



San Julián de los Prados o el discurso de las dos ciudades

**Fernando A. Marín
Juana Gil López**



PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
CULTURA Y DEPORTES

**San Julián de los Prados
o el discurso de las dos ciudades**



PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTES

San Julián de los Prados o el discurso de las dos ciudades

Fernando A. Marín Valdés
Juana María Gil López

Servicio
Publicaciones

Colección GUÍAS DEL PATRIMONIO HISTÓRICO
ASTURIANO
Número 4

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

Cubierta: San Julián de los Prados. Cornisa fingida.

Maqueta de la colección: Tomás Hermosa

Fotografías:

Alejandro Braña: Páginas 10, 13, 17, 20, 21, 23, 31, 33, 36, 37,
38, 40, 41, 44, 45, 52, 54, 55, 57, 62,
63, 65, 70, 76.

Archivo MAS: Páginas 16, 25, 34, 47

Dibujos del libro «La pintura mural asturiana de los siglos IX y X» de Helmut Schlunk y Magín Berenguer, en las páginas: 60, 66, 69, 71, 72, 75.

Dibujos: Miguel Cores. Páginas, 28, 48-49

Promueve: Consejería de Educación, Cultura y Deportes.

Edita: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.

Imprime: Editorial Evergráficas, S. A.

Ctra. León-La Coruña, km 5, León.

ISBN: 84-86795-54-0

Depósito legal: LE. 810-1989

En memoria de H. Schlunk

SICUTI TOLETO FUERAT.

Como signo de una época fundacional, de cimentación ideológica, bajo el reinado de Alfonso II el Casto (791-842) el arte de la monarquía asturiana adquiere tras sus primeros pasos, un tono más preciso, más afianzado. Irreversiblemente, se fijan los rasgos distintivos de un estilo cuyos temas mayores, como se ha de ver, despliegan en la iglesia de San Julián de los Prados sus núcleos argumentales.

En la esfera de la producción artística, el dilatado gobierno del Rey Casto suscita parcelas de analogía con las más representativas cortes de la Alta Edad Media, partícipes de un sustrato común, de una *koiné* áulica cuyas notas dominantes trascienden credos y fronteras. Hasta el siglo XI, tanto en la Cristiandad como en el Islam, los focos de creación gravitan en torno a las residencias reales, generadoras de toda una mitología principesca cuya esencia, adaptada a nuevos comportamientos contextuales, habría de permanecer indeleble a lo largo del Medievo. Desde sus sedes, los monarcas imprimen a las artes un cuño áulico, ejercen un mecenazgo empeñado en remontar un legado antiguo cuya oportuna actualización revierte en su propia gloria.

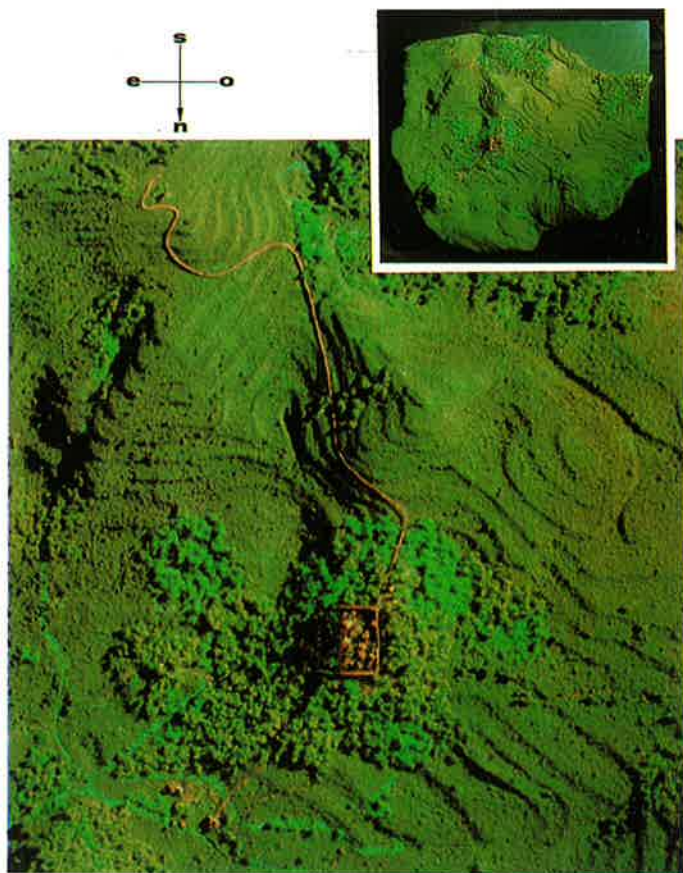
Durante la novena centuria, coincidiendo con el período de las grandes realizaciones de la dinastía carolingia, el *asturorum regnum* vive una edad dorada, protagoniza una espléndida eclosión artística, un renacimiento singular y maduro cuyos testimonios otorgan a Asturias una posición señera en el conjunto de las artes prerrománicas.

Al finalizar el siglo VIII, la dinámica territorial del reino astur demandaba un núcleo estable de poder, una corte permanente en posición estratégica. Con Alfonso II, Oviedo se erige en *regia sedes*, fundada en el centro de un estado cuyo afianzamiento requería arrostrar tanto la precariedad de sus fronteras, estacionalmente rebasadas por expediciones andalusíes de saqueo, como las sublevaciones periféricas que, apoyadas en particularismos regionales, brotan en sus flancos.

El origen de la ciudad está unido de modo indisoluble a la función que originariamente le fue asignada. La pequeña urbe se asienta en la colina de *Oveto (Ovetao)*, donde los monjes Máximo y Fromestano, clérigos transterrados, quizá venidos en el contingente de cristianos

repatriados por Alfonso I del valle del Duero, se habían instalado, fundando un monasterio bajo la advocación de san Vicente Levita. El documento del pacto monástico (781) representa la primera cita del núcleo inicial de Oviedo, donde, por su valor estratégico, el rey Fruela I, padre de Alfonso II, estableció un baluarte de vigilancia de incierta conformación. Tras la efímera estancia de la corte de Silo en Pravia, en el curso bajo del Nalón, con el Rey Casto *Oveto* será elegido para el definitivo asentamiento del trono, cerrándose así la etapa seminómada de la corte astur, propia del tiempo de movilidad de los primeros monarcas adalides.

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



Bajo esta perspectiva, la *civitas regiae* se genera a partir de un enclave preexistente, monástico y defensivo, acorde con un modelo fundacional común en la ciudad del Alto Medioevo, donde a menudo monasterio y fortaleza crean nódulos de referencia. El tejido urbano crece y se expande a partir de estos anclajes que lo anteceden y parecen anunciar su carácter.

Pero el núcleo urbano también es hijo del camino que, contiguo en el espacio, lo precede en el tiempo. El emplazamiento de la ciudad que, como testimonia la toponimia y la arqueología, la romanización había bordeado, se encuentra próximo a un cruce de antiguos itinerarios, cuya convergencia, como sugiere J. Uría Riu, debió hallarse cerca de la iglesia de Santullano. En su origen, Oviedo se asocia a un nudo arterial de vías romanas que, siguiendo rutas naturales, venían a unirse en las inmediaciones del asentamiento. Caminos impuestos por la configuración del relieve, elementos supervivientes de la vida organizada antigua, durante la Alta Edad Media prolongan su función, mantienen su vigencia como sistemas de comunicación heredados.

Próxima a la atalaya del monte Naranco, contigua a una encrucijada de rutas vertebrales, protegida al norte y sureste por los ríos Nalón y Nora, la capital del reino transparenta valores estratégicos, de movilidad y defensa. Inserta en un paisaje de bosque atlántico, el *saltus* proporciona una fuente inmediata de recursos que el rendimiento agrícola del claro, de la tierra roturada, venía a completar.

La concentración de funciones confiere a la nueva ciudad un estatus incontestablemente urbano. El Oviedo de Alfonso II representa el desarrollo de un organismo dotado de nueva vitalidad en el centro de la Asturias transmontana, territorio periférico en época imperial: la muralla, el *palatium* del soberano, la edificación civil, la basílica-catedral, que preside un agrupamiento de construcciones sacras... todo habla de una deliberada organización del espacio, de un centro de vida pública. Al igual que una Venecia, su creación *ex novo* como entidad ciudadana se singulariza en el primer medioevo, cuando en occidente domina el repliegue urbano, en un tiempo de «ciudades muertas» —*urbes in solitudine, civitates desertas*— de vida histórica extinta, ruralizadas al haber perdido su sentido funcional o estratégico. Al sur del reino,

como exponente de este declinar, en la vertiente norte del Duero, una corona de antiguas urbes romanas, desoladas e inermes, sumergidas en un estadio de precaria continuidad, se eclipsa en la frontera de desierto impuesta por la estrategia territorial de Alfonso I.

El definitivo asentamiento del solio en Oviedo fue acompañado de una renovación histórica, ligada al ideal neogoticista, impulso restaurador favorecido por los repatriados del sur. Promovido por Alfonso II, se torna modélico para la corte ovetense del siglo IX y habría de proyectarse más allá de la monarquía asturiana como aspiración legitimista y recuperadora. Del mismo modo que otros príncipes altomedievales proclaman en Rávena, Aquisgrán o Bizancio la antigüedad de su estirpe, mostrándose continuadores de grandes monarcas del pasado, desde la época del Rey Casto los soberanos astures asumen la herencia del *Ordo gotorum* como carta de fundación ideológica. El postulado de la *translatio regni* del centro (Toledo) a la periferia (Oviedo), proporciona al pequeño estado una cobertura legitimadora, basada en la transferencia de un poder simbólicamente delegado.

Toda actividad que ayudara a confirmar la restauración del *imperium* gótico en el reino de Asturias, revertiría en prestigio de la corte y en la consolidación del programa político de sus soberanos, godos ovetenses según la terminología de la Crónica de Albelda. Toledo, la que fuera capital del extinto reino visigodo, se invoca como referencia mítica, envuelta en la aureola que confiere la autoridad de los orígenes. La ciudad de los Concilios debió tornarse proyectiva para la nueva sede regia, urbe de rango áulico, dotada de construcciones nobles, de un marco monumental a tono con la imagen de una monarquía que, tanto en el orden eclesiástico como en el palatino, procura evocar los fastos de la visigoda.

Anagógica Toledo de abiertos significados, urbe del Éxodo, esperanza de retorno, capital de un nuevo Israel bajo la protección de Dios, meta de los transterrados y partida de la gran marcha, ciudad refugio y *Civitas Dei*, hierápolis de múltiples templos guardianes de reliquias venidas del sur —tan santas como legitimadoras—, el Oviedo del Rey Casto suscita relaciones isomórficas con la estructura simbólica de «las dos Ciudades» (Jerusalén terrenal, Jerusalén Celeste), imagen ideal que, en términos de G. Duby, se torna «paradigma de todas las cons-



San Julián de los Prados. Pintura del muro occidental.

trucciones mentales que pretendían dar un orden al universo visible». La ciudad revelada, presente y ausente, la Jerusalén en lo Alto, se contempla dentro de una realidad sensible, se manifiesta en la *urbs regiae*, núcleo sagrado que actualiza un escenario ejemplar en un presente concreto.

Inscrito en la muralla protectora, dispositivo sacro y defensivo que lo sustrae del mundo exterior, el pequeño centro urbano, demarcado por la concisa geometría de la cerca rectangular despliega durante el reinado de Alfonso II un espléndido conjunto edilicio que, ensalzado por las Crónicas, lo caracteriza como ciudad y corte altomedieval.

El ciclo cronístico de Alfonso III registra en tono admirativo las obras que el Rey Casto erigió en Oviedo; particularmente, las fundaciones eclesiásticas, cuyo patrocinio es misión primordial del monarca como protector de lo sagrado. En los pasajes dedicados a describir los edificios se subraya la belleza y el ornato que rodean al soberano, expresión tangible de su gloria. Llama la atención cómo el escueto cronista de Albelda recoge rasgos ornamentales del programa monumental, mencionando materiales de carácter suntuario e indudable cuño áulico utilizados en la decoración de las iglesias urbanas: el mármol de arcos y columnas (recuérdese su resonancia en el ábside mayor de Santullano), oro y plata, exponentes de los más altos valores materiales, quizá aplicados en revestimientos o magnificando piezas litúrgicas. Informa también sobre la extensión de la pintura —que proporciona una riqueza, un esplendor ficticio— tanto a los templos como a los palacios.

Por contraste, cuando las mismas crónicas contemplan el conjunto principesco encaramado en el monte Naranco, el acento se desplaza de los aspectos ornamentales —de la *venustas* isidoriana— a los constructivos: la obra de bóveda se registra como solución arquitectónica singular que emplaza los monumentos ramirenses en el umbral de lo portentoso.

Muy en segundo lugar, tras los edificios sacros, las versiones «rotensis» y «ad Sebastianum» de la Crónica de Alfonso III testimonian la existencia en la capital de palacios reales, baños, comedores, estancias y cuarteles (*regia palatia, balnea, triclinia, domata, pretoria*), manifestaciones muy romanas de la edilicia civil que incluso debió completarse con la construcción de un acueducto, silenciado en el ciclo cronístico del Rey Magno pero mencionado en el Testamento de Alfonso II a la iglesia de Oviedo (812), documento cuyo valor fue durante mucho tiempo minimizado debido a un hipercriticismo que colocó en un mismo plano contenido y soporte.

Ni que decir tiene que termas y baños, concebidos con un uso más privado que en la romanidad, desempeñan una función relevante en las cortes altomedievales (Rávena, Aquisgrán). Los *triclinia* mencionados por las crónicas prolongarían el sentido de espacios ceremoniales y codificados, que en la antigüedad los cualificaba. El tér-

mino *pretoria* de la versión «ad Sebastianum» induce a pensar tanto en cuarteles como en salas de consejo. En cuanto a la posible conducción de aguas mediante un acueducto, que como supone H. Rodríguez Balbín bien pudo tener sus manantiales en el paraje de los Arenales, entroncaría con la edilicia tardoimperial y con el propio significado antiguo de un tema caracterizador de la ciudad romana.

La variedad de tipos arquitectónicos proyectados en la *regia sedes* de Alfonso II, unida a sus resonancias clásicas, confirma una realidad generalizada: los monarcas del primer medievo se hacen erigir marcos monumentales que les permitan recrear un mito de dominación, vivir a la romana y desplegar regalías propias de emperadores a pequeña escala. A través de sus programas, los príncipes se muestran restauradores de la tradición imperial cuyo patrocinio, dentro de sus posibilidades, tratan de emular como actividad inherente al ejercicio del poder. En consonancia con esta secuela de evergetismo antiguo, se comprende la esmerada dedicación del mecenazgo regio, volcado tanto en la edilicia civil como, muy particularmente, en la erección de templos, reactivando con ello el patrocinio del emperador cristiano que tuvo en Constantino su modelo.

En el tejido urbano de Oviedo, de las múltiples construcciones de época del Rey Casto tan sólo han sobrevivido a la estratificación histórica algunos testimonios de lo que fue un núcleo altomedieval con espacios deliberadamente organizados y diferenciada arquitectura (templos, oratorios, cenobios, obras civiles). Nada queda de las basílicas de San Salvador y Santa María, respectivamente catedral asociada al enigmático arquitecto Tioda e iglesia panteón de los monarcas astures. Los *balnea, pretoria* y *triclinia* han desaparecido sin dejar huella. En contrapartida, se conserva un fragmento de cabecera de la iglesia de San Tirso —muy representativo del período— así como restos arqueológicos del *palatium* de Alfonso II, adyacentes a la catedral gótica (V. Hevia y J.M. Fernández Buelta).

Como monumento especialmente destacado entre los edificios intramuros ha permanecido la *Cámara Santa*, originariamente unida al palacio. Contigua a la torre románica de San Miguel, hoy la encierra el complejo catedralicio que, englobándola, sofoca su limitada escala. Edificio martirial de dos plantas, la cripta albergaba los



Cámara Santa. Catedral de Oviedo (en 1918).

restos de santa Leocadia, la mártir toledana patrona de la iglesia de los Concilios en la capital visigoda. En tiempos de Alfonso III se incorporarían los del mártir Eulogio, traídos de Córdoba, en una secuencia de *translationes* de reliquias venidas de al-Andalus. Oratorio real y cámara del tesoro, fue *repositorium* de ricas preseas, apreciadas por su suntuosidad y rareza, protegidas por severos tabúes, sacros o maravillosos. En este aspecto, sus funciones eran similares a las del camarín anejo a la capilla palatina de Aquisgrán. Las piezas consagradas más descollantes provenían del erario real, así como de la tesaurización funeraria —la «parte del muerto» que ahora debe legarse al santuario, realzando con ello el servicio divino—. La Cámara ovetense, pese a ser silenciada en el ciclo cronístico de Alfonso III, se adscribe al reinado del Rey Casto como organismo integrado en el *palatium*.

Oratorio principesco y recinto martirial, afín a la capilla palatina de San Teodoro en Venecia —acreditada por la *translatio* de los restos de san Marcos Evangelista—, la rica tesaurización, el acopio de reliquias y esplendorosas ofrendas se acrecienta en los sucesivos reinados. Conforme a una mentalidad que exigía la materialización de los valores espirituales, el tesoro áulico contribuye a revelar la Jerusalén Celeste al mismo tiempo que testimonia la terrena.



