

## *Imagen del poder, poder de la imagen.*

### *El lenguaje de la imagen en la iconografía del Arte Asturiano*

---

Lorenzo Arias Páramo

#### 1. EL ICONO COMO TRANSMISIÓN DEL PODER

Con la irrupción política del nuevo *princeps* Ramiro I (842-850) se produce un salto cualitativo en las fórmulas de expresión artística de la Monarquía asturiana. Se adaptan e innovan nuevos modelos de representación visual en el repertorio artístico. Se precisan nuevos símbolos cuyos contenidos pasarán a transformarse en signos de exaltación y prestigio de la magnificencia del poder político-religioso. La imagen adquiere un valor cualitativo, un incremento en la forma y complejidad, en la riqueza estética de los contenidos iconográficos. La imagen, sea anicónica o no, debe servir a las aspiraciones del Poder teocrático. Si se pudiera hablar de cierta moderación en la iconicidad de las representaciones iconográficas precedentes con Alfonso II (791-842), en el mandato regio de Ramiro I hay un esmero en la representación artística, en la incorporación de nuevos valores estéticos y ético religiosos. Los reyes astures, fundamentalmente a partir del siglo IX, integran en su lenguaje del poder, en su mentalidad de dominio, el universo cristiano como un referente clave en sus programas políticos, ideológicos, artísticos. Un hecho que no va a excluir la más que previsible existencia de verdaderas "bolsas de paganismo" en aquellas comarcas más aisladas. La edificación arquitectónica, entre otras muchas realidades materiales de los reyes de la Monarquía asturiana, confirma una explícita realidad, la de un poder ligado irreversiblemente a un "Cristianismo triunfante".

El sistema de referencia de valores éticos y políticos del nuevo poder de Ramiro I induce al lenguaje de la imagen a una cierta sobrecarga de contenidos. En absoluto una ambivalencia de significados, pero sí una inteligibilidad de las representaciones artísticas accesible y comprensible solamente para una exclusiva elite intelectual vinculada a sectores laicos y del clero del nuevo orden monárquico. No solamente el variado elenco de los elementos escultóricos, pictóricos o arquitectónicos servían para expresar un nuevo orden teológico-político del Poder, la imagen de la ciudad se configura como un sistema coherente de comunicación visual, el cual influirá decisivamente en el inconsciente colectivo de la población. Todo ello contribuía al prestigio del poder individual, a la promoción del Estado y al respaldo divino del mismo.

No existen imágenes que promocionen e individualicen hechos puntuales de carácter bíblico o batallas, glorificaciones o celebraciones de signo religioso, así como representaciones de retratos, tanto de carácter regio como de nobles o aristócratas. Frente a ello el poder se imponía mediante la masa constructiva de un monumento arquitectónico o la diversidad de signos de carácter iconográfico, decorativo o arquitectónico que se compendaban en edificios plenos de belleza y estabilidad armónica. Los contemporáneos admiraban aquellos monumentos que expresaban el poder del Estado; imágenes y símbolos con alusión a la orientación teísta de la sociedad, al poder divino que regia la sociedad. Imágenes constructivas que daban solidez y confianza en el futuro Estado. Una estabilidad social que lo identificaba con el nuevo Estado.



*Una vista de Santa María del Naranco*

De esta forma la riqueza decorativa escultórica y pictórica y sus contenidos iconográficos se integrarían coherentemente en el programa ideológico y político del *princeps*. El ascenso de Ramiro I al poder trajo consigo una renovación del mundo de las imágenes del poder. La ornamentación del espacio, su organización, sus contenidos iconográficos debían resultar coherentes con las nuevas exigencias ideológicas del *princeps*: edificios de culto, edificios de representatividad regia, edificios públicos. Ello conlleva la creación de un novedoso programa de renovación religiosa de la imagen. El observador, el fiel, será impactado por nuevas imágenes en las que los artistas se desenvolverán con verdadera libertad y seguridad en su actividad artística. El programa del Naranco es un despliegue exuberante de composiciones novedosas con inéditas secuencias de imágenes, la invención de personificaciones majestuosas, imágenes de devoción, de transmisión ideológica del poder, con atributos integradas con libertad en novedosos programas libres de restricciones canónicas.

Naranco alerta y aviva la atención del observador en unos niveles hasta entonces no conocidos, en el primer núcleo monárquico del norte peninsular. Incorpora una nueva concepción y aplicación de la didáctica de la imagen. Implica un lenguaje de contraposiciones dialécticas: repetición, ritmo. Son escasos los signos que introducen un repertorio *cuasi* convencional. Pero acentúa su énfasis en una imagen integrada en la organización del espacio arquitectónico la cual permite una contemplación, una lectura en la que únicamente el observador erudito tendrá una cabal comprensión y fluido acceso a la inteligibilidad del programa iconográfico. Función y sentido; íntima fluidez de comunicación del rito con el suntuoso marco arquitectónico.

## 2. EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DEL NARANCO Y LA TEOLOGÍA DEL PODER

Con Ramiro I, la irrupción de la ideología cristiana activa un mecanismo de control sobre la sociedad, sobre su mente, sobre su cuerpo político y social, sobre las conciencias de grupos y sectores sociales a los que deseaba ver más involucrados en los asuntos espirituales y en los que el empleo de las imágenes se convertiría en una primordial forma de comunicación visual. Una iglesia como Liño, un edificio regio como Naranco, está construido para contener la precisa información para aquellos que conocían o que precisaban del conocimiento y aprendizaje de los códigos de un universo visual que pretendía plasmar toda una teología del poder. Y un edificio como Santa María de Naranco respondía antes que nada a ese principio; configuraba plenamente una escenografía de poder, era la manifestación plástica de una *repraesentatio* de la potestad regia o aristocrática.

