del Reino, transposición altomedieval hispánica del lábaro constantiniano, afirmación de religión e independencia militante contra los infieles invasores. Asturias y Cruz de Oviedo se identifican con tal fuerza, que llegan juntas hasta hoy en su escudo. Si se admite la tradición, la primera cruz asturiana fue la de roble que levantó Pelayo en Covadonga, y por esto el núcleo de la Cruz de la Victoria, recubierto de oro, es también de roble.

Los reyes asturianos ponían la cruz en todas sus obras acompañadas de una inscripción. Una cruz en relieve empotrada en el ábside de San Martín de Salas lleva esta leyenda: *SIGNUM SALUTIS PONE DOMINE / IN DOMO ISTO, UT NON / PERMITAS INTROIRE / ANGELUM PERCUCIENTEM*. Otra, en el lienzo exterior de la Epístola: *OC SIGNO TUETUR PIUS / OC SIGNO VINCITUR INIMICUS / ADEFONSUS FECIT ET / SALVAN EUM DEUS*. La inscripción acompañada de la consabida cruz, de la fortaleza de Alfonso III en Oviedo: *SIGNUM SALUTIS PONE DOMINE IN DOMIBUS ISTIS UT NON PERMITAS IN / TROIRE ANGELUM PERCUCIENTEM / IN XPI NOMINE ADELPHONSUS PRIN / CEPS CUM CONIUGE*

SCEMA / HANC CAVEAM CONSTRUERE / SANCERUNT IN ERA DCCCCXIII.

En la Foncalada reaparece la cruz con las inseparables Alpha y Omega, y dice: HOC SIGNO TUETUR PIUS HOC SIGNO VINCITUR INIMICUM SIGNUM SALUTIS PONE DOMINE IN FONTE ISTA UT NON PERMITAS INTROIRE ANGELUM PERCUTIENTEM. La larga inscripción dedicatoria de la Cruz de los Angles de la Cámara Santa termina con estas palabras, comunes a todas las anteriores: HOC SIGNO TUETUR PIUS' HOC SIGNO VINCITUR INIMICUS. La Cruz de la Victoria, un siglo más tardía, es de forma excepcional en Asturias porque sus brazos son desiguales (35 cms. el superior, 43 el inferior, 29 los laterales) la aproximan al esquema latino; a pesar de esto, la también amplia inscripción incluye la fórmula citada. Estas palabras junto a la cruz asturiana, equivalen a la fórmula constantiniana IN HOC SIGNO VINCES. Es una exaltación orgullosa del espíritu nacional, que se reitera esculpida, pintada: en Santa María del Naranco, en San Salvador de Valdediós, en San Adriano de Tuñón, etc. Los sucesores de los monarcas asturianos la mantuvieron en sus obras hasta Alfonso VII (45).

Si la cruz figuraba en todos los monumentos, pinturas y obras de orfebrería, no es extraño que encabezara los códices. Su aparición en muchos códices mozárabes y románicos parece ser continuación de esta tesonera tradición. El códice P I 7 de El Escorial es una copia de las *Etimologías* de San Isidoro, mozárabe de fines del siglo VIII o comienzos del IX, que se hizo para Alfonso II; en ellas figura la Cruz de Oviedo con Alpha y Omega, así como un laberinto con el nombre del rey (46) (P. Guillermo Antolín, Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca de El Escorial, vol. III, pp. 257-60, Madrid 1913). Parece que perteneció a la catedral de Oviedo, luego pasó a la del Conde Duque de Olivares y por fin paró en el Escorial. La cruz reaparece en la *Biblia* de León del año 920; en las *Smaragdi Homiliae* del siglo X, escritas por Florencio (catedral de Córdoba); en el *Antifonario* mozárabe de León; *Liber Scintillarum* (siglo X, Real Academia de la Historia, Madrid); portada de un manuscrito del *Fuero Juzgo* (mismo siglo y lugar que el anterior), etc. La preocupación era tan constante que cuando Alfonso III hizo su famosa correría hasta Toledo, se trajo de allí una viejísima cruz (¿visigoda?) con reliquias, que menciona en lugar destacado de su testamento.

Después de estas referencias resumidas a tan intensa afición crucífera en la ideología y la expresión artística asturianas, no parece lógico que la eliminaran exclusivamente de los manuscritos hoy perdidos, ni muy fundada la suposición de Neuss de que carecía de ella el prototipo astur del *Beato*.

Las leyendas que a veces, no siempre, acompañan a las cruces, son también aleccionadores. En los *Beatos* mozárabes de Gerona, Valladolid y el procedente de San Millán de la Cogolla (Real Academia de la Historia, Madrid), se repiten con toda exactitud las palabras HOC SIGNO TUETUR HOC SIGNO VINCITUR INIMICUS, igual que en la cruces de estilo asturiano, y que eran casi una firma real. Este detalle parece definitivo, porque tal lema era exclusivamente asturiano. Las palabras de los códices *Vigilianus* y *Emilianensis* que copian los Concilios toledanos de viejos libros visigodos, nada tienen que ver. Los *Beatos* tardíos, ya románicos, como el de Silos y otros (éste repite cuatro veces la cruz), revelan el peso de una influencia carolingia en las palabras PAX, REX, LEX, las mismas, menos PAX, que figuran en el *Evangelario*

ofrecido por Lotario al monasterio de Prum. Otras veces dicen SIGNUM CRUCIS XRSTI REGIS Estas formas responden a otras influencias religiosas, dentro ya del pleno siglo XI románico de este manuscrito silense, cuando hacía tiempo que el Reino asturiano había desaparecido, junto con su arte prerrománico, absorbido por las amplias perspectivas históricas y territoriales que él mismo creó antaño.

Respecto al asturianismo de la cruz y su identificación con la de los Angeles, hay otro dato importante. El nombre, procedente de la leyenda, se refiere a sus supuestos constructores. Ignoramos si tenía precedentes indígenas antes del 808, y por tanto si había ángeles en la del prototipo de Beatus. Pero lo cierto es que los artistas de varios códices posteriores creían que la que reproducían era la de los Angeles. Así ocurre a comienzos del siglo X en el *Liber Scintillarum*, ya citado, en que los ángeles adoran la cruz; en el *Beato* de Manchester, en que se dirigen al Cordero que está bajo ella (siglo XIII), en el *Beato* de Las Huelgas de Burgos, en que la sostienen (siglo XIII).