San Pedro de Nora. Las Regueras.

Muestra deslumbrante de las riquezas que se acumulan en torno al Rey Casto, la portentosa Cruz de los Ángeles, ofrendada por el monarca a la Catedral de San Salvador en el 808, representa el emblema triunfal y protector de su gobierno. Estandarte de la ciudad de Oviedo envuelto en el halo de «mirabilia» que le otorga la Crónica Silense, la insignia regia, que en su tiempo debió presidir el oratorio, atestigua la labor de maestros orfebres al servicio de la corte, capaces de engarzar en unidad coherente los más preciosos talismanes.

Más allá del año 1000, coincidiendo con la renovación pelagiana, la Cámara Santa y con ella la *civitas episcopal*, habría de erigirse en destacado destino de peregrinación peninsular, el segundo en importancia tras Compostela, cuyo carismático origen se remonta a la época de Alfonso

ALFONSO II, MODELO DE PRÍNCIPES.

II. Tiempo de despertar de aquel ensimismamiento histórico en que Asturias quedó sumida desde el traslado de la corte a León.

Distanciado de la cerca, en un paisaje de pequeñas explotaciones agrarias y espacios de bosque, el monarca eleva un complejo extraurbano, formado por iglesia (San Julián de los Prados) y área residencial, integrada por palacio y dependencias varias (desaparecidos). Conjunto autónomo que, prolongando un modo muy romano de concebir las relaciones entre el campo y la ciudad, también viene a expresar el dilema medieval entre «fortaleza única o casas diversas» (J. Le Goff).

Ya lejos de la *regia sedes* quedan otros importantes documentos del patrocinio desplegado por Alfonso II. Fundaciones situadas en medio rústico, entre desiertos de bosque, representan células aisladas donde la vida política y religiosa de la Alta Edad Media se inserta orgánicamente. Forman parte de una constelación que irradia orden y vigila el territorio. Santa María de Bendones (Oviedo) y San Pedro de Nora (Las Regueras), testimonian una proyección centrífuga del mecenazgo real, cuya actuación se extiende a ciertos núcleos o ganglios atomizados que, en estrecha simbiosis con los caracteres topográficos y el sistema de comunicaciones, jalonan un entramado clave en la dinámica territorial del estado.

Narrador de la historia oficial del reino, el ciclo cronístico de Alfonso III enaltece la figura y el gobierno del Rey Casto tornándolos ejemplares, de acuerdo con la imagen ideal que la sociedad se hacía de su propia perfección. Las crónicas trazan una efigie modélica del Rey Casto como caudillo cristiano, monarca constructor y dirigente piadoso, compendio de virtudes inherentes al príncipe altomedieval.

La versión rotense de la crónica del Rey Magno hace cita explícita de la unción que recibió Alfonso II en el 791, signo de un nuevo entendimiento del ejercicio del poder. Los monarcas astures, como herencia bíblica y visigoda, por la unción recibían el nombre y la potestad de rey. Soberano destinado a cumplir las dos funciones rectoras, militares y sacerdotales, el ungido por los óleos santos, vértice de los *pugnatores*, es también vicario de Cristo y gobierna en la tierra por delegación divina: el poder del príncipe representa un ministerio sellado por la Iglesia, detentado a imagen del Rey de Reyes.

La misión conductora del monarca requiere el adiestramiento de los *bellatores* al igual que una educación acorde con la de los altos prelados. Como rezan las *Instituciones* del emperador Justiniano, al rey «le conviene no sólo estar adornado con las armas, sino también armado con las leyes, pues por ambas vías se lleva a cabo lo señalado por Dios». Depositaria de la *sapientia*, de la cultura escrita, a la iglesia incumbe modelar el buen juicio del príncipe, tutelar su iniciación en las artes liberales valiéndose de todo el caudal de latinidad atesorado en sus *scriptoria*. En términos generales, el ideal restaurador altomedieval, hunde sus raíces en la memoria del medio eclesiástico, culto y recopilador. Salvaguarda del mito imperial, propicia en las cortes la *imitatio imperii* como modelo en la formación de príncipes.

Los *oratores*, preceptores del soberano, infunden en el rey los valores clásicos de la piedad y la justicia, principales virtudes regias a decir de san Isidoro. De forma muy reveladora el ciclo cronístico de Alfonso III atribuye al Rey Casto estas cualidades, elevándolo, al igual que en una *laudatio* antigua, a paradigma de buen gobernante, de ejercicio santo del poder, espejo de príncipes congruente con el patrón ofrecido en la *Civitas Dei* agustiniiana y que Eginhardo, conscientemente, utiliza en su *Vita Karoli*.



San Julián de los Prados. Ábside mayor.

El juicio histórico de las crónicas medievales va íntimamente unido al tratado de las cualidades que adornan la imagen del rey. Junto a las mencionadas virtudes, el ciclo asturiano subraya en Alfonso II la continencia. «Y pasó su vida sin esposa, en la mayor castidad», constata la Albeldense. Tal aseveración, quizá reveladora de una fase en que la institución matrimonial se hallaba relegada a los márgenes de la sacralidad (G. Duby), habría de proporcionarle su famoso sobrenombre.

A partir del epíteto «casto» unido a inciertas circunstancias de su biografía, se ha intentado perfilar una figura de rey monje, de monarca tonsurado, «cabeza de una élite monástica en el reino de Asturias» (I. Bango Torviso).

Ciertamente, algunos datos históricos invitan a argumentar en esta dirección. La crónica de Albelda recoge cómo Alfonso II en el undécimo año de su gobierno, expulsado ilegítimamente del trono, se refugió en el monasterio de Ablaña, de donde fue sacado por sus leales y repuesto en el solio ovetense. Un documento de Ordoño II, de valoración diplomática dudosa, informa sobre la temprana estancia del príncipe Alfonso en el antiguo monasterio de San Julián de Samos (Galicia), centro favorecido por los reyes asturianos, donde pudo recibir su primera educación.

Pese a dejar en derredor de la imagen del soberano amplias zonas de penumbra, la luz que arrojan tales fuentes resulta tan sugestiva que explica la hipótesis —un tanto mixtificadora— de la personalidad ascética del Rey Casto. Bajo esta perspectiva, ciertas analogías de disposición entre San Julián de los Prados y las iglesias monásticas visigodas quedarían en gran parte esclarecidas. Mas suponer la tonsura del rey asturiano representa una conjetura poco plausible: los textos nada refieren sobre la ordenación del monarca y los votos monásticos, lejos de promover al príncipe, de forma irremisible lo hubieran excluido como aspirante al solio. Así lo atestiguan los códigos sociales visigodos y francos, donde la tonsura se interpreta como vía eficaz de incapacitación para el gobierno y de confinamiento irrevocable. Cabe recordar cómo Bermudo I, que precedió al Rey Casto, hubo de renunciar al trono por su condición de diácono.

Cruz de los Ángeles. Cámara Santa. Catedral de Oviedo.



Los nexos monásticos de Alfonso II (Samos, Ablaña) pudieran ser indicativos de la educación del príncipe en un medio cultural heredero del renacimiento isidoriano, donde debió imbuirse de una *sapientia* entreverada de goticismo, soporte ideológico de su ulterior aspiración legitimista. Si bien sobre la oscura génesis del monacato asturiano poco se puede asegurar, en buena lógica parece coherente suponer que el ideal goticista tuviera su salvaguarda en los reductos cenobíticos, donde a partir del reinado de Alfonso I destaca la creciente incorporación de clérigos venidos de territorio musulmán, celosos custodios de la tradición visigoda. Consecuentemente con una formación en tales círculos, Alfonso II asumiría la castidad como ideal de vida monástico deseable también para los laicos y en especial para el monarca por su carácter ejemplar.

Pero la sobriedad y la vida piadosa, la castidad que las crónicas —redactadas por clérigos— atribuyen al rey, representan virtudes que en modo alguno presuponen una condición de monje. La figura de Alfonso II se revela en cambio paradigma de *rex et sacerdos*, príncipe ungido, compendio de virtudes (piedad, justicia, clemencia) a las que se añade la contención, elogiada por san Agustín y Gregorio Magno como virtud del justo, del dirigente. Meta de una escala de perfección, la castidad era por tanto conveniente para todo cristiano y, particularmente, para el rey, cuyo carisma refuerza como signo de una devoción excepcional.

Al margen de la tonsura, la unción, sacralizadora del poder, consagra al soberano y le otorga por sí misma un lugar entre los *oratores* como ministro de Cristo. Centro de una cosmovisión teológica, la situación privilegiada del monarca en los espacios culturales y su activa presencia en el oficio litúrgico se explica así por el carácter sagrado de sus funciones de rey.

Rex et pontifices, el soberano cuenta entre sus prerrogativas el intervenir en asuntos de dogma y actuar como cabeza de la Iglesia, pues la unción le otorga la capacidad de juzgar, de separar. De ahí la generalizada mediación de los reyes altomedievales en las querellas religiosas, entendidas como asuntos de estado. Bajo esta óptica se explica la definición de Alfonso II ante la herejía adopcionista, defendiendo la ortodoxia como vía de reafirmación política frente a la iglesia toledana y de alineamiento con el emperador de Occidente y el Papado.

UN NÚCLEO SACRO EN TERRITORIO FORÁNEO.

Dedicada a los santos mártires Julián y Basilisa, la iglesia fue erigida en la campiña, al norte de la *regia sedes*, a notable distancia de la muralla de Alfonso II (unos ochocientos metros). Hoy la aislada cima de la torre gótica que corona el casco urbano atestigua el alejamiento entre el templo suburbial y la basílica de San Salvador, foco de la primitiva hierápolis. El emplazamiento, como signo topográfico, denota relaciones recíprocas de dominio visual entre la urbe y el templo. En un plano simbólico, suscita la activación de valores contemplativos propios del pensamiento escatológico del Alto Medievo, tendentes a mostrar, a actualizar la Ciudad Revelada en la tangibilidad de un escenario modélico, en un espacio y un tiempo concretos.

Siguiendo las pautas de los escritos altomedievales, los documentos de la monarquía asturiana no aportan una datación precisa del templo. El Testamento de Alfonso II a favor de la catedral de Oviedo —probable copia basada en un documento auténtico—, fechado en 812, no hace mención de Santullano, por lo que la construcción debe ser posterior a esta data. Su cronología límite se sitúa en 842, año de la muerte del Rey Casto.

Silenciada en la Crónica de Albelda, se cita con cierto detenimiento en las dos versiones de la Crónica del Rey

San Julián de los Prados.



Magno. La Rotense indica su situación «bastante lejos del palacio», mientras que la crónica «ad Sebastianum» constata que Alfonso II «edificó también al norte, distante del palacio casi un estadio, una iglesia en memoria de san Julián mártir, poniendo alrededor, aquí y allá, dos altares decorados con admirable ornato». Los textos mencionan después la construcción y equipamiento de palacios reales, baños, comedores, estancias y cuarteles.

La iglesia de San Julián de los Prados aparece mencionada en la donación de Alfonso III del 896 a la mitra ovetense. Documento de autenticidad muy discutida, en él se precisa la distancia que mediaba entre el núcleo extraurbano y la sede áulica (media milla), añadiéndose la mención de palacios, baños y triclinios adyacentes.

La Historia Silense (1118) registra el templo, situándolo a casi un estadio de la iglesia de San Salvador.

Único y brillante testimonio llegado hasta nuestros días de todo un conjunto áulico, la basílica se asociaba a una residencia real de carácter suburbano. Inserta en la semántica de las dos moradas, tan caracterizadoras de los asentamientos regios altomedievales (C. Brühl), el núcleo extramuros se configura como una suerte de alternativa privada del *palatium* ovetense. Diferenciado de la *curtis regia*, sede oficial del monarca en el centro de la urbe y símbolo de su autoridad, el complejo foráneo vendría a recrear el hábitat y la función de las *villae* tardoantiguas, segunda residencia de la élite romana, ubicada en dominio rural. Sugiere un marco acorde con los ideales de ocio y retiro distanciador que como herencia antigua recoge la aristocracia altomedieval. De forma elocuente, las moradas de ricos propietarios tardoantiguos —en los ejemplos más elaborados— incorporan basílica privada o *ecclesia propria*, con funciones honoríficas (exaltación del *dominus*) y culturales. Como en las granjas carolingias, los signos de reconocimiento de los grandes hacendados bajo romanos parecen aflorar en la mansión extraurbana de Alfonso II.

De las construcciones palaciales cercanas al templo, explícitamente mencionadas en el Testamento de Alfonso III del 862 (*palacijs et balneis, triclinijs*), nada se conserva. L. Menéndez Pidal las sitúa en la antigua finca llamada «El Palacio», a unos doscientos metros de la iglesia, aproximadamente la distancia señalada en la crónica



San Julián de los Prados. Capitel del ábside mayor.

«ad Sebastianum» (casi un estadio) y la misma que separaba el palacio y la capilla de Aquisgrán. Como acontecerá en el núcleo ramirense del monte Naranco, morada y basílica no se erigen en relación de contigüidad. Entidades espaciadas, constituyen elementos plenamente autónomos, incorporados a la topografía abierta del paisaje rústico.

En contraste con el estrecho agrupamiento que impone el ámbito *intra muros* en la organización del *palatium* y el oratorio real (Cámara Santa) el emplazamiento fuera de la cerca favorece una composición libre y dispersa.

Al igual que en otros programas asturianos, el conjunto principesco surge en territorio cualificado, previamente ordenado por la romanización que bordea la colina de Ovetao. Así lo testimonian algunos restos arqueológicos hallados en sus alrededores. A decir de J. Uría Ríu, el templo se inserta en las inmediaciones de un cruce de antiguas vías de comunicación (de ellas la *strata maiore* dirigíase al norte hacia la ciudad de *Lucus Asturum*, Lugo

de Llanera). Sin poder asegurar hasta qué punto actuó la romanización sobre la topografía rural en que se emplazaba Santullano, quedan vestigios indicativos de una cierta continuidad de hábitat. En el asentamiento se vislumbra la estratigrafía histórica propia de un espacio orientado. Quizá el mismo reaprovechamiento de *membra disyecta* en el interior del templo, como en Naranco o Lena, representa un síntoma del valor carismático de lo preexistente, cuyos elementos sobreviven en parte, encauzados hacia nuevos planteamientos.

El núcleo palatino asociado al sistema de comunicación antiguo, conforma un ganglio extraurbano representativo del territorio de la *civitas* altomedieval, cuya dinámica urbanística genera un sistema de nódulos extramuros en abierto contraste con el enrejado de la planificación romana.

Su emplazamiento foráneo promueve conexiones simbólicas con el significado de la muralla que, amparando la urbe, la aísla físicamente del mundo exterior e instituye una neta separación entre un espacio *intra muros* y otro *extra muros*. En torno a los centros ciudadanos de la temprana Edad Media, en áreas periféricas, se configura una corona de recintos sagrados —a menudo de carácter cementerial y asociados a las arterias de comunicación—, integrada por iglesias conmemorativas y martiriales, monasterios, incluso complejos catedralicios, fundaciones pertenecientes en su mayoría a la *res privata* del soberano. Representan atalayas civilizadoras y signos de autoridad en el territorio rústico que a modo de constelación de nódulos sacros, como una segunda cerca, vienen a reforzar simbólicamente el poder sagrado de la muralla. Ya en la etapa románica, alrededor de la ciudad de Oviedo, habría de consolidarse un cinturón de construcciones religiosas que cuentan con Santullano como antecedente y testimonio integrado.

Las obras sacras ubicadas en el *suburbium*, llevan frecuentemente una advocación martirial, prolongando la tradición constantiniana de fundaciones conmemorativas y relicarios fuera de la muralla —habitualmente integrados en residencias palatinas— pero en estrecha relación visual con ella. Construidas en honor de los primeros santos y mártires de la Iglesia, eficaces mediadores ante lo sagrado y modelos de vida, indican espacios mitificados por la exégesis cristiana. Genéricamente, rememoran el

lugar de la pasión y sepultura de Cristo que, conforme a la narración evangélica, se hallaba fuera de la ciudad, «a un tiro de arco de la antigua Jerusalén». De este sentido participa por su emplazamiento y advocación el templo de San Julián de los Prados, dedicado a los santos mártires de Antioquía, Julián y Basilisa, esposos de acendrada castidad, paradigma de renuncia y perfección en la escala de virtudes. Bajo su patrocinio se hallaba el antiguo monasterio de Samos y en Oviedo, Fruela I había erigido en su honor un altar dentro de la primitiva basílica de San Salvador, destruida por las últimas incursiones musulmanas (794-795) y reedificada por Alfonso II.

