



# **San Salvador de Valdediós**

**o la fábrica sencilla  
de una arquitectura admirable**

**Manuel Núñez Rodríguez**



**Edición Español-Inglés  
Spanish-English Edition**



**PRINCIPADO DE ASTURIAS**

**CONSEJERIA DE EDUCACION  
CULTURA Y DEPORTES**

# **San Salvador de Valdediós**

**o la fábrica sencilla  
de una arquitectura admirable**



PRINCIPADO DE ASTÚRIAS

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN,  
CULTURA Y DEPORTES

# **San Salvador de Valdediós**

**o la fábrica sencilla  
de una arquitectura admirable**

Manuel Núñez Rodríguez

Servicio  
Publicaciones

---

Colección: GUÍAS DEL PATRIMONIO HISTÓRICO  
ASTURIANO  
Número 6

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: Exterior de San Salvador.

Maqueta de la colección: Tomás Hermosa.

Fotografías:

Alejandro Fernández Braña: Páginas 19, 29, 39, 42, 46, 56, 63, 65,  
86, 88, 94, 98, 100, 101, 102,  
103, 110, 113, 115, 116, 117  
y 136.

Mara Herrero: Páginas 9, 12, 21, 97, 139, 140 y 141.

Dibujos del libro «La pintura mural asturiana de los siglos IX y X» de H. Schlunk y Magín Berenguer, en las páginas 21, 97, 132, 139, 140 y 141.

Dibujos de Miguel Cores en las páginas 80-81 y 90.

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: 84-241-9858-1

Depósito legal: LE. 697-1991

*A mis amigos M.<sup>a</sup> José, Héctor e Iván,  
quienes me enseñaron a relativizar las  
cosas.*

---

## INTRODUCCIÓN



*Grabado de Parcerisa.*

«Siguiendo la ruta hacia Villaviciosa y a la izquierda está Valdediós. Digno del nombre fuera el profundo y delicioso valle, revosante en verdor y en fuentes cristalinas, aun cuando para casa de oración y de retiro no pareciese desde remotos siglos predestinado.»

Este texto de Quadrado (1), junto con los grabados de Parcerisa que aquí se acompañan, constituyen la mejor introducción a San Salvador de Valdediós y a su emplazamiento privilegiado en un escenario no urbano, como si la labor del hombre y la de la naturaleza cohabitaran a la búsqueda de un ideal donde no se contrapongan

---

(1) *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León* (Madrid, 1855), 185.

las formas cúbicas y finitas de este edificio con aquel macrocosmos; medio donde el hombre supo ordenar el misterioso espacio universal al materializar un oasis que es el emblema visible de la nueva espiritualidad y del interrogante que el hombre formula sobre su destino.

En manera alguna se podría decir que esta casa de oración y de retiro (Valdediós) dispusiera de la misma base documental y cronística que Lillo o Naranco; sin embargo, como templo dotado de un interesante complemento epigráfico, Valdediós asume el valor de crónica petrificada donde se aportan datos bastante concretos y que, como Naranco o Lillo, constituye una hermosa lección de ideas innovadoras que cumple con los tres requisitos considerados por Friedman como imprescindibles en toda obra de arte: como hecho técnico, como producto de una psicología colectiva (o en los límites de la individualidad humana) y como testimonio sociológico (2). Tales serían los postulados sobre los que se apoya la imagen poliédrica de Valdediós: es el testimonio de una elección precisa, pero también el resultado de la capacidad de aquel medio cultural áulico relacionado con Alfonso III (866-910) y, sobre todo, el refrendo de una manera de construir, aportando precisiones muy concretas sobre la arquitectura relacionada con el rey Alfonso el Magno: algo que, de manera más fragmentaria, podría rastrearse en lo que fuera la basílica levantada en Compostela para mejor honra del edículo romano consagrado al Apóstol Santiago. Sin duda, ambas experiencias (Valdediós y Compostela), por las que el monarca parece haber demostrado un interés personal, eran la expresión de dos propuestas a la medida del

(2) *Problèmes humains du machinisme industriel*, v. II (Paris, 1946), 388.

hombre universal (la basílica de Compostela) y del individuo en particular (la capilla regia de Valdediós), que cierran con broche de oro el último capítulo del prerrománico asturiano. Ambas experiencias maduran en el interior de la *tradición autoritaria* de aquellos edificios levantados por iniciativa de Alfonso II o Ramiro I, efecto que no obstaculizó una voluntad de renovación teórico-técnica: desde la precisa gramática de los volúmenes arquitectónicos de tradición ramirense que Valdediós ofrece, con espacios completamente abovedados, al valor ilustrativo de su tribuna como imagen de poder (saturada de esencias bizantino-carolingias) o los capiteles, celosías... de acentos islámicos, directamente sugeridos por las comunidades mozárabes emigradas hacia el norte, quienes reemprenden el valor de las ventanas ajimezadas que todavía constituyen un testimonio residual de lo que fue la basílica dedicada por Alfonso III a Santiago, en Compostela. Si distinguimos, por un lado, la visión reformista de los edificios de financiación real es para significar su valor progresista frente a la actitud general de otros ejemplos de la etapa final de la monarquía asturiana (Gobiendes o Priesca), donde los endeudamientos con los criterios novedosos surgen sin seguir una línea de desarrollo precisa y no escapan al efecto de inercia que Valdediós pueda inspirar o al control que las experiencias de la arquitectura de Alfonso II ejercen. Para entonces los mecanismos político-económicos del reino asturiano iniciaban un despegue descentralizador hacia tierras de León y con él la fundación o restablecimiento de nuevos centros de colonización donde el monasterio repoblador se convierte en célula básica. Había llegado la hora de los monasterios, donde muchos refugiados mozárabes consiguieron impulsar un compromiso entre numerosos aspectos



*Grabado de Parcerisa.*

de la cultura árabe que en Valdediós habían operado cambios trascendentales (vgr. los capiteles J.L. 2) y peculiarismos de tradición visigoda.

Pero antes de que esto se produzca, ¿cuál era la situación del reino asturiano cuando Valdediós intentaba abrir una nueva fase de elaboración del lenguaje arquitectónico? Por entonces el rey Alfonso III el Magno buscaba unir en un gesto político de gran alcance los conceptos de:

- a) Posesión territorial.
- b) Proteccionismo de la Iglesia y defensa de la fe.
- c) Interés por la cultura, si bien se vio reducida a un círculo minoritario.

En realidad, todas estas iniciativas representaban un argumento muy claro en el plano ideológico como antídoto a cualquier incertidumbre política, crisis moral o desorientación cultural. Consideremos brevemente estos tres apartados:

a) Desde el *punto de vista político* creemos poder afirmar que la acción de este monarca,

conocido «con el renombre de Magno» (Risco), desarrolla una experiencia similar a la de su contemporáneo Alfredo el Grande de Wessex (849-899). Ambos eran adictos a una respuesta renovadora, conforme a las exigencias de un momento esperanzador. Y el cambio fundamental está relacionado, sin duda, con un notable proceso de expansión que permitió al monarca inglés recuperar el territorio ocupado por los escandinavos en el sur de Inglaterra, y a Alfonso el Grande llegar en su dominio efectivo hasta la meseta superior, tras haber alcanzado logros importantes ante las marcas fronterizas de los omeyas; gestas que reconocen, en ambos monarcas, al rey de reyes predestinado a una misión universal: prolongar la unidad política en sus respectivos países. Tal alternativa no sólo habrá de favorecer su autoridad, sino que habría de situarles por encima de los otros poderes temporales del mismo ámbito geográfico. Tal fue el caso de Alfonso III, gozando de un grado importante de independencia que le sitúa como continuador legítimo de la monarquía visigoda y de la tradición isidoriana. De alguna manera hizo lo que los emperadores carolingios habían demostrado con los merovingios: Alfonso el Grande tendía un puente entre el presente y el orden pasado, pero no olvidado. Recuperar los orígenes supondría fijar argumentos para establecer su autenticidad. Inevitablemente este interés por la historia estará muy presente en las Crónicas de la época, refundiendo un enfoque que databa desde los tiempos de Alfonso II.

Estas ansias de recuperación histórica acorazaban al reinado de Alfonso el Grande frente al emirato andalusí, por entonces muy desgastado en conflictos internos entre los neomusulmanes o muladíes y el poder del emir.

Sobra decir que esta filosofía política de las

nuevas monarquías, por marcar un continuismo genealógico con los tiempos heroicos resultaba, asimismo, estimulado por un ansia de prestigio que confirmara la antigüedad de los propios orígenes (3); que el pasado contribuya a la gloria del presente. Así, por vía de ejemplo, la Crónica Albeldense, sin duda encargada por Alfonso III, enfatizaba en la cronología y listas de reyes desde los emperadores romanos, asociando el cronista a los «reyes godos de Oviedo» con los de Toledo (4).

b) *Ideal religioso*. En una sociedad como aquella en que la vara de medir la vida política estaba asociada a la propia religión, parecía justo que Alfonso el Grande asumiera el control de la reorganización eclesiástica, atento a la defensa de la vida espiritual. Dada su importancia, el impulsar el adoctrinamiento y la propagación del cristianismo construía una manera de consolidar la Iglesia nacional del reino asturiano y que aquélla se convierta en un factor de orden y de estabilidad para así fijar la coherencia ideológica del reino; no en vano la Iglesia representaba una colectividad cuantitativamente importante.

Detrás de tal planteamiento existe una justificación ideológica que actúa de control directo sobre los usos paganos del cuerpo social indígena, consumándose el proceso de transformación de «las formas tribales originarias» (Míguez Fernández), especialmente en el ámbito rural, donde tantos fueron los nuevos templos consa-

---

(3) Grabar (Oleg y Andre): «L'éssor des arts inspirés pour les cours princières à la fin du premier millenaire», *L'Occident e l'Islam nell'alto medioevo*, II, S.S.S. Spoleto 1965, 875.

(4) Remito al lector al reciente *Crónicas asturianas*, Fernández, Moralejo. Ruiz de la Peña (Universidad de Oviedo, 1985).

grados a la praxis litúrgica. De hecho fue una labor en la que Alfonso III contó con la eficacia de la mozarabía procedente del sur, a quien se encomienda una tarea muy concreta en las tierras de asentamiento donde fijaron sus monasterios: promover las estructuras de una iglesia de sello ortodoxo.

Otro ejemplo indicativo, en lo que respecta a la uniformidad de la práctica devocional, es Compostela. Primitivo *locus sagrado* donde Alfonso II acordara potenciar el ariete espiritual necesario para auxilio en la lucha contra el Islam, Alfonso III volcará una parte importante de sus esfuerzos para potenciar la fe en la presencia del cuerpo de Santiago mediante una nueva obra que sirva de marco idóneo para atesorar las reliquias del Apóstol y sostener junto a la sede episcopal de Iria la fuerza de su culto; emblema que otorgaría a la Reconquista su justificación religiosa. Siempre al servicio de este ideal político-religioso, enriquecerá el renovado templo compostelano con donaciones múltiples. Y es que el carisma del verdadero rey cristiano tanto se asentaba en las victorias militares, como en el sostenimiento de las misiones evangélicas y en el beneficio de un *locus sancto*; *Don divino*, según la Historia Silense.

Todos estos aspectos reflejan un *deseo de reinar en cristiano* si el bienestar de la Iglesia queda atendido. Se trataba, en fin, de un empeño que tuvo creciente acogida entre las monarquías occidentales del momento, muy predispuestas hacia esta concepción del poder (5).

c) *Programa cultural*. La fluida situación política fomentó una intensa actividad artística y

---

(5) Para una ampliación a esta nota v. Gardot (F): *L'espace et le pouvoir* (París, 1987), 203-ss.

cultural, a manera de expresión de cómo la reafirmación del poder deberá aliarse con las llamadas actividades de imagen. Por entonces el soberano en occidente estaba llamado a cumplir altas funciones y por eso mismo deberá poseer un grado de instrucción aceptable ya que son múltiples los factores que contribuyen al éxito. El no dar pruebas de magnificencia para la promoción cultural y práctica de las artes suponía transgredir algo consustancial con el monopolio del cargo.

Alfonso III (Tumbo A, s. XII)



Hombre de su tiempo, en el texto de la Crónica Albeldense, preparada por Gil Fernández y Moralejo, se proclama a Alfonso III como ilustre por su saber (*scientia clarus*) y, sin duda, impulsor de una sólida labor historiográfica dentro del reducido círculo palatino (selectocracia alfonsina), adjudicándosele la redacción de la crónica de su nombre, versión Rotense.

La serie de crónicas elaboradas durante el gobierno de Alfonso III se enmarcaban en un clima de relativa estabilidad, en una corte receptiva a la tradición historiográfica isidoriana y al servicio del ideal neogotocista o *renovatio ordo gothorum*: *Crónica Profética*, *Crónica Albeldense*, *Crónica de Alfonso III*; estas dos últimas a imitación de la *Historia Gothorum*, de San Isidoro.

Tales actividades de prestigio no desmarcan al rey Alfonso de otras responsabilidades que, en ciertos casos, favorecen la responsabilidad de su cometido; fue una época de confianza para la monarquía a la que se adjudican amplias prerrogativas que contribuyen a madurar el concepto de *imperium* del rey astur. Si el apoyo real del culto de Santiago desempeñó un papel muy concreto en la autoafirmación de este período, las esperanzas recogidas en la *Crónica Profética* —preofecía espúrea atribuida a Ezequiel y escrita en el 833— alimentan una imagen de Alfonso III como el guía predestinado a rematar el proceso contra el Islam y a lograr el restablecimiento del ayer histórico (el reino visigodo):

*Princeps noster gloriosus  
domnus Adefonsus  
proximiori tempore in omni  
Spanie predicetur regnaturus*

Predicho está que nuestro príncipe  
el glorioso don Alfonso,  
en muy próximo tiempo  
reinará sobre toda España (6).

Otra cuestión es que ni la unidad de la Península se logró, ni la teoría profética se cumplió, pero el clima favorable al augurio providencial, la expansión de fronteras y el hecho de haber alcanzado un *status* más consolidado, contribuyó a crear un ambiente optimista bajo el gobierno de este monarca que acrecienta las posibilidades de arribada del elemento cristiano procedente del sur. Eran los futuros mozárabes quienes se desplazan atraídos por la concesión de tierras donde asentarse. Estos *cristianos viejos*, clérigos en su mayoría e hijos de la añoranza, tampoco fueron indiferentes a reconocer en Alfonso III al guía moral, en su línea más ortodoxa; de igual forma, la Iglesia encuentra en ellos a unos defensores, con toda firmeza, del continuismo y la solidez espiritual.

Para entonces la Iglesia asturiana, y sus obispos, constituían un apoyo básico al poder y al ritual litúrgico que le rodea y legitima. Una Iglesia en plena efervescencia que imprime su huella en la copiosa actividad edificatoria; en este sentido es de destacar el particular control de los obispos, como luego se verá al analizar San Salvador de Valdediós.

(6) Menéndez Pidal (R.): *El imperio hispánico y los cinco reinos* (Madrid, 1950), 26-27.



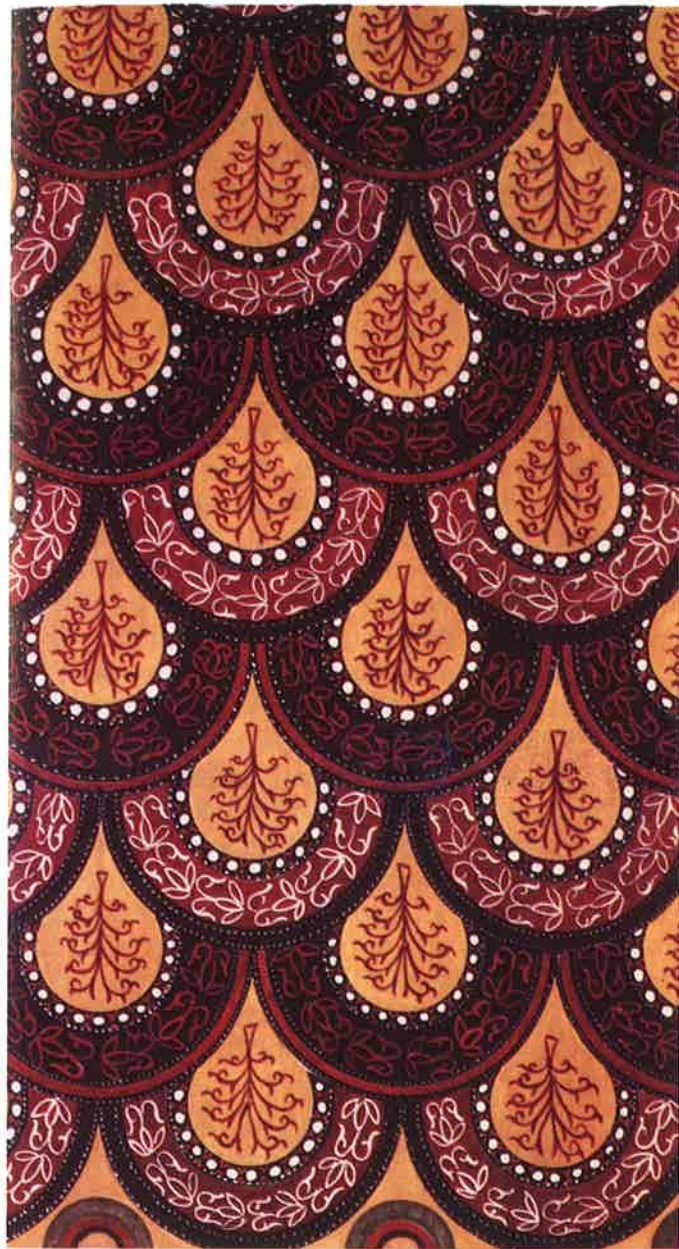
*Exterior de Valdediós.*

Conforme a las fuentes de la época, la situación favoreció las restauraciones y levantamientos de gran cantidad de templos en todo el reino asturiano. Podrían invocarse razones de prosperidad, pero tampoco es menos cierto que a través de la arquitectura eclesial «se puede transmitir la fe» (7). Y así, los casi cuarenta y cuatro años de gobierno de Alfonso III generaron un amplio programa de construcciones que prestigiaron tanto el ideal religioso como el pensamiento político. Tampoco faltó, desde el nuevo palacio al esfuerzo urbanístico concentrado en la *urbs regia* (Oviedo). Es cierto que, lo mismo los recintos amurallados que la creación o reforma de templos, contribuían en igual medida a reforzar el valor y la imagen diferencial de aquella monarquía ungida y cada vez menos *cerrada* al exterior, ya que está en situación real de no verse sometida, limitada o excluida. Aspecto que me

(7) Iturgaiz (D): «Arquitectura y liturgia bautismal hispanovisigoda». *Ciencia Tomista*, 98 (1971), 531.

parece importante y sobre el que volveré a la hora de orientar la conducta artística de este momento hacia referencias ultrapirenaicas. Sólo anticiparé aquí que este carácter abierto hacia una acción solidaria con las experiencias que los carolingios desarrollaban, introducirá mejoras que, en caso contrario, no estarían garantizadas.

Retomando el hilo de nuestro argumento, sin duda Valdediós, sea el ejemplo más asociado a la figura de Alfonso III, pero también la cabeza de San Tirso de Oviedo ha luchado siempre con la duda de una modificación en este momento, cuando las peculiaridades culturales de los mozárabes comenzaban a intensificar la huella de su presencia. Modificación que Uria Riu extendía a ciertas obras en la cripta de Santa Leocadia (8). Pero la acción real no se vincula sólo a este tipo de tareas, y así la necesidad de contar con el *ornamentum ecclesiae* necesario explica las múltiples donaciones de Alfonso III en libros, material litúrgico, etc. Es decir, se alcanza a transmitir la fe de múltiples maneras, no sólo a través de la labor templaria, sino también de las artes suntuarias (Cruz de la Victoria, Cruz de Santiago, Caja de las Reliquias de la Catedral de Astorga...), sin descuidar el valor de las pinturas que en los interiores de los recintos eclesiásticos hacen triunfar la imaginación plástica sobre la resistencia que le opone la dura arquitectura en su desnudez. En ese sentido, una vez más, Valdediós es la demostración de cuanto decimos: desprovisto hoy de sus pinturas destinadas a impresionar el mundo de los sentidos,



Reconstrucción de un detalle de las pinturas de Valdediós.

(8) «Cuestiones histórico-arqueológicas», *Symposium sobre cultura asturiana de la Alta Edad Media* (Oviedo, 1967), 310, not. 94-95.

---

el edificio carga el acento en una austeridad visceral, que nada tiene que ver con el valor inicial de aquel programa pictórico destinado a orientar el espíritu hacia la proximidad de lo divino. Al igual que sus predecesores (Alfonso II, Ramiro I), la finalidad de la arquitectura en tiempos de Alfonso III seguía una orientación hábil para impresionar el alma con el poder de irradiación de aquellos elementos que procuran crear un efecto fascinante o hipnótico. El edificio, y cuanto en él se encierra, sigue una orientación distinta al mundo real, absorbiendo una atención comparable con el propio valor de la plegaria, muy próximos a la forma de visión propuesta por Plotino: abrir los ojos del alma. El edificio religioso y cuanto le complementaba era, en fin, una ofrenda de belleza que daba forma a la omnipotencia de un Dios eterno.

Maravillar al creyente con la habilidad de la ilusión óptica y el esplendor de la luz conoció en el arte asturiano un hermoso período que descubriría la creencia de alcanzar *la otra realidad* mediante la mirada. El drama es que tales experiencias forman parte del recuerdo y los únicos estímulos que hoy restan de aquella experiencia artística son los de carácter formal (arcos, columnas, capiteles...) en su función mecánica. Esta es la razón por la que tampoco resulta fácil elaborar una teoría del espacio en edificios como Valdediós al quedar suprimidos los elementos estéticos, las pinturas, que convertían al edificio en una realidad independiente y autónoma; factores que confieren a la obra de arte su misterio, en cuanto que escapan a cualquier planteamiento simplificador.