Es de suponer que la cruz del prototipo de Beatus fuera muy simple, lo que dada la fecha temprana de la redacción del manuscrito, sería casi lo mismo que indagar los orígenes de la típica cruz asturiana. Cabe preguntarse si fue una evolución visigoda. No se olvide que Pelayo era un noble visigodo, espartario de Witiza y perseguido por éste. Witiza mató a bastanzos a su padre en Tuy, y Rodrigo, el rey vencido por los musulmanes, acogió a Pelayo. Ofendido por Munuza, gobernador árabe de Gijón, Pelayo se alzó con treinta hombres hambrientos que se alimentaban de los panales de las abejas silvestres, como con exageración evidente escribió el historiador árabe Ben Hayyan. Alfonso I era yerno de Pelayo e hijo de Pedro, Duque de Cantabria, descendiente de Recaredo. Las fuentes latinas y árabes no dudan de que Asturias se empeñó en continuar el Reino visigodo, en reconstruir Toledo en Cangas de Onís y luego en Oviedo (R. Menéndez Pidal, "El rey Rodrigo...", BRAE, XI, 1924, p. 166; idem, "La España del Cid", 1929, pp. 71-77).

Las cruces visigodas que pudieron servir de modelo ofrecen diferencias con la asturiana, pese a ciertas semejanzas. Proceden de los tesoros de Guarrazar y de Torredonjimeno, además de las representadas en relieves. Salvo las últimas, son colgantes; si las hubo apoyadas, no se conservan ni se representaron. Predomina el tipo de brazos ensanchados hacia fuera, como las asturianas, pero los brazos laterales suelen ser más cortos, tanto si se cruzan en el centro como si se elevan casi a la proporción de la cruz latina. Ambas variantes son frecuentes con brazos completamente rectos. Frente a excepcionales ejemplos con Alpha y Omega, como la grabada en el soporte de un altar procedente de Quintanilla de las Viñas, es regla constante que posean colgantes múltiples con cadenillas, pinjantes, perlas y otros adornos, que incluso se repiten en la parte inferior del brazo vertical, lo que es posible por ser congantes estas cruces. Una hornacina de Mérida y otro relieve de Salvatierra de Tormes (Salamanca), la presentan con doble travesaño en X y Alpha y Omega, modelo jamás reflejado en lo asturiano. Hay algunas del tipo llamado de Malta, más semejantes a las asturianas, pero pocas, de proporciones diferentes y muy pequeñas. Las inscripciones son de ofrenda o de referencia a santos, pero nunca con lemas fijos comparable al asturiano. Que sepamos, la cruz visigoda sólo era relegiosa, no política al tiempo, como la asturiana.

No todas las cruces asturianas prerrománicas son como la llamada de Oviedo,

pero se diferencian de las visigodas. Con las excepciones de las pintadas en Santullano bajo arcos, de tradición muy diferente, y la de la Victoria, casos todos estos de brazos desiguales, la mayoría tiende al modelo griego de brazos igual ensanchados hacia los extremos, más ligeras y elegantes que el pesado tipo de Malta visigodo. Nunca se concibieron para estar colgadas, sino apoyadas, lo que aseguran, además de las dos piezas de orfebrería, la inclusión en las representadas – en cualquier técnica – de apoyos o bases, incluso cuando tienen una prolongación para elevarlas. En ocasiones los brazos pueden ser rectos, pero admiten fantasías de ensanche terminal, como dobles y triples salientes redondeados, círculos y adornos volutiformes. En los casos ricos, un círculo acentúa la intersección de los brazos. El Alpha y la Omega colgantes son constantes. Si derivan de modelos visigodos hay que reconocer que el arte asturiano supo transformarlos con esa marcada personalidad de la tierra, que a propósito de la herejía adopcionista hacía afirmar al papa que la Iglesia asturiana era en todo diferente a la toledana.

La comparación con otras cruces prerrománicas europeas llevaría demasiado lejos. No faltan aproximaciones a algunas carolingias y altoitalianas. En cualquier caso, el origen remoto de todas las prerrománicas de tendencia radial se encuentra en el Mediterráneo oriental, sin que de momento sea posible asegurar caminos y descendencias absolutas, pero sí constatar la peculiaridad de las asturianas.

Las cruces mozárabes de los manuscritos en general, y de los *Beatos* en particular, que copiarían el prototipo, tienen su propia entidad y amplia evolución. Pero si se las compara con las visigodas y las asturianas, la proximidad se decanta sin duda hacia las segundas. Como ellas, ofrecen la misma forma, ensanchamientos hacia los extremos y nunca falta el apoyo, aunque con variaciones e incluso una prolongación para elevarlas en algunas ocasiones, detalle también común a Asturias. Jamás faltan el Alpha y la Omega y casi siempre hay el círculo central así como los adornillos terminales. Da la impresión de que los mozárabes copiaban un modelo astur evolucionaron y enriquecieron, y no uno visigodo. Solo la presión ejercida por el Reino asturiano, la insistente repetición y prestigio de sus cruces, los modelos derivados de su pérdida miniatura, explican este parentesco.

Los mapas son otras dos miniaturas adscribibles al prototipo asturiano del *Beato*. Sus formulaciones isidorianas son dos: la simplificada en círculo con trazo horizontal que lo divide por la mitad, y un radio vertical que subdivide en dos el semicírculo inferior. Estas tres partes se adscriben con letreros a EUROPA, ASIA y AFRICA, que se relacionaron con JAFET, SEM y CAM, los bíblicos hijos de Noé pobladores de cada una de ellas. Este mapa esquemático tuvo tal éxito que llegó hasta finales del Barroco en todo el mundo; pocos temas fueron tan universales. Como Beatus disponía de libros isidorianos, como el mapa era necesario para su *Comentario*, y a Asturias llegaron libros como el código completado de Eulogio, si se añade su presencia insistente en los *Beatos* posteriores, es casi seguro que este sencillo esquema caligráfico figuró en el prototipo.