Diferentes modos o estados de visión impresionaban al espectador medieval que entraba en la Jerusalén Celeste de Santullano (812-850). En un primer nivel abría su mente y alma a las figuras y colores de las *cosas* visibles en la simple percepción de la materia. Otro nivel de percepción visual corpórea procuraba el acceso esencialmente al significado místico de la imagen. Las imágenes eran, pues, herramientas de conocimiento que el Poder reconocía como medio ideal de expresión de los principios teológicos de la fe. El fiel debía desentrañar, descubrir en las formas, las figuras insertas en el conjunto de escenas, la verdad revelada. El *Comentario al Apocalipsis* de San Juan, era el texto que mejor experimentaba una adaptación al ciclo iconográfico de la iglesia ofreciéndole al espectador la imagen externa en su apariencia *corpórea* para que su alma quedase preparada y expuesta a la vivencia mística, a la palabra de Dios que se le proporcionaba en el sermón cotidiano la contemplación libre de la realidad divina "porque ahora vemos a través de un cristal, oscuramente, pero luego veremos cara a cara". (I Corintios, 13, 12).

Los artistas realizaban estas imágenes que eran las que sus comitentes querían ver. Los libros más populares eran aquellos en que predominaban las imágenes que interpretaban tex-

tos del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana, según la *Visión* de San Juan. El rey, la corte, el clero alto, al visionar estas lujosas imágenes se identificaban plenamente con la figura de San Juan, el único evangelista que, en una visión espiritual, había accedido al verdadero rostro de Dios.

Muchos de los motivos que integraban los programas iconográficos de mediados del siglo IX (Naranco, Liño, Lena...) pertenecían al repertorio tradicional clásico y suponen un enriquecimiento cualitativo. Pero fundamentalmente respondían a una actualización del repertorio plegado ahora a las necesidades de los nuevos programas iconográficos. La influencia de las imágenes en el período de Alfonso II y de Nepociano-Ramiro I será decisiva en buena medida para alcanzar el respaldo social al nuevo Estado.

Las fórmulas iconográficas del Naranco acogen una gradual recepción de signos, modelos, motivos... pero enmarcados ahora en un contexto totalmente diferente. Han experimentado una profunda observación y selección de profunda raíz psicológica, en un proceso artístico sumamente atractivo, por lo innovador de su contenido y de su calidad artística. Los nuevos motivos iconográficos buscan una glorificación del Estado. Hay una apropiación de símbolos que son privilegio del princeps; iconografía que responde a la imagen oficial exclusiva que proyecta el gobierno, de privilegio monárquico. Una nueva sensibilidad estética está penetrando en el arte de la monarquía asturiana.

### 3. ICONOGRAFÍA DE LAS BANDAS HISTORIADAS

El lenguaje de comunicación visual de las fajas o placas historiadas configura una parte del contenido intelectual que a través de la imagen se transmite e integra en el espacio áulico de Santa María de Naranco (848). Una fundación promovida por la realeza y un programa iconográfico surgido intelectual y plásticamente en el seno del núcleo eclesiástico que rodeaba la autoridad emanada de la Corte de Ramiro I.

La banda historiada o faja acoge en el interior de un perímetro formado por una rica labra de cordón en forma de sogá, cuatro arcos cuya rosca figura igualmente ornada por un dibujo de sogueado. Los cuatro arcos están apoyados en sendas columnas de fuste liso y capitel y basa simplificados en sus relieves de talla de forma extrema. Los dos ámbitos de arcuación superiores acogen en su interior una identificación de dos ángeles que mantienen sus brazos levantados a semejanza de la clásica figura del *orans* mientras sostienen con sus manos y sobre sus cabezas sendos libros abiertos. Un *Liber sacro*, que es mostrado a modo de ofrenda a la devota lectura de su texto sagrado por una comunidad de fieles, receptores del mensaje cristológico e invitados a la veneración de su contenido teológico (Ap.14, 7); la palabra os hará libres nos dicen subliminalmente.

Las dos figuras bajo arco están dispuestas frontalmente, revestidas por una túnica larga terminada en forma acampanada por debajo de la rodilla. Mantienen sus brazos elevados sosteniendo con sus manos el rectangular libro abierto. La figura mantiene una gran economía de trazos, lo que reduce la expresividad de la imagen. Cabeza ovalada, con representación semiesférica abultada de la cavidad ocular; nariz tallada en forma rectangular. Mejillas ligeramente resaltadas. En la representación de la boca se recurre al abultamiento de los labios y una pequeña incisión horizontal en el centro. Los hombros están igualmente tallados en forma realzada semicircular y terminación de superficie extremadamente pulida, como todo el conjunto. Se ha prescindido totalmente de la representación detallada de las manos, y únicamente la túnica resalta pliegues lineales verticales y horizontales, en una geometrización extrema; obviando cualquier mínimo detalle de su anatomía. Respecto a la posición de los pies, ambos se encuentran girados hacia el exterior. El conjunto, con el acabado absolutamente liso de la imagen y su acusado hieratismo proyecta una gran majestuosidad y cierta solemnidad.



*Detalle de la jamba  
de San Miguel de Lillo*



*Primer plano*

Accedemos a la clave de la plena interpretación en el texto del *Comentario al Apocalipsis*, (Ap.14, 6-11), redactado por Beato en su segunda versión en 786: dos ángeles que aparecen en el cielo anuncian con su predicación a los moradores de la tierra, el reino del Anticristo; *Ubi angelus tenet Evangelium eternum*. Esta es la interpretación literal, pues espiritualmente el ángel que surge del cielo y el otro que le sigue son la Ley y el Evangelio. Mientras que la arcuación que los protege representa a la Iglesia, el ámbito real y tangible donde se realiza la predicación.

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

#### 4. LOS ÁNGELES DEL NARANCO Y EL APOCALIPSIS DE BEATO

El referente inmediato para los ángeles portando el libro del evangelio eterno del registro superior de la banda historiada del Naranco se encuentra en las imágenes del *Comentario al Apocalipsis de San Juan* de Beato de Liébana. En él, en el pasaje "El ángel con el Evangelio Eterno", se realiza una interpretación iconográfica del texto apocalíptico. La escena es representada con la imagen de un ángel que sobrevuela en horizontal el cielo y sobre su cabeza sostiene con ambas manos un gran objeto rectangular. Otros ángeles, de pie, lo señalan con la mano derecha. La leyenda que figura en el texto apocalíptico explica la escena: *angelum volate per mediu celu habete evangelio eternum, iste dederunt claritatem deo caeli, ubi Babilon cecidit*. La fórmula de representación empleada es semejante a la que encontramos en nuestros relieves del Naranco, y la cual se basa en la adaptación del clásico prototipo de la antigüedad de las "Victorias" sosteniendo el *clípeo virtutis* con la imagen del emperador, de las que tenemos un nutrido elenco de modelos cristianizados sosteniendo el clípeo con el monograma cristológico por cuatro ángeles en San Vital de Rávena, en Santa Prassede, en la capilla de San Zenón, en códices del Apocalipsis de Beato de Liébana, etc... Pero hemos de dar una especial notoriedad a los ángeles portando las coronas cívicas, ubicados, precisamente, en las enjutas de la arcuación representada en el fondo de la escena, de la Biblia de Grandual (843) y del mosaico de la iglesia de San Apollinare in Classe en Rávena que representa a un palacio tardoantiguo, en donde en las enjutas de sus arcos se vuelven a representar ángeles sosteniendo una corona cívica.