Estas observaciones preliminares sobre la realidad histórica del momento refuerzan la idea recogida por el Albeldense cuando aseguraba que

---

en tiempos de Alfonso III «la Iglesia crece y el reino se amplía». Afirmarlo supone atribuir a la Iglesia un interés manifiesto por legitimar la ascendencia visigotista del poder real. Ella era el apoyo histórico, la tradición, pero también la añoranza, y si desde el punto de vista social su impacto era innegable, parecería lógico que le correspondiera adoptar una actitud de firmeza en cuanto a la línea religiosa a mantener por aquella monarquía divina, cristiana y continuista. Se comprende así que la monarquía (consagrada por la unción sacerdotal) asumiera la responsabilidad de arbitrar un programa de construcciones religiosas que garantice el ámbito idóneo para desarrollo de las normas rituales y para la educación de las almas que ansían la milagrosa proximidad de lo divino: templos para el culto, monasterios y sedes episcopales. Por añadidura, la iniciativa de Alfonso III iba acompañada de una marcada preferencia por todo cuanto quedara relacionado con la concepción arquitectónica, por la arquitectura como arte de la construcción. Por tanto, no es de extrañar que las crónicas de la época relacionadas con el ámbito de la corte ensalcen en términos elevados algunos de los proyectos llevados a la práctica por sus predecesores:

«Dicho rey (Ramiro I) fundó una iglesia en honor de Santa María, en la falda del Monte Naranco..., de admirable belleza y hermosura... tiene una bóveda apoyada en varios arcos y está construida en cal y piedra; si alguien quisiera ver un edificio similar a ese, no lo hallará en España.»

(Crónica a Sebastián, 24)

Sin ánimo de entablar polémica, este texto resulta particularmente interesante por lo que en-

---

cierra de valor indicativo con relación a una distinción entre lo que es la arquitectura como arte y la arquitectura como técnica. Aspectos que en los templos de financiación real se ensayan y definen para encontrar el equilibrio idóneo; tal podría ser el caso de Valdediós, en cuyo proyecto se cumplen algunos de los principios que la Crónica de Alfonso III (versión «A Sebastián») elogia: el abovedado.

---

## I. ALFONSO III Y SU PROGRAMA DE FUNDACIONES RELIGIOSAS

«*Eius tempore ecclesia crescit et regnum ampliatur... Ab hoc principe omnia templa Domini restaurantur et ciuitas in Ouetao cum regias aulas hedificantur*» (9).

«En su tiempo crece la Iglesia y se amplía el reino... Todos los templos del Señor son restaurados por este príncipe, y en Oviedo se edifica una ciudad con palacios reales» (10).

En teoría, el proceso de restauración y nueva creación de edificios destinados al culto resulta inseparable del propio avance militar hacia la frontera natural del Duero. El *estirón territorial* incluía el área de la antigua Gallaecia (hasta el Mondego), León, Toro y Zamora; por el oriente su extremo alcanza el alto Ebro, siendo Oviedo el centro político hasta el año 914, fecha en que la autoridad centralizada se vea desplazada a León. Mientras tanto, Oviedo es la sede regia y Alfonso III transmite la imagen del monarca poderoso con quien el emir andalusí deberá negociar «de potencia a potencia» (Sánchez Albornoz). Su estrategia militar frente a acometidas normandas e islámicas le obligarán a una defensa de fronteras mediante reductos fortificados (*castra, castella*) que controlen cualquier situa-

---

(9) «Textos latinos», ed. crítica de Juan Gil Fernández, *Crónicas Asturianas...*, 176-8.

(10) «Traducciones». J. L. Moralejo, *Crónicas Asturianas...*, 251-52.

ción de ataque, tanto en el interior (fue famosa la línea de castillos levantados en la margen izquierda del Duero), como en la costa (Gauzón en el Cantábrico, *Castellum Honestae* en el Atlántico). Junto a estos reductos de alerta conviene recordar la protección amurallada de la *hierápolis* ovetense (11) para «mayor seguridad de los tesoros de la iglesia de Oviedo» (Risco).

Al lado de las dificultades planteadas para un mejor control de las expediciones militares, los peligros ante cualquier agresión al *ordo* también pueden surgir desde dentro y el abismo credencial de una sociedad (en cuanto a convicciones religiosas) puede socavar, asimismo, la autoridad real; y si el monarca es el jefe guerrero de su pueblo, también deberá asumir la responsabilidad espiritual como misión si quiere mantener el orden interno y hacer efectivo su poder de gestión. En verdad, de muchas cosas depende el éxito o fracaso de una gestión política; en cualquier caso, la unidad confesional resulta un valioso aliado, y la Iglesia también comprende los beneficios resultantes de una autoridad real fuerte. No es mucho lo que apuntan las fuentes en este sentido, pero todo hace suponer que tanto Alfonso III como los obispos estuvieron fuertemente implicados en un ordenamiento eclesiástico que afectó por igual a Asturias y Galicia, con el mecenazgo arquitectónico correspon-

---

(11) Uria Riu (J.): «Cuestiones histórico-arqueológicas...», 261-328. Para una visión reciente del núcleo urbano ovetense en tiempos de Alfonso III, v. Rodríguez Balbín (H.), *Estudio sobre los primeros siglos del desarrollo urbano de Oviedo*, Un. Oviedo, 1977, donde la autora plantea la génesis y desarrollo de aquella *urbs* desde el valor del dato de archivo y arqueológico, incluyéndose amplia bibliografía sobre el tema.

diente. El resultado habría de ser una pluralidad de focos artísticos que, más allá de las antiguas fronteras naturales, alcanzan a la antigua Auria (Orense), donde el obispo Sebastián de Ercábica habría de encargarse en reconstruir los templos de tal ciudad; actividad muy afín a la confiada a los obispos encargados de la consagración de Valdediós (12).

En sus líneas generales la arquitectura eclesiástica registra una ubicación doble. Por una parte estaban los ámbitos urbanos consagrados, así Oviedo, Compostela u Orense; en segundo lugar, el ámbito rural, donde fueron muchos los nombres de iglesias vinculadas a la aristocracia local y de las que existe constancia histórica y pocas veces arqueológica. En su mayoría eran centros de comunidades campesinas con demografía en aumento o, por lo menos, en un marco de vida con recursos precarios, a menudo refugiados en unas creencias que no iban más allá de una tosca taumaturgia. La lista sería larga y nos resistimos a recoger una propuesta detallada (13); sí recordar, por ejemplo, que lo mismo

---

(12) Núñez Rodríguez (M.): «Arquitectura asturiana en Galicia bajo el reinado de Alfonso III», B. I. D. E. A. 93-94 (1978), 315-322.

(13) La lista de obras como complemento a este apartado sería larga. Ver, entre otros, Cotarelo Valledor (A.), *Alfonso III el Magno* (Madrid-1933); Sáez (E.), «Documentos gallegos inéditos del período asturiano», AHDE, XVIII (1947); Floriano Cumbreño (A. C.), *Diplomática española del período astur (718-910)*, 2 v. (Oviedo, 1949-51); García Larragueta (S. A.), *Colección de documentos de la Catedral de Oviedo* (Madrid, 1027); García Álvarez (R.), «Catálogo de documentos reales», Compostellanum, 1963, 626-ss. Fernández Conde, *La Iglesia en Asturias en la Alta Edad Media* (Oviedo 1972). Martínez (M.G.) «Notas para un catálogo de monasterios asturianos» B.I.D.E.A. XX (1966).

San Adriano de Tuñón, en Asturias, que Santa María de Mezonzo, en La Coruña, son testimonio de una comunidad cristiana en un medio montañoso y de vocación pastoril, en contraste con los nuevos centros monásticos surgidos en la tierra llana castellano-leonesa cuando la política de repoblación consolide conquistas y poblamientos.

Aunque la planificación de los proyectos regios en centros urbanos ocupa un puesto importante en la política aulica de toda la historia del arte, los monarcas asturianos observaron una iniciativa tendente a especular con grandes proyectos en áreas no urbanas, sorprendiendo incluso por la introducción de tipologías innovadoras: tal ocurre con la obra de Ramiro I en Naranco, la labor pionera de Alfonso II en San Julián de los Prados (uno de los ejemplos más determinantes en el futuro de la arquitectura asturiana) o San Salvador de Valdediós. En los tres casos se trata de ejemplos que abren una nueva fase de elaboración del lenguaje arquitectónico dentro de áreas no urbanas, pero tampoco parece que tengan mucho que ver con las necesidades inmediatas de una comunidad campesina o una aristocracia local. Por principio se trataba de edificios destinados al *príncipe* y donde las concesiones al lujo son de acierto sobrio. Los tres ejemplos se enmarcan en ámbitos ajenos a modelos de vida que nada tienen que ver con formas de sociedad comunitaria y abierta; sin embargo, sus arquitecturas aportan un lenguaje urbano elaborado en el plano técnico y nutrido en las más dispares procedencias. Tal modo de proceder no es típico fuera de áreas consagradas (donde las disponibilidades son mayores); sin embargo, en los tres casos queda claramente configurada una nueva gramática y una nueva sintaxis para la arquitectura. Se trataba de edifi-



*Vista interior de Valdediós desde el ábside.*

cios-símbolo de la autoridad real, donde la tribuna destinada al monarca no está exenta de un valor ideológico: era el ámbito del príncipe, a quien se rinde culto como vicario divino.

Si confrontamos lo que las crónicas y documentos recogen con la realidad que el arte, y a veces la propia arqueología, puedan ofrecer sobre el ayer de la arquitectura asturiana en tiempos de Alfonso III, todo lleva a indicar que el

hilo conductor de aquel programa es muy contrastado. Acudamos al ejemplo: si San Adriano de Tuñón no logra superar el estrecho marco localista (en la órbita de San Julián de los Prados), Valdediós defiende la novedad en arquitectura, pronosticando muchos de los rasgos de fondo del movimiento románico. Es verdad que ambos ejemplos están relacionados con una iniciativa regia, pero las circunstancias de origen parecen ser diferentes. Alfonso III y su esposa fundan y dotan a Tuñón dos años antes (891) que Valdediós (893); matiz que implica una génesis casi coincidente en el tiempo. Pero así como Valdediós siente la necesidad de afirmar su bien trazada realidad en relación con un contexto palatino, hoy desaparecido, Tuñón estaba destinado a desempeñar un papel definido dentro de un conjunto monástico en el que tomaría cuerpo la Orden Benedictina. Si se recurre al arco de experiencias afirmadas en ambos ejemplos, resulta inevitable decir que Valdediós cubre un campo de experiencias más amplio, a pesar de las circunstancias concomitantes que puedan poseer, como es la presencia de albañiles mozárabes; precisión considerada por Schlunk al subrayar analogías de estilo entre el cancel de Tuñón y los capiteles del pórtico de Valdediós, por citar un ejemplo que no excluiría otras coincidencias (14). Pero la referencia al ethos mozárabe, que encuentra eco en ciertos temas, no impide decir que el tributo otorgado a la novedad en Valdediós está limitado por su propia condición de edificio más directamente comprometido con un ceremonial destinado a resaltar la condición divina del poder; idea demasiado sutil para

(14) Schlunk (H.)-Berenguer (M.): *La pintura mural asturiana* (Madrid, 1957), 118-125.

verse programada en un ejemplo *segundón* (Magín Berenguer) como Tuñón, aunque sus pinturas se adscriban a conceptos y formulaciones mozárabes de sello cordobés.

La exigencia, tan notoria, de cualificación de mano de obra en Valdediós, algo que convierte a este edificio en un punto muy avanzado dentro de la línea de desarrollo de la cultura arquitectónica alfonsí, no impide ver en estos dos edificios su imbricación con una misma cultura —que no con un mismo medio— y con determinados caracteres formales, pero donde afloran las diferencias es en la decantación del lenguaje arquitectónico; así, por vía de ejemplo, la rematada capilla supraabsidial de Valdediós se convierte en Tuñón en un planteamiento de lenguaje más tosco donde no encuentra salida un esquema formal nuevo; es más, la gramática perfectamente articulada del interior de Valdediós resulta menos escrupulosa en Tuñón, con sus rudos pilares sin coronar. Preciso el uno (Valdediós), impreciso el otro (Tuñón), tal vez los resultados de Tuñón (templo rural donde no se asume conscientemente la técnica como punto de arranque para nuevos desarrollos del lenguaje), aun siendo beneficiario de la monarquía, nunca quedaron sancionados por un habitual y protocolario ceremonial conforme al ritual de corte. Posición a la que se acerca Berenguer cuando precisa que este humilde templo se encierra en fórmulas menos comprometidas y de práctica muy limitada «porque probablemente estarían sometidas a pocas críticas de la clase superior» (15). Por lo demás, aunque la interpretación clásica de la función histórica de Tuñón propone

(15) *Arte en Asturias. De la Cueva de Candamo al palacio ramirense del Naranco* (Oviedo, 1969), 200.

la existencia, en otro tiempo, de una tribuna sobre el nartex (16), el hecho no alteraría las conclusiones ya que las restricciones técnicas continúan siendo las mismas.

Para salir de este *impasse* nos parece necesario tener presente que la munificencia de la corona, en cuanto a edificios sacros se refiere, se manifiesta sobre todo en Oviedo, en Valdediós y en Compostela. Es decir, la iniciativa regia se correspondería con los proyectos más directamente vinculados con el poder (real y episcopal), cuyos procesos de fábrica llegaba a supervisar el propio monarca en casos muy puntuales; así, no parece fortuítamente la llegada de Alfonso III a Compostela para inspeccionar las obras allí desarrolladas. Finalmente, ¿hasta qué punto en los edificios directamente vinculados al poder no se puede reconocer un mayor énfasis teorizante? Recordemos que en el pasado esa fue la línea meritoria reconocible tanto en San Julián de los Prados como en Naranco y Lillo; en el presente también Valdediós parece predeterminado por una mayor apertura hacia nuevas búsquedas, en contraste con las llamadas *iglesias populares* (Schlunk), donde los enunciados propuestos por la arquitectura de Alfonso II incorporan un *verdadero retorno hacia soluciones tradicionales* (Nieto); así, Tuñón, Gobiendes..., incluso muchos ejemplos gallegos del medio rural.

Tras el llamado estirón territorial se abría una nueva etapa descentralizadora, con respecto a la *urbs regia*, y Galicia, por ejemplo, enuncia un capítulo muy poliédrico donde a la par que Compostela y su entorno inmediato, la iniciativa

---

(16) Fontaine (J.): *El prerrománico* (Madrid, 1981), 355.

de los condes y particulares controla una larga lista de edificios que en su gran mayoría son, en la actualidad, letra en el documento. En lo que se refiere a la arquitectura controlada por el poder, Compostela, lo mismo que Valdediós, observa el mismo ritual en lo que atañe a la dedicación del edificio al culto sagrado, con la presencia de obispos comunes en ambos edificios, según control del acta de consagración del primero y la lápida fundacional del segundo. Esto permite suponer que existe un control muy directo por parte de los miembros del colegio episcopal, atentos a erradicar prejuicios, a menudo heredados de la religiosidad antigua, en aquellos edificios consagrados al culto divino y financiados desde el poder público; y decimos *edificios consagrados al culto divino* ya que este es el valor preferente en toda arquitectura sacral.

El segundo valor a examinar en el templo es el artístico, el que le ayuda a comunicar un arquetipo celeste. Desde esta perspectiva nada hay de sorprendente que tanto Valdediós como las llamadas iglesias populares, a la manera de Tuñón, atendieran a crear belleza como expresión de la Verdad divina. Es entonces cuando el programa de pinturas de su interior (algo tan cuidado en el prerrománico asturiano desde sus comienzos) deviene indicación básica, a modo de homenaje de aquel estado cristocéntrico a las leyes cósmicas, marcando un fuerte contraste el revestimiento de los muros interiores con estuco y pinturas con la austeridad del sillarejo en el exterior, aunque a veces se observe el empleo del revoco, como en San Julián de los Prados (Schlunk). Independientemente de los méritos que el empleo de un lenguaje arquitectónico elaborado pueda establecer barreras entre los templos aulicos y los populares, no cabe duda que aquella cultura asturiana, eficaz y práctica, con-

---

siguió de los templos una alegoría del cuerpo místico donde la acción litúrgica era el factor que confería verdadera razón de ser a la acción de la Iglesia. En otras palabras, Valdediós puede aparecer como un ente de bien trazada personalidad frente a Tuñón, pero el orbe cultural y religioso es el mismo. Que tales enlaces broten en mayor o menor grado es lo que permite que aquel ente artístico, que es el edificio, marque diferencias de contrastado resalte.

---

## II. SAN SALVADOR DE VALDEDIÓS: EL EDIFICIO COMO MEDIO

«La fábrica es muy sencilla, pero de una arquitectura admirable...»

(P. Risco, 1789)

Mucho antes de que Jovellanos acudiera a Valdediós el 11 de junio de 1797 (anotación de sus Diarios) y se sintiera atraído por la connotación *naïf* del prerrománico asturiano (*Elogio de D. Ventura Rodríguez*, 1790), la atención a los edificios asturianos tiene un prelude de reclamo en Tirso de Avilés de Hevia (*Armas y linajes de Asturias y Antigüedades del principado*, siglo XVI), en el cronista oficial de Felipe II, Ambrosio de Morales (*Viaje... por orden del Rey D. Felipe II, a los Reynos de León y Galicia, y Principado de Asturias*) o, entre otros, Fr. Manuel Risco (*Antigüedades concernientes a la región de los Astures Transmontanos desde los tiempos más remotos hasta el siglo X*, 1789). Aunque esta bibliografía no va más allá de una impresión superficial, el que se reconozca el valor de ejemplos históricos, como Naranco o Lillo, no deja de sorprender en un hombre como Ambrosio de Morales, «connaturalizado con la pompa y el esplendor del trono» (Caveda); es decir, estos ejemplos resultarían sobrios y muy lejanos a los gustos estéticos que por entonces Felipe II asesoraba en El Escorial. Sin embargo, aunque El Escorial apoyaba otros criterios sobre los problemas arquitectónicos y con valor de hallazgo casi copernicano, el cronista todavía reconoce

que pueda existir la sorpresa en otros ejemplos del pasado, como los ramirenses.

La descripción que el padre Risco hace de Valdediós no posee gran rigor, pero con él aparece un interés inmediato por el monumento en sí, llevado de un esfuerzo por entender el lenguaje de una obra de arte del pasado:

«La iglesia antigua, aunque es pequeña, tiene tres naves, las dos colaterales de seis pies de latitud y la del medio de doce. La fábrica es muy sencilla, pero de una arquitectura admirable, como la que se advierte en otras que hay en Asturias...» (17).

En el fondo perdura el punto de vista desarrollado por Morales, interesados como estaban en dar un valor preferente a las inscripciones, pero no se le puede reprochar su aguda intuición cuando por entonces triunfaban las opiniones clasicistas.

Aun cuando don Francisco de Paula Caveda Solares, colaborador activo en el proyecto del *Diccionario Geográfico e Histórico de Asturias* y amigo de Jovellanos, incluye entre sus propósitos la revisión del archivo de Valdediós (18), habría de ser su hijo don José Caveda y Nava, historiador y arqueólogo, quien deje abonado el terreno para la opinión. En su *Informe sobre el monasterio de Valdediós*, manuscrito fechado en el 1821, pero, sobre todo, en *Memoria Histórica sobre la arquitectura de los Templos construidos en Asturias, desde la Restauración de la Monar-*

(17) *Antigüedades concernientes a la región de los Astures*, España Sagrada, t. XXXVII (1789), 219.

(18) Pérez de Castro (J.L.): «D. Francisco de Paula Caveda, investigador en Valdediós», *Valdediós* n.º 2 (Oviedo, 1958), 84-86.

*quía Gótica hasta el siglo XII* (19), intentará desarraigar las etiquetas de los cronistas y viajeros para así experimentar «un método a la vez arquitectónico e histórico» conforme al espíritu que animaba a Jovellanos; propuestas que no entra en mis cálculos exponer detalladamente y que supo analizar Morales Saro (20). Con Caveda el prerrománico asturiano deja de ser una expresión engañosa, y su obra, durante largo tiempo desconocida, despliega un espíritu investigador sobre Valdediós que nada tiene que ver con una práctica catalogadora, aunque sí cognoscitiva. Con Caveda aparece un interés inmediato por el estudio del edificio con ese significado que adquiere a partir de entonces en un esfuerzo por entender el lenguaje de la obra de arte. Me parece importante subrayar el interés por su obra no sólo como indicativa de un camino hacia la investigación moderna; con él el arte asturiano, y Valdediós en concreto, aparece bajo una nueva luz y se reconoce la existencia del arte incluso cuando no se puede justificar el interés «romántico» del artista como una individualidad.

Sería copiosa la valoración de la historiografía que desde entonces busca alejarse de Morales, Sandoval, Yepes, Argaiz... para guiar sus consignas hacia la descripción del edificio, primero, y la explicación, finalmente. Entre los primeros, por citar dos nombres, son de sobra conocidas las descripciones de Valdediós hechas por José María Quadrado (*España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia, Asturias y León*,

(19) Se ha utilizado el *Estudio Crítico*, con notas, de Morales Saro (M.º Cruz), editado por el Servicio Publicac. Uni. Oviedo.

(20) Remito a la nota anterior.

1885) o por Ciriaco Miguel Vigil (*Asturias monumental, epigráfica y diplomática*, 1887), en quienes la labor de inventario priva sobre el análisis.

Para no alargar la lista, sería Inocencio Redondo (*Iglesias primitivas de Asturias*, 1904) quien organizara un estudio conjunto de los monumentos asturianos ciñéndose a unos cuantos ejemplos, entre los que incluye Valdediós. Los matices y fundamentos de la teoría del arte asturiano llegarían después y la historiografía local se verá aumentada con una copiosa bibliografía de resultados notorios y polémicos, pero que internacionalizan el interés por San Julián de los Prados, San Miguel de Lillo, Sta. María de Naranco, Sta. Leocadia... y San Salvador de Valdediós, siendo Helmut Schlunk, entre los foráneos, quien creara una atmósfera propagadora, nada dogmática, de la contribución del arte asturiano. Su método estaba animado por una estructuración ordenada y un documentado análisis, una minuciosidad en la radiografía de los problemas básicos, pero, sobre todo, cautela por evitar una respuesta definitiva. Punto de vista que llevaría a reconocer a lo largo de su copiosa bibliografía la necesidad de replantear conceptos y argumentos defendidos en algún momento, como podría ser la teoría visigótica-carolingia sobre los orígenes del arte asturiano. Su obra *Arte visigodo. Arte Asturiano* (*Ars Hispaniae* II, 1947), o el discurso de su investidura como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Oviedo (*Las iglesias palatinas de la capital del reino asturiano*), enmarcan múltiples trabajos que nos acercan a la figura del investigador receloso de los estudios cerrados y que prefiere las hipótesis que abran nuevos horizontes. Valdediós permanece como el ejemplo más genuino de sus preferencias, analizando los pro-

blemas de fondo de su arquitectura para comprender las peculiaridades de tal experiencia, desde su programa pictórico a la problemática del ritual litúrgico allí desarrollado, encontrando cabida aspectos contrastantes con la cultura internacional del momento.