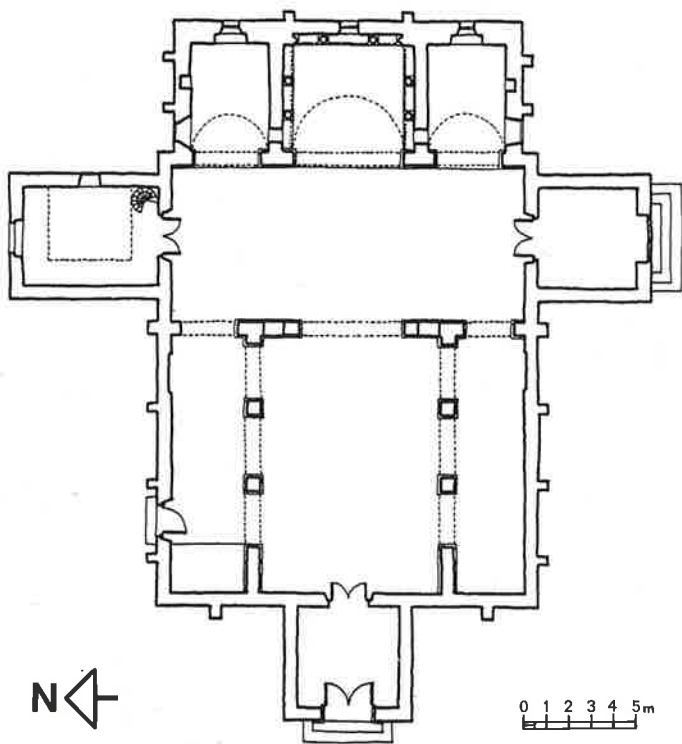
El carácter extraurbano que el complejo palatino tuvo en origen, ha dejado su impronta en el nombre que designa al templo. San Julián de los Prados conserva una hagonimia indicativa del primitivo entorno campestre contiguo a la sede, hoy plenamente incorporado al tejido urbano de Oviedo. Todavía en 1887 C. M. Vigil registraba el templo entre las iglesias rurales del concejo ovetense. En cuanto a la denominación alternativa de la basílica —Santullano— entraña una interesante alteración popular del nombre del santo, muy extendida en Asturias.

PLANTA DE SAN JULIÁN DE LOS PRADOS.

En esencia el edificio consta de un gran rectángulo de proporciones anchas (28x24 m) integrado por cuerpo de tres naves, transepto y organismo de cabecera subdividido en tres capillas de testero recto. A este núcleo primordial, se agregan en el confín de occidente y en los muros norte y sur del crucero tres anexos de sección rectangular, acusados en planta.

Frente a los planes reticulares, tan extendidos en la arquitectura visigoda del siglo VII, en Santullano se impone la organización basilical, distintiva de los templos de la monarquía asturiana ya desde sus albores. El predominio de la conformación axial y la relativa diafanidad de sus espacios enlaza con la reactivación que durante los siglos VIII y IX experimentan en Occidente los modelos basilicales tardoantiguos, particularmente en Italia y ámbito franco.

San Julián de los Prados. Planta.



Precedido de un sencillo nártex, el cuerpo central, surcado por dos hileras de arcos de medio punto sobre pilares cuadrados, se subdivide en tres naves de triple tramo, destacando poderosamente la amplitud de la central respecto a las colaterales. Como en las iglesias sirias y visigodas, sus proporciones resultan cortas, pues la anchura sobrepasa con mucho la profundidad.

La solución de continuidad con el trasepto queda parcialmente interrumpida al fondo de la nave mayor por la presencia del arco-iconostasis sobre poderosos pilares, barrera entre el *quadratum populi* y el espacio del *sacerdotium* que rememora la solución visigótica de San Gião de Nazaré (Portugal). Sin embargo, en Santullano, las naves laterales discurren sin interrupción hasta abrirse en arco semicircular sobre los extremos del crucero.

Distintivo de la arquitectura asturiana resulta el uso del pilar como apoyo de las arcadas divisorias. Con excepción de la etapa ramirense, el procedimiento se mantiene a lo largo de todo el Prerrománico, en abierto contraste con el frecuente empleo activo de la columna en la edificación visigoda. El sistema aparece ya en la basílica palatina de Santianes de Pravia (siglo VIII), iglesia paleoasturiana donde se prefiguran muchas de las soluciones codificadas en San Julián de los Prados.

Único en la arquitectura de la monarquía astur, el amplio transepto, espacio homogéneo y continuo, de acentuada autonomía, difiere en su organización de los «cruceros francos», por lo general acusados en planta y compartimentados. Dentro de lo hispano, podría considerarse Quintanilla de la Viñas el antecedente más próximo, si bien en la edificación visigoda es más usual el crucero dividido (como en San Gião de Nazaré).

El origen del transepto continuo, singularmente recuperado en Santullano, se remonta a la arquitectura pagana imperial. Sin olvidar precedentes lejanos en las basílicas romanas de naves «transversales» —disposición recreada en Bendoros—, el organismo hunde sus raíces en las salas de ceremonia de la Baja Romanidad. Al respecto, algunos ejemplos de basílicas privadas norteafricanas de finales del siglo III o del IV resultan muy reveladores. La ínsula de la Caza en Bulla Regia muestra un edificio de plan axial con un destacado transepto continuo, espacio de exaltación del *dominus* que, como en

ASPECTOS MATERIALES Y CONSTRUCTIVOS.

Santullano, refuerza la focalidad de la construcción y, al mismo tiempo, facilita la disposición jerarquizada de los asistentes a las ceremonias.

El despejado transepto de San Julián, cuya longitud coincide con la anchura del cuerpo de naves, sobresale también por su profundidad, casi la misma que la central. Dentro del marco asturiano, el gran ámbito cruzado guarda semejanza con la anchurosa nave única de Santa María de Bendones, organismo de crecimiento transversal, en un edificio que debió también fundarse en época de Alfonso II.

En sus extremos, el crucero comunica con dos dependencias simétricas, distintivas de la arquitectura astur. Acusadas en planta, en el resto de los templos se asocian al último tramo de naves.

Hacia oriente, el ámbito transversal se articula con el cuerpo de cabecera, entidad ligeramente más estrecha, quizá como sugiere Schlunk, por razones tectónicas. Las tres capillas contiguas y alineadas, único espacio abovedado del templo, muestran un diseño rectangular como en las contemporáneas iglesias de San Pedro de Nora y Santa María de Bendones. La traza del santuario supone uno de los grandes hallazgos de la arquitectura en la era del Rey Casto, destinado a prolongarse en el arte asturiano hasta el punto de tipificar sus cabeceras. Inusual en las fábricas carolingias, rememora planteamientosardoantiguos sirios y norteafricanos que con anterioridad habían tenido ya cierta proyección en el levante español (basílicas baleares de los siglos V y VI).

Entroncando con una corriente de tradición hispana, el plano de San Julián de los Prados se somete a la disciplina de la línea y el ángulo recto, invariante en la arquitectura astur que, durante la etapa de Alfonso II, opta por combinar los grandes espacios con las formas sencillas.

La fábrica de Santullano, edificio erigido *ad fundamentis*, muestra un sistema constructivo anticipado en la etapa paleoasturiana (San Juan Evangelista de Pravia), caracterizado por un aparejo modesto, en abierto contraste con la estereotomía visigoda que confiere a los templos del siglo VII una gran solidez y calidad mural.

En San Julián de los Prados, al igual que en otras construcciones levantadas bajo Alfonso II, los lienzos se realizan en sillarejo, con lajas irregulares de piedra unidas por lechos de mortero. Este procedimiento demuestra la vigencia de las técnicas romanas arraigadas en la región. El aparejo mural, irregular y de escaso efecto, excluye las posibilidades de ornamentación tanto plástica como arquitectónica, habituales en los paramentos visigodos. La relativa tosquedad de los muros asturianos parece requerir el complemento de un enlucido que dote al exterior de uniformidad y correcto acabado, continuando con ello la técnica romana del revestimiento para estructuras poco vistosas.

San Julián de los Prados. Paramentos y ménsula.



Sectorialmente, el edificio muestra una fábrica más cuidada, con aparejo de mayor formato y escuadre más regular. Así acontece en los esquinales, donde alternan los sillares a soga y tizón, en contrafuertes y pilares de soporte interno. El uso de dinteles monolíticos de caliza bajo arcos de descarga enmarcando diversos vanos rectangulares (algunos cegados) evidencia la continuidad de un método muy romano, aplicado en la fachada de la tardoantigua Santa Eulalia de Bóveda (Lugo).

Al interior, un rico material reutilizado valora el santuario, ceñido por arcadas ciegas. Apoyadas en pilastras y columnas marmóreas de procedencia antigua, realzan el espacio de mayor condensación simbólica. Tal incorporación obedece a una práctica generalizada desde el Bajo Imperio, ya presente en la edilicia visigoda. Dentro de la etapa del Rey Casto también se advierte en la Cámara Santa. El reaprovechamiento no será ajeno al arte ramirense, como testimonian Lillo y santa Cristina de Lena.

Derivado del romano, el ladrillo entero, de escaso grosor y tamaño uniforme se ajusta a una tecnología antigua, dispuesto a sardinel. Utilizado en la construcción de arcos —interiores y exteriores— de roscas despiezadas radialmente, así como en las cubiertas de medio cañón de la cabecera, cuyas bóvedas muestran los ladrillos sentados de canto, como si fueran dovelas de un arco de piedra. La presencia de arcos latericios de descarga que penetran todo el espesor de la pared, corrobora el origen bajorromano de los sistemas de construcción.

El arco de medio punto —sin el peralte que adopta en lo ramirense— imprime al edificio un acento muy romano. De forma consciente, se elude el arco sobrepasado, distintivo de la arquitectura visigoda, en beneficio de un patrón tradicional, bien representado en diversos monumentos de la *Gallaecia*.

Las roscas semicirculares habrán de mantenerse como rasgo singular de lo asturiano desde la etapa de formación hasta el fin de la monarquía, si bien en el reinado de Alfonso III convivirán con arcos ornamentales de herradura, efecto de la nueva apertura hacia el sur.

Apeada en impostas de piedra —sobriamente decoradas—, la bóveda de cañón se restringe a los tres ábsides de la cabecera. Por su ligereza, las cubiertas latericias



San Julián de los Prados. Vista de la cabecera.

destinadas a espacios limitados no requieren complejos sistemas de contrarresto. La cripta de la Cámara Santa desarrolla un abovedamiento similar y es muy probable la extensión de este tipo de bóveda a otras fundaciones del Rey Casto, (perdidas o muy restauradas). El procedimiento habría de codificarse en la arquitectura asturiana para la cubrición de las cábeceas tripartitas.

Igualmente, el material latericio figura en la cubierta exterior del templo. Como en el resto de los edificios de la monarquía, San Julián contaba con tejados a doble vertiente de *tegulae* plana. Lamentablemente, las cubiertas originarias de los monumentos prerrománicos se han perdido a causa de intervenciones poco respetuosas —algunas en fecha muy cercana, como Valdediós— que, desmantelando el primitivo tejado, reemplazaron las tejas de tradición romana por las actuales tejas árabes.

La madera —roble del país— es material básico en la techumbre, pues excepto la cabecera, toda la fábrica se cubre mediante armadura vista, constituida por pares, parecidos y tirantes sobre durmiente, decorados con motivos geométricos grabados a fuego. La cubierta ligera ha sufrido varias restauraciones, siendo la más antigua de las documentadas la del siglo XII (1165). Con los sucesivos trabajos de consolidación —y el correspon-

ORDO Y AISLAMIENTO: ESPACIALIDAD EXTERNA.

El primer acercamiento al edificio pone de relieve un carácter recio y hermético, extensivo a todo su perímetro: ámbitos confinados, decidida reclusión ante el entorno, dominio del muro ciego y de la celosía veladora. Reflejo de un orden celeste imperturbable, el recinto exige el cierre severo, requiere una pausa infrangible ante una naturaleza contingente cuya irrupción alteraría el cosmos sacro que evoca el templo. La ósmosis entre marco natural y espacio litúrgico se reduce al mínimo e incluso la luz debe transmutarse antes de irradiar sobre el interior. Filtrada a través de las parcelas caladas, adquiere el sesgo de la claridad divina.

Entidad aislada, fuera del mundo, al abrigo de todo contacto, de toda mancha profana, la fábrica debe entenderse como cofre salvaguarda de la expresión trascendente, receptáculo de un interior esplendoroso que testimonia la *Civitas Dei*.

El contorno pétreo representa un límite de articulación somera que demarca con precisión el espacio teofánico, circunscribiéndolo de su envoltura natural. Impone una hermética presencia en territorio rústico, afirmando la hegemonía del edificio en el paisaje. Agente de un orden teocéntrico, en sus formas cultas y monumentales, la iglesia extiende su influjo más allá de las inmediaciones, testimonia la autoridad del poder regio en el indiferenciado ámbito que, como segunda realidad, se desenvuelve tras las murallas de la urbe, tras el muro —cerca que define el templo.

Tanto como su interior, la configuración externa transparenta los diseños de una élite instruida que, bajo la égida del rey ungido, conduce la sociedad. Detentadora del poder y la cultura, reafirma su preponderancia distanciándose del entorno natural, de aquel territorio oscuro y peligroso, rural y rústico a un tiempo, desplegado más allá de los muros. La retracción hacia el agro y la foresta, en cuyo medio se insertó San Julián de los Prados, se vislumbra tanto en la opacidad que comunica el exterior, como en la nobleza ornamental de su interior, refractaria a cualquier intromisión del *modus vivendi* de los *laboratores*. Tamizada por un prisma idealizador, en otro tiempo la vida campesina fue apreciada por las élites ociosas como espacio ameno. Mas una vez convertida en realidad omnipresente, las minorías altomedievales —rurales a su pesar— procuran eludir su obligada proximidad.



San Julián de los Prados. Celosía original del testero.

diente reemplazamiento de piezas—la altura del techo ha descendido casi un metro. Obviamente, el empleo de armadura responde a un sistema de cubierta de tradición romana, característico de los espacios basilicales.

Todas las celosías que cierran los vanos, fueron elaboradas con estuco moldeado; de ellas tan sólo se conserva un original en el lado norte del testero. En época contemporánea a partir de esta referencia, se diseñaron las restantes. Schlunk señala para la técnica analogías italianas (Santa Sabina, San Pablo Extramuros, en Roma).

Primitivamente, el solado mostraba el habitual *opus signinum*, hormigón pulimentado de textura irregular y apariencia modesta que fue sustituido al convertirse el interior del templo en espacio cementerial (siglo XII).



San Julián de los Prados. Fachada.

Como en su día anotó V. Lampérez, en Santullano la acusación de los distintos cuerpos es tan armónica que reúne verdadera belleza arquitectónica. La iglesia muestra un desarrollo escalonado y regular cuya estratificación se percibe con claridad al contemplar la fábrica desde occidente. Con nítida planimetría, los escuetos volúmenes se superponen en un *crescendo* cuya progresión en altura tienen como fin connotar ámbitos jerárquicos, mediante soluciones ya codificadas. La elevación, que alcanza su cenit en el transepto, emana de una tectónica tradicional que en nada anuncia las arriesgadas búsquedas del maestro del Naranco.

Las proporciones extendidas, contrapunto de la proyección en altura, se ajustan a una sobria geometría del cuadrado, el rectángulo, el pentágono. Ponen el acento en la estática y el reposo. En sintonía con una lógica constructiva de raíz clásica, legado de las basílicas paleocristianas, la perspectiva de occidente cifra la distribución interna. El juego de declives y atenuadas pendientes enlaza con la multiplicación de planos y ángulos en los paramentos, fruto de la división de espacios.

En el confín de occidente, adosado al imafronte, se dispone el cuerpo de acceso al templo, umbral de conciso trazado y tránsito entre los dos mundos. De proporciones

cuadradas, el nártex constituye un volumen único, si bien es posible que, en consonancia con la cabecera triple, originariamente se hallara flanqueado por dos cámaras al modo sirio (J. Manzanares). Vestíbulos similares al de San Julián se conservan en otros edificios de la monarquía asturiana (Santianes de Pravia, San Pedro de Nora, Santa Cristina de Lena). Liminares de acento arcaico, visigótico, remiten a los habituales nártex de los templos del siglo VII (San Juan de Baños, San Pedro de la Nave). Los primeros testimonios de su empleo en la arquitectura hispana se remontan al siglo VI en áreas de influjo norteafricano.

Siguiendo las directrices de los pórticos visigodos, el vestíbulo, de proporciones reducidas, no pretende conformar una fachada articulada, conservando un sentido

San Julián de los Prados. Nártex.





San Julián de los Prados. Vista meridional del transepto.

de espacio agregado. Se muestra muy alejado de las soluciones coetáneas de la arquitectura carolingia, donde el cuerpo occidental en su estructuración y monumentalidad, registra el dominio del *regnum*. Los organizados exteriores de las anteiglesias francas no tienen equivalencia en el arte asturiano hasta la época ramirense (San Miguel de Lillo).

El acceso se abre en arco sobre monumentales jambas de bloques monolíticos cuya desornamentación contrasta con la riqueza decorativa que décadas después, excepcionalmente, mostrarían las de Lillo en el monte Naranco. El escudo exorno geométrico se concentra en las impostas de rolo, que cuentan con antecedentes visigodos (San Pedro de Balsemao) y vuelven a verse en otras iglesias asturianas. Cubierto a doble vertiente, los aleros del nár-

tex descansan en ménsulas o repisas monolíticas de gran tamaño y perfil en cuarto de círculo. Decoradas con estriados, resultan muy características como remate de esquinual durante la etapa de Alfonso II.

Tras el porche se eleva el imafronte, de vertientes escalonadas, fiel traducción del cuerpo de naves, rematado con espadaña (añadida). Bajos contrafuertes, habituales en esta fase del prerrománico, refuerzan los lienzos laterales. Estribos cortos se constatan también en la limitada articulación de los muros del cuerpo central, donde, aprovechando la diferencia de altura entre la nave mayor y las colaterales, se abre el claristorio, plano de huecos adintelados recubiertos por celosías (reconstruidas) dispuestas en correspondencia con la sucesión de tramos del espacio interno.