El otro mapa isidoriano es una visión muy compleja del mundo, de orígenes y formación larga y complicada, que recoge los conocimientos e ideas geográficas de la cultura antigua y los proyectó en la incipiente Edad Media. Su existencia en el

prototipo no ofrece dudas, porque después del tratado *De Ecclesia et Sinagoga*, lo anuncia textual y explícitamente al referirse a la dispersión de los Apóstoles. Si esto sucede en el texto asturiano, los *Beatos* mozárabes y posteriores ofrecen un gran mapa en los dos folios siguientes, preciadas joyas de la cartografía medieval. Lo conservan trece códices; en otros, como los de Manchester, Tábara y el de Las Huelgas, quedaron los folios en blanco destinados a la miniatura, que nunca llegó a ejecutarse; el de la Biblioteca de Palacio lo suprimió, acaso por la tendencia anicónica cirterciense; en el resto de los libros se arrancó bárbaramente en tiempos más o menos modernos.

Aunque jamás lo contemplaremos, es posible concretar algunos de sus detalles. Procede de San Isidoro y los nombres coinciden con las *Etimologías*; el texto de Beatus pide la enumeración de las tierras de predicación apostólica, y así sucede en los ejemplares mozárabes y siguientes. El primitivo Paraíso Terrenal que se incluye en estos mapas, sería un rectángulo con la fuente central que origina sus cuatro ríos, como se ve en el *Beato* de Osma, heredero tardío y mediatizado del prototipo, ya que la representación de Adán y Eva junto al árbol y la serpiente parecen ser transformaciones y enriquecimientos mozárabes posteriores.

Estos mapas complicados pueden ser de formato circular o rectangular. Por lo antes dicho, el códice de Osma quizás sea un rastro para llegar a la muy posible forma circular del original, ya que responde a la tradición isidoriana, mientras que el formato rectangular da la impresión de novedad mozárabe. Hay otros detalles fundamentalmente presumibles en el mapa primitivo, entre ellos los golfos Pérsico y Arábigo (Gonzalo, (48) 268–9); San Isidoro insistió largamente en el texto sobre el Mar Rojo, y éste reaparece en el *Beato* de Osma y en toda la familia tabarense, y falta en los demás. Algunos códices, como el de Gerona y el de Turín, colocan a los apóstoles en otra miniatura independiente del mapa, aunque relacionada con él, como una especie de recuerdo comunitario del grupo antes de dispersarse. En cambio, el arcaizante códice de Osma pone las figuras distribuidas en sus respectivas tierras de actuación dentro del mapa, lo que inclina a pensar que así fue en el prototipo.

Se ha notado la persistencia en todos los códices del cuarto continente del mundo según las ideas de las *Etimologías* isidorianas: *Extra tres autem partes orbis quarta pars trans Oceanum interior est in meridie, quae solis ardore incognita nobis est* (49) (*Etimol.*, XIV, 17; Gonzalo. pp 268–9). Poco más podría añadirse con seguridad, porque los copistas del *Beato* fueron aficionados a añadir nuevos textos, siempre tomados de San Isidoro, hasta llegar a la exageración del *Beato* de Saint-Sever, que de otro modo podría ser una buena guía. Finalmente, recordemos las teorías de Richard Uhden (50) (*Die Weltkarten des Isidorus von Sevilla*, Leiden 1936, p. 3 nota y p. 18) al referirse al códice vaticano latino 6.018, y que éste, al parecer de Gonzalo Menéndez Pidal 951) (pág. 189) responde a un modelo muy semejante al manejado por Beatus. (51).

Otra miniatura muy posible del prototipo es la del Señor en la nube. La del arcaizante *Beato* de Burgo de Osma no se parece a las equivalentes de los *Beatos* fuertemente morabizantes, como los de las familias derivadas de Tábara y Escalada; quizás exista cierto parecido con el de Las Huelgas, que pese a su tardía cronología del siglo XIII denota en parte vestigios arcaicos. El complejo *Beato* de Saint-Sever

ilustra la miniatura con palabras tomadas literalmente del texto de Beatus, detalle que también se repite, pese a lo dicho poco más arriba, en la familia de Escalada. En cambio, el innovador Magius sustituyó esas palabras por otras de San Mateo, que nada tienen que ver con Beatus. Esto parece confirmación bastante aceptable de que ya ilustraba el códice primitivo del monje asturiano.

Los Cuatro Angeles de los Vientos (cap. VII del *Apocalipsis* de San Juan) aparecen en una ilustración rica en los manuscritos mozárabes del tipo Escalada; sin embargo, en los códices que reflejan el modelo anterior a la reforma de Magius, como los de Lorvao y Osma, es simple: cuatro ángeles que soplan en cuernos, lo que también refleja un modelo muy viejo.

Las grandes letras ornamentadas a página entera, auténticas miniaturas, es decir, el Alpha del principio del *Beato* y la Omega del final, también ofrecen posibilidades. No se olvide que desde los tiempos paleocristianos pasaron a las zonas orientales y a todo el prerrománico europeo, no como simples letras, sino como símbolos sacros. Su presencia es siempre más de esperar que de echar en falta. Su repetición en Asturias es permanente, basta recordar lo ya comentado a propósito de las cruces. Y justamente el Alfa presenta en algunos manuscritos los retratos imaginarios de los autores utilizados por Beatus, con sus nombres respectivos.

Ya queda registrada la antigüedad de los laberintos, y como los usaron los reyes asturianos al menos desde la inscripción de Silo en Santianes, y sus sucesores en libros de su pertenencia o encargo. Los *Beatos* los contienen, y por la circunstancia apuntada no sería extraño que se encontraran ya en el prototipo.