Sería arduo elaborar un listado de los autores que ayudaron a avanzar en el análisis de este arte al que Jovellanos llamaba *estilo asturiano*;



*Exterior de Valdediós (lado sur).*

el balance nos llevaría muy lejos y ese no es el objetivo a cubrir en esta monografía. Sin embargo, me parece oportuno recoger la reivindicación de Marcos G. Martínez (21), quien consideraba necesario tener en cuenta algunos controles que San Salvador de Valdediós ofrece para que la radiografía de este edificio no quede expresada siempre en los mismos términos:

(21) «Notas para un catálogo de monasterios asturianos», B.I.D.E.A. año XX (Oviedo, 1966), 132.

«Son curiosas en este monasterio varias circunstancias, además de la originalidad de su construcción:

- a. El cómputo por la era cesárea.
  - b. La extensa invocación poético-litúrgica.
  - c. La concurrencia de tantas mitras en su consagración.
  - d. La posterior fundación del convento de Santa María, en su proximidad...
- Circunstancias todas que piden una monografía.»

Hay que pensar que nuestro propósito en este libro sólo tiene un valor indicativo, ya que es impensable arribar a un método impecable ante la imposibilidad de conocer las circunstancias exactas que rodean la génesis de Valdediós. A pesar de ello, se pueden plantear con cautela algunas deducciones, utilizando al máximo los datos; pero siempre quedará por hacer la monografía definitiva y muchas cuestiones por resolver; sin perder de vista que una de las cuestiones cruciales de la naturaleza de Valdediós consiste en hallar otras experiencias similares o aparentes más allá del marco local, lo que nos aproxima a la doble alternativa que por siempre ha dividido a las investigaciones hechas sobre el arte asturiano: los que niegan y los que apoyan antecedentes directos en el marco de la *renovatio* carolingia (22); cuestión polémica de abun-

---

(22) Para una ampliación a esta nota remito al lector a tres obras en las que queda recogida una amplia bibliografía sobre esta discutida cuestión: Schlunk (H.): «La iglesia de San Julián de los Prados y la arquitectura de Alfonso II el Casto», *Estudios sobre la monarquía asturiana* (Oviedo, 1949), 419-45; Bango Torviso (I.), «El arte asturiano y el imperio carolingio», *Arte prerrománico y románico en As-*

dante bibliografía que ha dejado interrogantes sin cerrar ante la pobreza de los datos históricos, por lo que vamos a prescindir en esta monografía de tales vacilaciones; este no es el lugar.

Aunque la historia de todo edificio puede ser abordada desde múltiples ángulos, existen tres constantes-clave que permiten defendernos del peligro de una falsa hipótesis:

- a) La certeza en la cronología.
- b) Haber sabido plantear una respuesta correcta al medio (como objeto de civilización comprometido con una época histórica y con el grupo).
- c) Cuando el edificio ha encontrado la respuesta más acertada a la relación forma-función litúrgica.

Sobre esta triple apoyatura se asienta la realidad histórica de Valdediós, el ejemplo que puede ofrecernos una visión de conjunto más completa de lo que fue la arquitectura en tiempos de Alfonso III.

Partiendo del primer punto, Valdediós define un proceso de acción con fecha muy precisa: fue consagrado por siete obispos el 16 de octubre del año 893; concisión rigurosa en el dato y de suerte análoga a la basílica de Santiago en Compostela o el propio San Adriano de Tuñón, asimismo controlables en su data. Si bien no consta la presencia del monarca en el acto fundacional, sino la de las autoridades eclesiásticas encargadas de su consagración, todo apunta a pensar

---

*turias* (Villaviciosa, 1988), 31-88; Arbeiter (A.), «Sobre los precedentes de la arquitectura eclesiástica asturiana en época de Alfonso II», pendiente de publicación y cedido amablemente para este trabajo por su autor. Desde aquí nuestro agradecimiento a un estudio modelo, objetivo, profesional y muy bien sistematizado.



Fachada oeste de Valdediós.

que era una construcción fundada por y para el rey, como la historia se encargaría de demostrar. En relación con este hecho, la fachada del edificio recoge un símbolo muy explícito: sobre la ventana de su tribuna se conserva la insignia perpetua del Rey Magno» Morales) que comprueba el carácter áulico de aquel edificio, al igual

que en otros ejemplos laicos relacionados con el monarca Alfonso III, como Foncalada, Torres de Oeste, muro de la *hierápolis* de Oviedo, fortaleza..., donde también queda recogido este distintivo apotropaico. Se trataba de una tradición, acaso visigoda en su origen, donde el culto a la cruz estaba muy extendido, siendo frecuente a la entrada de los templos para liberar a los ámbitos sacralizados de *todo influjo del mal* (23).

Valdediós, quien ha superado el milenio largamente, está ligado al recuerdo de construcciones de época de Alfonso II (San Julián de los Prados) y a la orientación ramirense de San Miguel de Lillo o Santa María de Naranco. Valdediós establece así un pacífico condominio con ejemplos que ya son historia, pero también, como se verá, con determinados valores del quehacer carolingio y con aportaciones llevadas al norte por las comunidades mozárabes; comunidades muy islamizadas en sus gustos, no en vano proceden de los centros urbanos de Al-Andalus. Es así como Valdediós ha sabido plantear un compromiso con su época y con el grupo; entre la tradición y el propio asesoramiento de aquel presente encuentra un promotor a su iniciativa. En arquitectura tales leyes han alcanzado fuerza singular en las épocas de dualismos y contrastes, y por entonces nunca la cultura en la *regia sedes* ovetense (la capital astur) había sido más dinámica y menos autista.

Finalmente, si se considera que en Asturias el ritual hispano-godo salió fortalecido con la presencia mozárabe, celosa propagadora de la liturgia visigótica o hispánica (frente al rito romano

(23) Schlunk (H.): *Las cruces de Oviedo*, IDEA (Oviedo, 1985), 10.

que por entonces se imponía en la Galia Carolingia), es innegable que Valdediós adaptó la estructura de sus espacios a tal invariabilidad, según demuestra el empleo de cancelas, como enseguida veremos.

Cumplidos estos tres requisitos en la *domus ecclesiae* de Valdediós, el templo cristiano para celebración de los oficios divinos, se eleva al valor de arquitectura como *monumentum*; es, como diría Rasmussen, el tabernáculo de Dios hecho por el hombre, ya que el hombre es el centro de la Creación.

Es verdad que Valdediós no prodiga su recuerdo en el apoyo del documento; pese a ello no se trata de un edificio anónimo, ya que la serie de inscripciones recogidas en su interior (hoy en franco deterioro) y la significativa formulación que les caracteriza(24) le confieren un evidente valor. Valdediós tiene historia. Pero aún hay más: Valdediós no pierde de vista su condición de templo espiritual donde se lleva a cabo una sinaxis litúrgica que prepara al hombre en el conocimiento divino de cara a la eternidad. Perpetúa un lugar sacro conforme a los principios de inspiración divina, según reza en la plegaria recogida en su lápida de consagración. Y así, antes que obra de arte es un *monumentum* para la historia, ilustrando con su epígrafe fundacional la legitimidad de la *pietas* cristiana; no en vano el eje argumental de aquella inscripción es la protección divina para este edificio cultural, desde la gracia especial que Cristo confiere

(24) El lector puede acudir a las interpretaciones autorizadas de Masdeu, en ciertos casos forzadas por la fragmentariedad de los epígrafes (*Historia crítica de España*, IX, 161); las inscripciones fueron, asimismo, recogidas por Cotarelo Valledor (A.) en su *op. cit.* 336-338.

a los impíos y que el creyente solicita como protección:

«LARGA TUA PIETAS CHRISTE/ DEUS  
CLARET UBIQUE/ SALVATQUE SEPE  
IMPIOS/LARGA TUA PIETAS...» (25).

Así comienza la lápida de consagración hecha en mármol y ampliamente divulgada desde Masdeu, Quadrado, Miguel Vigil, Gómez Moreno, Schlunk..., hasta el reciente estudio del prerrománico asturiano hecho por Nieto Alcaide, por lo que no creemos necesario reproducirla en su totalidad.

Al igual que en los castillo-fortaleza, Valdediós corona su himafronte «con la insignia conocida y particular de este rey» (Carvallo): la Cruz de la Victoria con el alfa y la omega. Como ya se indicó, se trataba de un símbolo taumatúrgico muy venerado entre los hispano-visigodos. Considerado el emblema principal de la fe cristiana, «es un escudo que nos defiende del demonio», según explicaba Hipólito Romano(26), y de los espíritus malignos que acechan al hombre. Sabemos que Constantino la había utilizado como defensa frente a las artes mágicas de su adversario. Este valor frente al peligro también le fue adjudicado por los carolingios, siendo muy venerada como teología de la victoria. Entendemos que Asturias lo que hace es retomar

(25) Quadrado (J. M.): *Recuerdos y bellezas de España, Asturias y León* (Madrid, 1855), 190.

(26) Para una ampliación a esta nota v. Schlunk (H.), *Las cruces de Oviedo* (Oviedo, 1985), y en especial Delaruelle (E.), «Les crucifix dans la piété populaire et dans l'art du V au XIe. siècle», en *La piété populaire au Moyen Age* (Torino, 1975).



*Las tres cruces del Gólgota en el ábside central de Valdediós.*

una tradición en la que se entremezcla el recuerdo del culto a la cruz con el símbolo de la monarquía, ya utilizada por Pelayo. No es novedad, entonces, que al igual que los hispanovisigodos, Valdediós recoja este emblema en los dos puntos fundamentales de su edificio: en el ábside, donde se lleva a cabo la liturgia comunitaria, y en la fachada principal, para exorcizar los espíritus sospechosos, lo que es indicio de la variedad de usos y diversos fines atribuidos a la cruz (por su significado y por su valor mágico). Curiosamente, este instrumento y símbolo del triunfo, tan utilizado en las empresas militares de los carolingios y de los monarcas astures, en Valdediós no se acompaña de epígrafe, algo sorprendente en un edificio tan pródigo en inscripciones. Quizá la formulación deprecatoria complementaria quedaría controlada con la inscripción dispuesta sobre el dintel de la puerta occidental, hoy muy incompleta:

«Hoc signu(m vocatum  
tuo nomine templu sit...»

Y que, dado el valor de conjuro y exorcismo ante los elementos calamitosos, recomendaría a los fieles *que este signo sea invocado en el templo en tu nombre*; se trataba, además, de un signo preceptivo antes de acceder al templo.

Sin duda el verdadero valor expresivo de la lápida con la plegaria al Salvador reside en el colofón:

CONSECRATUM EST TEMPLUM HOC AB  
EPSCPIS VII/ RUDESINDO DUMIENSE/ NAUSTI  
CONIBRIENSE/ SISNANDO IRIENSE/ RANULFO  
ASTORICENSE/ ARGIMIRO  
LAMECENSE/ RECAREDO LUCENSE/ ELLECANE  
CESARAUGUSTANENSE/ SUB ERA  
DCCCCXXX PRIMA  
DIE XVI KALENDAS OCTOBRIS (27)

FUE CONSAGRADO ESTE TEMPLO POR SIETE  
OBISPOS:  
RUDESINDO DE DUMIO, NAUSTI-DE COIMBRA.  
SISNANDO DE IRIA. RANULFO DE ASTORGA.  
ARGIMRO DE LAMEGO, RECAREDO DE LUGO,  
ELLECANE DE ZARAGOZA.  
EN LA ERA DCCCCXXXI, EL DÍA XVI DE  
LAS KALENDAS DE OCTUBRE.

A pesar de la sequedad de fuentes, este texto, localizado en la conocida como Capilla de los Obispos, refrenda el valor concedido a Valdediós. Se trata de una inscripción ampliamente

(27) Quadrado (J.M.): *op. cit.* 190.

recogida y transcrita desde que el padre Risco le asignara un tratamiento preferente en *España Sagrada*, donde se informa puntualmente sobre el nombre de los obispos que intervinieron en la consagración de la iglesia. Seis años después algunos de estos nombres volverán a quedar recogidos en la consagración de la basílica de Santiago en Compostela; así, Nausto de Coimbra, Sisnando de Iria, Argimiro de Lamego, Recaredo de Lugo y Elleca de Zaragoza. Ellos asistirían, al lado de Alfonso III y su familia, el 6 de mayo del 899, a la magna asamblea de afirmación real y dinástica (28). Pero quizá no esté de más recordar que Sisnando de Iria, Nausto de Coimbra y Recaredo de Lugo habían arbitrado, en fecha imprecisa, la consagración de una iglesia levantada al Salvador dentro del Castillo de Gauzón (29).

¿Qué rol desempeñaron los obispos en este contexto? Dejando al margen otras pautas de acción, el primer punto que quisiera establecer es que la presencia de tales prelados era un indicio de su protagonismo dentro del aparato político, o mejor, en un momento en el que las fundaciones podrían ser privadas o financiadas por la Corona, era un hecho admitido que el control del templo de jurisdicción realenga fuera asumido por las cabezas visibles de la Iglesia. No podría extenderme más aquí sobre este punto; sólo diré que tal vez Gauzón, Compostela y, sin duda, Valdediós gozarían de esa peculiaridad, co-

---

(28) Sayas Abengochea y García Moreno: *Romanismo y germanismo. El despertar de los pueblos hispanos (siglo IV-X)*, Barcelona, 1981, 431.

(29) Carballo (L.A.): *Antigüedades y cosas memorables del principado de Asturias*, Gran B. Hco. Asturiana (Oviedo, 1864), 223.

mo también Tuñón; hecho que explicaría que el templo del Valle de Tuñón fuera, asimismo, consagrado por los obispos Nausto de Coimbra, Sisnando de Iria y Ranulfo de Astorga el 12 de septiembre del 891 (30). El hecho verdaderamente destacable es que estos ejemplos ilustran muy bien una situación característica en occidente entre las fundaciones de financiación real. Paralelamente, la documentación de este período ilustra ampliamente sobre la participación directa de condes y magnates en las fundaciones de monasterios e iglesias que nada tienen que ver con el erario público; así, los colaboradores de Alfonso III, los condes Gutier y Gatón (31). En estos centros eclesíásticos de financiación privada el obispo no interviene por tratarse de centros que gozan de un régimen patrimonial; otra cuestión sería que jurisdiccionalmente dependieran de los prelados de la diócesis correspondiente.

Al igual que en la Galicia carolingia, Alfonso III era consciente de que el poder de una monarquía se concentra en el propio rey y en su corte y sólo el contacto regular con los dirigentes eclesíásticos y condes (*consiliarii regis*) puede ser garantía de su propia autoridad. No es preciso insistir que los prelados formarían parte del consejo real o *curia magna*, con funciones afines a las del *aula regia* de época visigoda, siendo convocados desde todas partes del reino para los grandes actos de la monarquía, tanto en decisiones políticas, como en las propias tareas de la Iglesia, asuntos administrativos, judiciales, ase-

---

(30) Cotarelo Valledor (A.): *op. cit.* 330.

(31) Sáez (E.): «Los ascendientes de San Rosendo», *Hispania* XXX.

sores en los asuntos culturales... y acompañantes, incluso, en el campo de batalla (32).

Cuando en el año 883 Alfonso III se desplace a Compostela para conocer el estado de obras del nuevo templo, debió de considerar la opinión autorizada de Nausto de Coimbra, quien parece que vivía en la corte, Hermenegildo de Oviedo, Mauro de León, Sebastián de Orense..., ya que serán su escolta en tal circunstancia.

Grandes concedores de las artes liberales, hay en la labor de los obispos, en principio, una especie de control solidario que cuando la magnitud del caso lo requiere, deberá quedar legitimado por el propio pontífice. Nosotros mismos hemos tratado de demostrar en otro lugar cómo para el ambicioso proyecto de la basílica de Santiago en Compostela, Alfonso III envía a Roma a los obispos Severo y Siderico para recavar la licencia del Papa Juan VIII. Sin embargo, enormes lagunas impiden analizar en detalle estos controles en sus aspectos particulares. Pese a ello, parece manifiesto que todo edificio religioso de apoyo institucional necesitaba la aprobación del prelado; en especial su control espiritual y eclesiástico, ahora que comenzaban a expresarse las primeras reticencias por parte de Roma con respecto al ritual litúrgico hispano. De aquí resultaría que la consagración hecha por los siete obispos en Valdediós era una forma de reconocer el carácter de la nueva fábrica, su régimen y su sometimiento a la autoridad episcopal. Era el oratorio destinado al *príncipe*, cuyo poder viene determinado por una elección

---

(32) García Torano (P.): *H.ª del reino de Asturias* (Oviedo, 1986), 377.

divina. Por lo demás, recordemos que las rondas de inspección de obras eran una exigencia con larga tradición entre los propios carolingios; así, Carlomagno insistía en la extrema vigilancia sobre la arquitectura sacra, siendo uno de los supervisores reales Eginardus de Steimbach.

En pocas épocas los edificios estuvieron tan sometidos al control y diligencia de los clérigos. Teniendo en cuenta este dato, no parece ilógico que la presencia de los obispos en la consagración oficial de Gauzón, Valdediós, Compostela... era una forma de proseguir una ley general disciplinaria que garantice el *nihil obstat* en los edificios de patrocinio regio, tomando como apoyo una exigencia muy extendida en leyendas y ritos de construcción desde antiguo.

Se trataba, en esencia, de una formulación de raíces precristianas y que Sèbillot atribuía a una creencia basada en que la duración de los edificios importantes no estaba asegurada si no se cumplían ciertos rituales, para así aplacar y ganar la influencia de aquella divinidad cuyo favor se implora (33).

Cabría preguntarse, por último, hasta qué punto las siete mitras reunidas en Valdediós no podrían quedar asociadas a la categoría considerada por Paul Sèbillot. De hecho, el encabezamiento de la lápida fundacional nos da una prueba del deseo de lograr la piedad divina para que otorgue los beneficios del perdón y *favorezca con su gracia al que hizo la iglesia con notable*

---

(33) Para una ampliación a esta nota y al rito de la construcción, en especial, confrontar el interesante estudio antropológico, aún vigente de Sèbillot (P.), *Les monuments*, VII v. de *Le folklore de France*, publicado a finales del siglo pasado y reeditado en París (1985).

humildad y no quiso se pusiese su nombre en estos versos, como observara Ambrosio de Morales (34).

## a) El primitivo oratorio de Boides

«... y, sin embargo, todavía... el templo de San Salvador de Valdediós desafía hoy el rigor de los siglos y de las revoluciones sin que hubiese perdido ni una piedra de su primera fundación.»

(Caveda y Nava)

El que «la pequeña iglesia vieja de Alfonso el Magno» (Jovellanos) no fuera relegada a un destino incierto, como tantos otros ejemplos de la época, dependió de la sensibilidad demostrada por los monjes cistercienses de Santa María de Valdediós con relación a un testimonio significativo de su pasado histórico; actitud en cierta manera comparable con la observada por los benedictinos de San Salvador de Celanova (Orense) con la capilla-oratorio de San Miguel. Sábese que esta capilla de San Miguel era el último testimonio de un conjunto monástico levantado por San Rosendo, según principios de inspiración divina (35). ¿Acaso Valdediós afirmaba la misma

(34) *Crónica General de España*, cont. de la iniciada por Ocampo, T. VIII (Madrid, 1791), 67.

(35) Para la valoración simbólica de San Miguel de Celanova, v. Núñez Rodríguez (M.), *San Miguel de Celanova*, Monografías do Patrimonio Monumental Galego, n.º 4 (Santiago, 1989).

tradición ritual? En cualquier caso, esto no impide que el valor emblemático que distingue a Celanova y a Valdediós, como herencia del pasado, les preserve de cualquier añadido que pudiera alterar su propia especificidad. Ambos ejemplos poseían el valor de símbolo, y en el caso de Valdediós, encarnaba el recuerdo de un monarca allí desterrado y al que las crónicas reales loaban por regir piadosamente a su pueblo (*pie regat populum*); definición otorgada por el Albeldense y que podría ser la divisa que precisaba el valor del programa religioso de los monarcas asturianos: acercar a sus súbditos a la moral eclesiástica.

¿Era Valdediós una iglesia palatina al uso? Conviene tener en cuenta que este oratorio real surgió más distanciado de la *regia sedes* (Oviedo) que San Julián de los Prados, o el conjunto del Naranco, y nada asegura que Valdediós, en sentido estricto, entre en tal categoría por no estar vinculado a las necesidades inmediatas de la corte, sino a situaciones coyunturales. Esta es la razón por la que nos parece más acertado denominarla como *pequeña capilla real*. De hecho Schlunk, al analizar las iglesias palatinas en Asturias, extiende la denominación solamente a San Julián de los Prados y a San Miguel de Lillo (36). Si se acude a la documentación, el inmenso prestigio de San Tirso de Oviedo y las probables reformas allí introducidas por Alfonso III, ayudarán a entender mejor por qué este monarca denomina a San Tirso *capellam meam* (37); la otra capilla real en Oviedo sería, tal vez, la de San Juan o capilla del *palatium magnum*. Enton-

(36) Schlunk (H.): *op. cit.*

(37) Uria Riu (J.): «Breve historia de las parroquias de Oviedo», *Rev. Valdediós* n.º 1 (Oviedo, 1957), 70.

ces, ¿eran San Tirso y San Juan las verdaderas capillas palatinas de Alfonso III? Uria Riu las integraba en la categoría de edificios genuinamente reales; «de ahí el nombre de el Real con que se titularon siempre ambas parroquias» (38). Por lo demás, en *Boides* no estaba el centro de gravedad del reino astur, sí transitoriamente.