En Santullano, la composición de volúmenes externos traduce un sistema de doble dirección, una biaxialidad donde el realzado transepto se erige en volumen privilegiado y caracterizador que pugna por la supremacía de orientación sobre el desarrollo longitudinal del cuerpo de naves y la cabecera.

Dominando la silueta exterior, destacado en elevación y anchura, el transepto representa un poderoso contrapunto de las naves. Compensando en su orientación el crecimiento longitudinal, tiende a equilibrar la composición del organismo. Cubierto a dos vertientes y reforzado por estribos más elevados en su intersección con las naves, el majestuoso volumen representa el espacio más diáfano e iluminado del templo, al abrirse a oriente en dos huecos altos similares a los del claristorio de la nave mayor y rasgando su ala sur con un gran ventanal de medio punto que guarda simetría con el vano cegado del lado norte. En la línea de las fuentes de luz de las basílicas constantinianas, esta espléndida ventana aparece recubierta por una compleja celosía calada (reconstruida) de tableros de estuco con temas geométricos que Schlunk emparenta en su técnica y diseño con prototipos italianos coetáneos. De insólitas dimensiones en la arquitectura hispana, el soberbio hueco constituye la parcela luminosa más destacada del edificio.

Inusitadamente, la nave transversal, sin desbordar el perímetro de muros, despliega su gran cuerpo rectangular. Su silueta se torna especialmente poderosa contem-

plada desde la cabecera y a una cierta distancia, manifestándose como entidad autónoma que precede al santuario. Reactivando tradiciones bajoimperiales, adquiere competencias de núcleo organizativo de rango superior. Dentro de la estratificación de prismas arquitectónicos, establece un principio de jerarquía que, como un *opus orientalis* carolingio, ya desde el exterior del templo, pre-dispone al visitante a adoptar un determinado recorrido de contemplación.

En los extremos del crucero, se sitúan dos habitaciones claramente diferenciadas de la gran nave por sus proporciones. La meridional fue reconstruida íntegramente

San Julián de los Prados. Cabecera.



San Julián de los Prados. Cámara Supraabsidal.

por F. de Selgas entre 1912 y 1915, con motivo de la restauración de la iglesia. De forma poco acertada, convirtió la dependencia en un pórtico abierto, a imitación del nártex occidental. Los antecedentes inmediatos de estos anexos, de incierta función, se hallan en las iglesias visigodas como Quintanilla de las Viñas, donde, con gran similitud respecto a Santullano, flanquean el crucero.

Destacada sobre la pantalla de la nave cruzada, la cabecera de San Julián se recorta con rotunda autonomía. Su cuerpo rectangular acusa al exterior la tripartición del santuario. Contrafuertes y ventanas cerradas por celosías subrayan junto con los declives de los tejados la división del recinto. Arcos de descarga y vanos de la cámara supraabsidal se realizan en ladrillo, creando un mitigado efecto de contraste cromático con el sillarejo de los paramentos y los bloques que enmarcan los huecos. Sobre la fuente de luz de la capilla mayor, la enigmática cámara alta, incomunicada con el interior, se abre en destacado vano de triple arco con montantes y apoyos monolíticos. El hueco central, de mayor radio, descansa realzado sobre columnillas marmóreas de capitel corintio, recuerdo visual de los vanos tríforos propios de las fundaciones áulicas de la Rávena tardoantigua (Baptisterio Neoniano, San Vital). Nota dominante del testero, la cámara elevada e inaccesible, de discutida función, se

mantiene con variaciones en las cabeceras de los edificios asturianos como núcleo temático a través de toda la secuencia prerrománica (San Tirso de Oviedo, Santa María del Naranco, San Salvador de Valdediós). Novedosa aportación de la etapa del Rey Casto, en la traza de este hueco se reconoce un antecedente a pequeña escala de los monumentales *frons regiae* del período ramirense, enraizados en el vocabulario imperial. Signo recopilador, el triple arco de la dependencia secreta, en emplazamiento tan significativo, coronando el ábside mayor, pudiera exteriorizar el carácter áulico del santuario como una destacada cita principesca. El arquitecto que ideó la cabecera de San Julián de los Prados conocía la referencia que subyace bajo estas formas de lenguaje históricamente marcadas: la sacralización y sus formas de expresión simbólica.

EL DOBLE ITINERARIO.

La ordenación binaria del templo, permite interpretar el espacio interno en función de una doble coordenada. En San Julián el sorprendente crucero adquiere un desarrollo equiparable al itinerario longitudinal. La disposición de la iglesia suscita una lectura dual dentro de un sistema de equivalencias y correlaciones simbólicas que emanan tanto de la estructura como de la doble cualificación sacra y palatina.

La sucesión axial representa el recorrido iniciático y graduado de la comunidad cristiiana. Clave de la Redención, son sus confines el umbral de acceso y el santuario, condensación celeste que imanta el camino. Vía tradicional del templo, su desarrollo encadena jerárquicamente una secuencia de ámbitos culminante en el presbiterio. A lo largo del eje longitudinal, vertebrador del espacio teofánico, se suceden nártex, cuerpo de naves, arco-icostasis, transepto y cabecera, miembros netamente diferenciados sin recurrir al sistema aditivo y fragmentario de la arquitectura hispanovisigoda. La luz, tamizada por las celosías, calculadamente repartida, subraya y pausa las diversas estancias.

Transpuesto el pórtico, ingreso cuya extrema sobriedad en nada anticipa el magnífico interior, se accede al cuerpo de naves, espacio de fieles o *quadratum populi*. Sus sólidas proporciones, cortas y anchas, se hacen explícitas. La mirada se explaya sobre amplias superficies. Camino diáfano, la nave central, intensamente iluminada por las parcelas de luz del claristorio, descolla por su amplitud e intensidad ornamental, connotando preeminencia litúrgica frente a las laterales. Sumidas en sombras vigorosas y profundas, relegadas a condición subsidiaria, las naves menores, descentradas respecto a la cabecera, tan sólo permiten advertir perspectivas oblicuas e interrumpidas del presbiterio, ámbito primordial que para el fiel situado en las colaterales acrecienta su propiedad enigmática.

El templo transcribe la división jerárquica que preside el cuerpo social. De forma genérica, el *quadratum populi* encarna el recinto de laicos, contrapunto del marco presbiterial, reservado a los eclesiásticos. Entre ambos espacios, se interpone el transepto como marco áulico, visual y litúrgicamente privilegiado con respecto al cuerpo de naves. El edificio se estratifica así conforme a un orden natural querido por Dios que separa y distribuye, plas-



San Julián de los Prados. Nave mayor.

mado en las distintas acotaciones conminatorias que pausan el templo en unidades espaciales principales y subordinadas.

La nave central ve interrumpida su continuidad hacia el santuario por la poderosa barrera que antecede al transepto y lo aísla. Formada por gran arco de triunfo que encuadra el ábside mayor, descansa en robustos pilares cuya fábrica se perfora en sendos huecos semicirculares de reducido tamaño. El arco-iconostasis, pantalla caracterizadora de San Julián, transparenta parcelas de analogía con el mundo antiguo. Como tantos otros *loci classici* citados en el templo, obedece a la fascinación de las élites de la temprana Edad Media hacia el pasado imperial. Inclinadas a la recuperación de modelos romanos altamente representativos, saben conferirles un uso específico y un nuevo comportamiento contextual. Integrarlos en nuevas síntesis. Procuran que aquellas imágenes de prestigio recobren parte de la potencia que un día tuvieron.

Como *arcus maior*, a modo de victoriosa embocadura del santuario, el arco triunfal a partir de la era constantiniana fue incorporado al templo más en sus líneas generales y en su significado —honorífico y conmemorativo— que en su estructura pormenorizada. En Santullano, la entidad representa a un mismo tiempo acotación y

preámbulo hacia el foco culminante del camino litúrgico. Pantalla de tránsito de plural significado, connota simbolismos estrechamente ligados a ceremonias de triunfo y a la virtud purificadora de todo organismo de pasaje. Puerta del Cielo revelada a través del soporte temático de una *porta triumphalis*, imagen sobrecargada de un poder glorificador que enaltece y distingue a quien la traspasa. La fuerza de gravedad iconológica, remonta el soberbio arco de San Julián de los Prados a las puertas monumentales de la ciudad romana, apotropaicas y exaltadoras, recordando en su disposición el acceso de tres pasajes (porta pretoria de Aosta), estrechamente asociado al modelo de arco triunfal de triple hueco. Entre los tránsitos conmemorativos de la Hispania romana, sorprende el parecido que guarda el masivo arco de Medinaceli con el diafragma de Santullano.

San Julián de los Prados. Arco iconostasis.



Juego de equivalencias y diferencias, nuevas correlaciones pueden hallarse en las entradas honorarias de las ciudades bizantinas, herederas del legado clásico. La Puerta Aurea de Constantinopla, erigida por el emperador Teodosio II, con su gran abertura central enmarcada por dos menores, resulta en este aspecto emblemática.

Tránsito hacia el espacio sacro y áulico por excelencia, la Puerta del Paraíso es a un mismo tiempo umbral regio, proyección hacia el foco mirífico del templo, donde en su majestad, los dos poderes revelan su condominio. El trasfondo principesco de la estructura triunfal, asigna al organismo una dimensión de *frons regiae*; trae a la memoria el término griego con que se designa la puerta del iconostasis: *basiliké*, pasaje del Basileios, umbral del monarca. Sugiere la visión del recorrido hacia el ábside como Camino Real.

En la interpretación de este pasaje honorífico, deudor del mito imperial, no puede olvidarse una interesante muestra de la toreútica carolingia (lamentablemente desaparecida): el relicario de Eginhardo (h. 820), concebido como auténtico arco triunfal a pequeña escala, cuya memoria gráfica conservamos a través de un dibujo del siglo XVI en la Biblioteca Nacional de París. Pieza de orfebrería de indudable pertinencia arquitectónica, el relicario debió labrarse como lujosa maqueta «vitruviana» que, con el mayor rigor arqueológico, cifra el carisma del vocabulario triunfal de la Roma antigua, asimilado, como en Santullano, a una concepción cristiana.

Pantallas de acotación y tránsito semejantes se emplearon tanto en la arquitectura paleocristiana (capilla palatina de La Santa Cruz de Jerusalén en la Roma constantiniana) como en el templo bizantino y visigodo. El muro-iconostasis de la iglesia monástica de San Gião de Nazaré (siglo VII) representa un ajustado antecedente hispano, donde la barrera surge entre la nave mayor y el transepto dividido. En la etapa ramirense esta tradición demarcadora de espacios origina el extraordinario iconostasis de Santa Cristina de Lena, evocador del *fastigium* norteafricano, pleno de connotaciones triunfales.

Dictado por la liturgia que exige la jerarquización de espacios, el recurso puede hallarse tanto en iglesias palatinas como en fundaciones monásticas. Habría de prolongarse en los templos mozárabes (San Miguel de Escalada. León).

Como ha señalado R. Crozet, la gran barrera de Santullano guarda ciertas semejanzas con algunos ejemplos tardíos de la arquitectura franca: en la iglesia de Saint Générout (Poitou, siglo X), el majestuoso muro triunfal que antecede a una imponente sala transversal sin divisiones internas, constituye un dispositivo similar al del templo asturiano.



San Julián de los Prados. Embocadura de la cabecera.

Siguiendo la vía regia, itinerario directo que simbólicamente conduce a la Jerusalén celestial, sede del Rey de Reyes, tras el arco mayor se despliega el transepto. La nave cruzada, ámbito independiente, crea un preámbulo y, al mismo tiempo debió prolongar las funciones de la cabecera, con la que, como en los templos monásticos, parece integrada desde el punto de vista litúrgico, formando una suerte de gran bema. Crucero y santuario encarnan espacios acotados para clérigos u *oratores*, «especialistas de lo sagrado» que en las ceremonias se disponen conforme a sus funciones y su grado de autoridad, jerárquicamente. El rito de la Eucaristía trasluce de forma elocuente la distribución progresiva y la diferente escala de participación en el drama litúrgico. Mientras los fieles se desplazan hasta el límite del arco-iconostasis para depositar las ofrendas y recibir el sacramento, el clero (oficiante y presbíteros) se hallan en la bema, al otro lado de la barrera triunfal. En Santullano, esta zona de continentes está presidida por el rey, que elevado en la tribuna —al lado norte del transepto— asume las funcio-

nes de conductor y «padre» de la comunidad, asimilado a la más alta jerarquía eclesiástica.

Meta del camino de Redención, de forma aproximativa la cabecera viene a repetir las proporciones y silueta de las naves. Consta de un santuario principal flanqueado por dos ábsides más estrechos, descentrados con respecto a las colaterales. Único cuerpo abovedado de la iglesia, representa el clímax de la visión paradisíaca que en conjunto evoca el templo. Iluminado por las parcelas de luz del muro testero, el triple santuario se abre hacia el transepto mediante monumentales arcos sustentados en robustos pilares, reiterando así la ordenación del cuerpo de naves. El ábside mayor concentra la decoración plástica del edificio: las pilastras embebidas, a la entrada del santuario, muestran una rica talla geométrica y plana en un juego de cuadrados y exágonos con motivos vegetales inscritos. Transcripción en última instancia de un repertorio habitual y muy difundido en el arte romano (decoración de bóvedas, mosaicos de pavimento, etc) que en el mismo santuario tiene su correspondencia en la pintura de las cubiertas laterales. Estos soportes rematan en capitel corintio con doble piso de hojas de acanto, a las que se superponen molduras clasicistas: los muros de la capilla central van recorridos por arquerías ciegas —avance de los interiores ramirenses— apoyadas en columnas de fuste monolítico, collarino de sogá y distintas versiones de capiteles derivados del corintio (algunos similares a los empleados en la Cámara Santa). En el testero, la triple arquería realzada sobre un zócalo pone de relieve el tramo central, inspirado encuadre de la entrada de luz y del edículo. En su traza prefigura los *frons regiae* o frontis de glorificación de la etapa ramirense. El motivo constituye uno de los hilos conductores de la arquitectura prerománica: con similar significado de triunfo reaparece en los miradores del palacio del Naranco, en Lena (aquí sobrelevado como en Santullano), prolongándose en la etapa de Alfonso III en el ábside mayor de San Salvador de Priesca. Esta solución absidial habría de mantenerse como tradición asturiana en muchas cabeceras del Románico regional.

En opinión de H. Schlunk, las arquerías ciegas del santuario —fingidas en pintura sobre los ábsides laterales— representan el elemento palatino más conspicuo de todo el edificio. De raíz imperial tardoantigua, materializan imágenes simbólicas que imprimen sacralidad en la

arquitectura áulica tanto en el templo como en el palacio. A juzgar por la descripción de Carvallo, debieron figurar también en la desaparecida iglesia de Santa María de Oviedo, edificada por el Rey Casto.

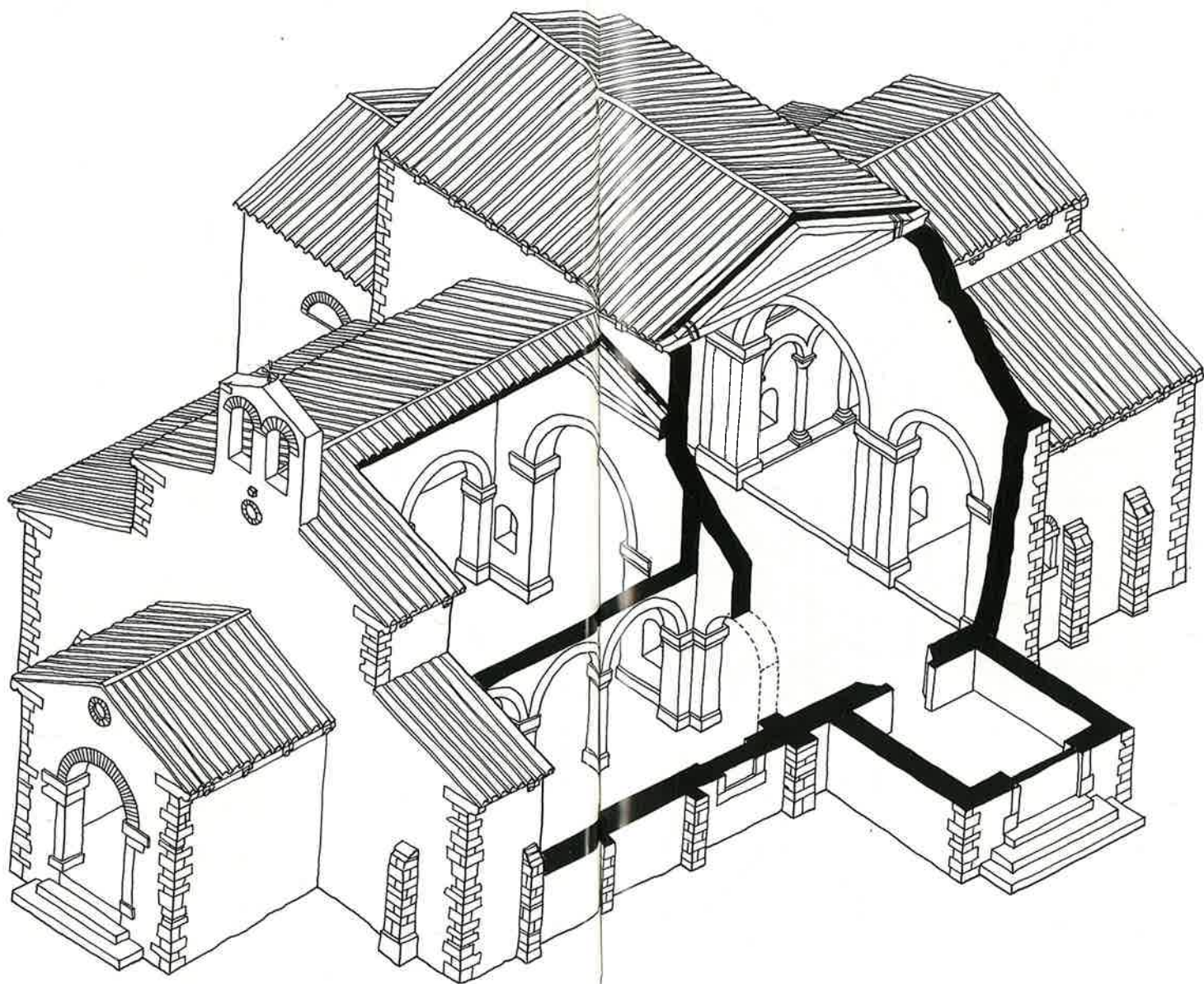
Como tantos otros elementos consolidados en Santullano, se integran en un repertorio de citas clásicas, formado por testimonios de romanidad que estimulan la creación en los centros áulicos del Alto Medievo.