Es legítimo suponer que el primitivo *Beato* incluyera las miniaturas de las series de siete que se repiten en el *Apocalipsis* de Juan. La lógica parece apoyarlo, pero también hay datos parcialmente probatorios. El texto de Beatus se refiere claramente a figuras relativas a las Siete Iglesias de Oriente; jamás podremos saber cómo las representaron, pero no es dudoso que existían en la mente del escritor. Otro grupo es la apertura de los Siete Sellos. La única hoja conservada del siglo IX, la del *Protobeato* de Silos, representa a las almas de los mártires bajo el altar (Sexto Sello) con ejemplar barbarie expresionista y bidimensional, que evoca modelos muy remotos. El *Beato* de Lorvao es su pariente en este aspecto, y ambos pertenecen a la línea antigua al margen de las innovaciones de Magius (el citado de Silos es incluso cronológicamente anterior). Se cita con frecuencia la hoja de Silos como reflejo de la miniatura visigoda, y es también posible que evoque la del prototipo asturiano. Y si ilustró el Sexto Sello, es natural que se hiciera lo mismo con todos. Y si por dos veces casi se comprueban dos series de siete, cabe la sospecha de que también se ilustrarían las otras, como las Siete Tubas y las Siete Fialas. Y podría añadirse que si así fue, difícilmente se excluirían otras fundamentales, como la Adoración del Cordero o los Cuatro Jinetes, por citar ejemplos señeros. Pero estos últimos casos quizás sean un exceso de entusiasmo para el que no tenemos suficiente apoyo.

Beatus introdujo en su *Comentario* algunas historias curiosas. La del Aguila y la Serpiente, que simboliza la Encarnación, se enfrenta con una miniatura en el folio siguiente y el texto se distribuye en forma de cruz. Ciertamente que en Oriente no faltan

luchas de aves y reptiles, desde las figuraciones egipcias paganas del ibis y el ofidio, hasta el mosaico de los cristianos monarcas de Constantinopla, éste precisamente con águila y serpiente. Pero en las obras orientales parece haberse perdido el sentido teológico tan patente en Beatus y en su probable ilustración. Como no lo inventó, debió manejar algún libro antiguo, hoy desconocido.

Lo mismo sucede con la historia de la Zorra y el Gallo, que como en el caso anterior suena a fábula oriental con sentido moralizante y cristianizado, y que también cuenta con su correspondiente miniatura, la que pasó por copia literal a los pies del San Pedro románico de la Cámara Santa.

Finalmente, el *Libro de Daniel*, comentado por San Jerónimo, que ya figuraba en un solo volumen con el *Apocalipsis* en el catálogo de la biblioteca de San Eulogio, ofrece miniaturas muy arcaizantes y no parece afectado por la reforma de Magius.

La consecuencia es que Beatus dispuso de un *Apocalipsis* miniado y de otros códices ilustrados, que utilizó para aclarar su texto del mismo modo que aprovechó escritos de autores anteriores, y que el prototipo de su libro contenía al menos las escenas básicas, sin los enriquecimientos, añadiduras y singularidades que presentan la mayoría de sus ricas copias mozárabes posteriores.

La miniatura mozárabe fue una gloria española, fundamental para toda la iconografía y el Arte medievales, como E. Mâle reconoce para Francia y casi todo el resto de Europa, y dentro de ella los códices de los *Beatos* son esenciales (52). Pero sin regatearles lo más mínimo, hay que afirmar que al menos parte de las miniaturas que perfeccionaron, la iconografía básica de que partieron, su difusión a través de un libro de enorme éxito, fueron de impulso asturiano original y no mozárabe.

Parece que una de las claves de la transformación posterior se encuentra en Tábara, monasterio fundado por Froilán de Lugo y el mozárabe de Tarazona Froilán, bajo la protección de Alfonso III, a comienzos del siglo IX (53). *Edificavit taborense cenobium ubi congregavit utrarumque sexum centies seni animas Donime servientium*, dice la *Biblia* de León (fol. 101 verso: España Sagrada XXXIV, p.a 422). Otra está en el monasterio de Escalada, en donde trabajó Magius, quizás venido del Sur e imbuido de influencias orientales. Se jacta, y lo alaban, de innovador genial: *Verba mirifica storiarumque depinxi per serien ut scientibus terreant judici futuri adventui*, dice en el *Beato* de Escalada; su discípulo Emeterius le llama *archipictor honestus*. Se supone que sus innovaciones fueron estilísticas, enriquecedoras de detalles, quizás las bandas coloreadas del fondo conseguidas al aguazo, reformas en el mapa, etc. Pero hay algo esencial, siempre se presenta como pintor magnífico, pero no como creador, lo que sería muy extraño en la Edad Media, donde el mejor artista era el mejor copista, y si mejoró algo, ya existía, era o procedía del prototipo de Beatus de Liébana de las Asturias.

Esto no disminuye la gloria mozárabe leonesa, sino que confirma una evolución paralela a la política, en que también Asturias conquistó las tierras del Duero y las repobló, para acabar luego absorbida por el nuevo Reino leonés. El León medieval no sería comprensible sin la población autóctona, la romanización, la reconquista asturia-

na y la introducción de su Arte, y tampoco sin la cultura mozárabe de origen meridional. Fenómeno que luego se repetiría en cadena respecto a León y Castilla, y así sucesivamente hasta culminar en la aglutinación de los pueblos peninsulares en la España moderna.

Salvo el caso único de la ilustración del prototipo del *Beato*, no hay referencias seguras acerca de otras miniaturas asturianas. Todo lo ya expuesto inclina a creer que la copia y producción se extendería a todo el período. Referirse a otros momentos, trazar un esquema evolutivo, basarse en los débiles y pocos argumentos, sería incurrir en flacas hipótesis o fuertes fantasías. No obstante, pueden aventurarse algunas ideas muy generales, sin más pretensiones que el de un juego mental erudito.

En los primeros tiempos la miniatura asturiana pudo parecerse a la visigoda. Si hubo otros modelos, lo que no es imposible, hay que considerar su riqueza muy simplificada de acuerdo con los modestos comienzos del arte astur, y salvo temática y detalles, de técnica y estilo idénticos a los procedentes de la herencia visigoda. Faltarían los fondos, y si las figuras no se reducían a pura línea dibujística, los rellenos totales o parciales estarían más de acuerdo con la acuarela que con el aguazo o *gouache*, si es cierta la novedad de Magius. El expresionismo antinaturalista y cierta torpeza se mantendrían siempre, pues incluso los exhiben los códices mozárabes tardíos. Quizás hubo una asturianización de los modelos, del mismo modo que después se advierten cambios radicales cuando un artista románico copia un códice mozárabe, caso espectacular en la relación entre los *Beatos* de Gerona y Turín (54). La perspectiva sólo pudo ser bidimensional, faltaría el volumen y el modelado, dominarían los trazos caligráficos, las tintas resultarían planas. Todo esto, tan común en el mundo prerrománico, parece confirmado a través de cuanto puede rastrearse en el fragmento de Silos, el *Antifonario* de León, los *Beatos* de Lorvao y de Burgo de Osma, que son los reflejos más próximos hoy conservados – aunque alejados – de los prototipos asturianos.