Sin poder entrar en demasiadas consideraciones sobre la relación de Alfonso III con *Boides* y el porqué de la elección de tal lugar, los pocos datos que podrían manejarse son las referencias aportadas por el Cronicón del leonés Sampiro, junto con la evidencia de la arquitectura del propio Valdediós y las posibles deducciones que puedan hacerse a partir del topónimo *Boides*.

La identificación de *Boides/Boiges* con Valdediós queda recogida por primera vez en la carta-privilegio extendida por los reyes Alfonso IX y Berenguela a los monjes del futuro monasterio cisterciense de Santa María de Valdediós, según donación hecha el 31 de mayo del 1201:

«*Concedimus Deo et monasterio de Valle Dei quod de novo construimus in Asturiis in loco nominato Boiges...*» (39).

¿Qué otros aspectos se pueden considerar en relación con el nombre? Desde el punto de vista de la toponimia, J. M. González rastreaba el origen del vocablo *Boiges* como una variante de

(38) Uria Riu (J.): *art. cit.*, 78.

(39) Becerro del M.: Valdediós recogido en la *Colección de Asturias* (Madrid-1947), II, 4, donde también se contiene otra carta expedida en 1200 por dichos monarcas.

(40) «Origen romano de Valdediós», *Rev. Valdediós* n.º 2 (Oviedo, 1958), 43.

*Boides*, cuyo significado sería «terreno inculto», «terreno baldío», caracterizado por un exceso de humedad y que este autor relaciona con el arroyo sito en sus inmediaciones (40). En cuanto al nombre *Valdediós*, el mismo autor ha querido ver en dicho topónimo una iniciativa de tradición francesa, donde era frecuente «designar con el nombre de Dios» a los monasterios establecidos en valles retirados; así, por vía de ejemplo, *Valdieu* en el alto Loira.

Pero, ¿qué razones pudieron haber aconsejado a Alfonso III para seleccionar este lugar disperso, pero no distante de las grandes vías de comunicación? En la medida en que este espacio seleccionado pudiera quedar justificado por una elección no casual, recordemos que el padre Ypes se hacía eco de una tradición que situaba allí un monasterio levantado por Pelayo, conforme a una estrategia misionera. También es verdad que el hecho de haber descubierto estratos arqueológicos de una experiencia romana en las inmediaciones de Valdediós lleva a suponer que el nuevo edificio pudo haber sido una forma de atemperar el recuerdo de antiguos ritos paganos en aquella área. Si bien, a tenor de lo poco que hay publicado sobre este punto, no consta la existencia de una rica tradición anterior, desde el estricto punto de vista artístico resulta interesante la localización de dos capiteles marmóreos romanotardíos en el lado del Evangelio del edificio (41). Aunque Schlunk supone que procede-

(41) Schlunk (H.): «Los monumentos paleocristianos de Gallaecia, especialmente los de la provincia de Lugo», *Actas Bimilenario de Lugo*, 1977, 193. Sin entrar en el problema, estos dos capiteles están más próximos a una



*Capiteles reutilizados en el acceso al ábside lateral de Valdediós.*



rían de las expediciones reales al sur de la antigua Gallaecia, no parece que sea un argumento que momentáneamente modifique las conclusiones.

Sobre la noción de un origen romano anterior, ¿acaso determinó una elección como signo de la victoria del cristianismo sobre la idolatría? Las circunstancias concretas nunca se sabrán y no resulta fácil ir más allá de las hipótesis, pero parecía lícito que en los proyectos del monarca (proyectos evangelizadores) estuviera el relegar al olvido todo cuanto guardara relación con otras creencias atávicas para levantar una sólida guía indicativa de la nueva religiosidad. Las razones serían múltiples y no podría pasar en silencio otro hecho demostrable: la propia estrategia del lugar, fácilmente controlable por su proximidad a la *urbs regia* y cercano a la costa.

Centrémonos ahora en el valor del dato: el que proporciona el propio edificio y el hecho de que plasme el lado piadoso del monarca que ofrece a Dios su empresa artística, más allá de su condición de hombre destinado a la aventura militar y a otras glorias terrenales.

En principio, San Salvador de Valdediós podría interpretarse como la ofrenda hecha a Dios por el rey-señor territorial a causa de las gracias recibidas; algo inherente a su misión como *rector ecclesiae* que ha de buscar para su pueblo el bienestar temporal y espiritual, ya que al estar dotado de la unción sacerdotal su poder estaba legitimado por un origen divino. Como responsable de la *pax* territorial y de la *pax* cristiana, su misión apostólica deberá dar pruebas de lar-

---

tipología hispanovisigoda, a la manera del capitel lateral izquierdo en el arco de embocadura de Santas Comba de Bande.

guez a la hora de levantar templos-bastión para defensa de una fe católica ortodoxa que le sensibilice ante posibles crisis. Con la ayuda mozárabe amplió las zonas a evangelizar, pero, sobre todo, no disimuló su interés por tomar el relevo del *locus* de Compostela, cuya nueva basílica en loor de Santiago era el verdadero símbolo de unión de la Iglesia con el Estado. Verdadero emblema signico donde patria y fe se confunden —a pesar de las reticencias de una parte de la nobleza gallega—, la basílica de Compostela era la antikaaba destinada al Apóstol convertido en anti-Mahoma, según expresión feliz de A. Castro (42); era la iglesia por excelencia de la catolicidad peninsular, donde la monarquía asturiana había encontrado los estímulos divinos que le situaban, simbólicamente, por encima de la corte visigoda y de su heresiarca metropolitano, pactista con los musulmanes; recordemos la querrela adopcionista que dividiera a la Iglesia hispana.

San Salvador de Valdediós, por el contrario, expresa una realidad distinta: guarda una relación más directa con el acto de ofrenda personal, exteriorizando así un comportamiento difundido y arraigado entre los merovingios y carolingios, entre quienes se había perpetuado el gesto del poderoso de fundar un lugar de meditación en el remate de la vida para así orientar el último capítulo biográfico lejos de los ámbitos de su anterior actividad.

En esta atención a su centro de retiro, o «habitáculo de los emblemas del objeto sagrado y eterno» (Caveda y Nava), se pone el acento en la búsqueda de belleza para mejor alcanzar «la

---

(42) *La realidad histórica de España*, B. Porrua (México, 1973), 348.

benevolencia del poder sobrenatural» (Duby). Es así como los testimonios que emergen en Valdediós consolidan una imagen donde la categoría de su interior se esfuerza por la ejemplaridad. Y obrando así, tal vez se entienda mejor la serie de avances técnicos introducidos en un área tan pequeña (abovedamiento total, luz directa, elaborada presencia de tracistas andaluces...) o las pinturas que tanto realzaban aquella *domus ecclesiae*, sin considerar lo que sería el elaborado instrumental de culto. Todos estos componentes dignifican el servicio divino, sobre la base de que el devoto necesita apoyar su fe, tanto en la ansiada búsqueda de una protección psicológica (y aquí habría que ver a Valdediós como *domus Dei*, como receptáculo divino), como en el propio acto de ver y escuchar la propia solemnidad del ritual consagrado a Dios: nociones éstas que encaran la otra dimensión del templo: Valdediós como *domus ecclesiae*. Y sólo a través de estos ritos el hombre se encuentra ayudado a encontrar en Dios un aliado mediador, pero nunca un adversario.

El resultado es un edificio consagrado al cuerpo místico de Cristo en el paisaje asilvestrado del valle de *Boides*, con esa belleza de sello bíblico con la que Fumagalli caracterizaba los lugares destinados a la vida espiritual (43) en tanto en cuanto se ha sabido crear un ambiente apropiado para el recogimiento.

Por entonces nada hacía presagiar que en el futuro Alfonso III se vería confinado allí, tras ser desplazado del poder por sus propios hijos en el 910 y expulsado de la Corte, según relata la conocida cita del *Cronicón* de Sampiro:

---

(43) *Las piedras vivas* (Madrid, 1988), 18.

«*Etenim omnes regis inter se coniuratione facta patrem suum expulserunt Bortes, villula consedentem.*»

El poder emotivo de aquel lugar parecía indudable, aunque no existen argumentos claros en tal sentido, pero parece cierto que allí levantó su propio palacio, según la anotación incluida en el *Cronicón* de Sampiro (versión Pelayo):

«*Palatia quae sunt in Valle Boidis*» (44);

palacio que, en criterio de A. de Morales, había sido hecho para su recreación, tal vez levantado cuando el templo ya estaba concluido. Para entonces parece razonable pensar que el pórtico actuaría como nexo idóneo con el ámbito palaciego, a manera de antesala con el recinto eclesial.

Conjeturaba Magín Berenguer que Valdediós podría ser el lugar elegido por Alfonso III para meditar de cara al futuro eterno. Esta observación entra en el terreno de lo probable e incluso abre una vía explicativa nada fabuladora. Si efectivamente era un retiro reservado, podría afirmar un continuismo con una norma invariablemente mantenida en época visigoda, por la cual, el control de la Iglesia sobre el monarca afecta por igual a los actos de consagración real, como «a la forma en que un rey debía terminar su reinado mediante la adopción formal de la penitencia» (45). Puesto que las circunstancias concretas aconsejarían el apoyo moral de la

(44) *España Sagrada*, XIV, Apd. XIII, 439.

(45) Collins (R.): *España en la Alta Edad Media* (Barcelona, 1986), 98, donde este autor retoma el argumento del *Liber Ordinum* cc. 149-156 de Férotin.

Iglesia y la presencia de unos monjes, si se considera al pie de la letra el contenido recogido en el ya citado documento fundacional de Alfonso IX (*monasterio de Valle Dei quod de novo construimus*) parece probable, que no seguro, que allí hubiera una comunidad de monjes y anterior a la presencia del Císter, aunque no se haga memoria explícita de ello.

De ser así, ¿acaso tal comunidad fue la encargada de asistir al rey en su destierro? Cotarelo Valledor, estudioso de la figura de Alfonso III, defendía tal posibilidad y, sin entrar en polémica, añadía, siguiendo a Quadrado: «*Lo que sí consta* (la cursiva es nuestra) es que a fines del siglo IX se reunieron allí unos monjes, quizá mozárabes huidos de Andalucía, para quienes labró Alfonso III casa e iglesia bajo la advocación del Salvador, la cual, por peregrina fortuna, todavía persevera» (46). Comunidad que, a juzgar por las propias dimensiones del edificio, no resultaría numerosa, como ya resaltara Quadrado.

Quadrado, por su parte, no indica la procedencia del dato, mas no existen motivos para suponer lo contrario cuando en la arquitectura de Valdediós la captación de mozarabismos tiene tanta categoría de axioma, como el valorar a Valdediós como alborada del románico, por sus soluciones sorprendentemente modernas.

Resta, por último, añadir que el valor de Valdediós como exutorio, a la búsqueda de la tutela divina, de algún modo está presente, asimismo, en gran parte de la inscripción votiva traducida por Masdeu y recogida ampliamente en los

(46) *Alfonso III el Magno, último rey de Asturias* (Madrid, 1933), 335.

estudios sobre este edificio: «Tu gran piedad, ¡oh, Señor!..., ya que tanto excedes en clemencia, perdona y socorre a este miserable, pues está mi alma herida y caída en las culpas mortales que he cometido. Resplandezca en mi favor aquella tu gracia piadosa con que levantas al caído y asísteme con la misma piedad con que cubres y mantienes a los que están en este mundo y haces bienaventurados a los que viven en el cielo.» ¿Es acaso la súplica de quien busca disfrutar del beneficio postrero de aquel oratorio?

## b) La tribuna de San Salvador de Valdediós y su dimensión simbólica

«La influencia carolingia irradia a Asturias en su arte y en sus gustos, como se imponía a todos los estados cristianos del occidente.»

Lacarra (47)

Al igual que entre los monarcas visigodos, carolingios..., el rey asturiano, desde Alfonso II, personificaba la realeza de origen divino; estaba dotado de un poder sacro que le convertía en el conciliador de los poderes temporales e intemporales. Esta visión queda reforzada por los programas edilicios financiados por el estado, brindando la posibilidad de transferir una imagen del poder. Concepción que influyó decisivamente en el significado de la tribuna.

(47) «Las relaciones entre el reino de Asturias y el reino de Pamplona», en *Estudios sobre la monarquía asturiana*, I. E. A. (Oviedo, 1949), 277.



*Interior de Valdediós desde la tribuna.*

Esta estructura de origen clásico, en algún caso presente en la arquitectura hispanovisigoda y que tiene su plena confirmación en Bizancio y en la Galia carolingia, constituía un ámbito destinado al monarca *gratia Dei* que polarizaba las *laudes regiae*; cánticos celebrativos donde se reconoce el carácter sacro de la máxima autoridad, implorando a Dios por su salvación.

Antes de abordar el examen de las reglas de

comprensión y de representación propias de la tribuna en Valdediós se hace necesario recordar que en Aquisgrán el emperador disponía de un ámbito propio en el piso superior y frente al altar del Salvador, lo que coloca al máximo poder temporal en un registro preferente. Se trataba de una práctica muy común en Milán, Oriente (Constantinopla) e Italia bizantina (Ravenna) para acelerar su proselitismo a lo largo del medioevo. Dudaría que en Valdediós se llevara a cabo un hecho analógico, sin más, ya que es estrecho el sincronismo entre Asturias y la atención concedida por entonces a la tribuna en Occidente; según esto, ¿acaso Asturias retomó en Valdediós una inspiración de estas propuestas teóricas consolidadas en la llamada *estructura occidental* de la arquitectura carolingia, con la carga simbólica que las define?, ¿se realiza en Valdediós un ensayo propio y más simplificado a partir de las pautas de San Miguel de Lillo?, ¿se trata solamente de una referencia, reinterpretada, a partir de precedentes hispanovisigodos a la manera de San Gíao de Nazaré? En principio no resulta fácil establecer una concordancia con este ejemplo portugués ya que la triple arquería anteabsidial de Nazaré obstaculizaba la visualización del *sanctuarium altaris* desde la propia tribuna, condicionante que en Valdediós, como en Lena o en Lillo, no adopta una ruptura tan tajante; independientemente de que la ambigüedad, que todavía hoy la tribuna del edificio portugués ofrece, permita generalizar su empleo en los restantes edificios de aquel momento relacionados con el medio áulico.

La cadena de relaciones que pueda implicar un sistema preciso de asociación me parece más viable relacionarla con el primer interrogante y desde el recuerdo de la experiencia de Lillo.

Fontaine hacía una aproximación muy breve



*Interior de Valdediós desde el ábside.*

hacia equivalencias carolingias cuando explicaba la ubicación de la tribuna de Valdediós desde el recuerdo de la Capilla de Aquisgrán(48). Sin ánimo de entablar polémica, me parece legítimo plantear que, ante la carencia de capillas reales

(48) *El prerrománico*, Ed. Encuentro (Madrid, 1981), 357.

hispánicas del siglo VII, las bases teóricas de la tribuna de Valdediós intuyen posibilidades entreabiertas en el cuerpo oeste de Corvey (ca. 873), por no citar otros ejemplos; o, lo que es igual, el enunciado de Corvey estimula a este ejemplo asturiano sin llegar a comprometerle por la vía de la imitación o el bastardeamiento.

Dando por supuesto que en la anteiglesia de Corvey se localizaba el trono imperial, al igual que en Céntula, la voluntad innovadora que animaba a Valdediós tal vez asumiera unas experiencias afines, si bien derivando hacia una curiosa síntesis al no teorizar literalmente sobre la tribuna y su espacio a la manera de los ejemplos carolingios, aunque sí interesándose por la recogida de un símbolo (la tribuna) que era emblemático de la exaltación de quien estaba investido de una función divina. Recordemos que Alfonso III, en los últimos años de su reinado, se había acercado a posiciones que le hacían merecedor del título de *imperator*, siendo su propio hijo Ordoño quien le recuerde en los años después de su muerte, en 916 y 917, como *Adephonsi Magni Imperatoris* (49).

En mi opinión, este título —sobre el que volveremos líneas adelante— resulta indispensable para reforzar el valor de la tribuna en un edificio áulico como Valdediós, ya que esta circunstancia pudo haber influido llegado el momento de seleccionar modelos consagrados desde tal óptica y comprometidos con el sentido de la historia. Desconocemos si a tales posiciones se habrían acercado la tribuna abovedada de la desaparecida basílica de Santiago de Compostela, tan afín con Valdediós en ciertos aspectos, pero

(49) Menéndez Pidal (R.): *La España del Cid* (Madrid, 1947), 667; íd., íd. *El imperio hispánico...*, 33-34; Castro (A.), *La realidad hca. ...*, 328-9.

parecía lícito que no renunciara a esta misma línea ya que este ejemplo gallego no viene motivado solamente por causas religiosas, sino también políticas.

Para reconstruir el impulso artístico del que parecen investidos los monarcas asturianos (recordemos por vía de ejemplo los impulsos que animaron a Ramiro I en Lillo) contamos con el testimonio innovador de Valdediós y lo que sabemos por la documentación de la basílica compostelana, a falta de otras estructuras tan interesantes como podría ser la reconstruida iglesia de San Tirso, de Oviedo. Lo que quizá no sea tan fácil aclarar es hasta qué punto los resultados ejemplificados en Valdediós no fueron la consecuencia de un cauteloso cuidado guiado por Alfonso III a la hora de seleccionar los colaboradores de su programa. Por principio, tal voluntad de renovación del rey Alfonso III y el propio prestigio de su corte reclamarían la presencia de un taller iniciado en nuevas experiencias arquitectónicas. Aunque la documentación de la época nada alumbra sobre posibles contactos con *artífices* ultrapirenaicos y la cautela se impone, Sánchez Albornoz exorciza esta ambigüedad e insiste en el hecho probable de que Asturias conociera la *arribada de artistas italianos y carolingios* (50), coincidiendo con la nueva orientación sociopolítica nutrida con la inmigración mozárabe; criterio parcialmente análogo al sostenido por el marqués de Lozoya y Torres Balbás. Sánchez Albornoz insiste, además, en un hecho que no ha merecido gran atención hasta el momento y que ayudaría a perfilar la idea de que

(50) *Estudios críticos sobre la historia del reino de Asturias*, T. III (Oviedo, 1975), 549.

Asturias, por entonces, distaba de ser la expresión de una cultura autista o de asedio: el regreso de los naturales de la monarquía alfonsí *que habían viajado a uno u otro de estos dos centros de creación artística (la Galia e Italia)* (51).

Naturalmente, cuando no siempre se puede contar con el dato documental y el único camino que puede conducir a resultados concretos es la comprobación de indicios precisos, consideremos algunas circunstancias. En el caso de Alfonso II se admite la probabilidad, que no certeza, de que Tioda pudiera haber arribado a Oviedo atraído por el prestigio de la corte y *ante la penuria de valores locales* (marqués de Lozoya). Si acudimos al dato particular, Schlunk fija una valoración muy precisa cuando, al analizar la tribuna y la celosía de estuco en San Julián de los Prados, considera *que maestros llamados de otra corte (las) construyeron* (52).

En cuanto a su sucesor, Ramiro I, parece inquestionable que consolidó un mayor aperturismo a los empréstitos nacionales (Naranco: La Alberca) y ultramontanos (Naranco: San Salvador de Treveris) que afectarían también a Lillo; ¿por qué habría que reducir a Alfonso III a unos horizontes más estrechos?, ¿no buscó, acaso, conferir a su gobierno una mayor vitalidad cultural?, ¿acaso Valdediós no evolucionó hacia una arquitectura de progreso?, y, si nada se opone, para que exista progreso no pueden existir límites. Por ello parece ingenuo plantear en Asturias una orientación cultural autónoma y no receptiva con los ideales de una civilización con-

(51) *Op. cit.* 550.

(52) Iglesias palatinas..., 10.

sagrada como la del Imperio Carolingio. De la misma manera resultaría insólito que a este monarca no llegaran los ecos estimulantes de las construcciones carolingias.

Parece más justo decir que Asturias no se alejó de la evolución que tuvo lugar en el resto de Occidente. Asturias fue algo más que un reducto de resistencia y sus reyes fueron algo más que señores de la guerra. Esta visión, de por sí negativa, está reforzada por una bibliografía añorante que parece ignorar que los aislamientos drásticos nunca pueden dar sentido a aquellos valores que el hombre y la sociedad necesitan para renovarse. Y el círculo áulico de Alfonso III demostró ser el antídoto del inmovilismo cultural. Oviedo no era, en fin, un centro insular, y el rey destacaba como hombre antirrefractario a lo novedoso dentro de su propio conservadurismo. Aspecto que valoraba Lacarra desde la ejemplificación innovadora del propio edificio de Valdediós (53). Asimismo, Ladero Quesada, al comparar el cometido de este rey con su contemporáneo Alfredo el Grande (quien lograra promover un renacimiento cultural dentro de su propio país) estimaba el que ambos fueran capaces de *establecer los cauces adecuados para una promoción cultural y artística de cierta importancia* (54). Y esto, en modo alguno, hay que interpretarlo ni como una situación satélite, ni tampoco como sucursal. Cuestión que ya preocupara a Schlunk, quien consideraba que ello suponía *no tomar en consideración los rasgos mani-*

(53) «La península Ibérica del s. VII al X: centros y vías de irradiación de la civilización», S. S. S. Spoleto 18-23 apr. 1963 (1964), 258.

(54) *Historia Universal Edad Media*. v. II (Barcelona, 1987), 340.

*fiestamente nacionales* que acusan estas iglesias en Asturias, *junto con otras tradiciones posiblemente transpirenaicas* (55).

Pero aún queda una breve reflexión: ¿cómo se presentan los cambios? Las tentativas de Alfonso III hay que fijarlas en su propia situación histórica. Parece manifiesto, como se indicaba en páginas anteriores, que este monarca hundía sus raíces en el pasado visigodo y en su ideología; queda en pie, sin embargo, un hecho clave: la necesidad de contactar con una cultura urbana más refinada; algo que en los gestos de Ramiro I resulta más manifiesto. El programa de construcciones que conoció Alfonso III, y su impulso por la cultura, demuestra que fue la suya una etapa activa y de mejoras, pero lo que a veces se descuida es que en los cambios que dan expresión a las nuevas orientaciones culturales (e ideológicas) ha de considerarse, en primer lugar, las propias influencias procedentes del mundo mozárabe que procede del sur, más arabizado de lo que la bibliografía tradicional supone, a veces, incluso con una idea bastante vaga de sus orígenes góticos (Vicens Vives). Procedían de Al Andalus y muchos fueron los que conocían directamente la realidad urbana de Córdoba, Sevilla, Málaga... Una muestra de en qué quedó todo ello son, por ejemplo, las elaboradas celosías del pórtico de Valdediós y los capiteles allí colocados y que distan mucho de resultar indiferentes al arte islámico, a menudo atribuidos a la mano de tracistas andaluces (Schlunk); algo que quizá viniera motivado por el sensible aumento demográfico que por entonces conoce el sur (García Tolsá), posible causa

(55) La iglesia de San Julián de los Prados..., 433.

de la presencia de alarifes en los reinos cristianos.