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

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

La comparación con otros Beatos de las imágenes nos presenta a un ángel portando entre sus manos el Evangelio eterno, en una escena que es recogida entre otros en los siguientes Beatos: Magio (f. 176v), Valcavado (f. 147), Gerona (f. 192), Escorial (f. 118), Urgel (f. 155), Osma (f. 130), Silos (f. 166), S. Millán de la Cogolla (f. 179), Turín (f.138v), Berlín (f. 77v), Lorvao (f. 171), Navarra (f. 116), Arroyo (f. 128) y Huelgas (f. 113v).



*Faja historiada de Santa María de Naranco*



*Basa de San Miguel de Lillo (San Lucas)*

*Basa de San Miguel de Lillo (San Mateo)*



*Basa de San Miguel de Lillo (San Juan)*



En el Beato de Valcavado, Urgel, Fernando I y Huelgas se muestra la misma iconografía que el de Gerona, percibiéndose pequeñas diferencias en los dos últimos. En el de Gerona el ángel levanta la cabeza y el *Liber Sacro* que lleva sobre su cabeza tiene excepcionalmente forma pentagonal, recordando el arca del Testamento. Por su parte el Beato de Lorvão y el de Magio, aunque su iconografía es muy diferente, representan en la parte de arriba al ángel del Evangelio en posición horizontal y abajo otro ángel. En el Beato de Berlín, sólo está el ángel del Evangelio, con un rollo desplegado.

En el registro inferior de la banda historiada, otros dos arcos acogen en su interior a dos jinetes dispuestos en una visión de perfil y en posición afrontada. Su cabeza está cubierta por lo que se sugiere con evidencia que es un casco. El detalle de su rostro presenta una alta indefinición; mantiene sujeto el caballo con una brida perfectamente resaltada, la cual empuña con la mano izquierda. Los jinetes cubren el torso con un traje con dibujo de líneas en resalte convergentes entre sí. Con la mano derecha están blandiendo una espada la cual mantienen en posición vertical y en alto, por encima de su hombro y a la altura de su cabeza. El caballo dibuja un relieve de su figura muy plástica; cabeza sin detalles, a excepción de mandíbula y el resalte de sus orejas; el cuello se encuentra arqueado y las patas mantienen el perfil de sus articulaciones, el correaje del animal se percibe con resalte perfecto. La espada que exhiben verticalmente es una espada corta (*pugio*, acorde con el texto de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla). La espada como símbolo de fuerza, de la administración de justicia, es un arma característica de los altos dignatarios, o los soldados con alto mando. También es atributo de santos y mártires. Representa la unión de la tierra y el cielo, símbolo de la unión entre el poder espiritual y el temporal. En el *Apocalipsis*, (1, 16) se la menciona como el símbolo de la fuerza invencible y de la verdad divina las cuales se abaten sobre la tierra como rayos. Es característica la representación de Jesús con una espada en la boca en imágenes miniadas que interpretan el pasaje del Apocalipsis en el que Juan recibe El Libro de la Revelación, el Apocalipsis.

Esta exposición jerárquica de las imágenes: ejército celeste (registro de arquería superior) y ejército terrenal (registro de arquería inferior), se sitúan en un marco escénico pleno de armonía figurativa e ideal conjunción de significantes y significados, de contraposición entre el Bien y el Mal. Dos ángeles; Ley y Evangelio; una representación iconográfica (arcuación que acoge los tenantes) en la que se identifica a la ciudad de Dios (*Civitas Dei* de San Agustín) en el nivel superior, es decir la Iglesia, mientras que en la inferior, dos jinetes afrontados, queda representada Jerusalén es decir, la ciudad del diablo, Babilonia para el conjunto del orbe. Esta Jerusalén es la que hiere de muerte a los profetas mientras aquella, la de arriba, es Jerusalén la ciudad celeste de Dios (la que representaría Alfonso II en el programa iconográfico de la pintura mural de la iglesia de San Julián de los Prados). Verdaderamente nuestra Iglesia en este mundo no se llama Jerusalén, es decir visión de paz, porque está en lucha; sino que nuestra Iglesia se llama Sión, es decir, especulación de contemplación, porque pisotea la terrena y anhela la celestial (lectura iconográfica que encuentra su paralelo inmediato con el segundo nivel de la pintura mural de Santullano). Beato lo recoge en el *Comentario al Apocalipsis*: (Ap. 14, 6-11) Los ángeles con el Evangelio Eterno y la Ley anuncian el Juicio, e instan a los hombres a la conversión, y la destrucción de la ciudad pecadora. La asociación de uno de los ángeles con el Evangelio, supone en pureza, asociarlo con la figura salvadora de Cristo. Cristo al igual que el Evangelio, anuncia la caída de Babilonia en su realización definitiva. De hecho la interpretación que de él se realiza en el *Comentario* de Beato es identificarlo como Cristo.

De este modo nuestra representación iconográfica, expresa la idea de la subordinación del fuero eclesiástico a una suprema autoridad, Cristo, y todavía a nuestro juicio, teniendo en cuenta que transmiten no sólo la ley eclesiástica, es decir la Hispana, sino también la ley civil *El Liber Iudiciorum*. Así, podemos entenderlo como expresión de la subordinación de ambos fueros eclesiástico y civil a la suprema Autoridad de Cristo. A su vez adquiere especial relieve esta idea de la subordinación de los fueros a una suprema Autoridad si tenemos en cuenta que va a





Basa de San Miguel de Lillo

ser objeto de manifestación por vez primera en el Concilio de París del año 829. Estas imágenes pueden estar representando las primeras muestras plásticas de la expresión de aquella idea.