La corta etapa ramirense, de ocho años de duración, fue un destello extraordinario a nivel europeo de riqueza y refinamiento artístico, un meteoro fugaz que apareció sin saber cómo y que se perdió con la muerte de Ramiro I. Aparte su esplendor arquitectónico, debe recordarse son los años florecientes de los relieves, y de mayor proporción de figuración humana, animalística y hasta de escenas, en el arte astur.

Para este período no hay documentación referente a libros. Viejas referencias citan pinturas murales en Santa María del Naranco, pero de este reinado hoy sólo queda un fragmento en la pared derecha de San Miguel de Lillo. Cabe preguntarse si en un vértice cultural tan extraordinario pudo olvidarse la miniatura, si el rey y sus gentes despreciaron los libros.

Para una aproximación al tema, por remota que sea, hay que recurrir al repertorio figurativo. Santa María del Naranco y San Miguel de Lillo proporcionan numerosos relieves, la mayoría *in situ*, otros en el Museo Arqueológico de Oviedo, que representan jinetes armados, hombres en pie que se apoyan en una especie de muleta, otros que sostienen sobre su cabeza un libro, ángeles, Evangelistas antropomorfos con cabeza zoomórfica, figuras varias menos definidas que en el Museo evocan el mismo

tema de los Evangelistas de Lillo, animales fantásticos en roleos o clípeos, figuras enteras o cabezas que salen de un motivo ornamental. Parece imposible que este derroche figurativo no tuviera paralelos miniados.

Como en el ejemplo de San Pedro de Nave y de Quintanilla de las Viñas para la miniatura visigoda, no es ilícito ver aquí un reflejo – si el concepto de copia parece demasiado aventurado – de lo que pudo ser la miniatura coetánea. La muleta en que se apoyan los personajes es muy vieja, fue el báculo anterior al de reamte en acodamiento curvo, constantemente repetido en miniaturas, desde la *Biblia* mozárabe de León del año 920, a las *Homilías* de Beda del Museo Diocesano de Gerona, y los códices *Albeldense* y *Emilianense*, procedentes de tradición visigoda, que prodigan el tipo de báculo de muleta arcaico. Para los demás temas pueden evocarse igualmente ejemplos miniados. Los animales en círculos proceden de tejidos orientales, pero no se olvide que sirvieron también de modelo a los miniaturistas de la alta Edad Media.

El aspecto físico de esas posibles miniaturas acaso podría intuirse a través de las decoraciones en relieve de los monumentos ramirenses y de sus restos en el Museo de Oviedo. Si integrados en los edificios son graciosos, aislados manifiestan elemental concepción y realización de la figura humana; su estilo caligráfico los aproxima más a modelos, o a paralelos estilísticos miniaturísticos (cita catalg. Ms. Oviedo). Cualquiera que sea su procedencia, hay que tener en cuenta la profunda transformación astur, patente en el refinadísimo díptico de marfil consular de Aerobindo, del siglo VI, y su transposición a las jambas de Lillo.

Otro dato es la pintura del propio Lillo, que varias veces se ha comparado con las miniaturas de los *Beatos*. Aparte de la incierta validez de esta relación, su refinamiento es muy superior al de los relieves coetáneos, y su traducción en miniatura daría una fórmula diferente. Queda la duda de a cual de las dos tendencias respondió la miniatura, o incluso si hubo dos corrientes, una bárbara y lineal, otra refinada y colorística. Incluso en el mundo visigodo existe idéntica alternativa si se considera el abismo entre lo poco que conocemos y la alta categoría del enigmático códice Asburham.

El problema de la relación entre pinturas y miniaturas no está aún bien analizado. Neuss afirmó que el original del *Beato* tuvo analogías con las pinturas anteriores al siglo IX, “de las cuales subsisten aún restos en las iglesias de Santullano, Lillo y Val-de-Dios” (p. 9–11). Esto no es admisible, porque son tres ejemplos perfectamente dispares y característicos de otros tantos períodos del arte asturiano prerrománico; Neuss los considera anteriores al siglo IX, son de éste, pero no más antiguos, y mal pudo el ilustrador del prototipo del *Beato* inspirarse en pinturas que todavía no se habían realizado. Tampoco queda justificado el mozarabismo de Lillo, de fecha anterior a Alfonso III. En cambio, las pinturas de su época, y en general las tardías, como las de Valdediós y San Adriano de Tuñón, presentan analogías con miniaturas posteriores, y estilísticamente casi hay que considerarlas más mozárabes que asturianas.

Aunque es posible que las relaciones ultrapirenaicas incluyeran la llegada de libros ilustrados, faltan indicios que lo confirmen. Todos los ciclos miniaturísticos prolongados conocidos evolucionaron y admitieron nuevas modas e introdujeron elementos. Así se aprecia claramente en los caroligios y mozárabes. Y en los tres siglos de

arte prerrománico asturiano también debieron producirse. Pero si sus comienzos acaso puedan relacionarse con lo visigodo y otros códices de la época, la etapa central queda en la ascuridad. En el Museo Arqueológico de Oviedo hay una placa calada de cancel ramirese procedente del Naranco. Contiene cruces latinas sin ensachamientos – tipo poco frecuente en Asturias – con superficies en las que se imitaron cabujones de pedrería; el pie es floral estilizado y el conjunto queda enmarcado por arco de medio punto sobre columnillas y capiteles, todo muy ornamentado. Recuerdan un motivo repetido en las miniaturas merovingias, pero éstas quedan cronológicamente distantes; el panel tiene otros posibles orígenes, y aunque estuviera influido o procediera de una fuente emparentada con las citadas miniaturas, es imposible afirmar hoy que éstas pasara a los desaparecidos códices ramirenses.