Sobre la base de esta realidad histórica ha de considerarse, en segundo lugar, lo que ya queda reflejado en páginas precedentes: la probable arribada de una mano de obra ultrapirenaica.

Ahora bien, no es necesario que los artistas (por utilizar un término inexcusable) se anticipen a los desarrollos que van a producirse en la sociedad. Su cometido consiste también en dar expresión a orientaciones que son características del momento, y es aquí donde podría situarse el cometido del rey y su círculo de colaboradores (como son los propios obispos), interesados en encontrar expresiones de prestigio que den cuerpo a una precisa ideología: la del *imperium* de Alfonso III. En este contexto, Sal Salvador de Valdediós asume el valor de dato histórico: surge en la encrucijada señalizada por su propio pasado (el legado de Alfonso II y Ramiro I) y aquel momento presente (las referencias urbanas de sello mozárabe y ultrapirenaico), para colocarse precozmente en el umbral del románico. Ahora bien, en este punto se plantea otro problema acaso motivado por el propio conservadurismo de una Iglesia que acentúa la importancia de la línea ortodoxa y que, por razones de estabilidad, mantiene un reto enérgico ante los cambios litúrgicos (el nuevo ritual romano) que la Galia propicia. En esto no puede decirse que Asturias se alejara del modelo de iglesia «nacional» en su papel de gendarme de ese pasado religioso al que en realidad se toma como norma. Esta situación gobierna la radiografía de Valdediós, y si, por una parte, como *arquitectura* aporta un gesto de progreso en la alborada de la nueva época que habrá de conducir hacia el románico, con sorpresa se advierte que su ritual litúrgico permanece invariable. Se trataba de

mantener la liturgia hispanogoda que, a su vez, era la practicada por los mozárabes; tendencia que volverá a alcanzar caracteres de norma en la llamada arquitectura del siglo X surgida en el área de repoblación. Respecto a esto Valdediós no parece que hubiera dado un paso más, se había limitado a adaptar un ritual legitimado en el pasado a la nueva arquitectura. Si se me permite la licencia de resumir la experiencia de Valdediós en una frase conocida, era necesario cambiar todo para que no cambie nada. Tan sólo el ritual otorgado a la máxima autoridad pudo haber modificado en parte esta postura tradicional que posee mucho de ideológica.

Junto con Valdediós, otro ejemplo como la basílica de Santiago en Compostela... o la iglesia de San Juan, de León (repetición casi exacta de Valdediós, pero más distante en el tiempo), podrían ampliar la reflexión sobre un arte que si en ciertos aspectos podría llamarse autista y tosco (San Adriano de Tuñón, por ejemplo), parece claro que en los planteamientos de la alternativa edilicia más directamente vinculada con el poder iba acortando las distancias con el arte occidental de la época, al menos en lo que afecta al proceso del propio edificio. Aunque en esto, como en todo, la problemática que plantea la arquitectura asturiana en general es bastante compleja al no poseer un amplio repertorio de ejemplos que puedan controlar todo su sistema de valores específico, lo que obliga continuamente a replanteamientos conceptuales y a una obligada reformulación. Los problemas que genera este reto son múltiples, ya que a los problemas teórico-conceptuales se suman los planteados por la naturaleza de las fuentes. Pero hay, sobre todo, una causa que no permite sentirse optimista ante los resultados: el drama del prerrománico es que se conoce una parte muy deteriorada de sus edi-

ficios y no siempre los más significativos y con relación a este momento cronológico hay que asumir una evidencia muy clara: tan recortado es el inventario asturiano como el de las obras de los maestros lombardos del lago Como o del ayer carolingio, tan necesarias para llegar a propuestas contrastadas. Pero aunque el estudio, por ejemplo, de las relaciones de Valdediós con culturas ultrapirenaicas no llegue a superar el marco de la hipótesis (que no del diagnóstico), la investigación no puede verse obligada a que el debate se produzca siempre en los mismos términos raciales.

Si se admite que la Asturias de aquel rey cronista que fue Alfonso III distaba de ser un desierto cultural, hay que replantearse valores aplicados al momento que puedan elevar la hipótesis a la categoría de posiciones contrastadas. Hoy se está apelando mucho a la definición que el Albeldense había hecho sobre este monarca, como hombre ilustre por su saber (*extatque scientia clarus*). Sus apologistas también le retratan como hombre activo y rápido asimilador de las experiencias más diversas, como fue el caso de su comportamiento respecto al valor de la cultura, cual nuevo Chindasvinto. Aunque faltan muchas fuentes directas y la actividad de la época es conocida fragmentariamente, parece comprensible que mostrara interés en conocer *la nueva puesta en marcha de occidente* (Verger) y se sintiera próximo a determinadas posiciones. El cumplimiento de este rol, al igual que otros contemporáneos suyos como el rey anglosajón, habrá de poner las bases de lo que sería la cultura medieval. La labor de Alfonso III adquiere características nuevas a medida que el proceso de reconquista avanza, y abanderar la cristiandad peninsular significaría acceder al conocimiento de lo que ocurre tras las fronteras, aunque éstas

actúen como filtro. Aspecto que hoy comienza a valorarse con mayor insistencia. Pero, ¿cuál fue el cauce de la puesta en contacto con la Europa ultrapirenaica? En la medida en que resulta difícil precisarlo nadie duda que las fuentes asturianas *parecen mostrar un deliberado interés por ocultar las relaciones con el imperio carolingio* (56), y así en opinión de Defourneaux (57), todo el problema se centraría en *el orgullo de las crónicas en admitir que un monarca como Alfonso II fuera vasallo de Carlomagno*, según dejaba entrever Eginardus en la *Vita Karoli*, donde se le llamaba hombre del rey franco. En segundo lugar, aunque los testimonios históricos son escasos y aislados, los contactos existieron. Quizá se pueda objetar que su conocimiento es muy dispar, pero hay que tener presente que los falsificadores del siglo XII contribuyeron en gran medida a mediatizar la historia con la leyenda, y viceversa.

Rastreado en el valor del dato puede darse prioridad a tres situaciones muy diferentes, pero características:

a) Los refinamientos técnicos de la esmaltada Cruz de la Victoria, elaborada en el taller real del Castillo de Garzón, proponen una relación de primera mano con modelos y orfebres llegados del otro lado de los Pirineos, encargados asimismo del tallado de la arqueta relicario que Alfonso III donara a Astorga; orfebres que, en opinión de Schlunk, era difícil suponer que

(56) V. «Los núcleos cristianos del norte», Fdez. Conde, Oliver, Faci, en *Historia de la Iglesia en España*, II, 1.º, BAC, 1982, 120.

(57) «Carlomagno y el reino asturiano», en *Estudios sobre la monarquía asturiana* (Oviedo, 1949), 91-116.

no fueran reclamados por propia decisión real (58). De ser así, lo mismo cabría afirmar de aquella arquitectura vinculada con los niveles superiores de la administración.

b) Cuando se produjo la controversia teológica entre la iglesia asturiana y la mozárabe (herejía adopcionista) pareció inevitable que la primera buscara la aclaración a sus dudas doctrinarias en el criterio ortodoxo de Alcuino, célebre *praeceptor Galliae*. De hecho es durante el largo reinado de Alfonso II cuando las relaciones con la Galia de Carlomagno se intensifican (Lacarra), coincidiendo con el afianzamiento del núcleo astur, siendo entonces cuando un tal Basiliscus actúe de embajador ante el rey galo en el 798 y la posibilidad de que Carlomagno enviara a Teodulfo a la corte de Oviedo, c.a. 790.

Si acudimos a los *Annales Laurissenses* (798) se recuerda que Alfonso II había enviado un pabellón de campaña (*papilionem mirae pulchritudinis*) a Carlomagno, tras la ocupación de Lisboa (59). Estas y otras embajadas acusan una relación Carlomagno-Alfonso II, si bien a partir del siglo IX las crónicas resultan menos esclarecedoras.

Hasta aquí entra en el terreno de lo posible, que no seguro, que Asturias gravitaba en la órbita franca, a pesar de la oposición de una gran parte de la nobleza asturiana. Insistiendo en el valor del dato.

c) Es un hecho conocido la Epístola que Alfonso III dirigiera en el 906 al pueblo y clero de Tours, donde se autodefine *Adefonsus pro*

(58) Las cruces de Oviedo..., 14.

(59) Nota tomada de «Annales de Lorsch» (en *Monumenta Germaniae hca.*) por Defourneaux en su art. cit. en nota (57).

*Christi nutu atque potentia Hispaniae rex.* Aunque la autenticidad de este despacho es discutible, planteamiento que no comparte Menéndez Pidal (60), los datos en ella recogidos están referidos a un hecho histórico; así el gesto de especial deferencia que los monjes galos de la abadía de San Martín mostraron con Alfonso III al considerarle destinatario idóneo para la venta de una corona imperial en oro y piedras preciosas que juzgan *condigna* y cuya venta les permitiría allegar recursos para reedificar su iglesia quemada por los normandos. En su contestación, Alfonso III responde a las preguntas hechas por el pueblo de Tours sobre el sepulcro de Santiago, sin dejar de mostrar interés en conocer la corona que le era ofertada. Asesoramiento que considera previo a toda adquisición y que abre un doble interrogante: ¿cuál es el fondo de verdad?, ¿sería aventurado suponer que el rey Alfonso III sintiera la necesidad de echar mano de aquel símbolo de universalismo y gloria que los carolingios utilizaban en sus ceremonias? Ni es fácil saberlo ni se trata de forzar el valor de un dato, por lo demás, retocado en algunas de sus copias. Pese a ello, el episodio arroja una cierta luz sobre el brillo personal de este rey en el exterior, a partir del ofrecimiento de una corona imperial de los carolingios; experiencia de la que no gozaron sus predecesores. Si esto fue así, sería importante recordar que en aquellos años finales del mandato real, Alfonso III, cual nuevo Constantino, no sólo ve aumentada la importancia de su reino, sino también el prestigio de su Iglesia, pero, sobre todo, encuentra el incondi-

(60) Esta carta, tratada por varios autores, es analizada largamente por Menéndez Pidal en *El imperio hispánico y los cinco reinos* (Madrid, 1950), 29-33.

cional apoyo del círculo palatino y de la jerarquía eclesiástica a su reconocimiento como *imperator* conforme a una idea tal vez inspirada en precedentes carolingios (61), pero también para afirmar su independencia respecto a éstos (62).

Dejando a un lado otras valoraciones dudosas o hipótesis verosímiles, como puede ser el posible pacto de amistad firmado entre Alfonso III y Carlos el Calvo, no entra en mis cálculos exponer todas estas propuestas detalladamente. Ahora bien, cualquiera que fuera el valor de las relaciones con el mundo carolingio, en modo alguno debieran de quedar desatendidas. Lo contrario puede refugiarnos en una imagen desenfocada del último monarca asturiano. Según juzgaba Ladero Quesada, aun siendo unas relaciones esporádicas, eran significativas (63).

Retomando el hilo de nuestro argumento central (la dimensión simbólica de la tribuna de Valdediós), todas estas consideraciones ayudan a afrontar el problema de los componentes carolingios que aportan sus connotaciones específicas a lo que puede ser la dimensión real de la tribuna en los templos áulicos asturianos, en un momento en que la base común podría quedar constituida desde la propia afirmación del título de *imperator* que con Alfonso III ostentaron estos sucesores de los reyes visigodos de Toledo en su deseo por retomar la idea de Hispania (Albeldense) y a conferir validez al concepto romano y eclesiástico de la realeza.

(61) Collins (R.) España..., 292.

(62) Menéndez Pidal (R.): El imperio hispánico..., 34-35.

(63) Historia..., 328.

Si bien es verdad que tal título de *imperator* afirmaba la superioridad del rey asturiano en el campo político (frente al naciente reino de Navarra que defendía un concepto de monarquía al modo germánico), también es verdad que Alfonso III había logrado un equilibrio hasta ahora utópico tras haber recuperado una importante zona dominada por el Islam y fomentar la presencia de los mozárabes en tierras del norte. Asturias pasa a convertirse en una especie de tierra de promisión y en un importante centro de gravedad.

Si la expansión de sus áreas de dominio magnificaba al Rey Magno sobre los reyes de Pamplona o sobre los condados catalanes adscritos a la soberanía de los reyes carolingios, esta actividad reforzaba su autoridad *de facto* sobre el conjunto hispano peninsular, una vez que sus éxitos en el Valle del Duero le reconocen como el verdadero representante de la legalidad, favorable a la idea imperial. Y ello coincidiendo con una etapa crítica en el emirato cordobés y con la citada presencia mozárabe, partidaria de favorecer un ideal real que ejemplificara en el rey asturiano al verdadero poder cristiano soberano dentro de la Península (64).

---

(64) Es preciso admitir que el título de *imperator* sólo cabe entenderlo en su misma naturaleza teórica como un modo de afirmar la legitimidad de este defensor de la cristiandad cual «Rey supremo, rey de reyes» (M. Pidal), lo que marcaría su superioridad (su autoridad o su fuerza) sobre los restantes príncipes peninsulares, pero «nunca como contraposición al *imperator* carolingio» (Estepa Díaz, *El nacimiento de León y Castilla*, s. VIII-X, Valladolid, 1985, 74-76), si acaso como una idea sugerida por Bizancio o por los carolingios; a lo sumo como «tímida emulación respecto al entonces decadente imperio carolingio» (Menéndez Pidal, *El imperio hispánico...*, 43), pero nunca como una idea universalista, sino intrapeninsular.

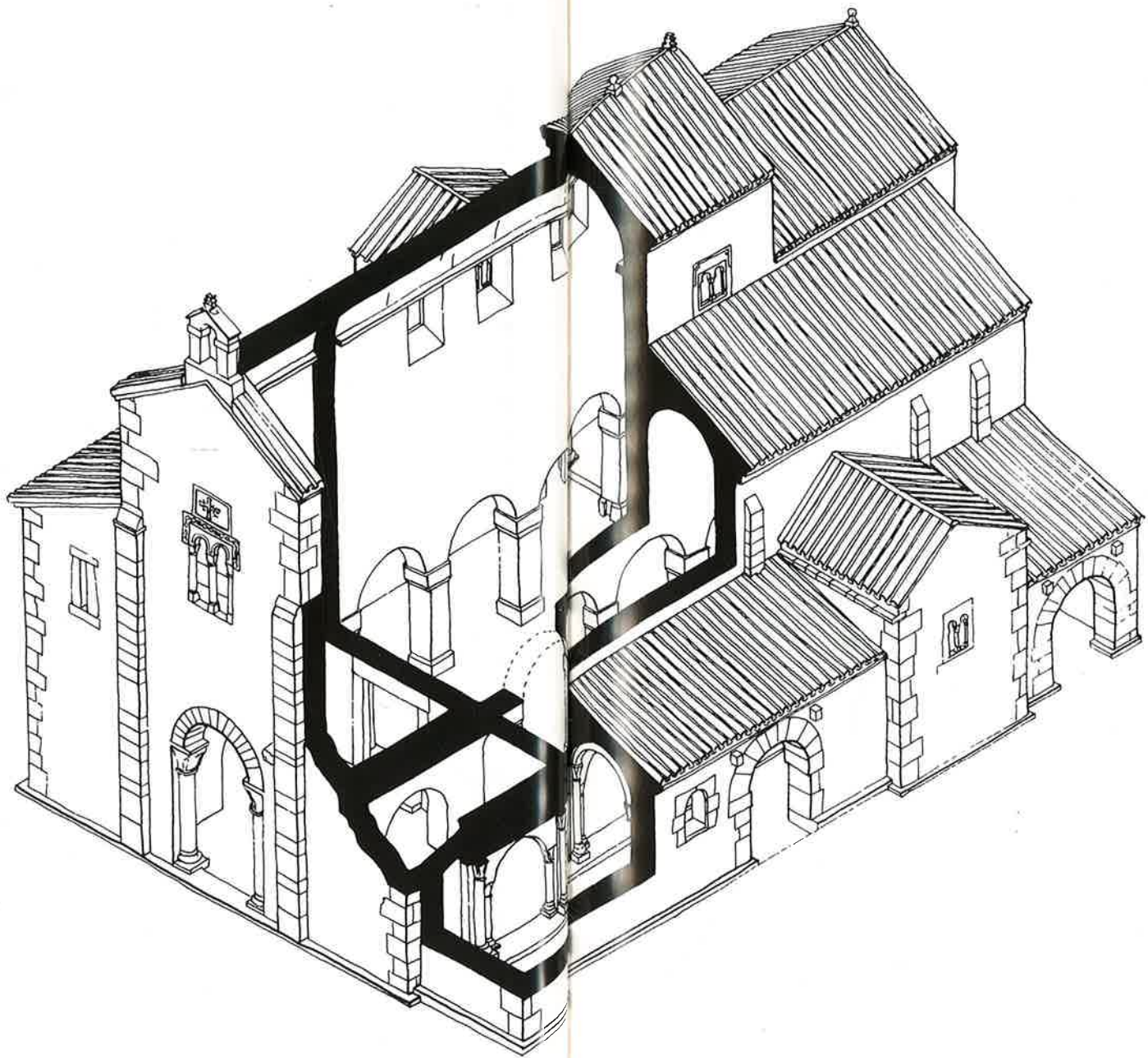
De todo aquel juego político sobrevive San Salvador de Valdediós, donde el clero monástico celebraría los oficios rituales para el monarca, o en su nombre. El pórtico del lado sur serviría como vestíbulo real (Magín Berenguer), donde el monarca sería acogido e incensado a su arribada desde la residencia privada, accediendo después por las escaleras de la nave sur hasta la cámara que flanquea a la tribuna.

En líneas generales, a partir de la arquitectura ramirense el templo tiende a desarrollar una estructura occidental al dar preferencia a la tribuna sobre el pórtico de los pies y a su acceso mediante escaleras; aspecto ya señalado por Azcárate en la iglesia de San Miguel, de Lillo (65). En esta pieza, que se corresponde con el ancho de la nave central, el monarca podría orar en privado frente al *sanctuarium altaris*; pero así como la tribuna de Lillo se hace más participativa con el ámbito espacial de la nave (con mayor capacidad para albergar la comitiva regia y con escalinata de acceso doble), en Valdediós ese efecto se disocia más y el monarca en disposición sedente no es visualizado desde la nave.

En lo que atañe a la reducida estancia lateral de la tribuna de Valdediós en su disposición norte, se caracteriza por un reducido acceso, al igual que en Lillo, donde quedarían atendidas las funciones de depósito personal o *mitatorion*; es decir, una especie de vestuario para depósito de los ropajes y atributos del monarca, o bien un punto de retirada en el remate de la celebración, conforme a lo dispuesto en el Libro de las Ceremonias sobre el ritual de las capillas reales en Bizancio. Para explicar tal endeudamiento con

---

(65) «Aspectos de la influencia germánica en el prerrománico asturiano», en *Arte prerrománico en Asturias* (Villaviciosa, 1988), 25.



*Perspectiva isométrica de Valdediós.*

estos particularismos del ritual oriental, tal vez sea necesario recordar la hipótesis de Schlunk donde quedaba explicado que un capítulo importante del arte asturiano se orienta conforme a las corrientes contemporáneas del palacio imperial de Bizancio, entonces directoras» (66).

Sin duda faltan en Valdediós todas las referencias explicitadas en el Libro de las Ceremonias y que se perfilan en las capillas palatinas bizantinas o carolingias (67). En este sentido, tanto el *octógono* bizantino como el *quadrum* carolingio (Céntula, Corvey...) representan un punto avanzado en desarrollo del edificio que echamos en falta en Valdediós. Pero existe una constante también asumida en Asturias y es la propia orientación de la tribuna o *loggia imperial*; es decir, la tribuna en Valdediós queda dispuesta también hacia el occidente, marcando otro polo centro de atención dentro del recinto y en contraste con el centro litúrgico o *sanctuarium altaris*, orientado hacia el este. Ello habría de crear en Valdediós, como en Corvey, un efecto de bipolaridad dentro de la propia basílica, pero muy coherente con los ejercicios rituales, conforme al estudio que de ellos hizo C. Heitz (68). Dicho de otro modo, si se me concede la licencia de recurrir a una afortunada alegoría aplicada por Caveda y Nava al referirse a la monarquía asturiana, *se trataba de levantar sobre una misma ba-*

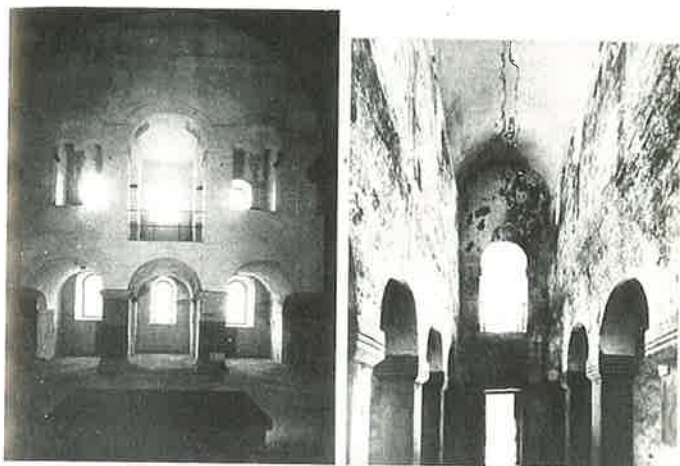
(66) Las cruces de Oviedo..., 38.

(67) Mathews (Th.): «Architecture et liturgie dans les premières églises palatines de Constantinople», *Revue de l'Art* (1974), 22-29.