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

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

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

La maestría de esta realización que contemplamos se ajusta esencialmente al canon de valores de representación iconológica asumidos por la institución eclesiástica. Los criterios de expresión plástica aplicados en la obra artística no fueron ajenos al iconógrafo maestro y al artista que interpretó el texto, en posesión de las competencias técnicas e intelectuales precisas, y no traicionó por ello el proyecto iconográfico introducido en Naranco, el cual alcanzaría plena comprensión desde el horizonte mental y cultural de la época.

##### 5. ICONOGRAFÍA DE LOS EVANGELISTAS DE SAN MIGUEL DE LIÑO

En el Beato de Gerona (f. 7r, siglo X) en la escena "Los ángeles presentan el Evangelio de San Juan", aparece el símbolo de San Juan como un águila con un libro sobre su cabeza. La sustitución del característico rollo por un libro conlleva una componente de significación eminentemente religiosa. El referente profético de San Juan y su impacto en la Edad Media como autor del *Comentario al Apocalipsis* es el que proyecta esta distinción. El evangelio de San Juan tiene obviamente un especial carácter teológico y místico y una repercusión decisiva en el discursar histórico de la controversia sobre el Adopcionismo.

El resto de los símbolos de los evangelistas son terrenales y tienen su referente iconográfico en la naturaleza humana. Una característica simbólica (de una especial trascendencia en la crisis adopcionista originada por la iglesia de Toledo) para destacar la amplia dimensión teológica que adquirió San Juan en el mundo altomedieval nos la ofrece su especial representación en las basas de las columnas de San Miguel de Liño (848), al estar reflejada su figura simbólica de águila bajo un arco en mitra. Es el único símbolo de evangelista que es acogido en la arcuación bajo el regio arco en mitra. El resto del conjunto de evangelistas figura representado bajo el arco sogueado de medio punto. Es pues, el arco en mitra bajo el que se representa la figura del evangelista san Juan, el que va a acentuar su especial repercusión teológica en la iglesia y en el poder regio de Ramiro I. Confirma la fuerte impronta ideológica que tendrá en la iglesia de San Miguel de Liño.

Detrás de esta fórmula iconográfica se encuentra presente la apuesta realizada por la iglesia asturiana y el poder político; La devoción por San Juan se encuentra en la proximidad a las tesis de Beato y la renovación teológica propiciada por su obra *In Apocalipsis*, y su alejamiento de la iglesia toledana, lo cual supone el acercamiento a la iglesia carolingia y romana.

San Juan es destacado sobre los demás evangelistas ya en el mundo carolingio por Juan Escoto de Eriugena. El prestigio que adquiere San Juan es fruto de las disputas teológicas e ideológicas en torno a la doble naturaleza de Cristo generada en la Corte de Toledo por el arzobispo Elipando y rebatida con argumentos teológicos por Beato de Liébana, mediante el texto apocalíptico de San Juan. El testimonio del Evangelio de San Juan sería de una influencia tan



San Miguel de Lillo



Beato de Silos (Ángel con el Evangelio)



Basa de San Miguel de Lillo  
(Museo Arqueológico de Asturias)

profunda que la tradición cristiana situaría su imagen y su obra literaria con una proyección muy superior a los textos teológicos del resto de los evangelistas.

En nuestras basas de Liño, San Juan es el único evangelista al que se le confiere un símbolo natural, el Águila; la reina de las aves en el bestiario de la Antigüedad y el medioevo. La única ave que podía mirar al astro Sol sin perder la visión, a semejanza de San Juan, el fiel discípulo de Cristo tan unido espiritualmente a Él. San Juan se eleva a los cielos y con su mirada al Sol nos revela la naturaleza divina de Cristo. San Agustín hace referencia al carácter teológico y místico del evangelio de San Juan a semejanza de Beda el Venerable. San Juan con el Apocalipsis, en palabras de San Agustín "Se eleva muy por encima de los otros tres... ha alcanzado el cielo límpido. Desde allí, con mirada sumamente penetrante y sostenida, vio la Palabra que existía en el principio (*Concordancia de los evangelistas*, I, 4,7; 6,9).

#### 6. LA BASA DEL EVANGELISTA JUAN

Es en extremo interesante porque representa el pasaje del Evangelio dentro del Apocalipsis, y nos muestra la escena del mandato de escribir el Evangelio. La explicación del Tetramorfos, adquiere especial atractivo artístico al quedar circunscrita cada escena del evangelista en cada una de las caras de las basa. Su repetición dentro de las 24 basas que originalmente tendría la iglesia adquiere una relevancia de transmisión teológica por medio de un proceso de comunicación narrativo especialmente atractivo. Es muy destacable la introducción dentro de la cada escena del retrato del autor escribiendo. Dadas las innumerables veces que se le ordena a Juan que escriba, la circunstancia de haberlo representado pudo proceder directamente desde los libros clásicos a los Evangelios.

*Cruz de Lothario. Camafeo con la imagen de Augusto*



*Cruz de los Ángeles (808). Camafeo central con la representación de Diana*



## 7. ICONOGRAFÍA DEL REX EN LAS JAMBAS DE SAN MIGUEL DE LIÑO

Las jambas de la iglesia de San Miguel de Liño, situadas en el umbral de la iglesia, actúan como evocación simbólica del lugar de encuentro entre el pueblo y el *rex sacerdos*, siguiendo el modelo de comunicación tardoimperial del pueblo con el emperador. El encuentro entre el *rex* y el pueblo es, pues, un acto religioso y de Estado.

En la jamba se manifiesta un vocabulario iconográfico mucho más evolucionado, un nuevo estilo en la construcción de las formas artísticas. Representación de un estilo hierático, acorde con el contenido simbólico del episodio, con la nueva forma de poder monárquico. Signo honorífico, en absoluto representación de un retrato regio, pero si la incidencia de una actitud de dignidad imperial, distante y atemporal. Ausencia de rasgos fisonómicos y una concepción de la imagen regia cuyo lenguaje formal era manifestado en su plena comprensión iconológica exclusivamente a los sectores cultos de la sociedad. Sector social que era impactado por una obra sublime, plena de poder expresivo, de una proyección ideológica de prestigio de un soberano revestido de un poder próximo terrenalmente pero distante en el tiempo.