La última etapa de esta hipotética evolución sufriría idéntica mozarbización que el resto del arte asturiano. El proteccionismo de Alfonso III a los meridionales y a su afición a los libros no deja lugar a dudas. La visualidad de este arte se rastrea en las pinturas de Valdediós y de San Adriano de Tuñón, en el fondo de la arqueta de las ágatas, en la arqueta relicario de la catedral de Astorga, con ángeles que más parecen dibujos que relieves; bajo el ángel de la tapa de esta pieza se lee ANGELUS, aclaración semejante a la de una miniatura con letrero. Su mozarabismo es tan fuerte, que parecen copiados de un *Beato* y cabe preguntarse si estilísticamente son de verdad asturianos.

Esta etapa presenta otros problemas. No hay duda de la presencia de códices mozárabes en Asturias, pero ignoramos si llegaron de fuera o si hubo aquí *scriptoria* como en León y otras zonas de repoblación. En ambos casos se trata ya de un arte no asturiano que invadió el territorio. Pero mientras esto sucedía, los talleres locales recibirían influencias progresivas hasta que la miniatura astur desapareciera absorbida por la mozárabe.

Al finalizar esta larga serie de hipótesis, hay que constatar el hecho curioso de que los mozárabes, aplastados antaño por Beatus en el aspecto teológico, fueran con el tiempo sus vencedores artísticos, los glorificadores de su libro, y que difundieran por Europa un programa iconográfico que, contra lo que a la ligera suele creerse, no crearon ellos, al menos en el núcleo esencial, sino que fue previsto por un fiero y culto monje de las montañas cantábricas.

NOTAS

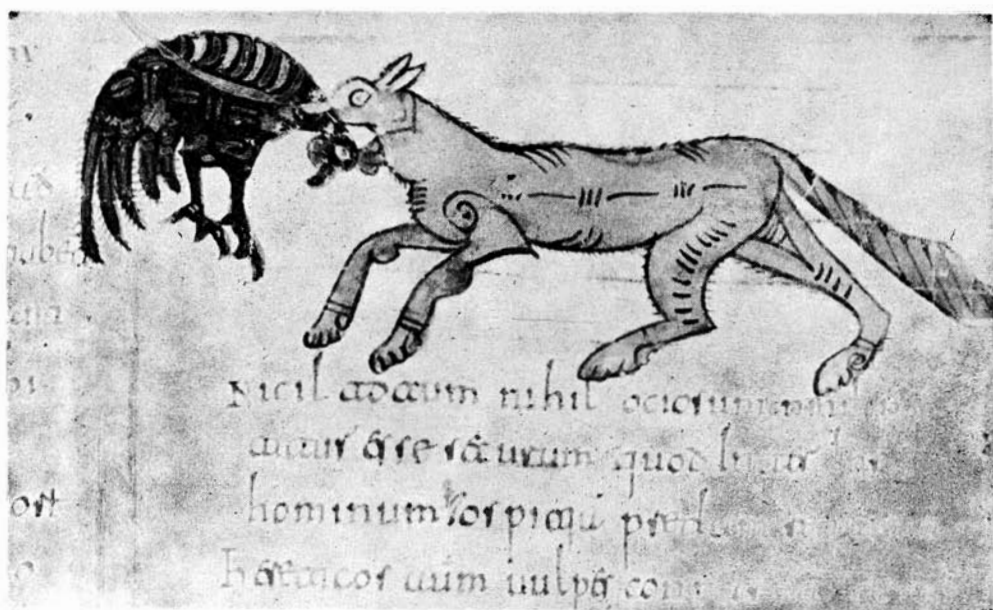
1.— Europa fue el concepto grandioso de Carlomagno, que superaba al del Imperio romano al anglobar a casi todos los pueblos más allá del antiguo *limes*. Políticamente se anticipó tanto que su idea de la “nación europea” todavía no se ha realizado. En cambio triunfó en la cultura. La Europea culta que posibilitó Carlomagno poco después del año 1.000, fue la del románico, estilo a la vez universal y que admitió todas las modalidades nacionales, y que no habría nacido sin el carolingio.

2.— W. WORRINGER, *Abstraktion und Einfühlung*, 1908, traducido al español con el título menos exacto de *Abstracción y Naturaleza*, México—Buenos Aires, 1953. *Tidens Konsthistoria* (obra colectiva de la Tidens Förlag), Estocolmo, 1950. W. HOLWQVIST, *Sveriges Forntid och Medeltid*, Malmö, 1949.

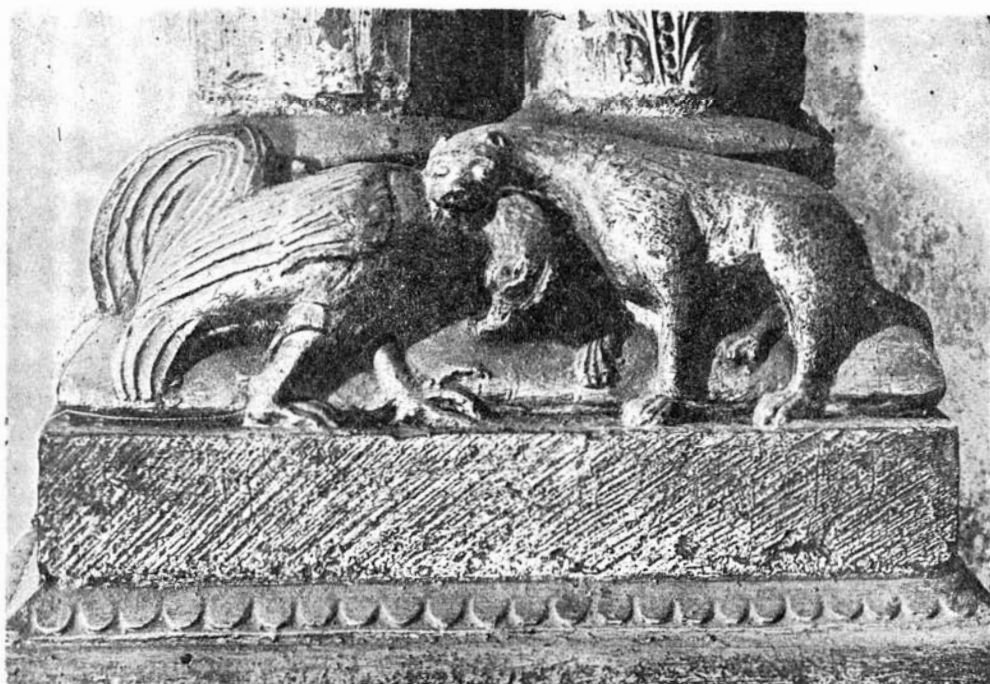
3.— C. CID, *El tesoro visigodo de Torredonjimeno*, donde se reproduce la totalidad de piezas y fragmentos