(68) Heitz (C.): «Renouveau de l'architecture. Guide par une nouvelle liturgie», *Dossiers de l'Archeologie* n.º 30 (1978), 24-ss.

*se el trono y el santuario, juntamente derribados en la llorosa jornada del Guadalete* (69).

Aparentemente, el planteamiento de la galería abierta en el *quadrum* de Corvey resulta difícil de admitir en Valdediós y la relación podría resultar ambigua, ya que en Corvey la tribuna asume un mayor protagonismo al surgir dotada con



*Interior de Valdediós e interior de Corvey.*

varias arcadas, conforme a un planteamiento que a la vez es una variante esquematizada del prototipo de Aquisgrán. Nos parece que esto requiere un breve comentario.

En Valdediós la propuesta de su tribuna, conforme a sugerencias tipo-Corvey, queda resumida en su propia especificidad. Es decir, se trataba de captar en Valdediós el elemento que mejor define al conjunto occidental de Corvey y

(69) Memoria histórica..., estudio crítico de Morales Saro, 77.

comprender su naturaleza: la arcada central de la tribuna imperial. Arcada que se sabía apropiada para expresar la soberanía del poder real y donde un gran velo dejaba al descubierto su parte delantera cuando el rey estaba presente y viceversa, conforme a un control de polea insertado sobre la pared de la tribuna de Valdediós, aspecto puntualmente interpretado por Schlunk (70).

En otras palabras, en Valdediós se aprecia la voluntad de afirmar la *arcada abarcante* que mejor define la *loggia imperial* de Corvey, para así transformar la estrecha nave abovedada en una especie de aula donde la fantasía de los pintores simulaba un ficticio sistema de arcos fajones.

Preguntarse por qué redujo Valdediós la propuesta del *quadrum* de Corvey y la combinó con la tradición arquitectónica ramirense, nunca conduciría a un lucido análisis de sus verdaderas razones; sin embargo, desde el momento en que Valdediós no va más allá de un planteamiento indicativo, es porque Asturias no es tributaria del complejo ritual desarrollado en el llamado *westwerk* carolingio.

No hay duda que Valdediós ofrece una riqueza problemática evidente, pero también es cierto que ejemplos del tipo de Corvey aportan un banco de datos que ayudan a llamar la atención, o a replantear, sobre algunos aspectos de este edificio asturiano a menudo considerados como certezas; por vía de ejemplo, cuando se analiza el sistema ajimez con arco en herradura dispuesto en la fachada de Valdediós o en los vanos altos de su nave central, se insiste preferente-

mente en estímulos mozárabes, pero ello no puede llevar a perder de vista que también en Corvey se conocía este sistema de vanos ajimeces en el frontal de su propia tribuna imperial.

El invocar las bases de la política artística de la tribuna de Valdediós en ejemplos tipo-Corvey, no consolida en el arte asturiano una faceta regional del arte de los carolingios, como insinuaba Ladero Quesada (71). Tampoco se trataba de llevar a efecto una réplica, sino una elección de determinados principios generales de la arquitectura ultrapirenaica de sello imperial, influjos teóricos especialmente, de acuerdo con una metodología de razonamiento más funcionalista que insufla a la arquitectura de Asturias un carácter más cosmopolita. Y esto sin dejar por ello de asumir posiciones de su propio pasado, igualmente vanguardista, como era el abovedado de San Miguel de Lillo.

Valdediós plantea la base de su experiencia desde una actitud muy curiosa; ni se esfuerza en una actitud conservadora ni tampoco vanguardista en su totalidad. Valdediós en su perfeccionismo nunca cometería la torpeza de adoptar una ruptura con las experiencias anteriores, sino que enriquece su puesta en escena con nuevas posibilidades. Valdediós relaciona, y en ello demuestra su madurez. Así, por ejemplo, al disponer de pilares y no columnas, no frustra las esperanzas de Lillo con sus altas columnas: al contrario, sus macizos pilares cuadrados son quienes mejor satisfacen la concreción de un elemento portor *ad hoc* para las gruesas arcadas que conforman con el lienzo de la pared un medieval sistema mural organizado en sí mismo. Se

(70) Iglesias palatinas de la capital..., 7.

(71) Historia..., 331.



*Interior de Valdediós: detalle de las basas para inserción de canceles.*

trataba de una elección que, aun contando con precedentes de tiempos de Alfonso II (San Julián de los Prados), de nuevo recoge ecos de la anteiglesia de Corvey, con ese lenguaje pesado e inerte que caracteriza a este ejemplar galo, frente a la magnificencia de Aquisgrán.

No podría extenderme aquí sobre este punto, sólo añadiría que los sincretismos bien entendidos nunca dan prueba de arbitrariedad. Y en tal

sentido el ejemplo de Valdediós podría ser evaluado por sí mismo, ya que los hallazgos decisivos para crear un espacio interior, abovedado, sin arcos fajones e iluminado, la convierten por sí solo en ejemplo de reflexión, con consecuencias decisivas en el futuro.

En mi criterio, Valdediós abre una vía explicativa, menos fabuladora que la oferta propuesta por Santa María de Naranco; ejemplo dotado de una emoción visual que aún no ha encontrado su equivalente. Con Naranco el prerrománico asturiano especula técnica y teóricamente; como bien supieron ver Gil López y Marín Valdés, se trata de una construcción áulica totalmente excepcional (72). Rechazó gran parte de la pesada tiranía de tiempos de Alfonso II y solamente un elemento se decanta como valedor de reconocimiento (¿acaso simbólico?) a la arquitectura alfonsí: el ventanal trilobulado.

Valdediós tal vez no sea una manifestación tan brillante como lo fuera la arquitectura ramirense, pero su grandeza genuina reside en haber sabido incorporar lo que el arte asturiano poseía de propio y haber asimilado determinados resultados de sello ramirense. Esto le llevará a emanciparse gradualmente de la carga histórica para marcar prioridades e infundir un nuevo ritmo a la arquitectura en general, como es el tantas veces citado sistema de abovedado y empleo lógico de los contrafuertes, el juego escalonado de sus volúmenes en el exterior o el peculiar tratamiento de la estructura abovedada del pórtico.

(72) *Santa María del Naranco. San Miguel de Lillo*, Colecc. Guías Patrimonio Histórico Asturiano n.º 2 (1988), 28.



*Exterior de Valdediós.*

Valdediós, en fin, aportaba el arte asturiano algo que antes le faltaba y sus experiencias enriquecen la evolución de la arquitectura medieval. Cuando muy pronto León pasara a sustituir a la antigua *regia sedes* (Oviedo), no se podría decir que a su arquitectura áulica le faltara la fuerza para sorprender todavía.

### III. LA BASÍLICA DE SAN SALVADOR DE VALDEDIÓS: EL EDIFICIO COMO FIN

«Se llama basílica a los templos consagrados a Dios, porque se ofrecen en ellos cultos y sacrificios al rey universal que es Dios.»

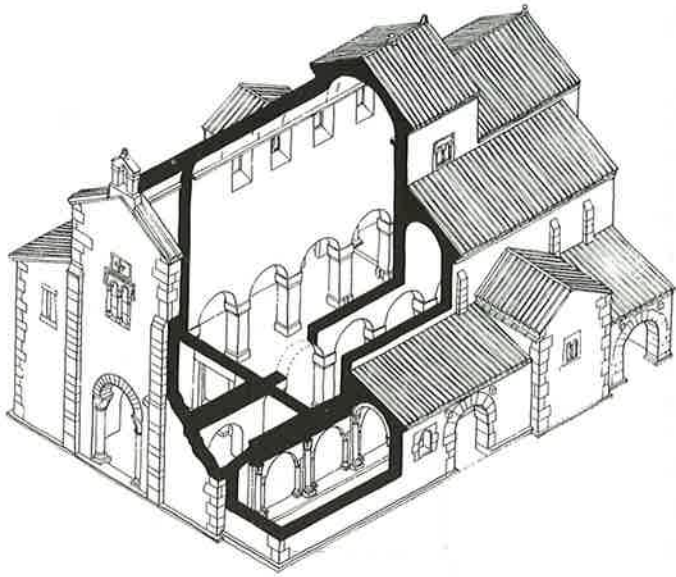
(Etimologías, S. Isidoro)

Hasta aquí queda planteada la historia de Valdediós, su identificación y localización. Si bien no hay dudas del papel histórico de este edificio en la soledad del monarca Alfonso III, de momento no hay posibilidades de resolver su ausencia en las fuentes históricas de la época; tal vez, a causa del incendio que en el año 1348 destruyó la mayor parte de la documentación archivada en el monasterio cisterciense de Santa María de Valdediós (73).

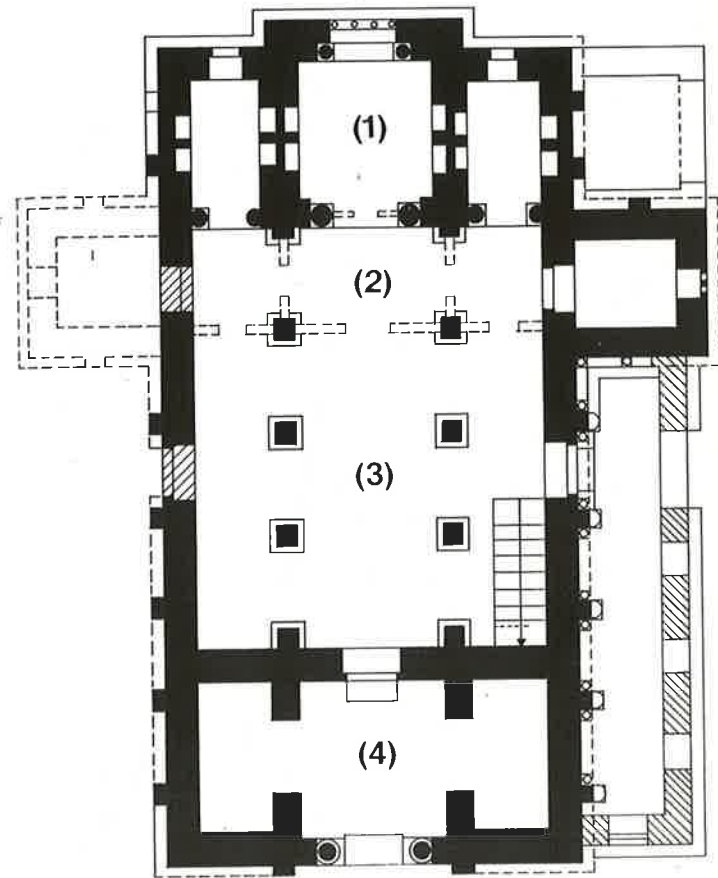
Si al plantear la arquitectura de época visigoda el endeudamiento con el pasado aportaba una serie de estímulos del mundo tardoantiguo (recordemos la perfecta técnica empleada en su aparejo), con el renovado impulso del prerrománico asturiano, cristaliza un arte auténticamente medieval; así Valdediós transmite una naturaleza estructurada y ordenada que creará una atmósfera apropiada de contenidos equivalentes dentro del románico.

Sus orígenes no sólo responden a una orientación ramirense —sin llegar a alcanzar las mismas

(73) Miguel Vigil (C.): *Asturias monumental, epigráfica y diplomática* (Oviedo, 1887), 590.



- (1) sanctuarium altaris
- (2) chorus
- (3) nave
- (4) nartex



*Planta de Valdediós.*

sutilezas—, de alguna manera es también el corolario de las enseñanzas extraídas de tiempos de Alfonso II y que van a ser experimentadas en lo que habrá de ser una basílica con pilares y sin transepto. Desconocemos si entre los muchos templos contemporáneos de Valdediós que han desaparecido (Cultrocies, Gauzón, Parada, Salas, Velio, Bedriñana, Serrapio...) el despliegue de capacidades técnicas y organizativas observan los mismos vanguardismos que nuestro ejemplo propone. En tal sentido, los ejemplos conservados han venido a confirmar que no todas las nuevas iglesias eran la expresión de la idea innovadora que guiaba a esta basílica, exceptuando lo que pudo haber sido la basílica de Santiago en Compostela, considerada por determinada bibliografía como una curiosa síntesis racionalista (74); hecho que no proporciona confusión en un monarca que mostró especial interés por incorporar a las crónicas reales el elogio al tema arquitectónico que «el estilo cronístico no solía tratar» (75).

Para investigar la verdadera especificidad de Valdediós, conviene hacer notar que las iglesias de este epílogo del arte asturiano plantean una disposición afín; así, junto con Valdediós, Tuñón, Priesca, Gobiendes, etc., muestran una especial fidelidad a la planimetría rectangular, a veces alterada por la emancipación del ábside central (Valdediós, Compostela). Junto a esto, la singular característica de suprimir el transepto daría cabida a un sistema de naves dispuestas a eje con la triple cabecera, respetando, por lo

(74) Núñez Rodríguez (M.): *Arquitectura prerrománica* (Madrid, 1978).

(75) Rodríguez Balbín (H.): *Op. cit.* 113. Observación puntual que la autora recoge de Menéndez Pidal.

mismo, una idéntica anchura para cada nave y su ábside correspondiente. Esto se traduce en buscados efectos espaciales continuos y fugados, consideración que en San Julián de los Prados no llega a plantearse al romper la nave transversal todo efecto de continuidad.

De nuevo tomará cuerpo la sucesión axial de espacios dirigidos por un eje horizontal (nartex, nave, *sanctuarium altaris*), solamente quebrado por el cancel y donde el propio desplazamiento visual del *homo fidelis* habrá de ser quien se encargue de provocar un efecto enhebrador de espacios. Se trataba de retomar la vieja concepción planteada en los templos basilicales, donde el eje equinoccial oeste-este tenía como finalidad el convertir al edificio en nexo de unión entre el mundo exterior (o mundo terrestre) y el tabernáculo divino alojado en el centro litúrgico del ábside central o *sanctuarium altaris*. Será aquí donde la ventana trigeminada de Valdediós quede dispuesta hacia el Oriente o país de la luz, símbolo de la promesa de salvación que el *homo fidelis* espera encontrar al remate de esa larga vía simbolizada por la nave central.

De acuerdo con esta iniciativa, Valdediós consagra una meticulosa separación entre la experiencia de la nave con gruesos pilares monolíticos y el resalte del acceso a la cabecera con columnas y capiteles; iniciativa repetida asimismo en San Adriano de Tuñón. Ello supone reconocer que lo primero que se ofrece a la vista desde la entrada principal en el lado oeste es el *sanctuarium altaris*, donde una ventana ritual dispuesta a la altura del celebrante (de espaldas a la *congregatio fidelium* durante el ceremonial litúrgico), indica el centro celebrativo, enmarcado por el tabernáculo de Dios entre los hombres y las pinturas que reproducen las tres cruces del Gólgota. Tal planteamiento guarda relación con



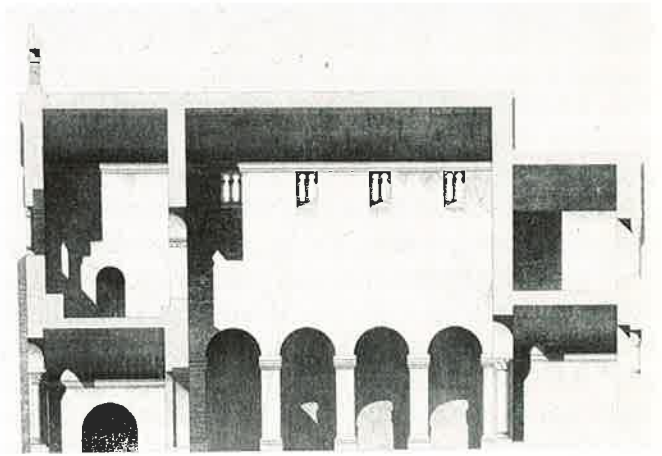
*Interior de Valdediós.*

la definición de un pensamiento: se deberá poner especial atención en el punto de convergencia hacia donde el *servus fidelis* deberá dirigir (al menos en teoría) sus gestos devocionales. Conforme a esta planificación, este punto focal sería la expresión del alma mirando hacia la aparición de la verdadera Luz, conforme a la idea del hombre en busca de Dios. Esta observación quizá aclare que, si bien el templo representa el cuer-

po de Cristo, la divinidad era todavía una meta lejana que se aproximará con el románico.

El objetivo de generar una arquitectura óptico-distante quedaba cumplido. La creación de un estado de ánimo se daba por añadidura y en tal sentido las antiguas pinturas que cubrían los ámbitos espaciales de Valdediós se revelarían como factores básicos complementarios.

Atendiendo a esta dimensión escatológica, la planta de San Salvador de Valdediós es una basílica que acomoda en alzado una cabecera tri-



*Sección longitudinal de Valdediós (según «Monumentos arquitectónicos de España»).*

partita a eje con tres naves equipadas con bóvedas de medio cañón. Sobre el ábside central o *sanctuarium altaris*, ligeramente emancipado del muro de cabecera, una problemática cámara supraabsidial abovedada se equilibra en justa correspondencia con el cuerpo occidental que da acogida al nartex y a la tribuna real, equilibrando así arquitectónicamente el abovedado cuerpo de naves.

Si hacemos una valoración longitudinal de Valdediós, la tribuna real y la nave central constituyen el cuerpo más alto del conjunto, aunque no por ello deja de adquirir valor un planteamiento bicéfalo, o de «dos extremos» (Kostof), para así destacar los dos poderes contrastados: por un lado, el *espiritual*, definido por el *sanctuarium altaris* destinado a Cristo Redentor; por otro, el *temporal*, quien encuentra su expresión en el recinto cuadrado del extremo occidental de la nave. Aquí, una tribuna aislada por *velos de pologia* (activados por poleas) acoge un banco de piedra, a manera de trono destinado al representante divino en la tierra. Se trataba del *solarium* destinado al monarca quien, en palabras de San Isidoro, debería ser poseedor de las dos grandes virtudes reales: *iustitia* y *pietas* (Etimologías IX, III, 5).

El particular protagonismo de la tribuna adquiere papel esencial en la química del templo de Valdediós: constituye el palco regio, encargado de conferir al interior de un efecto unificado. Los precedentes cabría encontrarlos en San Miguel de Lillo y en los ejemplos carolingios, donde también la visión obliga a enfatizar en las posibilidades de los valores que le acompañan; es decir, la eficacia de la luz natural (la manifestación más directa de Dios, conforme a San Agustín) y el color. Maticemos este aspecto.

En principio, todo edificio sacro tiende a valorar la santidad de una función, así la de la propia monarquía, algo que habrá de cambiar cuando en el paso hacia el gótico no sea la función quien sacralice al poder, sí la virtud personal. Mientras esto no ocurre, el cálculo estudiado de la tribuna real o *solarium* (dispuesta hacia el oriente), sumerge este ámbito real en un halo de luz múltiple: la que procede del *sanctuarium altaris* con su gran ventana ritual, la de los altos



Reconstrucción de las pinturas en el interior.

vanos de la nave y la del ventanal geminado de la propia tribuna. Se trata de otra muestra del carácter compuesto de la cultura de aquel período, conforme a unos esquemas que conocía muy bien Alcuino y los miembros de la academia palatina carolingia y que habían dejado planteados en la capilla palatina de Aix (76).

En cuanto al color, hoy ausente, activaría con la luz un efecto empático a todo el interior al querer formular el intento de una *arquitectura sentida* como una auténtica pintura. Todos estos valores desembocarían en una propuesta poliédrica: poner de manifiesto la belleza e impresionar los sentidos y el subconsciente para así llegar al alma con el esplendor de luz. La tradición inaugurada por Plotino no se había extinguido, como tampoco su influencia sobre San Agustín. El taller híbrido que supo destacar en las pintu-

(76) Weisweiler (H.): *Charlemagne et le secret d'Aix-la-Chapelle* (Ed. Laffont, Paris, 1982).



Interior de Valdediós desde la tribuna.

ras murales de Valdediós el efecto de la línea decorativa de San Julián de los Prados y de las influencias de Al Andalus, entendió el poder de evocación espiritual de la luz al participar de la afirmación de que la verdad de un espacio sacro, o templo consagrado a Dios, descansa en el efecto de la fascinación para una mayor proximidad de lo divino. Hoy, por el contrario, ai quedar desprovisto Valdediós de sus pinturas

(buenas o regulares), el edificio pasa a desembocar en una propuesta de austeridad visceral y parece dirigido a poner su acento en los propios límites arquitectónicos, conforme a una severa relación entre cargas y soportes. Algo que poco o nada tendría que ver con el concepto inicial de aquella *Domus Dei*, pero que podemos evocar al mirar las pinturas (siempre guardando las distancias) de San Julián de los Prados, ya que en ambos casos se trataba de interiores dirigidos al alma y no al ojo conforme a la ya citada filosofía de Plotino, de tanta influencia en la elaboración ideológica y teórica del alto medioevo.

En la consolidación de la planta de Valdediós ha jugado un papel decisivo el empleo de formas geométricas regulares y la racionalidad modular, logrando en el cuadrado su forma perfecta. Aunque ya podremos empezar a hablar del carácter compuesto de aquella cultura, en donde empiezan a ser válidos postulados mozárabes, la identificación con el racionalismo de la tradición arquitectónica asturiana demuestra un reconocimiento efectivo: Valdediós todavía dista de las agrupaciones de espacios de «apariencia casual» tan presente en las maneras de los mozárabes operantes en las zonas de repoblación. En alzado, los problemas esenciales de su arquitectura se resuelven con la geometría del cubo, eludiendo las superficies redondas, a excepción del abovedado de medio cañón. En esta operación el cubo vence las formas cerradas al jugar un papel decisivo la disposición de plantas de luces a intervalos regulares y en niveles distintos; es decir, los vanos impugnan la monotonía del muro para marcar el ritmo con sus superficies luminosas que exaltaban las simulaciones pictóricas de los ámbitos de mayor dignidad o significado, como la tribuna o *solarium*, la nave y el *sanctuarium altaris*, encumbrando así el recorrido longitudi-



*Interior del ábside central.*

nal de la nave central; aspecto ya insinuado en las basílicas constantinianas, donde el recorrido en penumbra de las naves laterales resaltaba todavía más la sala luminosa central destinada al *servus fidelis*.