La composición artística de la excelsa jamba nos muestra con extremo grado de perfección de que modo surgen las nuevas imágenes, los nuevos signos regios, la orientación del innovador lenguaje artístico y como son recibidos por el nuevo poder político después del controvertido ascenso al poder unipersonal de Ramiro I. El *princeps*, al modo que se representa en la talla en piedra, policromada en origen, se identificará plenamente con aquellas imágenes que visualicen el poder emanado de su figura proyectada sobre la tribuna regia, imperial, el *kathisma*, punto de encuentro entre el palacio-templo del *rex* y el pueblo. Un nuevo lenguaje iconográfico está aflorando con una proyección que trascenderá la inmediata y temporal repercusión política.

La actitud expresiva de los tres personajes se mueve en un espacio común. Tres figuras en las que prevalece el *princeps* centrando la simetría escénica, el orden jerárquico, flanqueado por dos personajes preclaros símbolos virtuales del poder religioso y terrenal: un alto cargo eclesial y un dignatario regio.

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

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

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

Será a partir de Constantino (siglo IV) cuando se imponga la diadema junto con la clámide sujeta con una gran fíbula redonda como distintivo del emperador. Pero unido a estos símbolos distintivos de su poder terrenal y celeste, el *rex* era portador del cetro o bastón de mando, símbolo del triunfo. Y a su vez, el trono: el *rex*, a semejanza del emperador tardoantiguo, se sienta sobre un trono que lo sitúa en una posición elevada respecto a los súbditos que lo rodean.

## 8. ICONOGRAFÍA DE LA CRUZ Y DEL ÁRBOL DE LA VIDA

El reino de Asturias adoptó la cruz como emblema de la monarquía desde sus orígenes en el siglo VIII. La Cruz de los Ángeles (808), la Cruz de Santiago (874), la Cruz de la Victoria (908), etc... Constituyen ejemplos reveladores de cómo los reyes ofrecían como forma de donación cruces preciosas a sus iglesias, siguiendo en éste sentido un ritual presente con anterioridad en la corte de Toledo. Ciertamente, estas cruces asturianas responden al restablecimiento de un uso muy especial por los reyes toledanos. En el reino asturiano, y durante los siglos VIII al XI, se produciría esa continuidad de los usos de la corte visigodo-toledana, siendo ahora el "enemigo" por antonomasia el musulmán. Es así como edificios, tanto de uso civil como religioso, vayan a ser "protegidos" con la representación en sus lienzos de la cruz tallada en piedra. Tenemos la muestra de la Cruz de la Victoria representada en La Iglesia de San Martín de Salas (951); en la fuente llamada de La Foncalada (siglo IX); en una lápida procedente de las murallas de la ciudad de Ovetao (siglo IX); en la iglesia de San Salvador de Valdediós (893)... Conservamos un extenso elenco de representaciones de la cruz en la pintura mural asturiana; iglesia de Santullano (812-850), iglesia de Santo Adriano de Tuñón (891), hasta las ornamentadas cruces de Valdediós (893). Imágenes de la cruz que proyectarán su lectura iconográfica en los manuscritos altomedievales con la conocida denominación de "Cruz de Oviedo", como el Antifonario de la Catedral de León (917), el Beato de Valcavado (970), el de San Millán de finales del siglo X, etc... Más ahora adquiere especial relevancia reseñar como las cruces de Alfonso II y de Alfonso III, coinciden en reflejar en sus inscripciones la fórmula *HOC SIGNO TUETUR PIUS. HOC SIGNO VINCITUR INIMICUS*.

En muchas de las representaciones de la Cruz, la inscripción que se graba hace mención a unas palabras litúrgicas procedentes de una Antífona de la liturgia hispánica: *Signo salutis pone domine, in domino isto ut non permittas introire angelum percutientem*. Este texto lo encontramos grabado, conjuntamente con la cruz, en los muros de la ciudad de Oviedo: *Signum salutis pone domine, in ianius istis ut non permittas introire angelum percutientem*; en la fuente llamada de La Foncalada (siglo IX): *Signum salutis pone domine in fonte ista ut non permittas introire angelum percutientem*. Así como en lápidas como la de la iglesia de San Martín de Salas (951) en las que se lee: *Signum salutis pone domibus, in domibus isti ut non permittas introire angelum percutientem*.

El texto de la inscripción tiene un contenido apotropaico, y es una explícita referencia a una invocación contra el *angelum percutientem* (Ángel exterminador) procediendo de una oración-bendición recogida en el Liber Ordinum Episcopalis, el cual en su apartado II dice: *Ordo quando sal ante altare ponitur antequam exorcidietur*. (f. 11) y en el párrafo 22A (f. 20) leemos: *Signum salutis pone domine in domibus istis ut non permittas introire angelum percutientem in domibus in quibus uos habitatis pono signum meum dicit dominus et protegam uos et non erit in uobis plaga/ nocens*. Asimismo en el Antifonario Visigótico-Mozárabe (960) encontramos un texto litúrgico origen del texto de nuestra cruz: *Signum salutis pone domine in ianius istis ut non permittas introire angelum percutientem*. El final del texto es una referencia directa a la última de las plagas de Egipto, y en la cual el *angelum percutientem* (Ángel exterminador) mataría a todos los primogénitos de la tierra de Egipto, excepto a los israelitas: *In domibus in quibus vos habitatis pono signum meum, dicit Dominus, et protegam vos et non erit in vobis plaga nocens*. (En las casas donde vivís pongo mi señal, dice el Señor, y os protegeré y no habrá ninguna plaga nociva para vosotros). En *Exodus 12, 12* leemos: *...percutiamque omne primogenitum...*; y en *12, 23*: *...et non sinet percussorem ingredi domos vestras et lacdere*.