Las pilastras y columnas que ciñen los muros del ábside están ejecutadas en piedra marmórea, preciosa y pulida, filtrada en gris. Obedecen al fenómeno de la reutilización de materiales. Si bien desempeñan una función de refuerzo, ante todo se inscriben en la categoría isidoriana de *venustas* (belleza añadida). Utilizando la expresión de J. Ruskin, tienen el valor de columnas-joya por la ostentación que su empleo conlleva, por su cincelado preciosista y calidad de lenguaje. Por su valor y rareza. Sugieren una suerte de tesaurización pétreá, de tesoro cultural que hace inteligible su concentración en la capilla mayor del templo, imagen majestuosa y celeste valorada por el esplendor del exorno.

Las crónicas del Rey Magno registran en la iglesia la existencia de dos altares «decorados con admirable ornato», probablemente situados en los ábsides laterales, a uno y otro lado de la capilla mayor. Hoy desaparecidos, cabe suponerlos de tipo asturiano, con podio de fábrica y *mensa*, similares al altar de Santa María del Naranco (Museo Arqueológico. Oviedo). Lógicamente, los altares representarían las piezas más veneradas del templo, como símbolo del arquetipo celeste que preside la Ciudad Revelada. Su emplazamiento probable sería el mismo que ocupan los actuales.

Alineados con las ventanas del testero, emergen tras las mesas los edículos. Muy representativos de los santuarios asturianos, cuentan con antecedentes visigodos (círculo emeritense-toledano) y paralelos en el ámbito carolingio. Tallados en bloque monolítico de piedra, su uso permanece incierto, aunque el diseño parece ajustarse a la función de tabernáculo para albergar los óleos y las santas especies durante el desarrollo de la liturgia. Ejemplos similares pueden verse en otras iglesias coetáneas.

Quedan huellas en la piedra de elementos demarcadores, hoy desaparecidos. En la zona de cabecera, debie-



San Julián de los Prados. Perspectiva isométrica.



San Julián de los Prados. Detalle del ábside mayor.

ron situarse varios juegos de canceles —algunos fragmentos fueron hallados por F. Selgas durante la restauración de comienzos de siglo—, formados por tableros y barroteras. Sobre su disposición y extensión al transepto nada se puede asegurar con certeza. En sintonía con la enraizada liturgia hispana, intensificarían la acotación, el aislamiento de ámbitos sacros alcanzada mediante recursos distanciadores (arco iconostasis, canceles, cortinajes).

El itinerario axial tiene como complemento un segundo recorrido, de sentido transversal, donde se for-

mula el espacio más distintivo y problemático de San Julián de los Prados. En el marco de una nave indivisa surge un espacio dilatado y diáfano de extraordinaria monumentalidad (13,90 x 6,6 m) que actualiza la amplitud y claridad compositiva de los organismos basilicales bajo romanos. Ámbito de calculada demarcación, separado del espacio congregacional por la barrera iconostasis, destaca como entidad privilegiada comenzando por su sorprendente elevación y ligereza. El desarrollo en altura potencia en este ambiente una dimensión física y trascendental. El muro sur se abre con espléndido vano de altura y luz extraordinarias cubierto con una elaborada celosía. En el polo opuesto del eje tal composición halla su réplica en el arco cegado. Sobre la puerta de acceso a la cámara norte quedan vestigios de una tribuna de material percedero, emplazada a media altura. Las siete muecas pudieron servir para encajar las correspondientes vigas que soportarían un palco regio en voladizo.

Los confines de la nave crean un sistema de reciprocidades estructurales y simbólicas: el arco de triunfo tiene su contrapartida longitudinal en el triple hueco de embocadura de la cabecera, del mismo modo que entre los extremos norte y sur se crean poderosas asociaciones.

La presencia de una nave cruzada de semejantes dimensiones, que consolida una singular disyunción entre el cuerpo axial y el espacio de cabecera, parece insertarse en la órbita del denominado «renacimiento constantiniano», fenómeno común al prerrománico y que tiene su principal baluarte en la renovación carolingia, vuelta hacia los prestigiosos modelos de la antigüedad tardía.

Si bien el transepto continuo de Santullano carece de paralelos coetáneos, existen lejanos antecedentes que se remontan al Bajo Imperio asociados a estructuras basilicales tanto paganas como cristianas. Así puede constatare de Bulla Regia a San Pedro del Vaticano. Ya en origen, el transepto se revela como ámbito imperial de ceremonia y como espacio honorífico. Interpuesto entre la exedra y el cuerpo de naves, origina en los espacios tardos antiguos una entidad solemne, netamente definida, donde convergen y se articulan todos los volúmenes, reforzando el sentido focal de la cabecera. En palabras de Ivon Thébert, referidas a las funciones de este organismo, «el transepto ofrece una solución perfecta a los problemas de circulación con motivo de prácticas ceremonia-

les, lo mismo si se trata de la deambulaci3n de los fieles en torno a reliquias que del despliegue del clero alrededor del altar o de los dignatarios en torno al soberano».

La polivalencia funcional de los transeptos imperiales trasluce la adaptabilidad de un espacio de exaltaci3n y protocolo. Paradigma arquitect3nico de ejercicio del poder, cualifica la funci3n simb3lica atribuida a la cabecera, donde se manifiesta la autoridad de lo revelado. Junto con otras connotaciones, este antiguo significado parece emerger en la nave transversal de Santullano, espacio 3ulico y ceremonial donde el *aul3* se rememora dentro del templo, denotando, junto con el car3cter palatino de la iglesia, la funci3n primordial y representativa del soberano en el 3mbito sacro.

La existencia de la tribuna corrobora la destacada funci3n del monarca consagrado en un espacio lit3rgico pre-

*San Juli3n de los Prados.
Muro norte del transepto con vestigios de la tribuna.*



San Juli3n de los Prados. Gran vano meridional del transepto.

ferencial. Cercano al santuario, en posici3n dominante, el palco regio se emplaza en uno de los confines de la v3a transversal. Su situaci3n resulta 3nica en la arquitectura de patrocinio regio del Alto Medievo. Sin embargo, una ubicaci3n semejante puede hallarse en templos mon3sticos, donde el marco realzado se destina al abad, padre espiritual y conductor de la comunidad asc3tica. En el arte asturiano posterior, la tribuna —de f3brica— habr3a de construirse a los pies del templo (Lillo, Lena, Valdedi3s) siguiendo directrices m3s habituales.

El espl3ndido hueco meridional crea un deslumbrante efecto de contraluz; proyectando sus haces luminosos

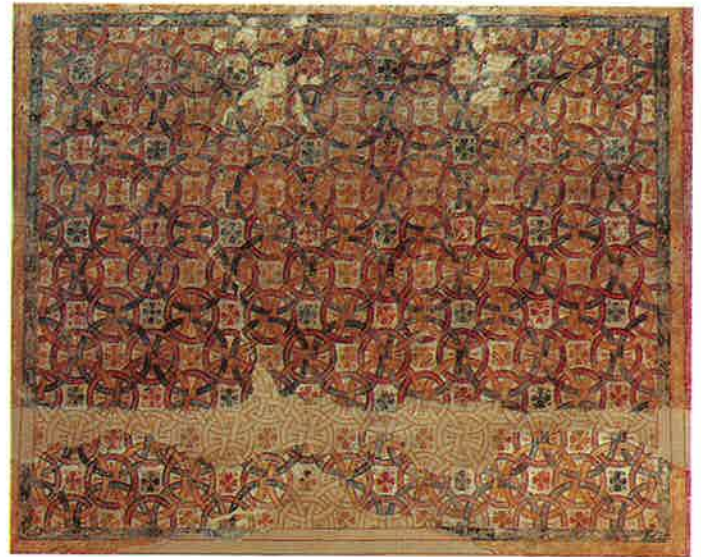
CIUDAD DEL ÉXODO, CIUDAD DEL REY.

hacia el confín opuesto, acentúa la direccionalidad de la nave cruzada. Representa todos los valores de un *solarium* de lentos cambiantes, donde la claridad se identifica con la suprema belleza de la emanación divina (Cristo como «luz, autor de todo resplandor»). La presencia del monarca sobre el estrado, en exaltada posición frente a la pantalla luminosa, sugiere un trasfondo simbólico: la plasmación transversal de los dos poderes, de los dos reinos homólogos en el eje litúrgico de la luz (Resurrección-Ascensión). Teoría de condominio, el orden arquitectónico traduce las correspondencias de gobierno entre el monarca y el Salvador, «en la relación de simetría que une el cielo y la tierra» (G. Duby).

Como tantas veces se ha señalado —recientemente J. Dodds— el isomorfismo con la *capella imperialis* de Aquisgrán resulta explícito: la imagen regia destaca trascendida en la posición entre el cielo y la tierra, propia del gobernante como *rex et sacerdos*. Al igual que en Aix-la-Chapelle, se configura una escala contemplativa que culmina en el *adventus*, revelación del Reino Celeste, y donde el monarca se sitúa en el plano del *Vicarius Christi*. De este modo, la nave transversal de San Julián de los Prados condensa la teoría política del corregno.

La tribuna —símbolo del *regnum*— intensifica en la nave cruzada la dimensión áulica. Con el apoyo de la pintura, el ámbito en su conjunto parece rememorar los marcos solemnes de las salas ceremoniales y aulas de justicia del Bajo Imperio, donde se manifiesta el poder sacralizado. El estrado regio, heredero del *tribunal* de las basílicas romanas, invoca la función del monarca como juez, como impartidor de justicia que, a imagen del Cristo juez entre sus discípulos, en posición dominante, preside la asamblea de los *oratores*. Imagen del Rey de Reyes en la tierra, el príncipe recibe de Dios el poder legislador, la facultad de pronunciarse como lo hará en el fin de los tiempos el Cristo de la Parusía. Nuevamente, se adivina la voluntad actualizadora que propone mostrar la realidad divina dentro del universo visible, la contemplación anticipada de la venida del Cristo triunfante, jerarca modélico de la Nueva Jerusalén que la pintura revela sobre los muros del templo.

La decoración pictórica valora los interiores asturianos al tiempo que multiplica las incertidumbres en torno a la filiación de sus nexos. Salvo en la etapa ramirense, cuando el dominio de la escultura integrada llega a prevalecer hasta el punto de eclipsarla, la pintura mural se muestra inherente a la arquitectura, ampliando los confines de su inventiva.



San Julián de los Prados. Decoración geométrica. Muro occidental.

San Julián de los Prados aporta el conjunto pictórico más antiguo y brillante de los conservados en los templos de la monarquía asturiana. Edificio patrón en tantos aspectos, sus frescos proporcionan una extensa secuencia de núcleos temáticos que, con determinadas modificaciones, en proyección intensa y de largo alcance, habría de perdurar a lo largo de todo el prerrománico.

En el auge de la pintura inciden factores de índole constructiva: el empleo de un humilde aparejo de mampostería reclama el revestimiento de los muros para evocar sobre sus lienzos una fastuosidad que el patrocinador no tenía medios de procurarse. Aplicado sobre el enlucido, el color enmascara la naturaleza del soporte y, mediante efectos de refinado ilusionismo, quebranta la opacidad y lisura de los paramentos.

La ornamentación de Santullano, fundada en un repertorio arquitectónico fingido, en contraste con la ajustada adaptación de la plástica ramirense, se desarrolla con relativa independencia de las estructuras. Superpuesta a lo constructivo, la pintura reelabora su imagen, funciona como principio transfigurador que cualifica la espacialidad interna. El recorrido constatado en las líneas arquitectónicas se reafirma mediante una suerte de metalenguaje destinado a revelar la alegoría del templo dentro del templo.

Emplazados en el campo semántico de las enseñas regias, de los signos mayestáticos, los frescos llevan la impronta de una monarquía que, con visión retrospectiva, tras las huellas de un pasado ya extinto, sueña recobrar un orden ideal. Depositarios del mito áulico, en su profusión de colores y matices restituyen el marco pomposo en que transcurren las solemnidades de la corte ovetense, a la par que actualizan la deslumbrante ornamentación de palacios y fundaciones imperiales.

Ocultas en su mayor parte por una capa de cal y por las bóvedas añadidas al templo en época moderna, las pinturas se revelaron durante los ya mencionados trabajos de restauración dirigidos por F. de Selgas y V. Lampérez. Originariamente, salvo el nártex y las dos cámaras que flanquean el transepto, todo el edificio aparecía coloreado, del zócalo a las cubiertas: como en una *domus* patricia, la decoración no dejó sin pintura ninguna superficie, ningún ángulo. Los frescos desleídos, recientemente restaurados, se han perdido en amplios sectores, especialmente en las naves colaterales. Hoy tan sólo ofrecen una sombra desvaída del intenso y brillante cromatismo que un día ostentaron. Pese a su deficiente conservación, deparan un ciclo de pintura mural sin equivalente, acaso el más importante y sugestivo del Prerrománico europeo. Tanto en su fábrica como en sus construcciones ilusorias, la iglesia de San Julián de los Prados se reviste de los valores más excepcionales: como en un viaje por el dominio del tiempo, el templo reconstruye con fidelidad la coloración áulica de la corte astur, devuelve las imágenes de la vida que en ella se contuvo.

La pintura está ejecutada al fresco sobre un enlucido de dos capas, la superior de criba muy fina. Magín Berenguer, que en su día realizó un estudio técnico y una cuidada reconstrucción del ciclo, apunta la posibilidad de

que en la decoración de los ábsides y acaso en el muro de los pies el color se haya aplicado al encausto. La técnica del fresco —frecuentemente con el complemento del temple— fue con mucho la más utilizada en la pintura mural de la Hispania romana, donde, según los restos conservados, el empleo de la encáustica resulta incierto.

La gama cromática se genera a partir del restringido principio de la tetracromía: negro, blanco, púrpura y amarillo ocre representan los colores básicos que mezclados dan lugar a nuevas tonalidades. Si bien el estado de conservación y los repintes impiden asegurarlo con rotundidad, parece que la pintura apenas recurre al modelado claroscuro ni a la gradación tonal, procedimientos que entre los artistas romanos habían alcanzado altas cotas de virtuosismo. En los frescos de Santullano la ilusión de volumen y profundidad más que por valores cromáticos viene dada por efectos de escorzo y perspectiva.

Lejos de la libre pictoricidad, el dibujo impone a la masa de color una severa disciplina. Prolongando una práctica antigua, la incisión con punta seca sobre el enlucido aún fresco garantiza el diseño previo de las formas. De este modo se trazan las líneas generales, se fija el anclaje compositivo —organizado conforme a ejes de simetría— y las retículas de proyección. La trama geométrica delineada sobre el revestimiento mural facilita la precisa ejecución de los motivos y su transposición a una nueva escala desde los cartones o bocetos. Todo ello indica la supervivencia de una compleja gama de procedimientos representativos.

Dictado por un estricto aiconismo, en sintonía con principios doctrinales que coartan lo figurativo, el denso vocabulario opta por las secuencias arquitectónicas y las composiciones de reiterada geometría. El orden compositivo, el ritmo y la correspondencia, impiden que se borre la frontera entre profusión y confusión.

Un zócalo, imitación de revestimientos policromos, recorre todas las paredes del templo. Rematado en cornisa fingida, sirve de base en las naves laterales a extensos campos continuos de octógonos y losanges. Sobre esta superficie corre una cornisa de modillones y arquillos vista en perspectiva, que en su día coronaba todos los muros del edificio.



*San Julián de los Prados. Pinturas del muro norte del transepto.
Reconstrucción de Magín Berenguer.*

Los pilares van pintados con imitaciones de estrías y veteados. En cuanto a los arcos, sus rosas se ornamentan con alternancias de cuentas y hojas. Los intradoses llevan grandes guirnaldas trenzadas que surgen de jarrones gallonados. En las enjutas se disponen discos fingidos con círculos concéntricos.