Como culminación al eje longitudinal de esta sala luminosa que es la nave, en Valdediós se manifiesta la voluntad de destacar un ábside mayor de proporciones cuadradas y ampliamente



*Columna de acceso al ábside central.*

te iluminado. Para lograr dicho objetivo se da valor particular a un amplio hueco de luz, adintelado en su exterior y cerrado en arco en su interior, que acoge tres huecos en herradura separados por dos columnas. El cierre en arco de medio punto de su interior, liso y sin molduras, apoya sobre dos columnas semiadosadas de capiteles con grandes hojas adaptadas al *calathus* y collarino sogueado. Se trata de un capitel de tra-



*Detalle de las hornacinas del ábside central.*

dición asturiana, como lo son aquellos que soportan el arco triunfal o de embocadura todos muy distantes de la fantasía en dibujos cordobeses de los capiteles del porche lateral o de los reutilizados capiteles de los ábsides laterales, endeudados con la tradición romano tardía. Sobre esta capilla mayor la bóveda de cañón aún ofrece aquellas oquedades que en su momento aferraron lámparas litúrgicas, cruces, coronas, etc., al igual que el tras arco de embocadura, donde cortinas-parapeto o *vela altaris* ocultarían el interior en determinados momentos de la acción sacrificial. Complementariamente, nichos dispuestos en el muro acogerían todo tipo de accesorios culturales, así arquetas-relicario, jarros, patenas, incensarios, etc.

Los dos ábsides laterales, sobre pavimento ligeramente elevado como el *sanctuarium altaris*, también poseen arcos semicirculares de ingreso (tal vez en ladrillo) sobre columnas con capiteles reutilizados. En su interior el abovedado de medio cañón voltea sobre una imposta, a la manera

del ábside central. Nunca, como ahora, la compartimentación de espacios exigüos hizo tan fácil el abovedamiento. También es muy probable que, en ocasiones, enriquecieran su acceso con cortinas y velos, conforme a las referencias recogidas en las páginas miniadas de los Comentarios al Apocalipsis.

Las tres naves, de altura considerable en relación con su angostura, se revelan bastante me-

*Ábside lateral.*



nos radicales que San Miguel de Lillo, en relación con el proceso evolutivo que supuso su abovedado. De nuevo se insiste en una sistematización racional al adoptar cuatro tramos rectangulares y cinco pilares monolíticos por lado, tres exentos y dos adosados.

Como ya se indicara en páginas anteriores, la orientación didáctica de San Julián de los Prados volvía a hacer su aparición en lo que se refiere al pilar, aunque su nuevo protagonismo podría ser entendido, tal vez, por la escasa funcionalidad tectónica de los órdenes columnarios en una experiencia tan comprometida como era el abovedado continuo sobre una pared organizada en sí misma, donde los arcos, verdaderos trozos de pared, necesitan adaptar el volumen del muro a la imposta de un pilar y no al capitel de una columna. El sistema es sencillo, pero no por ello menos consecuente, reduciendo los márgenes de una actitud que pueda comprometer la estructura técnica de la pared y cuanto lleva encima. En la nave se trataba de sostener grandes pesos y en el acceso al ábside, por el contrario, de reforzar y ennoblecer el ámbito litúrgico por excelencia, retomando columnas de una pieza y capiteles *ad hoc* que ayudan a desdramatizar el paso desde un arranque de arco con sección angular a una columna de sección circular. Se retoma así la normativa de arcos apoyados en columnas que fuera un motivo constante en los ábsides hispanovisigodos.

Decía Sedlmayr que en el sistema de la «pared organizada en sí misma», la columna es un cuerpo extraño (77) y así, con la incorporación del pilar a estas naves estrechas y alargadas, se

(77) *Épocas y obras artísticas* (Madrid, 1965). T. I. 62.

llega a crear un efecto compacto donde el factor fuerza (el pilar) y el componente peso (el muro) conforman el sistema adecuado para dar una solución al principio de carga y soporte, considerando los elementos embellecedores más aceptables: la imposta-capitel de sencilla moldura, al igual que el basamento de chaflanes planos, afín a las cimentaciones empleadas en los pilares de la basílica de Alfonso III, en Compostela. Asimismo, adoptando una tradición ya presente en San Julián de los Prados, cada tramo compulsa en alzado un vano que ofrece la novedad de ser geminado y en herradura en su exterior, donde a menudo el alfiz retoma el protohistórico motivo del sogueado.

Con respecto al intervalo entre los pilares, mantiene una relación modular con el ancho de las naves laterales y con el de los arcos de emboadura del *sanctuarium altaris* y de las cámaras que flanquean el nartex. Qué el sentido de la proporción existe es casi incontrovertible, el problema radica en encontrar la verdadera unidad de medida-guía.

Desconocemos si la basílica de Santiago en Compostela utilizó cubierta con armadura en madera; si, como se asegura, su tribuna estaba abovedada, no sería ilógico que sus naves también lo fueran. Observación en la que Schlunk puntualizaba en su momento (78). Ciertamente o no, los artífices de la obra de Valdediós dejan constancia de una orientación innovadora al asumir en este edificio basilical un esquema que habrá de augurar un futuro prometedor: tres bóvedas paralelas de corto diámetro y sin refuerzos de arcos fajones para soporte, elementos que se ve-

(78) *Arte visigodo. Arte asturiano*. T. II *Ars Hispaniae* (Madrid, 1947), p. 383.

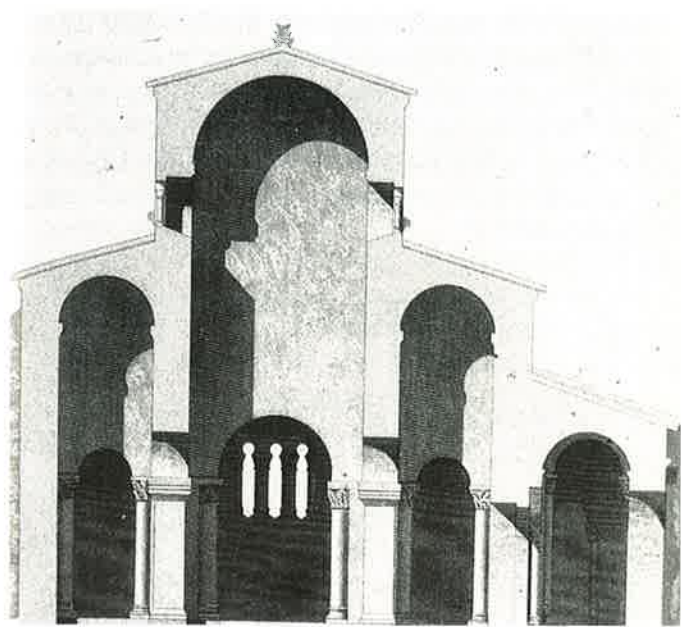
rán suplidos en pintura con simulados arcos «enriqueciendo algo que la arquitectura no había consumado» (79).

La luz directa en la nave central marca una novedad con respecto a Lillo, aunque para ello sea necesario recurrir a la sustitución de la columna, una de las experiencias más logradas de la arquitectura ramirense.

A esta innovación se añaden otras, como es el empleo de barras de hierro horizontales, a manera de refuerzo en el arranque de las bóvedas continuas y para repartir mejor los empujes. Otra novedad es la estimación del muro como soporte de bóvedas, sublimando el cometido del contrafuerte en el exterior. Por lo demás, al solucionar esta estructura con el refuerzo de volúmenes compactos, se agilizan los problemas de estabilidad y la luz resulta elemento indispensable y definitivo en el interior.

La nave central queda encabezada al oeste con un pequeño pórtico en la fachada principal, con dimensiones similares al *sanctuarium altaris*. Se trata de un vestíbulo abovedado que, al igual que en la iglesia de San Julián de los Prados, ofrece puerta interior adintelada y de arco en su exterior, conforme a un prototipo decisivo en el prerrománico de época visigoda. Se diferencia de San Julián, sin embargo, en que el nartex de este edificio ovetense resulta más estrecho que la nave central y no es tripartito como en Valdediós, donde dos pequeños recintos abovedados, y de igual ancho que sus naves laterales, amplían servicios en cada costado, como también en San Salvador de Priesca y Santiago de Go biendes.

(79) Magín Berenguer: *El arte en Asturias* (Oviedo, 1969), 193.



Alzado de Valdediós (según «Monumentos arquitectónicos de España»).

Perpendicularmente a las naves, dos entradas comunicaban desde el norte y el mediodía. Esta última, y no por casualidad, organiza la entrada desde el llamado pórtico real para bifurcar su recorrido hacia tribuna y el espacio del *ordo clericorum* o flanco oriental destinado a los usos litúrgicos. La entrada norte, por el contrario, comunica con la nave del Evangelio y no sabemos si estaba programada en relación con el clero o con el laico. Sabemos que en el siglo XVII, al menos, sus actividades de servicio estaban anuladas, según se informa en un texto de archivo publicado por Miguel Vigil:

«de las puertas, la que cae al norte está tapiada» (80).

(80) *Asturias monumental, epigráfica y diplomática*, 2 v. (texto y láminas). Oviedo, 1887, 595.

Estando así las cosas, no es fácil aclarar el significado asumido por esta entrada lateral. Sin ánimo de plantear una formulación teórica que pueda resultar atrayente pero inadecuada, tal vez interese recordar que Tirso de Avilés y Hevia desarrollaba la idea de dos escaleras hacia la tribuna real:

«una tribuna... con dos escaleras a los lados por donde suben a ella» (81).

¿Podríamos reconocer una relación entre esta entrada norte y el *mitatorion* o cámara aneja a la tribuna? En principio cristalizaría otra experiencia presente en San Miguel de Lillo que resolvería el principio de las *tribunas-ambulatoria* carolingias, decididas a aislar completamente el espacio destinado al soberano del resto del templo y así reivindicar el aislacionismo de los niveles superiores tradicionalmente asignados al monarca en quien la Crónica profética depositara sus esperanzas? Es difícil determinarlo.

El interior de Valdediós no destaca por un particular interés en crear espacios abiertos; al contrario, muy completo en sus dependencias, agrupaba dos estancias en torno al espacio destinado al *ordo clericorum*. Sobre ellas unos documentos epigráficos muy ambiguos en su lectura e interpretación, recogen probables inscripciones votivas que, por su carácter incompleto, un largo etcétera de interesados en su contenido (desde Tirso de Avilés al archivero monástico del siglo XVII) no logra ir más allá de una orientación general, pero que sin duda eran la expres-

(81) *Armas y linajes de Asturias y antigüedades del principado* (s. XVI), ed. de Marcos G. Martínez. Oviedo, 1956, 207.

sión de un deseo de asignar a la historia del edificio una minuciosa disciplina en cada una de sus estancias. Por lo demás, aun siendo problemáticas en su lectura, los desgastes de muchas de sus letras aún dejan indicios claros de su valor oracional donde se exalta la gloria de Dios a quien se ofrece el homenaje de aquella iglesia y cuanto en ella se contiene (cuidados ornamentos de altar, relicarios, cruces...) para captar su benevolencia. Y es que Valdediós posee algo de ofrenda, de acto de ofrecer, en un momento en que Alfonso III había entablado relaciones diplomáticas con el emir Muhammad I para adquirir determinadas reliquias de los considerados como mártires cordobeses (82), pero también había logrado victorias decisivas que hicieran posible la expansión del reino de Asturias hacia el sur, acrecentando la labor misionera de la Iglesia con el respaldo del éxodo mozárabe hacia sus dominios. Si la *pietas*, que decía Isidoro, era inherente a su oficio, por medio de ella afirmaba las gracias recibidas y la *Victoria* que forjaba su autoridad. Semejante símbolo (la cruz) impregnaba todo el sentido del edificio, presidiéndolo en la fachada principal, como si la optimista predicción de la *Crónica profética* se cumpliera en Alfonso III como el predestinado a ofrecer en el Gólgota sus insignias a Dios (símbolos de las tres cruces que se verán recogidos en la capilla mayor y en la tribuna real), consumándose el islam. Aunque estas esperanzas carecían de fundamento real, tal vez en aquel clima de confianza con la significativa presencia, insistió, de la mozarabía, Valdediós se convierta en el símbolo que mejor resuma esta espera escatológica, dando acogida a todo cuanto opere en beneficio del triunfo y de la «ge-

(82) Collins (R.): *España en la alta edad media...*, 274.



Fachada principal: detalle de la cruz dispuesta sobre la arquería doble.

nerosa piedad divina», según invocación recogida en la propia lápida fundacional.

En líneas anteriores proponíamos que Valdediós en su interior planteó su discurso desde el valor de unas pinturas decorativas que cubrían sus paredes y bóvedas, pinturas que, como veremos, nos sitúan en el plano de la fantasía y de la armonía de colores, formulando en algún momento símbolos más directos, como las citadas cruces del Gólgota o las figuras humanas que ilustrarían la tribuna y sus estancias subsidiarias. Esta carga colorística, que aparentemente pudiera empujar hacia lo fantástico, entiendo que no era un espejismo, sino que nos asoma al ám-

bito de reunión de la *congregatio fidelium* donde las ceremonias litúrgicas y los textos de las lecturas ayudan al hombre a evadirse de la prisión terrestre; sin embargo, las inscripciones recogidas en los muros y ofrecidas al Creador cubren la función de disipar sombras y clarificar cualquier metáfora: invocan el nombre del Salvador, a quien el oficiante recuerda, plasman el valor de la plegaria para quien fue destinado el espacio de aquel templo espiritual.

Sobre el dintel de la cámara que comunica con la nave de la Epístola, siguiendo la lectura hecha por Tirso de Avilés:

.....  
 ..... A SALVATORIS .....  
 ..... STI SOLO SIRIGA FUN .....  
 NENDTORE ..... RATOR SU ..... O .....  
 CREMETUR CUM O .....

Más incompleto resulta en el dintel de la puerta en el lado del Evangelio:

.....  
 + SI QUIS .....  
 QUE .....  
 EMP .....  
 .....

Finalmente, la que cubre el dintel de entrada, bajo la tribuna real:

... M VOCATUM TUO NOMINE TEMPLU  
 SIT ET CUNCTA/  
 ..... NIC TIBI LETAVIMUS DONA ADSIT  
 QUISQUIS MEA/

.... E RENITERIT SCINDERE VOTA LUX  
CAREAT CHRISTE TUA VIBENSQUE/ EUM  
SORBEAT TERRA MENDICITAS ET LEBRA  
PROSAPIA TENEAT SUA/ (83)

Para comprender el lugar que ocupa la experiencia de Valdediós de cara al futuro, sin duda es necesario apelar a lo que constituye otro de sus rasgos sobresalientes: el pórtico real, en el mediodía del conjunto. Constituye una atrevida innovación a manera de nave estrecha y bóveda de cañón seguido, reforzada por cinco arcos fajones bastantes resaltados, de manera que resultan excesivos para un espacio tan angosto, donde su planta rectangular advierte el recuerdo de la sala de Santa María de Naranco. De nuevo se impone la voluntad de afrontar un compromiso con los abovedados; teoría en la que, según quedó indicado, las crónicas del momento ponían especial énfasis llegado el momento de rememorar las novedades principales de la arquitectura ramirense.

Cinco arcos transversales, aparentemente innecesarios al no disponer de elementos de responsión en el exterior, guardan justa correspondencia con los cinco contrafuertes adosados al muro de la propia basílica, a los que se adhieren las correspondientes columnas con sus capiteles de formulación teórica islámica. Los resultados escapan a la normativa advertida en el interior de la basílica, al poner el acento en un innova-

(83) Conviene tener presente que las lecturas de Tirso de Avilés, Masdeu, Carballo, Quadrado, Miguel Vigil... introducen variantes que no son fáciles de contrastar ante el deterioro y desgaste de las letras.



*Interior del pórtico sur.*

dor efecto columna entrega-contrafuerte que sensibiliza hacia lo que serán las premisas del pilar compuesto.

El deseo de monumentalizar a Valdediós con este pórtico real, a manera de entrada triunfal, queda calculado de modo preciso para encontrar la adecuación idónea al juego de las cargas y suprimir material innecesario, algo que aún admira hoy al observar que el muro sur del pórtico

remata sus arquerías con capiteles-ménsula donde se hace innecesaria la utilización de un sistema de columnas. Curiosamente, lo que pudo haber sido hecho con pilares se suple con columnas; se retoma así la vieja idea paleocristiana de colocar columnas en los espacios nobles del conjunto. Elección que no admitió tregua en los arcos triunfales de la cabecera, introduciendo así un instrumento de singular potencia visual.

Hasta entonces la arquitectura de Alfonso III no había mostrado tanto adiestramiento técnico; Valdediós marcaría un nuevo horizonte en las experiencias del futuro y su discurso no era vacío. Se ha dicho con razón que este pórtico puede ser el resultado de un encuentro con las propuestas alternativas del *operarius* o *artifex* que no renuncia a esquemas enriquecedores islámicos; algo que está muy presente en los capiteles y celosías de este pórtico. Sin embargo, hay en este planteamiento un cierto aire de *slogan* que deshidrata el principio racionalizador que el pórtico propone y que también habrá de quedar incorporado al método del románico y que no fue capaz de introducirse en otras partes de la basílica: se trata de la elección a favor de un regular aparejado de sillares, definitivo avance técnico, al igual que la concentración de las presiones de la fábrica en puntos concretos, para así disponer los arcos de la bóveda sobre capiteles. Lo que permite crear en plena libertad un cuidadoso sistema de huecos de luz con celosías y capiteles. Celosías diferentes en sus motivos y ritmo donde se afronta el recuerdo de los principios de rejería (la dispuesta en el lado oeste) y marquetería (la del lado sur, con entrelazos en cuadrícula); obras, sin duda, de tracistas emigrados del sur, familiarizados con temas usuales cordobeses, como vuelve a ser elocuente en la organización y temática de los capiteles. Obras (tanto celosías



Visión de la cabecera exterior de Valdediós en su conjunto.

como capiteles) donde el proceso ya vuelve a ser una auténtica talla, esculpiendo con el utillaje del profesional; algo que no es tan evidente en los capiteles del ábside principal, donde se acusa con suficiente fuerza un repertorio de formas mínimas con la desaparición total del biselado y unas hojas sin detalles accesorios. Los capiteles del pórtico real, en fin, acusan la conciencia de afirmar los principios del capitel corintio, de recuperarlos.



*Visión exterior de Valdediós, lado sur.*

La imagen optimista del pórtico real, en lo que se refiere a su regular aparejo, no remite a las mismas experiencias que el exterior del ábside central, donde grandes e irregulares sillares de granito, a menudo engatillados y con muy poco mortero, imprimen particular contraste con el aparejo de mampostería de los ábsides laterales, reforzados a su vez conforme al principio de sogá y tizón en los ángulos. El planteamiento continúa siendo más elaborado en el pórtico real, con sillares cuidadosamente labrados, sin dejar lugar a la sorpresa. Se trata de una técnica que recuerda a Foncalada, según la conocida teoría defendida por Manzanares (84).

El giro copernicano de este pórtico habría que atribuirlo, sin duda, a un segundo momento, cuando razones de pura necesidad llevaron a

(84) Manzanares Rodríguez (J.): *Arte prerrománico asturiano. Síntesis de su arquitectura* (Oviedo, 1957), 41.

programar esta obra en los años inmediatos a la propia basílica, cuando Valdediós iba camino de convertirse en una *arquitectura para el retiro*, definición que me parece muy acertada y que no escamotea lo que es una evidencia (85). La racionalidad del nuevo añadido es que consuma una aceptación cómplice de lo que ya era la basílica; es decir, la propuesta del nuevo pórtico (¿hubo antes otro en madera?) ni elude el propio valor de la basílica, ni proclama una continuidad ficticia, aun cuando fuera una obra levantada conforme al principio aditivo, donde los

*Triple ventana del exterior del ábside central.*



(85) Nieto Alcaide (V.): *Arte prerrománico asturiano* (Salinas, 1989), 182.

muros de añadido no están trabados con la fábrica de la iglesia. En última instancia los vanguardismos del nuevo pórtico lo que hacen es prolongar la fuerza creativa y con valor de futuro que la basílica propone.

¿Cuál pudo haber sido la verdadera razón de incluir la nueva construcción y en un momento casi contemporáneo? Tal vez se trataba de poner solución a un problema de procedimiento: crear una entrada especial para los monjes, pero sobre todo para el monarca, y así magnificar su acceso directo hacia la tribuna real, a modo de ámbito de franqueo «desde las tinieblas al lugar de luz», donde unas ménsulas salientes (todavía *in situ*) dispondrían de batientes para cerrar o, en su defecto, *velos de polegia*. Nos encontramos entonces ante una larga tradición basada en el *rito de tránsito* y que consiste en incensar la arribada del rey, quien acude desde un medio profano a la celebración de un acto solemne en el interior del recinto sacro. También es posible que en este segundo momento, cuando la totalidad de Valdediós queda concluida, se lleve a efecto la total decoración pictórica del conjunto, enriqueciendo por igual al propio pórtico.

No existen ejemplos de época con igual planteamiento (a excepción de lo que pudo haber sido el pórtico con columnas de la basílica de Santiago en Compostela), también porque se tiene la sensación de que la atención al pórtico en madera no debió ser infrecuente (Ramallo). La idea surge provechosamente en la galería porticada de Escalada o Lebeña, pero no creo que Valdediós se librara de la dependencia de esquemas históricos. Sin atrevernos a centrar una filiación correcta, ¿cabría recurrir, acaso, a una solución con precedentes dentro de Asturias?, ¿dejaron un campo abonado los pórticos en madera? Y dado que el porche lateral sur de San Ju-

lián de los Prados deja un amplio margen de duda en su reconstrucción (86), la escasa disponibilidad de otras fuentes atenúa probables ecos de polémica. Si retrocedemos en el tiempo, revisiten valor preferente los dos pórticos de San Pedro de la Nave, donde a ambos lados del cruce-ro dan valor preferente al tránsito hacia un segundo coro (Schlunk). Se conocen algunos ejemplos del siglo VI, en el área de la Bética y Lusitania, donde un vestíbulo meridional permitía el acceso hacia el lado de la Epístola, vgr. San Pedro de Alcántara (Málaga), Casa Herrera (Badajoz), etc. Entre las tentativas de mediación crítica a este problema, y si se tiene en cuenta la orientación asumida por determinada arquitectura del siglo X en el área de repoblación a partir de estos dos ejemplos citados, ¿acaso la idea plasmada en Valdediós arranca de modelos de antiguos edificios cristianos de Al-Andalus?, ¿no eran templos con los que estaban familiarizados aquellos cristianos viejos (mozárabes) que ahora se desplazan al norte? El arte plural de la España prerrománica, tan desconocido en sus versiones áulicas, tampoco permite camuflar lo que sería un tercer interrogante.