## 9. EL ÁRBOL DE LA VIDA EN EL ARTE ASTURIANO

La espléndida celosía del pórtico de Valdediós es especialmente atractiva iconográficamente, al transmitirnos plásticamente una de las ideas centrales del pensamiento cristiano en



*Cruz de los Angeles*

el mundo altomedieval asturiano: el Paraíso y el verdadero Árbol de la Vida que es Cristo. La celosía actúa como cierre de la ventana occidental del pórtico, representa una pieza de perfecta factura y ejecución de un tracista mozárabe. Está conformada por motivos de rejería, roleos y cogollos de inspiración paleoislámica. Su esquema se centraliza a partir de tres tallos con figura circular, dispuestos de acuerdo a una perfecta simetría axial y a un tratamiento armonizado del conjunto decorativo; en toda la placa calada domina la desestructuración de la forma, y una pérdida de la referencia plástica original. Así la representación de nuestra placa pétrea perforada está enriquecida por una rica labra que refleja un tallo vegetal serpenteante del que se van creando una malla decorativa de seis círculos con formas fitomorfas. Hojitas pequeñas son unidas por virtuosos lazos semejando flores que son acogidos en el interior de finos entrelazos, a modo de frondosa malla reticular plena de una geometrización de la naturaleza. Esta representación última de una manifestación cierta de una masa arbórea plenamente integrada en interior del vano con remate semicircular del regio pórtico nos transmite la esencia, acorde con la lectura bíblica, del Árbol de la Cruz de Cristo. Es un árbol cargado de frutos de la felicidad y acoge con su follaje al verdadero Árbol de la Vida que es la Cruz, el símbolo del Cristo escatológico, que es también la Iglesia. Realmente es el Árbol de la Vida que estaba situado en el centro de la Jerusalén Celeste según el texto del Apocalipsis de San Juan. En realidad Árbol y Cruz se erigirán en el centro de la tierra, sosteniendo el Universo.

Este árbol ascensional extiende sus hojas contrapuestas manifestando su proyección como imagen de un Mundo en ascensión. De acuerdo con Rábano Mauro en su obra *Allegoriae in Sacram Scripturam*, el árbol de la vida adquiere por extensión el símbolo de la naturaleza humana; la cruz de la Redención se vincula "directamente", pues, con el Árbol de la Vida. Y a este respecto es preciso mencionar la espléndida cruz tallada en el imafrente de nuestra iglesia de Valdediós. Con su alfa y omega, protege a modo de lábaro constantiniano la Jerusalén celeste, ornando la iglesia convertida en relicario, con sus almenas. A semejanza de la decoración pictórica con almenas que recubre los cuatro lienzos del santuario de Santo Adriano de Tuñón (891) o la excelsa cajita de Astorga (siglo X) con sus almenas coronando la placa superior.

La importancia que tiene en la iglesia el tema del árbol místico, permite esclarecer la gran proyección estético-espiritual que llegaron a tener estos modelos de representación dentro de la plástica asturiana altomedieval. Ciertamente, tenemos un atractivo elenco de buenos ejemplos en los que quedan brillantemente reflejados los arquetipos del Árbol de vida y del Árbol de la Cruz que apoyan esta lectura: así, por ejemplo el cancel de Lugo de Llanera (circa IX) (Museo Arqueológico de Asturias), las placas de cancel de San Miguel de Liño (848), y los cancelos de San Miguel de Escalada (913), El cancel de San Tirso de Candamo (circa IX), la espléndida celosía de San Andrés de Bedriñana (siglo IX), etc...

Adquiere especial significación el mensaje iconográfico del Árbol de la Vida a través de los relatos de los libros apócrifos del Cristianismo primitivo. En la obra especialmente significativa de La Caverna del Tesoro de Siria, compendio de textos redactados dentro de la orientación teística de San Efrén, se realiza una referencia explícita al Árbol del Génesis: "Este árbol de la vida, en el centro del paraíso, es una imagen que anuncia la cruz del Salvador, que es el árbol de la vida verdadera, y esa cruz fue levantada en el centro de la tierra".

Referencia que está vinculada a un componente simbólico decisivo en la historia del cristianismo: *el Sacramentum Ligni Vitae*. La forma fiel de representar y expresar el misterio de la Cruz. Los escritos de los Padres de la Iglesia, al igual que la literatura eclesiástica han expresado esa realidad que constituye el signo de la Cruz y que atraviesa y organiza el conjunto de los textos bíblicos, desde el *Génesis* hasta el *Apocalipsis* de San Juan. Una idea-fuerza dentro del pensamiento cristiano que permanecerá viva desde los orígenes de la iglesia hasta los largos siglos del Medioevo. En la *Biblia* encontramos textos fundamentales en los Proverbios (III, 18) en el cual se establece una singular comparación de la Sabiduría con el Árbol de Vida.



Esta triple repetición, pues, del motivo circular fitomorfo en cada una de las alternancias rítmicas del eje axial, constituye una fórmula estereotipada de patente expresión del misterio trinitario.

El esquema trinitario basado en representaciones estereotipadas y en las tradiciones y los textos exegéticos, se refleja con extrema maestría en los hermosos cancelos de la iglesia de Santianes de Pravia. En cada uno de los dos tableros de cancel se refleja el mismo e idéntico motivo: la manifestación de la divinidad de Cristo. El relieve mantiene una alineación vertical de tres círculos con contorno dibujado en espiga y superpuestos a otros dos círculos que los intersecan. La frecuencia del recurso al círculo con un sentido trinitario está confirmado en un amplio elenco de representaciones iconográficas medievales, como es el caso de la celosía de la próxima iglesia de San Andrés de Bedriñana (siglo IX). El círculo simboliza la divinidad considerada no sólo en su inmutabilidad, sino también en su bondad, "como origen, subsistencia y consumación de todas las cosas; la tradición cristiana dirá: como alfa y omega". Representa la figura mística presente en el *Liber figurarum*; los tres círculos conforman la propia Revelación de Dios a través del Antiguo Testamento: el Dios de Abraham, de Isaac y de Jacob se encuentran integrados en los tres círculos trinitarios.

#### 10. LA CRUZ COMO SÍMBOLO DE PODER

El arte cristiano ha sido especialmente sensible a darle un sentido simbólico de piedad u ofrenda cristiana a la ornamentación de las cruces con piedras preciosas. Estas pasarán a adquirir el valor de efectivos signos del Triunfo de la misma. No es habitual encontrar una obra de

Antifonario visigótico-mozárabe



Cruz de la Victoria (908)



orfebrería de la cruz desprovista de toda decoración. Muy al contrario las cruces van a ser ornadas con motivos muy variados. Se van a introducir, pues, variedad de motivos; talla de piedras con escenas inspiradas en textos bíblicos; piedras preciosas; entalles con figuras mitológicas; labra en la superficie de imágenes cristológicas; y variadas composiciones de figuras geométricas, vegetales, animales y de carácter narrativo.