Tanto el paramento de occidente como la nave central y transepto, despliegan proyecciones ilusionistas, arquitecturas de extraordinaria suntuosidad ordenadas en dos zonas superpuestas que en los lados cortos del espacio cruzado se elevan a tres. En los registros inferiores de la nave mayor y lados largos del transepto alternan frontis palaciales y logias concatenados en frisos continuos. La disposición y tipología varía en las secuencias superiores —dominio de los grandes cortinajes— así como en el muro de los pies y lados cortos del crucero, donde las arquitecturas cobran autonomía e incorporan sustanciales cambios de formato.

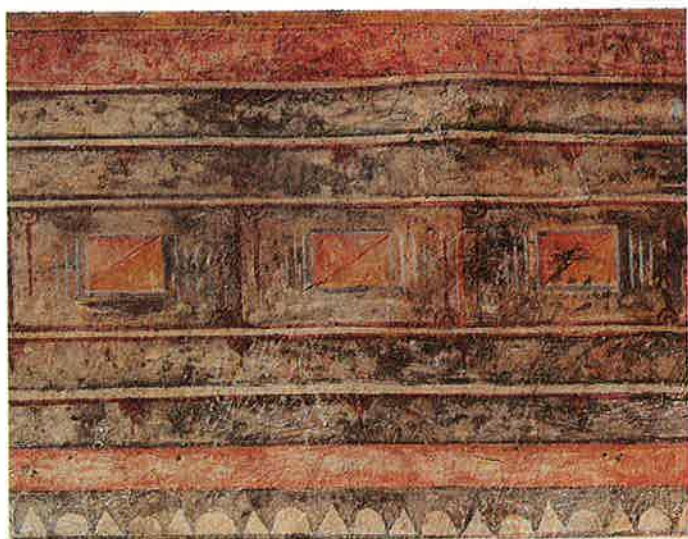
Centrando el friso alto a lo largo del eje longitudinal, se reitera el tema de la gran cruz enmarcada por arco. Los tímpanos de coronamiento, bajo la armadura de la cubierta aparecen decorados con motivos vegetales que surgen de jarrones. En la cabecera, se opta por una ornamentación diferenciada, donde los acentos se reparten entre las arquerías simuladas de los ábsides laterales, las cornisas de modillones y, muy particularmente, la ornamentación geométrica de las bóvedas.

En un estudio magistral dedicado a la pintura asturiana, H. Schlunk ha rastreado la génesis del programa iconográfico, contemplando todo tipo de antecedentes y correlaciones. A decir del ilustre investigador, pese a la pluralidad de nexos que suscitan los frescos de San Julián de los Prados, «la composición en su conjunto tiene tal unidad que hemos de suponer su inspiración inmediata en un modelo único. No podríamos imaginar que en el siglo IX se crease una composición tan homogénea con elementos procedentes de orígenes varios». Para esclarecer su origen, no debe descartarse la posible remanencia de un prototipo toledano desaparecido —como prácticamente toda la pintura visigoda—, sin descartar modificaciones más o menos sensibles de la secuencia preexistente. Rememoración de un antiguo inventario, la nueva vigencia del modelo concordaría con el afán de actualización de la corte ovetense, con las directrices del neovisigo-

tismo de Alfonso II, cuya grandeza está en reencontrar, en captar de nuevo, procurando que la imagen del pasado recobre la potencia que un día tuvo.

En mayor medida que cualquier otra manifestación del arte asturiano, las pinturas de Santullano se revelan depositarias de *loci classici*. La belleza de las obras que imitan lo antiguo se valora en las cortes altomedievales, donde el pasado clásico está aureolado de un prestigio propio de espacio maravilloso. Como aseguran O. y A. Grabar, un rasgo esencial, común a muchas artes áulicas, es la vindicación, la vuelta a los modelos del pasado, cuyos registros los monarcas aspiran a recuperar en un nuevo marco. El clasicismo de los frescos asturianos se inscribe en un dilatado contexto que engloba diversos ámbitos de corte, como las artes del color en el imperio carolingio —del pórtico de Lorch al Evangelionario de Saint-Médard de Soissons— en cuyos procedimientos representativos también aflora un deliberado retorno, una lectura paralela de la Romanidad. Los vínculos entre ambas manifestaciones, más que en la causalidad o en la coincidencia, se fundan en la analogía de inquietudes entre Oviedo y Aquisgrán, centros impulsores de nuevos estilos, cortes receptoras —como la bizantina— hacia los modelos del pasado.

San Julián de los Prados. Zócalo imitando crustae. Muro occidental.



San Julián de los Prados. Cornisa fingida.

Globalmente, los motivos ornamentales de Santullano acreditan la familiaridad de los *pictores parietarii* encargados de su ejecución con el repertorio romano y paleocristiano: los zócalos imitan suntuarias *crustae* —tan apreciadas en el Bajo Imperio— prolongando un sistema decorativo arraigado en la Asturias romana. En los pilares se finjen molduras clásicas; el intradós de los arcos muestra guirnaldas espigadas que arrancan de jarrones gallonados, tema muy extendido en la pintura tardoantigua (Santa Eulalia de Bóveda. Lugo). Los motivos geométricos de relación continua como los círculos enlazados del panel sobre la puerta de acceso o los octógonos y losanges de los muros de las naves representan formas y disposiciones arraigadas en la musivaria, la pintura y el estuco romanos (*Kreissystem, Oktogonsystem*). Lo mismo acontece con el reticulado abstracto de las bóvedas, imitando *lacunares* cuyos antecedentes se detectan en mosaicos hispanos y, muy particularmente en las pinturas tardías de Santa Eulalia de Bóveda. En cuanto a las soberbias cornisas con ménsulas y arquillos en perspectiva que asemejan abanicos multicolores, sus antecedentes pueden rastrearse desde los esquemas decorativos de la pintura pompeyana —Villa de los Misterios en Pompeya, Boscorreale— a las ya tardías de la Basílica de Junius Bassus y Santa Constanza de Roma, imitando prototipos en *opus sectile*. El recurso fue incorporado en ámbitos bizantinos, como lo atestiguan las fun-

daciones imperiales de Salónica (Hagios Demetrios) y Rávena (San Vital).

Las imágenes de edificios conservadas en la pintura mural de la Hispania romana, escasas y fragmentarias, ni en estilo ni en repertorio anticipan el programa de arquitecturas desplegado sobre los muros de San Julián de los Prados. Perdidas las fuentes romanas y tardoantiguas que pudieron anunciarlo, el ciclo de edificios fingidos, tan caracterizador del templo, viene a otorgarle una cualidad propia de reliquia artística, de tesoro cultural, pues la rica escenografía de sus frontis y cortiles testimonia la memoria de un código inveterado.

Las fachadas palaciales, que carecen de antecedentes pictóricos en Asturias, concentran la atención y, junto con la cruz triunfal se erigen en núcleos argumentales. Pasajes de la tradición helenístico-romana, con sus brillantes recursos realzan el doble itinerario. Más allá de lo ornamental, su significado ahonda en referentes plurales y simultáneos.

Evocadores de la residencia del príncipe, de la sacralidad del *palatium*, los elaborados frontis representan un símbolo del poder soberano, a tono con el carácter palatino de la iglesia. Si la complicación los enraíza en los *scaenae frons* de la antigüedad, en su significado se emparentan con los *frons regiae* o frontis del glorificación, inherentes a la arquitectura de tradición imperial, restaurada en las cortes del Alto Medievo, comenzando por la de Teodorico en Rávena. El célebre mosaico de San Apolinar Nuevo nos recuerda que el palacio del príncipe figura en la relación de las *res sacrae*.

De las fachadas penden cortinajes, unos desplegados y otros recogidos, permitiendo estos últimos contemplar arquitecturas a pequeña escala, de estilo más rudimentario y disposiciones variadas. Embebidas en una atmósfera singular, como en la menuda ciudad de un cuadro primitivo, el significado de las construcciones-miniatura conduce a una esfera de realidad diferenciada de sus monumentales embocaduras. Parecen reproducir templos de formas plausibles en la Asturias del siglo IX. *Ecclesia* y *palatium* confluyen sobre los muros de Santullano, donde se cifra no sólo la sacralidad del poder, sino también su concertada bipartición entre el dominio áulico y el celeste. La pintura converge con la arquitectura en un recinto

sacro donde todo favorece la expresión del corregno, el discurso de las dos ciudades.

Sorprendentemente, el ciclo ilusionista y teatral prolonga con fidelidad esquemas ornamentales de la pintura pompeyana. La similitud de procedimientos con el II y el IV estilos, tan lejanos en el tiempo, resulta explícita: las molduras clasicistas, las esbeltas columnas torsas y *caela-*



San Julián de los Prados. Arquitecturas ilusionistas.

tae, los ligeros candelabros, los remates en frontón o los ficticios y aéreos coronamientos, de sabor pompeyano, son lo suficientemente elocuentes.

Cada rasgo característico que ofrecen las secuencias representa una cita o una metamorfosis de un rasgo antiguo: si las arquitecturas alternadas de los registros inferiores hallan sus antecedentes lejanos en los muros de Pompeya, la fachada palacial repetida en la zona elevada y que parece encuadrar un elaborado tholos —¿libre evocación del *tegurium rotundum* de la Anastasis en Jerusalén?— se encuentra prefigurada en el denominado *Macellum* de la villa de Boscorreale (siglo I a. JC), pintura ilusionista de apariencia irreal, muy representativa del segundo estilo, cuya disposición también encuentra resonancias en la miniatura carolingia (Evangelionario de Soissons).

Los grandes cortinajes de la zona superior, coloreados con la púrpura imperial, poseen conocidos antecedentes en la antigüedad, del retiro adrianeo en Tívoli a la basílica del cónsul Junius Bassus. Símbolos arcaicos revalorizados con nuevas significaciones cristológicas, anuncian la prodigiosa irrupción de lo sagrado. Desplegados en amplios paneles, recubren un ámbito infrangible que no debe ser contemplado, poniendo así el acento en la realidad trascendente que ocultan. Imagen áulica, evocadora de las salas de audiencia del Bajo Imperio, suscita afinidades de significado con el *velum*, motivo muy utilizado en la ornamentación anicónica de los templos italianos durante los siglos VIII y IX (Santa María Antigua en

San Julián de los Prados. Cortinajes de los paneles superiores. Reconstrucción de Magín Berenguer.



Roma, cripta de S. Primiano de Spoleto), como signo reverencial y secreto, protector de las revelaciones primordiales.

En los frisos inferiores aparecen nuevos cortinajes, de color blanco y recogidos en los frontis, mostrando las

pequeñas construcciones. Alternadamente llevan bordados *orbiculi* de tonalidad púrpura, ornamentos distintivos del atuendo imperial y puntos decorativos comunes en las *cortinae* de la Italia altomedieval. A decir de Schlunk, este tipo de cortinas recogidas embocando arquitecturas de pequeña escala parecen derivar de la tradición romana de Oriente.

Probablemente los grandes cortinajes tuvieron en la iglesia su contrapunto real como virtuales elementos de cierre y separación entre los diversos espacios jerarquizados.

El paralelo entre la aspiración de las minorías romanas de hacer suyo el modo de vida, el lujo y la pompa de los príncipes helenísticos y la receptividad de la corte de Alfonso II hacia el legado romano —actuando posiblemente el mundo visigodo como mediador— se manifiesta pleno de sentido. En las imágenes majestuosas de Santullano, recurrentes como citas históricamente marcadas, emerge la evocación de un escenario mítico, de un dominio sagrado, subyace el antiguo afán de transfigurar la *domus* en *aulé*. Todo se concibe para que la mirada trascienda lo real y profundice en el universo imaginado. Y del mismo modo que la casa patricia procuró fabular ciudades de apariencia nada terrena y reconstruir con la fastuosidad de sus pinturas el marco de ceremonias del aula sacra, el templo asturiano actualiza un vocabulario ligado a los signos mayestáticos, destinado a revelar la Jerusalén Celeste, ciudad de la paz perpetua que, gobernada por el Rey de Reyes, se erige en modelo de la *regia sedes*.

El sistema de representación, no siempre exento de incongruencias, pone de manifiesto un alto conocimiento de la perspectiva antigua, generadora de recursos ilusionistas: la trama geométrica, previamente diseñada, posibilita la mutación de la superficie mural en «plano figurativo». En un ejercicio de *trompe l'oeil*, las reproducciones ilusionistas abren y proyectan el espacio. Por la articulación y escala de planos, crean la ficción de tridimensionalidad. Sobre las paredes de Santullano, la estructura perceptiva, el «mirar a través» del mundo clásico permanece abierto.

Mediante el juego de entrantes y salientes, la complicación de volúmenes movidos y quebrados, herederos de los efectos barrocos de la arquitectura tardohelenística,

la pintura recrea en el templo ambientes de despliegue teatral que se dirían dictados por una concepción vitruviana de la *scenographia*. La transfiguración del espacio mediante registros fastuosos y solemnes, de entonación áulica, trae también a la memoria el «estilo trágico» —*scaenarum frontes tragico*— que Vitruvio constata en la práctica antigua dentro de la tradición palatina. Su actualización en un espacio ceremonial y mayestático, escenario del drama sacro, se torna congruente.

Las composiciones ilusionistas suscitan afinidades con ciclos decorativos distanciados en el espacio y en el tiempo. Dentro de la etapa tardoantigua y en la esfera del arte imperial de Bizancio, la decoración de arquitecturas en los espléndidos mosaicos de San Jorge de Tesalónica o del Baptisterio neoniano de Rávena (ambos monumentos del siglo V), guardan similitudes con las pinturas de Santullano. También la representación de las Iglesias de los Concilios en el templo de la Natividad de Belén. Tales antecedentes, fijan eslabones que confirman la continuidad entre la *scenographia* pictórica del mundo romano y la percepción del espacio en las cortes altomedievales. La miniatura carolingia propone correlaciones similares en sus pasajes arquitectónicos derivados de modelos antiguos (Evangelionario de St Médard de Soissons, Psalterio de Utrecht).

Centrando los registros superiores, flanqueada por paneles arquitectónicos con grandes cortinajes entre candelabros vegetales, se erige la gran cruz triunfal bajo arco, único signo de cristología explícita que presenta la decoración. Emblema del poder regio, constituye una versión astur del carismático *vexillum* constantiniano. Imagen de un rico talismán de la monarquía, supone una transposición pictórica de la tesaurización regia altomedieval. Obedece al modelo anicónico de cruz latina, dorada y *gemmata*, con extremos lobulados de cuyos brazos penden el alfa y la omega. Al carecer de base de apoyo, la insignia apocalíptica parece gravitar en el espacio abstracto sobre el que se recorta.

A sus pies, simétricamente, se disponen sendos edificios miniatura abiertos en pórticos, similares a los vistos en los registros inferiores bajo los cortinajes. Estrechamente asociados al signo triunfal, como indica Schlunk, parecen remitir a las ciudades santas de Jerusalén y Belén. También podrían rememorar la veneración de la



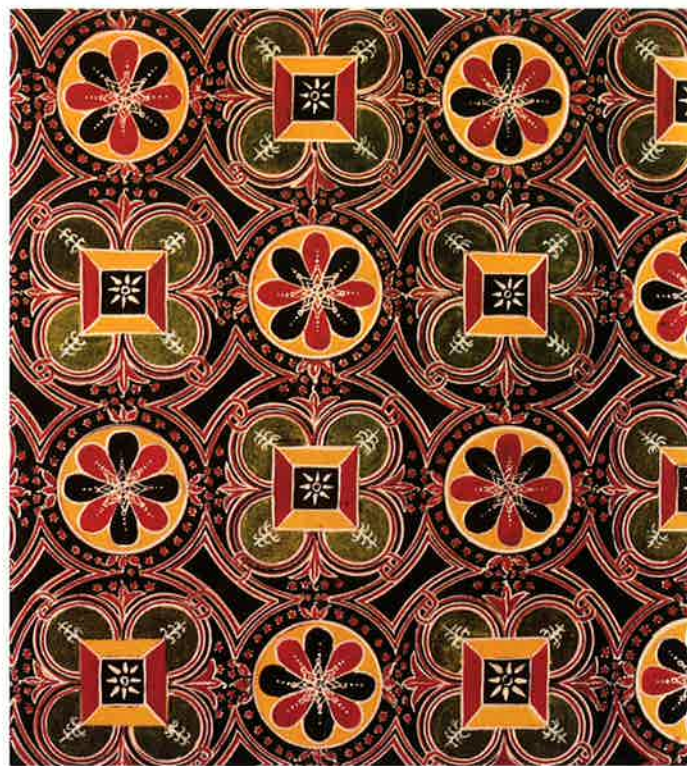
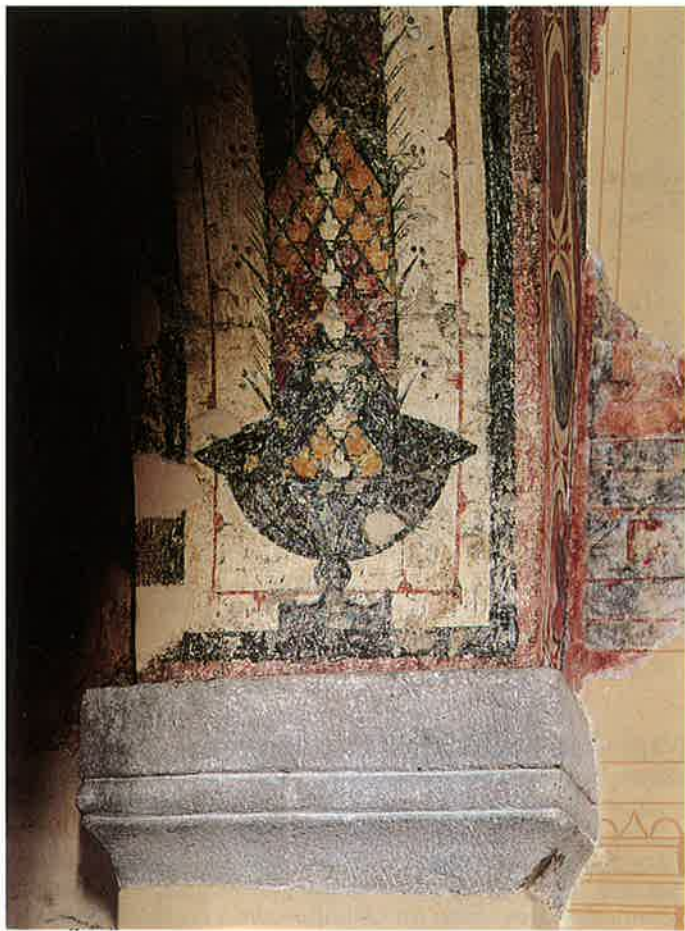
San Julián de los Prados, Cruz de Santullano.