- dispersos en los Museos Arqueológicos de Madrid, Barcelona y Córdoba, en "San Jorge", n^o, Barcelona
- 4.— Para estas cuestiones cartográficas véase el trabajo fundamental de G. MENEDEZ PIDAL, *Mozárabes y asturianos en la cultura de la alta Edad Media, en relación especial con la historia de los conocimientos geográficos*, en "Boletín de la Real Academia de la Historia", tomo CXXXIV, Madrid 1954. También C. CID e I. VIGIL, *El Beato de la Biblioteca Nacional de Turín, copia románica catalana del Beato Mozárabe leonés de la catedral de Gerona*, en "Anales del Instituto de Estudios Gerundenses", vol. XVII, págs. 163 y ss. C. CID, *Santiago el Mayor en el texto y en las miniaturas de los códices del "Beato"*, en "Compostelanum", Santiago de Compostela, 1965.
 - 5.— H. SCHLUNK, *Observaciones en torno al problema de la miniatura visigoda*, en "Archivo Español de Arte", n^o 71, Madrid, 1945.
 - 6.— Estudio y reproducciones en A. CAMPS CAZORLA, *El Arte hispanovisigodo*, en "Historia de España" dirigida por R. MENEDEZ PIDAL, Madrid 1940, vol. III. H. SCHLUNK, *Arte visigodo*, en "Ars Hispaniae", vol. II, Madrid, 1947.
 - 7.— C. CID, *La crisis del Arte español en tono al año mil, a través de las miniaturas mozárabes y románicas*, en "España en las crisis del Arte europeo", C.S.I.C., págs. 61 y ss., Madrid 1968.
 - 8.— Ver artículo *Evangeliste* en DOM F. CABROL y DOM H. LECLERCQ en *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, t. V, 1^a parte, París, 1922, también interesan, en la misma obra, los artículos *Evangile y Evangelaire*. E. A. WALLIS BUDGE, *The Gods of Egyptian*, Londres, 1904; del mismo, *From Fetish to God*, Londres, 1934. L. SPENCER, *Myths and Legends of Ancient Egypt*.
 - 9.— Véase la obra monumental y básica de H. SCHLUNK, *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*, Oviedo, 1957.
 - 10.— P. DE PALOL, *Bronces hispanovisigodos de origen mediterráneo*, Barcelona, 1950.
 - 11.— Véanse en M. ESCOLTELL, *Guía catálogo del Museo Provincial*, Oviedo, 1947, excelente volumen de interés general para este trabajo.
 - 12.— La inscripción laberíntica de Santianes de Pravia se refería a la construcción del templo por Silo, pero la pieza se perdió. Novedad curiosa es el hallazgo en 1975 de uno de sus fragmentos.
 - 13.— Beatus fue el nombre en forma latina de un monje y escritor, por extensión se refirió a su famoso *Comentario al Apocalipsis de Juan*. Para evitar confusiones, utilizamos aquí Beatus para referirnos a la persona y *Beato* al citar su obra y los códices de la misma.
 - 14.— La compleja cuestión del adopcionismo está modélicamente estudiada por R. DE ABADAL, *La batalla del adopcionismo en la desintegración de la Iglesia visigoda*, discurso de recepción en la Real Academia de Buenos Letras de Barcelona, el 18 de diciembre de 1949, editado por la misma.
 - 15.— Estudio muy interesante en I. DE LA CAGIGAS, *Los mozárabes*, Madrid, 1947.
 - 16.— Véase la obra citada antes de R. DE ABADAL.
 - 17.— Una visión clara de la situación de los mozárabes, su poder e intolerancia, y de la paciencia que tuvieron, mientras pudieron, los musulmanes, puede encontrarse en la clásica obra de DOZY, *Historia de los musulmanes en España* (edic. española en la Col. Universal, Espasa Calpe), Madrid 1930, aunque superada, todavía valiosa. También I. DE LAS CAGIGAS, ya citado.
 - 18.— M. GOMEZ MORENO, *Excursión a través del arco de herradura*, en "Cultura Española", julio—septiembre 1906. E. CAMPS CAZORLA, *El Arte hispano—visigodo*, en "Historia de España" dirigida por R. MENEDEZ PICAL, t. III, págs. 443 y ss., Madrid, 1940.
 - 19.— Ver la parte final del libro de A. BONET CORREA, *El Arte prerrománico asturiano*.
 - 20.— G. MENEDEZ PIDAL, *Mozárabes y asturianos en la cultura de la alta Edad Media*, ya citado.
 - 21.— H. SCHLUNK, *La pintura mural asturiana*, antes citada.
 - 22.— H. SCHLUNK, *Arte visigodo. Arte Asturiano*, en "Ars Hispaniae", vol. II, Madrid 1947.
 - 23.— *España Sagrada*, 1975, pág. 346.
 - 24.— Por ejemplo, V. H. ELBERN, en su extenso artículo *Carolingio* en la "Enciclopedia Universale dell'Arte", vol. III, Florencia 1958. Es una tendencia bastante generalizada.
 - 25.— Esta novelesca historia está narrada en detalle en G. MENEDEZ PIDAL, obra citada.
 - 26.— *España Sagrada*, X, pág. 573.
 - 27.— *España Sagrada*, X, pág. 573.
 - 28.— J. M^a QUADRADO, *Recuerdos y Bellezas de España*, tomo "Asturias y León", pág. 209, nota 1, Madrid, 1855.
 - 29.— El códice Vaticano Latino 6.018 de las *Etimologías* de San Isidoro, contiene en sus folios 63 verso y 64 recto un mapa con más de 130 topónimos. Es un manuscrito en el que se traslucen varias manos, que Paul Liebart cree escrito entre 770 y 785. Lo publicó y estudió en 1936 R. UHDEN (*Mnemosynes*, serie III, vol. III, Leiden); resumido en G. MENEDEZ PIDAL, obra citada.
 - 30.— *España Sagrada*, XIII, págs. 455. M. GOMEZ MORENO, *Las iglesias mozárabes*, págs. 130 y 157, Madrid 1919.
 - 31.— *Nuevos Estudios*, pág. 94.
 - 32.— Felipe II comisionó a Ambrosio de Morales para que visitara las iglesias de León, Asturias y Galicia en 1572, y éste dejó interesantes noticias de éstas en aquel tiempo. Véase E. REDEL, *Ambrosio de Morales*, Córdoba, 1909.
 - 33.— A. DE MORALES, *Viaje*, pág. 93.
 - 34.— A. DE MORALES, *Crónica: Viaje*, pág. 95.
 - 35.— R. BEER, *Handschriftensätze Sapaniens*, págs. 376—77.
 - 36.— En los códices del *Beato* las actitudes de los dos animales no son gratuitas, sino que responden a detalles muy característicos en cada familia de manuscritos. El relieve de la Cámara Santa pertenece concretamente a una de las variantes miniaturísticas, por lo que no ofrece dudas respecto a su modelo.