Todas ellas tienen en esencia como última finalidad transmitir la significación cristiana de la cruz, su proyección vital ideológica y en último extremo política. Es así como los pequeños relieves circulares lisos u ornados que se sitúan en el centro y en extremo de cada uno de los brazos de nuestras cruces asturianas, ya estén trabajadas en piedra, pintura, o labor de orfebrería, adquieren el valor de símbolo de las cinco Llagas de Cristo, las heridas de su costado, manos y pies. Hay un vínculo muy especial, de raíz bíblica, a su vez, de determinados motivos vegetales con atributos de orden cristológico. Así tenemos el laurel, al cual se le atribuye el emblema de Cristo triunfante en la cruz; la palma, símbolo excelso de la Victoria obtenida por ella; así como la hoja de olivo, el preclaro símbolo por antonomasia de la paz y reconciliación.

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

En los actos de bendición de estas cruces votivas donadas por el rey o por nobles o fieles en general, se va a establecer además una diferenciación. Las cruces donadas por monarcas o por miembros de la nobleza, estaban revestidas de oro con incrustaciones de piedras preciosas y en consecuencia recibían una bendición especial. La *Benedictio crucis* tiene por tanto dos fórmulas distintas de bendición de la Santa Cruz; diferencia entre la cruz sencilla, sin ningún revestimiento ni ornato que resalte su imagen, y la cruz ornamentada, la *crux gemmata*.

Su inicial oración para ambas era *Si crux tantum simplex est, usque hic legitur hec oratio. Si autem cum ornato est, usque in finem legitur*. El texto de la oración que se recita acorde con la liturgia es el siguiente: *Christe Domine, qui es bonorum conlator munerum et bonorum omnium adtributor: qui largiris famulis tuis unde ad Laudem Nominis tui debita tibi oblata persoluant, Cuiusque prius offerentium fides conplacet, deinde santificatur oblatio: consecra tibi munus hoc famuli tui, tropheo scilicet victoriae tue, redemptionis nostre. Accipe hoc signum crucis insuperabile, quo et diaboli exinanita potestas est, et mortalium restituta libertas. Fuerit licet aliquando in pena, nunc versa est in honore per gratiam... Ac sicuti per illam mundus expiatus est a reatu, ita offerentium anime deuotissime huius signi merito, omni careant perpetrato peccato*. (M. FEROTIN, *Le Liber Ordinum*, pp. 163-164).

Mientras que para la *Cruz gemmata* era usada la misma oración inicial, pero se añadía otro texto exclusivamente dedicado para ellas:

*Rutilet huius muneris auro ignita sinceritas offerentium.*

*In margaritis nitescat fidei candor: In lapidibus iaspidinis bone spei viror appareat. In hyacinthinis nitescant celestia, spiritualisque conversatio demonstratur.*

*Sic enim tota huius metalli. Qualitas spiritalium sacramentorum virtute ornetur, ut quod hic variatur generum specie multimoda offerentium proficiat ad salutem, et omnibus virtutibus bonis presenti in euo repleti, in aeternum cum sanctis mansionem accipiant a Deo Patre Omnipotenti, et a te Domino Ihesu Christo simulque ab Spiritu Sancto*. (M. FEROTIN, *Le Liber Ordinum*, pp. 164-165).

Como podemos observar la oración común remite directamente a la honda raíz teológica de la Cruz como fuente de salvación cristiana:

En consecuencia el oro que recubre la cruz adquiere el significado de la sinceridad del amor de la ofrenda (*Rutilet huius muneris auro ignita sinceritas offerentium*), las perlas, remiten al can-



Mosaico de palacio en San Apolinar in Classe (Rávena)

dor de la fe (*In margaritas nitescat fidei candor*), los jaspes, el vigor de la esperanza (*In lapidibus jaspideis bone spei viror appariet*), las amatistas, nos hablan de la vinculación espiritual en la tierra y la vida celestial (*In hyacinthinis nitescant celestia, spiritualisque conversatio demonstratur*).

#### 11. SENTIDO TRINITARIO Y CONTROVERSIA ADOPCIONISTA : REPERCUSIONES ICONOGRÁFICAS

El carácter simbólico que apreciamos en los árboles paradisiacos vinculados al tema central árbol-cruz para componer una escena de sentido trinitario representa una imagen frecuente en el arte hispanovisigodo y evidentemente presente en el arte asturiano. Pero la lectura iconográfica puede reorientar el sentido supuesto de la misma. El contexto político-religioso adquiere aquí una notable importancia.

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

Beato de Liébana, por razones puramente doctrinales y de ortodoxia, se iba a enfrentar a aquellos que negaban que el hombre que murió en la Cruz fuera el Dios de Israel (II, 42). El

adopcionismo disociaba la identidad de Cristo redentor con el Dios de Israel. Rechazan el que en su humanidad Cristo sea el verdadero Hijo del Padre. En el Reino de Asturias, muy al contrario, se va a reforzar la ortodoxia trinitaria y cristológica. Actitud que conlleva un acercamiento a la iglesia carolingia y a Roma. Beato, con cierto prestigio reconocido y respaldado tácitamente por la Corte asturiana, en su obra *In Apocalipsis* va a defender a ultranza la Trinidad y a condenar la doctrina del Adopcionismo. Con Beato se inicia el proceso por el cual la Iglesia asturiana establecerá una ruptura definitiva con la Iglesia de Toledo.