Vera Cruz en el complejo conmemorativo del Gólgota desde la era constantiniana.

La devoción a la reliquia más importante de la cristiandad, generadora de una liturgia específica (*Laudibus Sanctae Crucis*), arraigó poderosamente en las cortes altomedievales tanto en Oriente como en Occidente. El

culto pascual, honorífico y conmemorativo, centrado en la cruz victoriosa, se erige en rito áulico. En los siglos VIII y IX, como consecuencia de la querrela iconoclasta, localizada en Constantinopla, y la presión del credo islámico, la imagen anicónica y conceptual de la Divinidad, que elude la representación humana de Cristo, se impone sobre los programas figurados y narrativos. Testimonio del triunfo sobre la muerte y esperanza de Redención, el signo ocupa en el templo espacios visual y simbólicamente privilegiados.

San Julián de los Prados. Pintura de intradós.



San Julián de los Prados. Decoración de la bóveda del ábside mayor. Reconstrucción de Magín Berenguer.

La cruz de Santullano proyecta múltiples nexos iconográficos, comenzando por el esplendoroso mosaico de la Jerusalén Celeste en el ábside de Santa Prudenciana (Roma, siglo V), San Apolinar in Classis (Ravena, siglos V-VI) o la representación en *opus sectile* de la cruz en Santa Sofía de Constantinopla (siglo VI). En este último antecedente, el signo triunfal aparece inscrito en un ostentoso baldaquino, mientras que en Santullano se opta por un enmarque más sencillo que recuerda soluciones de la miniatura franca.

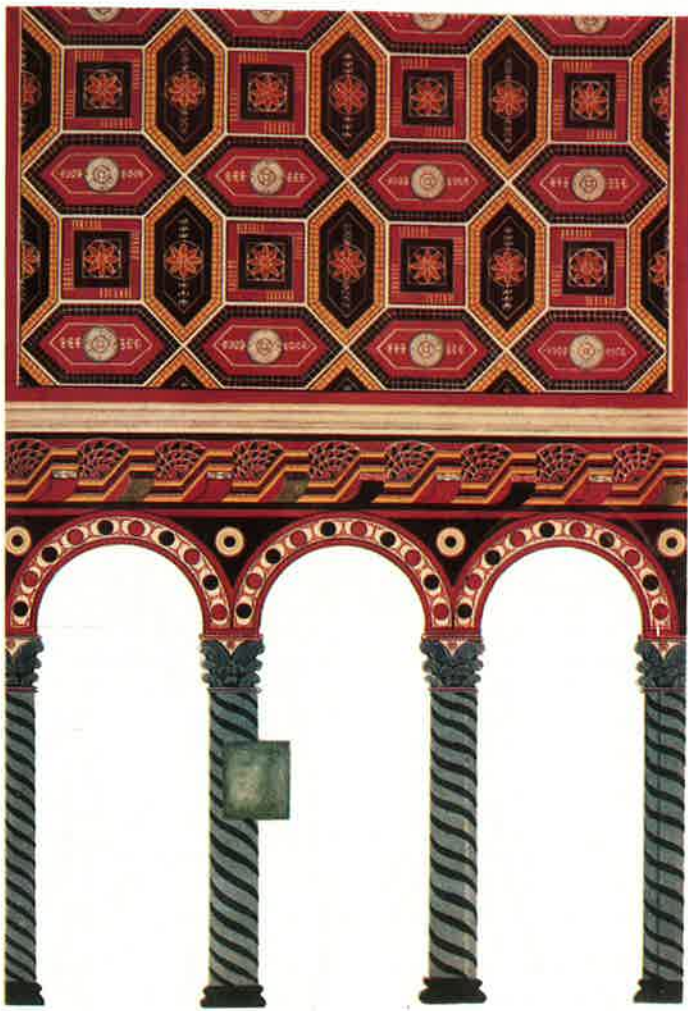
Marcando la prioridad del eje longitudinal, de la vía regia, la reiterada presencia de la cruz en los muros del transepto parece connotar las peculiares funciones de la nave cruzada, espacio eslabonado de signos triunfales.

El intradós de los arcos que embocan el santuario va decorado con guirnaldas surgiendo de jarrones, conver-

gentes en un disco central. Evocación paradisiaca, la imagen depara antiguas referencias simbólicas (crátera del agua de la inmortalidad, promesa de redención).

En el triple ábside, la ornamentación geométrica constela las bóvedas, reforzando su significado celeste. Formas abstractas, delineadas en relación continua, conjugan un repertorio muy arraigado en el arte hispanorro-

*San Julián de los Prados. Decoración de un ábside lateral.
Reconstrucción de Magín Berenguer.*



mano, bien representado en la *Gallaecia* y que hará escuela en la pintura prerrománica, de Lillo a Valdediós: el acopio de fuentes antiguas parece accesible en la Asturias del siglo IX.

Los paramentos de los ábsides laterales muestran una arquería ilusionista que emula la articulación del santuario principal. Nueva premonición del maestro del Naranco, en sus columnas fingidas, con basa ática, fuste funicular y capitel corintio de hojas estilizadas, se anuncia uno de los apoyos característicos de la etapa ramirense (Santa María del Naranco, Santa Cristina de Lena), probablemente derivado de la extensa serie hispanovisigoda. Sobre el muro testero de las dos capillas, más estrecho que el central, en vez de la triple arcada se finge un arco sobre pilastras clasicistas que rompe la línea de cornisas y engloba edículo y ventana. En blanco sobre fondo rojo, los tres tímpanos de la cabecera llevan ornamentación de temas geométricos casetonados (círculos, óvalos, regletas).

El programa iconográfico sigue las directrices de un espíritu anicónico que, a juzgar por los testimonios conservados, se adivina particularmente intenso bajo Alfonso II. Dada su neutralidad icónica, el repertorio de construcciones ficticias resulta adaptable a contextos religiosos muy diversos, de tal modo que, como ha sugerido C. R. Dodwell, las pinturas de Santullano, exceptuando la Cruz, podría figurar con toda legitimidad sobre los muros de una mezquita. En los santuarios paleoislámicos, donde la representación humana está proscrita, de forma muy reveladora, para recordar la visión paradisiaca se opta por el vocabulario clásico de arquitecturas, pasajes actualizados del arte imperial. También el judaísmo, cuando trata de mostrar la Ciudad Prometida, adopta el antiguo código, respetando los postulados anicónicos de la Ley Mosaica.

Tanto en los ámbitos que repudian el uso de la imagen como en aquellos que, por cautela, eluden la confrontación cristológica, el tema de los edificios fingidos se manifiesta idóneo para sugerir imágenes trascendentes y análogas (Jerusalén Celeste, paraíso cristiano, Edén musulmán).

Abierto a las relaciones con el Imperio Carolingio, el Reino de Asturias no debió sustraerse a las preocupacio-

nes dogmáticas que en Occidente suscitó el movimiento iconoclasta. La querrela de las imágenes, que en los siglos VIII y IX tuvo como epicentro la corte bizantina, representa el afloramiento de una prolongada discusión latente desde los primeros siglos del cristianismo. El movimiento iconóforo, promovido directamente desde la corte bizantina, impuso un aniconismo radical que sólo reconoce la cruz como signo legítimo de la Divinidad. En las iglesias de Oriente, la enseña triunfal de Cristo preside los ábsides sobre un fondo abstracto, mientras que el resto del templo, como los libros miniados de los príncipes isaurios, incorpora un legado de finales de la antigüedad: arquitecturas fingidas de cuño clásico junto con otras alusiones paradisiacas de carácter simbólico (aves, guirnaldas, jarrones, candelabros).

Cuestión palpitante de aquel tiempo, el rechazo de las imágenes por los emperadores griegos implicó la definición de los estados de Oriente y Occidente. Algunos párrafos de los *Libri Carolini* revelan la preocupación del círculo de Aquisgrán ante la confusión que la iconoclastia suscita en el mundo cristiano. Rehusando con firmeza tanto la destrucción como la adoración de las imágenes, el imperio occidental valora en cambio su potencial didáctico, la función de la figura sacra como instrumento doctrinal. La riqueza icónica de la miniatura carolingia, los testimonios literarios y artísticos de ciclos narrativos en la pintura (Santa María de Aachen) suponen por sí mismos una contestación. Junto con la actitud positiva ante la figuración de los dogmas de la fe, transparentan la independencia religiosa del reino franco frente a Bizancio.

Al contexto de tensión, de disputa teológica que genera la iconoclastia, se superpone en Occidente la querrela adopcionista, plena de trasfondo político. El Reino de Asturias jugó un destacado protagonismo en la defensa de la ortodoxia —baste recordar el texto apologético de Beato de Liébana—, alineándose con el Emperador franco y con el Papado. La opción político-religiosa de Alfonso II habría de favorecer al pequeño Estado, emancipándolo de la onerosa tutela de la iglesia toledana.

En un tiempo de controversias dogmáticas que alcanzan las razones de estado y por demás en un territorio de frontera y confrontación con el Islam, no debe sorprender la adopción de un código estrictamente anicónico como el de Santullano, donde parece vislumbrarse una



*San Julián de los Prados. Cabecera de un ábside colateral.
Reconstrucción de Magín Berenguer.*

actitud de cautela por parte de las élites asturianas ante la espinosa y polémica representación de lo sagrado. Como propone J. Sureda, en el programa pudiera verse una reacción de las minorías dirigentes frente a la mentalidad popular, propensa a la adoración idolátrica de las imágenes.

La urbe revelada por Ezequiel y Juan, reconocible en el mosaico de Santa Prudenciana como fiel transcripción de la ciudad real, se rememora en las pinturas de San Julián de los Prados conforme a una visión sacro-simbólica. Los reinos cristianos del Alto Medievo cifran su revelación escatológica en una Jerusalén espiritualizada, trascendida y alejada del presente, la Jerusalén en lo Alto, metamorfoseada por la exégesis bíblica (J. Praver). El semblante de la ciudad terrena pierde la vigencia que en otro tiempo tuvo como soporte icónico y referencia topográfica de la Urbe Celeste. En Santullano, la analogía simbólica prevalece sobre la imitación fiel de la Jerusalén

San Julián de los Prados. Pinturas de la nave central.



histórica que, como Toledo, era por entonces parte del Islam.

Más allá del mimetismo, la ciudad apocalíptica y con ella el tiempo de la Parusía se anticipa aquí como contemplación mil veces más espléndida que la urbe terrena. Para evocar la Nueva Jerusalén, esperanza de retorno, la pintura recurre en el templo asturiano a un modelo quimérico, ideograma simbólico de *civitas regiae*, de ciudad del trono, cuya magnificencia prodigiosa la sitúa en territorio mirífico, en un tiempo imaginario. Las suntuarias escenografías emergen del mito —nostálgico y retrospectivo— de la urbe vedada y prometida, siempre «ciudad de oro y mármol, adornada de jaspes, empedrada de esmeraldas», plasmada en Santa María Maggiore, en San Lorenzo de Roma o en San Vital de Rávena. Como página que remite a otras páginas, la configuración pictórica renueva las antiguas metáforas de significado anagógico: Ciudad del Éxodo, urbe salomónica, Jerusalén constantiniana, Toledo de los Concilios, virtuales modelos simbólicos del Oviedo de Alfonso II.

Formas de exuberante profetismo, sugeridas en un espacio ficticio, envueltas en una atmósfera de ensueño, la trama ilusionista fija una iconografía de lo triunfal y de lo celeste. Mediante un prestigioso repertorio, legado áulico de la romanidad, se manifiesta la majestad de la urbe mesiánica, presidida por la Cruz. A través de sus pinturas, entreveradas de pasajes principescos, San Julián de los Prados actualiza la *lectio divina* del Apocalipsis en una realidad visible. Proyecta un campo de simetrías simbólicas entre los dos reinos, entre las dos ciudades.

ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

-
- ABAD CASAL, L. *Pintura romana en España*. Universidad de Alicante. Universidad de Sevilla. 1982.
- ABADAL, R. de. *La batalla del adopcionismo en la desintegración de la Iglesia visigoda*. Barcelona, 1949.
- ANDÚJAR POLO, M. D. «Repertorio bibliográfico de arte y arqueología asturiana». *B.I.D.E.A.* n.º, 25 Oviedo, 1955.
- BALDWIN SMITH, E. *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*. Princeton, 1956.
- BANGO TORVISO, I. G. «El neovisigotismo artístico en los siglos IX y X. *R.I.E.* XXXVIII n.º 148. Madrid, 1979.
- «Historia del arte cristiano en España (siglos VIII al XII).» *Historia de la Iglesia en España*. Madrid, 1982, pp. 501-502.
- «L'Ordo Gotorum et sa survivance dans l'Espagne du Haut Moyen Age.» *Revue de l'Art*. 1985, pp. 9-20.
- «El Arte asturiano y el Imperio Carolingio.» *Arte Perrománico y Románico en Asturias*. Villaviciosa, 1988, pp. 31-88.
- «Alfonso II y Santullano.» *Arte Prerrománico y Románico...*, pp. 207-237.
- BARRAL I ALTET, X. «La representación del palacio en la pintura mural asturiana de la Alta Edad Media.» *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. I. Granada, 1973 (1977), pp. 293-301.
- BELLMUNT, O. y CANELLA, F. *Asturias, su historia y monumentos*. T. I. Gijón, 1895.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. «Sobre pinturas asturianas de los siglos IX y X. *Caesaraugusta*, 4. 1954.
- BERENGUER, M. *Catálogo de la Exposición del Estudio Gráfico de la Pintura Mural Asturiana, siglos IX y X* (con introducción de H. Schlunk), Madrid, enero 1953.
-

- «Las pinturas murales de las iglesias asturianas prerrománicas.» *B.I.D.E.A.* LIII. Oviedo, 1964, pp. 107-145.
- El arte Prerrománico y Románico en Asturias.* Oviedo, 1965.
- «Los monumentos prerrománicos.» *De la Prehistoria al Renacimiento.* Enciclopedia Temática de Asturias, T. IV. Gijón, 1984, pp. 161-188.
- BONET CORREA, A. *Arte Prerrománico Asturiano.* Barcelona, 1967.
- CAMPS Y CAZORLA, E. *Arquitectura cristiana primitiva, visigoda y asturiana.* Cartillas de Arquitectura Española III. Madrid, 1929
- CARBALLO, L. A. de. *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias.* Madrid, 1965. Oviedo, 1864.
- CAVEDA Y NAVA, J. *Ensayo histórico sobre diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana.* Oviedo, 1848.
- CID PRIEGO, C. *Tierras de España-Asturias (arte).* Madrid, 1978.
- CROZET, R. «L'Église de Saint-Généroux et ses parentés avec l'architecture asturienne des IX^e et X^e siècles.» *Symposium sobre cultura asturiana de la Alta Edad Media.* Oviedo, 1961 (1967), pp. 21-40.
- CHAMPEAUX, G. y STERCKX, D. S. *Introducción a los símbolos.* Madrid, 1984.
- DEFOURNEAU, M. «Carlomagno y el reino asturiano.» *Estudios sobre la Monarquía asturiana.* Oviedo, 1949, pp. 91-114.
- DIEULAFOY, M. «Les monuments latino-byzantins des Asturies.» *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.* 1906, pp. 663-667.
- «Monuments Protoromans du style oriental.» *Florilegium Melchior de Vogüé.* París, 1909, pp. 187 y ss.
- Histoire de l'art en Espagne et Portugal. Ars Una, Species Mille.* París, 1912, pp. 55-57.
- DODDS, J. «Las pinturas de San Julián de los Prados. Arte, diplomacia y herejía.» *Goya* n.º 191. Madrid, 1986, pp. 258-263.
- DODWELL, C. R. *Painting in Europe 800-1200.* Londres, 1971.
- DUBY, G. *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo.* Barcelona, 1983.
- Tiempo de Catedrales.* Barcelona. 1983.
- DUVAL, N. «La représentation du palais dans l'art du Bas-Empire et du Haut Moyen Age d'après le Psautier d'Utrecht.» *Cahiers Archéologiques* T. XV 1965, pp. 249 y ss.
- DYGGVE, E. «Contributo alla discussione sul Palatium Ecclesia». *Atti VII Congr. Inst. Arch. Class.* II Roma, 1931, pp. 401 y ss.
- ELIADE, M. *Imágenes y símbolos.* Madrid, 1955.
- ELZE, R. «Insegne del potere sovrano e delegato in occidente.» *Simboli e simbologia nell'Alto Medioevo. Settimana di studio del centro italiano di studi sull'Alto Medioevo XXIII-2.* Spoleto, 1976, pp. 569-594.
- FERNÁNDEZ, J., MORALEJO, J. L. y RUIZ DE LA PEÑA, J. I. *Crónicas asturianas.* Oviedo, 1985.
- FERNÁNDEZ BUELTA, J. M., y HEVIA GRANDA, V. «Ruinas del Oviedo primitivo.» *B.I.D.E.A.* 4, Oviedo, 1948, pp. 73-102.
- «Nueva fase de las excavaciones del Oviedo antiguo.» *B.I.D.E.A.* 10, Oviedo, 1950, pp. 119-160.
- «Tercera fase de las excavaciones del Oviedo antiguo.» *B.I.D.E.A.* 13. Oviedo, 1951, pp 113-128.