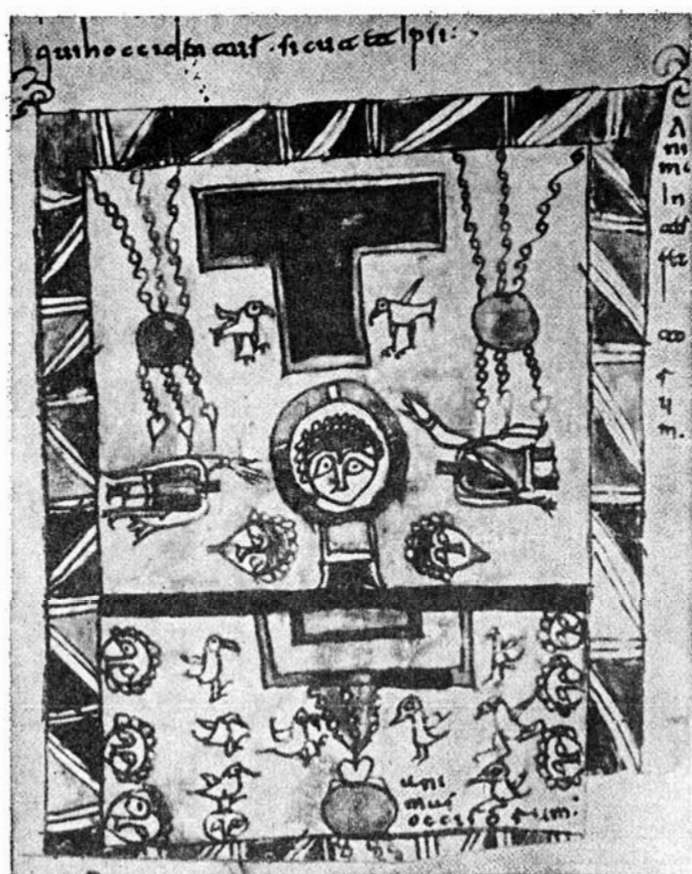
- 37.— A. DE MORALES, *Viaje*.
- 38.— Este fenómeno artístico se analiza con mayor detenimiento en el volumen *Asturias* de la serie "Tierras de España" de la Fundación March, de próxima aparición.
- 39.— *España Sagrada*, XXXV, pág. 38. Ver también E. JOSUE, *Monasterio de Sto. Toribio de Liébana*, Valladolid, 1921, págs. 32—38.
- 40.— A. DE MORALES, *Crónica*, VII, pág. 125.
- 41.— G. MENENDEZ PIDAL, obra citada, pág. 144.
- 42.— W. NEUSS, *Die Apokalypse des Hl. Johannes in altspanischen und altchrislichen Bibel Illustration*, Munich, 1931.
- 43.— *Historia Eclesiástica*, III, pág. 438.
- 44.— Obra citada, pág. 149.
- 45.— J. M^a FERNANDEZ, *La Cruz de los Angeles en la miniatura española*, en "Boletín" de I.D.E.A., n^o 67, Oviedo, 1969.
- 46.— P.G. ANTOLIN, *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca de El Escorial*, vol. III, págs. 257—60, Madrid, 1913.
- 47.— R. MENENDEZ PIDAL, *El rey Rodrigo...*, en "Boletín de la Real Academia de la Historia", vol. XI, pág. 166, Madrid, 1924; del mismo, *La España del Cid*, págs. 71—77, Madrid, 1929.
- 48.— G. MENENDEZ PIDAL, obra citada, págs. 268—69.
- 49.— San Isidoro de Sevilla en sus Etimologías, XIV, 17; G. MENENDEZ PIDAL, obra citada, págs. 268—69. Edición manejable castellana de SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, Biblioteca de Autores Cristianos, Sección III, Madrid, 1951.
- 50.— R. UHDEM, *Die Weltkarten des Isidorus von Sevilla*, pág. 3, nota, y pág. 18, Leiden, 1936.
- 51.— Obra citada, pág. 189.
- 52.— E. MALE, *L'Art religieux du XI^{ème} siècle en France*, capítulo II, París, 1947.
- 53.— *España Sagrada*, XXXIV, pág. 422.
- 54.— C. CID e I. VIGIL, *El Beato de la Biblioteca Nacional de Turín, copia románica...*, ya citado.



Beato de Valladolid, miniatura de la zorra y el gallo.



Cámara Santa, basas de una pareja de Apóstoles, con zorra y gallo copiados de una miniatura de la familia del grabado superior.



Protobevato de Silos, siglo IX. Su aspecto puede dar idea aproximada del que tendría la miniatura asturiana de la que fue contemporáneo.