Ludovico Pio (siglo IX)

## Bibliografía

- Antifonario visigótico-mozárabe de la catedral de León*. Edición del texto, notas e índices de don LUIS BROU y JOSÉ VIVES. *Monumenta Hispaniae Sacra, Serie Litúrgica*, v. 1, Barcelona-Madrid, 1959.
- ARCARI, P. M., *Idee e sentimenti politici dell'alto medioevo*, Milán, A. Giuffrè, 1968.
- ARIAS PÁRAMO, L., *Prerrománico Asturiano. Arte de la Monarquía Asturiana*. Gijón, 1999.
- ARQUILLIÈRE, H. X., *L'Augustinisme politique. Essai sur la formation des theories politiques du Moyen Age*, París, 1955.
- BANGO TORVISO, I. G., "Los reyes y el arte durante la Alta Edad Media", en: *Lecturas de Historia del Arte*, Vitoria-Gasteiz, 1992, pp. 19-32.
- BARRAU-DIHIGO, L., *Historia política del reino asturiano (718-910)*. Gijón, 1989 (Ed. francesa: 1921).
- BAUERREIS, R., *Arbor vitae, Der "Lebensbaum" und seine Verwendung in Liturgie. Kunst und Brauchtum des Abendlandes*. München, 1938.
- CHAMPEAUX, G. y STERCKX, S., *Introducción a los símbolos*. Madrid, 1984.
- FÉDOU, R., *El Estado en la Edad Media*. Madrid, 1977. (Ed. francesa: París, 1977).
- FERNÁNDEZ CONDE, F. J., "Notas sobre la religiosidad de la alta Edad Media asturiana" en: *Scripta, Estudios en homenaje a Élica García García*. Oviedo, 1998.
- FERNÁNDEZ CONDE, F. J., *La Religiosidad Medieval en España. I. Alta Edad Media (siglos VII-X)*. Universidad de Oviedo, 2000.
- FÉROTIN, M., *Le Liber Ordinum en usage dans l'Église wisigothique et mozarabe d'Espagne du cinquième au onzième siècle*. París, 1904 (Firmin-Didot).
- FLORIANO, A. C., *Diplomática española del periodo astur (718-910)*, Oviedo, 1951, t. II., p. 218.
- FONTAINE, J., *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne Wisigothique*. París, 1959.
- GARCÍA DE CASTRO, C., *Arqueología Cristiana de la Alta Edad Media en Asturias*. Oviedo, 1995.
- GARCÍA PELAYO, M., *El Reino de Dios arquetipo político*. Madrid, 1959.
- GARCÍA PELAYO, M., *Mitos y símbolos políticos*. Madrid, 1964.
- GIORDANO, O., *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*. Madrid, 1983. (Ed. italiana: Bari, 1979).
- GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, J. A., "La fortificación prefeudal en el norte peninsular: castros y recintos campesinos en la Alta Edad Media", *Mil anos de Fortificaçoes na Peninsula Ibérica e no Magreb (500-1500): Actas do Simposio Internacional sobre Castelos*, Lisboa, pp. 19-28.
- HOPPE, J. M., "Le corpus de la sculpture visigothique. Libre parcours et essai d'interpretation", pp. 307-356, en: L. CABALLERO y P. MATEOS (editores) *Visigodos y Omeyas, Un debate entre la antigüedad tardía y la Alta Edad Media*. Anejos de AEspA XXIII, 2000.
- ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*. Versión castellana de JOSÉ OROZ RETA y MANUEL A. MARCOS CASQUIERO; Ed. bilingüe, 2 vol., BAC, Madrid. 1983.
- Isidori hispalensis episcopi etymologiarium sive originum libri XX*, ed. W. M. Lindsay, Oxford U. P. 1911 (reed. 1957, 1962).
- ISLA, A., "El adopcionismo y las evoluciones religiosas y políticas en el Reino Astur". *Hispania*, LVII/3, nº 200 (1998), pp. 971-993.
- KANTOROWICZ, E. H., *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Madrid, 1985 (Ed. inglesa: Princenton, 1951).
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., "La arquitectura como expresión de poder", en: *Alfonso III y su época. San Salvador de Valdediós*. Oviedo 1994.
- PINELL, J. M., "Los textos de la antigua liturgia hispánica. Fuentes para su estudio", en: *Estudios sobre la liturgia mozárabe*, 1965, pp. 109-164.
- RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A., *El reflejo de la liturgia visigótica mozárabe en el arte español de los siglos VII al X*. Miscelánea de Comillas, 1965, t 43, pp. 295-397.
- SALCEDO GARCÉS, E. "Los entalles romanos de la Cruz de los Ángeles", en: *BAsturias* 41, 1987, pp. 73-101.
- SCHAPIRO, M., *Palabras, escritos e imágenes. Semiótica del lenguaje*. Madrid, 1998.
- SCHLUNK, H., "El arte asturiano en torno al 800", en: *ActasBeato*, 1980, II 135-162.
- SCHLUNK, H., *Las cruces de Oviedo. El culto de la Vera Cruz en el reino asturiano*, 1985.
- SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, M. S., "El programa iconográfico de las cajas de Astorga y de las Agatas", en: *Actas del Primer Coloquio de Iconografía, Madrid 1988*, en: *Cuadernos de Arte e Iconografía* 2 Nr. 3, 1989, pp. 148-158.

- TEJA, R., *Emperadores, obispos, monjes y protagonistas del cristianismo antiguo*. Madrid, 1999.
- TOMÁS, F., *Escrito, pintado*. Valencia, 1998.
- ULLMANN, W., *Principios de gobierno y política en la Edad Media*, Madrid, 1971 (Ed. inglesa: Londres, 1961).
- VAUCHEZ, A., "Dans l'Antiquité Tardive et le Haut Moyen Age: 'Vox populi' et pouvoir épiscopal (IIIe-Xe siècle)", *La sainteté en occident aux derniers siècles du Moyen Age. D'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Rome, pp. 15-19.
- VIVES, J., *Concilios visigóticos e hispano-romanos*. Barcelona-Madrid, 1963.
- VV.AA.: *Les principes et le pouvoir au Moyen Age*, París, 1993.
- VV.AA.: *La época de la Monarquía Asturiana*. Actas del Simposio celebrado en Covadonga (8-10 de octubre de 2001), Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, Principado de Asturias, 2002.
- WILLIAMS, J., *A Spanish apocalyse, the Morgan Beatus manuscript*. New York, 1991.
- WILLIAMS, J., *El Beato de San Miguel de Escalada, manuscrito 644 de la Pierpon Morgan Library de Nueva York*. Madrid, 1991.
- WILLIAMS, J., *El Beato de Burgo de Osma* (Reproducción en facsímil). Valencia, 1992.