- FERNÁNDEZ CONDE, F. J. *La iglesia de Asturias en la Alta Edad Media*. Oviedo, 1972.
- FÉVRIER, P. A. «Permanence et héritages de l'antiquité dans la topographie des villes de l'occident durant le haut moyen âge.» *Settimane di Studio...* XXI-2. Spoleto, 1974, pp. 41-130.
- FLORIANO CUMBREÑO, A. C. *Diplomática española del período astur (718-910)* T. I. Oviedo, 1949.
- «Restauración del culto cristiano en Asturias en la iniciación de la Reconquista.» Oviedo, 1949 (discurso).
- «Origen, fundación y nombre de Oviedo.» *Symposium...* Oviedo, 1961 (1967), pp. 167-190.
- FONTAINE, J. *El Prerrománico*. Madrid, 1982.
- GARCÍA LARRAGUETA, S. *Colección de documentos de la Catedral de Oviedo*. Oviedo, 1972.
- GARCÍA MONTOTO, C. «Celosías prerrománicas en el Museo Arqueológico de Oviedo.» *Memorias del VI Congreso Nacional de Arqueología*. Zaragoza, 1961.
- GOLDSCHMIDT, A. Westgotische Wandmalereien in Spanien. *SB Berl* 1926 p. 12.
- GÓMEZ MORENO, M. *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX y XI*. Madrid, 1919.
- GRABAR, A. «L'étude des fresques romanes.» *Cahiers Archéologiques*. Fascículo II. París, 1947, pp. 163-177.
- «L'interdiction des images at l'art du palais à Byzance et dans l'Islam ancien.» *Lecture de l'Institut de France*. París, 1957.
- GRABAR, O. y GRABAR, A. L'essor des arts inspirés par les cours princières à la fin du premier millénaire: princes musulmans et princes chrétiens.» *Settimane di Studio...* XII-2. Spoleto, 1965, pp. 845-892.
- HANI. *El simbolismo del templo cristiano*. Barcelona, 1983.
- HEITZ, C. *L'architecture religieuse carolingienne*. París, 1980.
- LACARRA, J. M. «Panorama de la historia urbana en la Península Ibérica desde el siglo V al X.» *Estudios de la Alta Edad Media española*. Valencia, 1971, pp. 27-89.
- LAMPÉREZ, V. «Basílica de San Julián y Santa Basílica.» *B.R.A.H.* LXX. Madrid, 1917.
- Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*. T. I. Madrid, Barcelona, 1930 (2.ª ed.).
- LE GOFF, J. *La civilización del Occidente medieval*. Barcelona, 1969.
- Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*. Madrid, 1983.
- LLANO ROZA DE AMPUDIA, A. del. *Bellezas de Asturias*. Oviedo, 1928.
- KING, G. G. «Pre-Romanesque churches of Spain.» *Bryn Mawr Notes and Monographs*. Londres, 1924.
- KIRSCH, G. P. «Il transetto nella basilica cristiana antica.» *Scritti in onore di Bartolomeo Nogara*. Città del Vaticano 1937, pp. 205-224.
- KRAUTHEIMER, R. «An Introduction to the Iconography of Medieval Architecture.» *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. V. 1942, pp. 1-33.
- «The Carolingian Revival of Early Christian Architecture.» *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*. Nueva York, 1969, pp. 203-256.
- MANSUELLI, G. A. «La rappresentazione delle città nell'arte tardo romana e bizantina.» *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*. Ravenna, 1972, pp. 239-244.
- MANZANARES RODRÍGUEZ, J. «Santa María de Bendones, iglesia prerrománica de Oviedo.» *A.E.A.* n.º 107. Madrid, 1954.
- Arte Prerrománico asturiano. Síntesis de su arquitectura*. Oviedo, 1957.

MARCOS POUS, A. «Notas de pintura asturiana.» *B.S.E.A.A.* XXVI. Madrid, 1960.

MENÉNDEZ PIDAL, G. «El Lábaro primitivo de la Reconquista. Cruces asturianas y cruces visigodas.» *B.R.A.H.* 136 cuad. 21 955, pp. 13-17.

MENÉNDEZ PIDAL, L. «Proyecto de ficha para monumentos. San Julián de los Prados.» *Revista Nacional de Arquitectura* I, 3. 1941, pp. 18-48.

Los monumentos de Asturias: su aprecio y restauración desde el pasado siglo. Madrid, 1954.

MORALES, A. de. *Crónica General de España.* Madrid, 1791.

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M. *Arquitectura prerrománica.* Madrid, 1978.

«El ayer de Asturias durante los tres siglos de dominación germánica.» *B.I.D.E.A.* 108. Oviedo, 1983, pp. 59-73.

Las claves del arte bizantino y prerrománico. Barcelona, 1988.

PÉREZ DE URBEL, D. J. y GONZÁLEZ RUIZ ZORRILLA, A. *Historia Silense* (ed. crítica). Madrid, 1959.

PERONI, A. «Raffigurazione e progettazione di strutture urbane e architettoniche nell'Alto Medioevo.» *Settimane di Studio...* XXI-2. Spoleto, 1974, pp. 679-710.

PINELL, J. «Liturgia hispánica.» *Diccionario de Historia Eclesiástica de España* T. II. Madrid, 1972.

PITA ANDRADE, J. M. *Arte Asturiano.* Madrid, 1963.

PUIG I CADAVALCH, J. «Les églises des Asturies et leur origine.» *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres.* 1937, pp. 450-454.

QUADRADO, J. M. *España. Sus monumentos y arte, su naturaleza e historia. Asturias y León.* Barcelona, 1885.

REDONDO, I. *Iglesias primitivas de Asturias.* Oviedo, 1904.

RODRÍGUEZ BALBÍN, H. *De un monte despoblado a un fuero real: 700 a 1145. Estudio sobre los primeros siglos del desarrollo urbano de Oviedo.* Oviedo, 1977.

RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A. «El reflejo de la liturgia visigótico-mozárabe en el arte español de los siglos VII al X.» *Miscelánea Comillas* T. 43 1965, pp. 295-397.

RUIZ DE LA PEÑA, J. I. *La cultura en la corte ovetense del siglo IX.* Oviedo, 1985.

«Los horizontes culturales en la corte ovetense del siglo IX: el renacimiento artístico.» *Arte Prerrománico y Románico...*, pp. 195-205.

SÁNCHEZ ALBORNOZ, C. *El reino de Asturias.* Oviedo, 1983.

SCHLUNK, H. «Tioda.» *Diccionario de «Thieme Beker».* *Kunstlerlexikon.* Vol. 33. Leipzig, 1939, p. 199.

«La arquitectura del tiempo de la monarquía asturiana.» *Investigación y progreso.* XI, n.º 6. Madrid, 1940, pp. 169-174.

«Arte asturiano.» *Ars Hispaniae.* T. II. Madrid, 1947.

«La iglesia de San Julián de los Prados (Oviedo) y la arquitectura de Alfonso el Casto.» *Estudios sobre la Monarquía...*, pp. 405-468.

«Las pinturas de Santullano. Avance del estudio de la pintura mural asturiana de los siglos IX y X.» *Archivo Español de Arqueología.* XXV. 1952, pp. 15-37.

«La iglesia de São Gião cerca de Nazaré...» *Actas do II Congr. Nac. de Arq.* Coimbra, 1971, pp. 509-528.

«Las iglesias palatinas de la capital del reino asturiano.» Oviedo, 1977 (discurso).

-
- «El arte asturiano en torno al 800.» *Actas del Simposio para el estudio de los códigos del «Comentario al Apocalipsis» del Beato de Liébana*. I, 2. Madrid, 1980, pp. 136-162.
- Las cruces de Oviedo*. Oviedo, 1985.
- SCHLUNK, H. y BERENGUER, M. *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*. Oviedo, 1957.
- SELGAS, F. de. *Monumentos ovetenses del siglo IX*, Madrid, 1908.
- La basílica de San Julián de los Prados (Santullano) en Oviedo*. Madrid, 1916.
- STERN, H. «Nouvelles recherches sur les images des conciles dans l'église de la Nativité á Bethleem.» *Arch* 3. 1948.
- SUREDA, J. *La pintura románica en España*. Madrid, 1985.
- TORRES BALBÁS, L. «El arte de la Alta Edad Media en España.» *Historia del Arte Labor*. Barcelona, 1934.
- URÍA RÍU, J. «Cuestiones histórico-arqueológicas relativas a la ciudad de Oviedo de los siglos VIII al X.» *Symposium sobre cultura asturiana...*, pp. 261-328.
- «Las campañas enviadas por Hixem II contra Asturias (794-795) y su probable geografía.» *Estudios sobre la Monarquía...*, pp. 500-545.
- VIGIL, C. M. *Asturias monumental, epigráfica y diplomática*. Oviedo, 1887.
- YARZA, J. *Arte y arquitectura en España, 500-1250*. Madrid, 1979.
- Arte asturiano. Arte «mozárabe»*. Universidad de Extremadura, 1985.

**GLOSARIO DE
TÉRMINOS Y NOCIONES**

AD FUNDAMENTIS.

Referente a fábrica construida desde los cimientos.

AULÈ.

En la arquitectura helenístico-romana, sala de recepción, aula regia.

ADVENTUS.

Advenimiento, revelación de la divinidad. Por analogía, manifestación del soberano en ceremonias públicas.

BELLATORES (PUGNATORES).

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

CAELATAE (columna).

Apoyo con fuste decorado con relieves en bandas superpuestas.

CAPELLA IMPERIALIS.

En el templo, espacio de exaltación del monarca. Ámbito de ceremonial honorífico, representa la condensación simbólica del Estado en correlación de sentido con el Reino Celeste. Implicaciones en las iglesias asturianas.

CRUSTAE (opus sectile).

Modalidad de revestimiento romano de muro y pavimento, utilizando placas marmóreas coloreadas, recortadas geométricamente. Muy apreciada en el Bajo Imperio, perdura en la Edad Media como obra musivaria o bien imitación pictórica.

FASTIGUM.

Cierre-pantalla que demarca el ábside. De origen constantiniano, suele presentar estructura columnada y tramo central rematado en frontón.

FRONS REGIAE.

Frontis de glorificación, asociado a la exaltación de la dignidad áulica. Desgajado del vocabulario imperial, se integra en nuevos contextos como «tesoro cultural». Refuerza el valor simbólico del espacio sacro (ábside)

mayor de Santullano), dotándolo al mismo tiempo de un cuño palacial. En la arquitectura de la monarquía asturiana, representa uno de los hilos conductores (Santullano, Lena, Priesca).

GEMMATA (cruz).

Cruz dorada con piedras preciosas engastadas. Signo triunfal y protector, expresión anicónica de Cristo invicto.

IMITATIO IMPERII.

Ideal restaurador de los valores ejemplares del Imperio Romano, reactivado en las cortes tanto en Oriente como en Occidente.

JERUSALÉN CELESTE.

En toda la Edad Media, paradigma urbano, espiritualizado por la exégesis cristiana. Ciudad revelada, descrita en el Apocalipsis, fue patrón bíblico para la urbe terrena y su arquitectura. *Civitas Dei* regida por la Majestad de Cristo, representa una aspiración y un modelo para el reino y para el príncipe.

LACUNARES.

En la arquitectura romana, decoración de intradós a base de motivos geométricos reticulados y continuos, trabajados en hueco.

LAUDATIO.

Exaltación de virtudes de origen clásico, proyectada en la literatura panegírica del Alto Medievo. En las *Laudes regiae* carolingias se invoca al Salvador para que conceda al rey bienestar y santidad.

LOCI CLASSICI.

Citas classicistas, valoradas en la *koinè* de las cortes como patrimonio de príncipes. Asociadas al presente, contribuyen a realzar su poder y prestigio. Imágenes evocadoras del pasado imperial, de forma consciente se reactivan en nuevas configuraciones.

MENSA.

Mesa de altar. El modelo asturiano va sobre pedestal de fábrica y está formado por un bloque rectangular de piedra con un canal y una cavidad para guardar reliquias.

OPUS ORIENTALIS.

En los templos carolingios, fábrica oriental (*Ostwerk*), organismo de la iglesia que antecede al ábside, adquiriendo gran relevancia espacial y litúrgica.

OPUS SECTILE (ver *crustae*).

ORADORES.

Hombres de oración, «especialistas de lo sagrado». Junto a los *bellatores* representan la élite de la sociedad altomedieval. Minoría cultivada depositaria de la *sapientia*, de la cultura escrita.

ORBICULI.

Ornamento textil de las túnicas orientales. Adopta forma circular. Representativo del atuendo áulico y de los altos prelados.

OTIUM.

Ideal de vida aristocrático de tradición grecorromana que, como herencia antigua, recogen las minorías cultivadas.

PALATIUM.

Indica el lugar donde el monarca habita y ejerce su autoridad. Desde época bajorromana, la morada oficial del soberano se concibe como *palatium sacrum*, símbolo del orden divino universal. El palacio urbano, centro administrativo, sede del poder, tiene en los complejos áulicos suburbanos y rurales su alternativa residencial.

QUADRATUM POPULI.

En el templo cristiano, ámbito de fieles, lugar de asamblea integrado por el cuadrado o rectángulo de naves, nítida y jerárquicamente acotado con respecto al santuario (espacio de clérigos).

REGNUM.

Imagen del estado, conducido por el monarca. En el templo, contrapunto y complemento del *sacerdotium*.

REPOSITORYUM.

Cámara destinada a guardar reliquias y tesoros regios. Receptáculo de la tesaurización áulica. Afinidad con el significado isodoriano de *sacrarium* y *aerarium*.

RUSTICI. (laboratores).

Encarnan el mundo rural con sus connotaciones peyorativas. Su presencia, junto con todo aquello que la evoque, se eclipsa en una cultura de impronta aristocrática.

SALTUS.

Bosque, realidad paisajística de la Alta Edad Media occidental. El soberano ejerce sobre la foresta un dominio específico.

SOLARIUM (ver *Capella Imperialis*).

Espacio elevado, de carácter áulico, estrechamente asociado a la cualidad material y trascendente de la luz.

TEGURIUM ROTUNDUM.

Denominación de la rotonda de la Anastasis en Jerusalén. Albergaba la reliquia más preciada de toda la Cristiandad: el Santo Sepulcro, testimonio de triunfo y promesa de redención. Representa el edificio más caracterizador de la Ciudad Santa.

TESAURIZACIÓN.

Domina la mentalidad áulica altomedieval. Por razones económicas y legitimadoras, el soberano ejerce la prerrogativa de atesorar piezas suntuarias valoradas por su riqueza, exotismo y antigüedad, así como reliquias. La belleza se confunde con la riqueza.

TRANSLATIO REGNI.

En el contexto asturiano, noción del poder simbólicamente delegado desde la capital visigoda a la *regia sedes* ovetense. Correlación con la *translatio imperii* carolingia.

VELUM (cortinajes).

Oculto y anuncia lo revelado, cuya guarda le está confiada. Pantalla límite entre lo terreno y lo sagrado, en Santullano aparece flanqueando la cruz. Deriva de modelos imperiales.

VENUSTAS.

En las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, embellecimiento, belleza añadida, «todo lo que se incorpora al edificio para su ornato y decoración, como son los

artesonados recamados en oro, las incrustaciones de mármol precioso o las pinturas de diferentes colores».

VEXILLUM CRUCIS.

Insignia victoriosa de la cruz, heredera del lábaro constantiniano. Emblema de los monarcas altomedievales.

| | |
|--|----|
| Sicuti Toleto fuerat | 9 |
| Alfonso II, modelo de príncipes | 19 |
| Un núcleo sacro en territorio foráneo | 23 |
| Planta de San Julián de los Prados | 28 |
| Aspectos materiales y constructivos | 31 |
| Ordo y aislamiento: espacialidad externa | 35 |
| El doble itinerario | 43 |
| Ciudad del Éxodo, Ciudad del Rey | 57 |
| Orientación bibliográfica | 79 |
| Glosario de términos y nociones | 91 |