Angosto en su interior, el exterior de Valdediós sorprende por la emoción del volumen. Se desarrolla y crece conforme a un estratificado ritmo de escalonados volúmenes y ordenados contrafuertes con altura variable, no siempre a eje con los pilares interiores. En este efecto coordinado, los volúmenes se convierten en una fiel interpretación de los distintos espacios de su interior, llevándolos hasta sus últimas conse-

(86) Schlunk-Berenguer: *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X* (Oviedo, 1957), nota 5, p. 8.

cuencias, para rematar en las célebres almenas del testero, conforme a una repetición conocida en suelo cordobés (87).

Se trata de una arquitectura fiel al principio de marcar prioridades desde dentro hacia afuera, donde las pinturas difuminaban los componentes de efecto grávido para establecer una visión pura e ingrávida de la *Domus Dei*. Mas no por ello se abandona la imagen unificada del exterior con la ayuda de pantalla de huecos geminados, triples arcos, puertas..., elementos todos que subrayan el contraste entre plano fijo-plano móvil, entre superficies y oquedades, eludiendo toda semicircularidad, todo cuerpo redondo, para recrearse en los límites de un planteamiento casi racionalista, algo indisociable al prerrománico asturiano y que le distancia de esa atmósfera retórica y grandilocuente que comprometió a las iglesias carolingias.

En la cabecera, los cuerpos laterales retoman el empleo clásico de los arcos de medio punto con ladrillo (en disposición radial) y sobre jambas monolíticas, al igual que en la reconstrucción efectuada en Santa Comba de Bande en tiempos de Alfonso III; ahora el combinado vano adintelado-arco de descarga, de tiempos de Alfonso II (San Julián de los Prados, Nora), se verá relegado. Pero hay un hecho que me parece muy indicativo. Sin perder de vista mi convicción de que es una arquitectura construida de dentro a fuera, en su exterior y en sus paños murales principales (el de la fachada, nave central, *sanctuarium altaris* y anexos al coro), destaca lo que Chueca Goitia denominaba *afán de*

(87) Gómez Moreno (M.): *Iglesias mozárabes. Arte español de los s. IX-XI*, 81.

*cuadratura* o, lo que es igual, encerrar los arcos de herradura dentro de un alfiz para formar una sólida trabazón sobre jambas y fustes de capitel, un alfiz que se enriquece con motivos múltiples para romper la monotonía del muro (tallos vegetales ondulados, sogueado...)

Por lo que al alfiz se refiere, sin duda ha consagrado un largo número de teorías que involucran a San Tirso de Oviedo y a la siempre problemática Santa María de Bendones; ejemplos con alfiz, pero referidos a Alfonso II. Aunque este no es el lugar para una revisión detallada del problema, me mueve únicamente el deseo de proporcionar elementos que puedan resultar aclaratorios, ya que su temprana presencia en la primera mitad del siglo IX no cuenta con precedentes en Asturias, aunque sí en Toledo de época visigoda.

Sábase que en el año 862 Alfonso III concedía un tratamiento preferente a San Tirso de Oviedo, denominándolo *capellam meam* (88); en cuanto a Bendones, Schlunk siempre dudó de su cronología, si bien reconocía la semejanza de su ventana con la de San Julián de los Prados. Si se considera que con respecto a San Tirso existe un gran desacuerdo por la irregular disposición de sus dos capiteles de base cuadrada sobre columnas de sección circular, el único argumento que no comportaría extrañeza consistiría en dejar planteado hasta qué punto San Tirso no sufrió una reforma en tiempos de Alfonso III cuando la llamada «labor restauradora de templos del Señor» (Albeldense) podría verificarse desde el complementario apoyo del *operarius* o *artifex* su-

(88) Uriá Riu: «Breve historia de las parroquias de Oviedo». Valdediós, n.º 1 (Oviedo, 1957), 70.

deño o conocedor del repertorio de los tracistas andaluces.

En nuestra opinión, es preciso racionalizar el debate y captar en todo este asunto la ideología de fondo cuando, además, muchos fueron los templos replanteados por Alfonso III debido a la provisionalidad, premura y múltiples fuegos que apagar en tiempos de Alfonso II. Tal vez la mejor demostración de cuanto aquí se dice sea valorable si se tiene en cuenta que el templo levantado por el rey Casto en Compostela, en honor de una aparición milagrosa, se hundía en la mediocridad, a pesar de que se consideraba prudente afirmar su culto, conservar sus reliquias y ascenderlo como emblema.

## a) El espacio y la «congregatio fidelium»

«Tiene esta iglesia... tres naves, tres puertas, tres altares, sacristía, coro, antecoro y trascoro, atrio o cabildo y una capilla fuera de ella, arrimada a la sacristía...»  
(Documento del s. XVII)

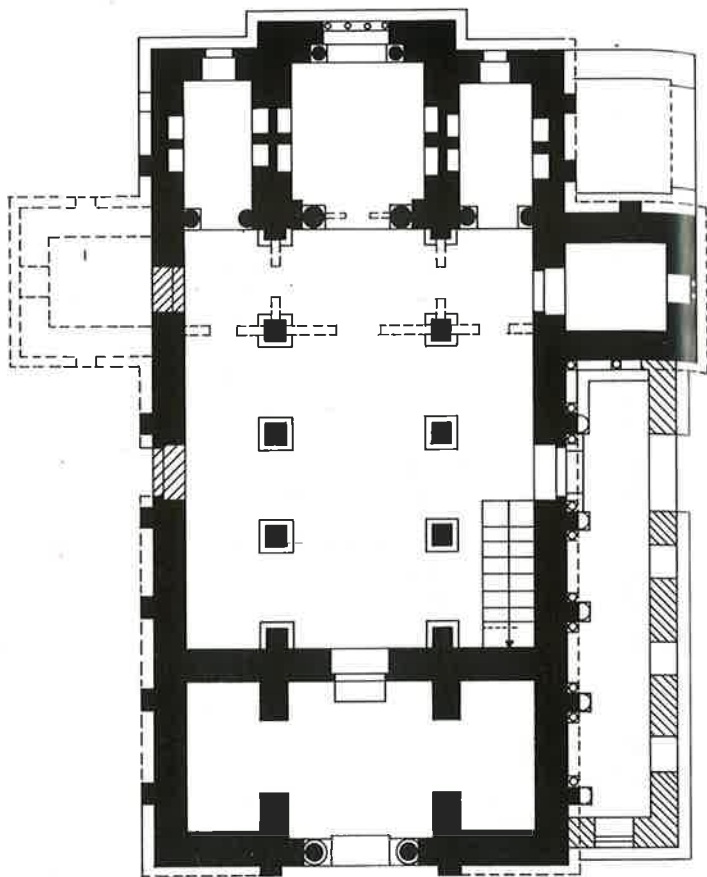
Si se parte del principio de que toda arquitectura posee su propia lógica y su coherencia interna particular, resulta lícito plantearse la naturaleza de las razones últimas de San Salvador de Valdediós (como ámbito destinado al culto) y comprobar hasta qué punto su proyecto arquitectónico queda asociado al ritual litúrgico de aquel momento. Desgraciadamente no se dispone de una amplia bibliografía auxiliar sobre disposiciones litúrgicas y su posible repercusión en la arquitectura, escollo que dificulta cualquier

investigación en detalle sobre la verdadera esencia de su espacio y el fin a que quedó destinado.

En cualquier caso, tampoco entra en nuestros cálculos el llegar a un conocimiento integral de este espacio sacro y en sus pequeños detalles. Se pretende sólo un esbozo de lo que fue escenario destinado a los ritos celebrativos en honor del cuerpo místico de Cristo, del mismo modo que el estudio de la iconografía permite seguir de cerca la evolución de la piedad y enseñanza moral de una época. Un esbozo, que no una gráfica funcional y completa del templo, siempre guiados por el principio de que ninguna arquitectura surge *ex nihilo*, sino fuertemente enraizada en un código disciplinario, donde tanto interés puede despertar la disposición de un cancel, como el conocimiento de los diversos *ordo* o rituales. Elementos que pueden ayudar a demostrar que no hubo lugar a la improvisación y que cada función litúrgica poseía su espacio correspondiente, siempre desde la idea expuesta por Bachelar, «todo lo que resulta fácil de enseñar es inexacto»; en otras palabras, no siempre las directrices recogidas en unas disposiciones litúrgicas clarifican el sentido de unos ámbitos espaciales que, además, quedan destinados a ritos que fluctúan a lo largo del ciclo anual.

En el encabezamiento de este apartado, rescatábamos un texto regido por Miguel Vigil donde queda formulada la interpretación dada por Schlunk, posteriormente a la verdadera disposición de los espacios de Valdediós.

El texto es fruto de una época y no concede a la tribuna real su lectura exacta, pero resulta coherente con el punto de vista tradicional del ayer de Valdediós, cuando los monjes (acaso mozárabes) regentaron el primitivo conjunto monástico, hasta su sustitución por la congregación cisterciense de Castilla, conforme a la cita-

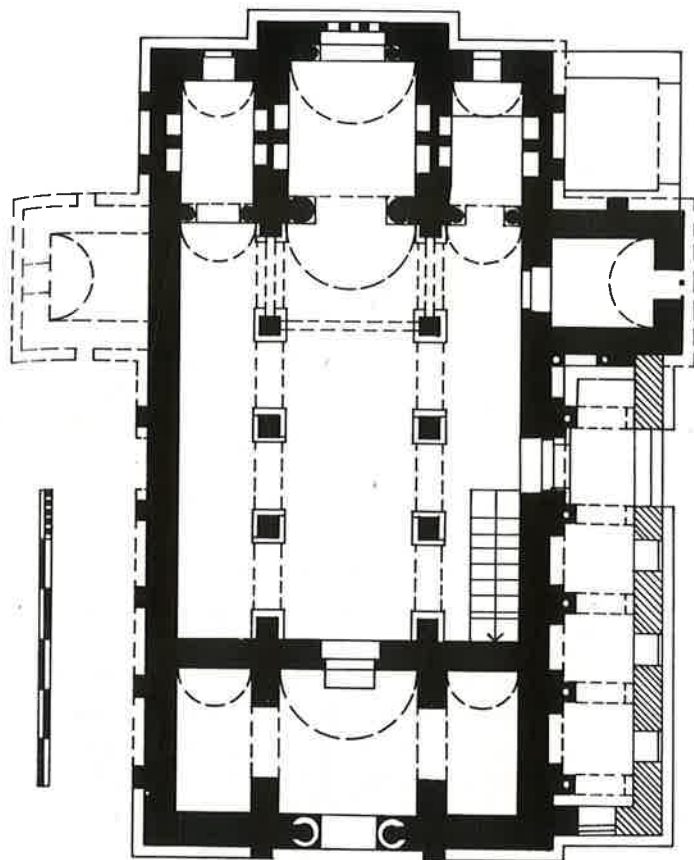


*Planta de Valdediós, según Schlunk.*

da concesión de Alfonso IX, dada en Santiago el 27 de noviembre del año 1200 (89).

En cuanto a la planta, hay razones profundas para seleccionar la proyectada por Schlunk, indiscutiblemente influida por la radiografía de quien conoce muy de cerca y con exactitud casi artesanal las necesidades que en aquel momento con-

(89) Para todo lo relacionado con esta cuestión v. las *op. cit.* de M. Vigil (p. 595) y de J. M. Quadrado (p. 185).



*Planta de Valdediós, según Hanson.*

dicionaban un proyecto y hasta qué punto éste puede quedar aclarado desde el cauteloso análisis de las partes menos visibles de una arquitectura. Este arqueólogo alemán, apasionado del *fin*, pero también de la *causa*, reconsidera la planta que durante tantos años realizara Lampérez (90) y aporta datos más controlables al reco-

(90) Véase Schlunk: *Arte visigodo. Arte asturiano. Ars Hispaniae II*, fig. 392.

nocer un cancel en la entrada del ábside y otro tripartito en el anteábside, entre las tres naves y la totalidad de la cabecera (91), a la manera del futuro San Miguel de Escalada. Canceles con una altura máxima en torno al 1,5 m.

Fragmentando tan reducido espacio, la diferencia con la planta propuesta por Hanson es manifiesta. Lo que quizá queda aún por aclarar es si el cauteloso planteamiento de Schlunk, en el ámbito tripartido del anteábside, corresponde a los lectores, al coro y al diaconado. A estas posiciones se había acercado el ceremonial mozárabe (evoquemos de nuevo el ejemplo de Escalada), donde el acto litúrgico no era solamente coral, acompañándose asimismo de tres grandes lecturas: la Profética, que correspondería al lector, y la de la Epístola y la del Evangelio, al diácono (92).

Una «lectura» ordenada de la planta propuesta por Schlunk conduce hacia un diagrama en el que observamos una diferencia de espacios para la totalidad de la *congregatio fidelium*; hacia el oriente quedaría dispuesta la triple cabecera consagrada a Santiago, el Salvador y Juan, conforme a una tradición solidaria con San Julián de los Prados. En dirección oeste, las naves y la tribuna real, desde donde la asamblea de fieles

(91) Curiosamente, Schlunk en su trabajo sobre *La pintura mural asturiana de los s. IX-X*, en cola. Con Magín Berenguer (Madrid, 1954, fig. 134) recoge la planta de Hanson, hecho inexplicable, pues con anterioridad («La iglesia de San Julián de los Prados...», fig. 20) procede minuciosamente a las marcas de cancel observadas a las naves laterales de Valdediós, introduciendo una mejora definitiva en su estudio «La iglesia de S. Gíao de Nazaré», A.II C.N. Arq. (Coimbra, 1971), f. 11.

(92) Rodríguez G. de Ceballos (A.): «El reflejo de la liturgia visigótico-mozárabe en el arte español de los s. VII-X». *Miscelánea de Comillas* (1965), 317.

participaría del ritual. Entre ambos espacios, un sistema de cancelos (hoy desaparecidos, pero no sus marcas) programaba un coro que asumía la línea divisoria entre el espacio destinado al *ordo clericorum* y el del *ordo laicorum*, cerrando el acceso desde las naves. En otros términos, entre el espacio de los ministros de la Iglesia (clero oficiante, monjes y coro) y el destinado a los seglares se «yergue un muro insuperable» (Giordano), confinado a las lecturas y a la Comunión, barrera que no afecta al ámbito del poder temporal (en la tribuna), cuyo nivel elevado permite visualizar la totalidad de los espacios en eje hacia el *sanctuarium altaris*.

Todavía hoy, al observar el pavimento de acceso a la capilla mayor, así como las basas de los pilares que enmarcan el tramo inmediato de cabecera, unas muescas señalan el punto de apoyo de dos tipos de cancel que, conforme a las normas y disposiciones conciliares del IV Concilio de Toledo (633) —puntualmente analizadas por Schlunk—, señalaban el punto de máximo avance del clero y del fiel en el acto de la comunión bajo las dos especies; conforme a una liturgia codificada que prohibía al laico aproximarse al espacio donde se llevaba a cabo el ministerio pastoral, como también penetrar en el ámbito donde se conserva el material sagrado, aconsejando:

«que el obispo y el levita comulguen delante del altar, el clero en el coro y el pueblo fuera del coro, en la nave» (93).

¿Podríamos asegurar que Valdediós aceptó con rigor estas normas acuñadas en el concilio presidido por Isidoro de Sevilla y donde definie-

(93) «San Gíao de Nazaré...», 514.

ron cuestiones básicas en cuanto al ritual? Todo lleva a pensar que no había perdido vigencia el compromiso con el rito comúnmente desarrollado en la Hispania visigoda y que se atrincheraba en una infranqueable y articulada barrera (nave, coro, capilla mayor) de ritos sacros que marginan al creyente o *servus fidelis*, proponiéndole la imagen de un Dios distante; meta lejana que el ritual de la liturgia romana habrá de acortar.

Como se indicó reiteradamente, Asturias era la tierra de promisión de aquellas comunidades cristianas que proceden de territorio islámico, donde acusan una situación de verdadero *ghetto*, aislándose en el interior de los núcleos urbanos de Al-Andalus para preservar la originalidad de su culto. Esta segregación obligada (pero también buscada) les convierte en los herederos de la añoranza y del ansiado restablecimiento del ayer godo por Alfonso III. De aquí que sus vagas aspiraciones renovadoras, fruto del contacto con otra cultura, sin duda no afectaron a sus experiencias en cuestiones doctrinales. Todo hace pensar que en la nueva tierra de promisión cuidarían diligentemente cualquier reajuste ritual que afectara a la liturgia mozárabe. Pero aquí es necesario añadir que al asumir Asturias el órgano central en cuestiones eclesiásticas, el escrupuloso empeño de esta tarea se cuidaría de cualquier intromisión en lo referente a prácticas del nuevo rito romano; reglas y ceremonias que por entonces imponía en la Galia la reforma carolingia.

Por principio no resulta fácil de justificar el porqué de la separación entre las dos naves laterales y los dos ábsides correspondientes mediante canceles, cuestión que despierta interés en una basilica que no llegó a disponer de crucero y que las hendiduras todavía visibles en los pilares laterales impulsan hacia el interrogante doble:

1. ¿Se arraigaba en el espacio interior de Valdedios una basilica de tres naves y encabezada por un solo ábside (el verdadero centro simbólico) y dos espacios laterales? Según la reglamentación tradicional, el valor preferente del *sanctuarium altaris* supedita los espacios laterales (*prothesis* y *diaconicon*) a funciones auxiliares, entendidas como tales la custodia de los ornamentos sacros, el libro de los Evangelios, la Eucaristía, etc., sin perder de vista la propia preparación de ofrendas. Esto nos llevaría hacia una observación. La razón de estas dos dependencias subsidiarias guardaría relación con actos de asistencia complementaria en los ritos litúrgicos, antes y después de la misa. Esta solución trae a la memoria los principios mantenidos en el templo hispanovisigodo, donde los ábsides tampoco eran profundos y espaciosos, acudiendo a la complementariedad de cámaras laterales que no alteran el valor del recorrido longitudinal.

El planteamiento puede resultar convincente; sin embargo, Valdediós introduce en estos ábsides laterales elementos innovadores, así la advocación triple, junto a la prueba evidente de que albergan un altar propio. En cuanto a esto, dicho brevemente, merece la pena recordar que en ciertos casos estaban dedicados a la consagración de ofrendas, previa a su entrega en el ofertorio, como también el estudio comparado con otros ejemplos asocia la posibilidad de que cumplieran con una función de altar votivo. Whitehill, al interpretar el rito hispánico, afirmaba que las dos especies —el pan y el vino— se preparaban en un altar lateral (*prothesis*) para ser llevadas en procesión hacia el *sanctuarium altaris* o capilla mayor (94). Esta posibilidad confir-

(94) «Liturgical influences on Pre-Romanesque apses in Spain», *Art Studies* V (1927), 152-153.

maría valor a la permanencia de huecos en la cabecera tripartita de San Pedro de Nora que facilitan el acceso directo entre las tres cámaras de cabecera, pero ¿podría asociarse a este principio la versión modificada de San Julián de los Prados, en cuya cabecera un sistema de ventanas parecen revelar una comunicación interabsidial? Me parece una cuestión a la que no se ha concedido suficiente valor y que demuestra que la arquitectura asturiana no queda sujeta a leyes inmutables; de aquí la dificultad en aplicar pruebas rituales a determinadas experiencias espaciales. Pero en general soy de la opinión que conviene adoptar una prudente guardia con respecto a las tres capillas de cabecera y sus respectivos altares, sumándome a la opinión de Ceballos al proponer al *sanctuarium altaris* como ámbito celebrativo y a los dos ábsides complementarios «únicamente altares votivos para veneración de reliquias» (95), de cuya veneración y exposición tenemos amplias pruebas documentales del momento, como exhorto a los fieles a eludir toda superstición, labor en la que, una vez más, los refugiados mozárabes contribuyeron ampliamente.

2. ¿Se reconoce en Valdediós una basílica de tres naves con santuario triple? En esta época muchos documentos describen minuciosamente múltiples donaciones para altares varios dentro de un mismo edificio (manteles, material litúrgico variado), pero este dato no cambia mucho las cosas; se trataba de una práctica común en el corazón de las inquietudes de la época: disponer de puntos preferentes para rendir culto al poder tutelar de las reliquias y cifrar en ellas las esperanzas. Las disgresiones podrían alargarse. Si

---

(95) Art. cit. 311 y 326.

acudimos al dato concreto y a su confrontación con las disposiciones conciliares, la entrada a la capilla mayor de Valdediós posee marcas de cancel, muy en correlación con su inviolabilidad; prerrogativa de no profanación que no se refleja bajo los arcos de embocadura de los ábsides laterales, lo que estimula a creer que el acceso era limitado a la capilla mayor, la única visualizada desde la tribuna real, pero no, en cambio, a los ábsides laterales.

Si hemos insistido en este doble apartado es para hallar una probable respuesta a quienes pretenden buscar antecedentes posibles de la cabecera con varias capillas en la arquitectura carolingia, donde el altar de la sinaxis litúrgica no era único.

La capilla mayor o *sanctuarium altaris* conforma un cuadrado de 2,80 metros, en cuyo zócalo frontal se dispondría el verdadero tabernáculo, «donde se encuentra el auténtico Maná» (96), enmarcado por las tres cruces del Gólgota que simbolizan el ámbito del sacrificio por la humanidad caída. Todo ello queda puesto de relieve por las dos columnas que sostienen el arco y que no es más que la resonancia de la arcada abarcante del baldaquino, captando la esencia del principio del santuario y su simbiosis cielo-tierra; emblema que vuelve a quedar establecido en el conjunto del *sanctuarium altaris*, donde el gran círculo cósmico queda asociado a la propia bóveda para establecer un vínculo con el ara primitiva en el eje vertical. Es aquí donde Valdediós como arquitectura trasciende en su naturaleza específica, reducida a puro símbolo: el centro litúrgico como alegoría de una categoría úniver-

---

(96) Hani (J.): *El simbolismo del templo cristiano* (Barcelona, 1983), 97.



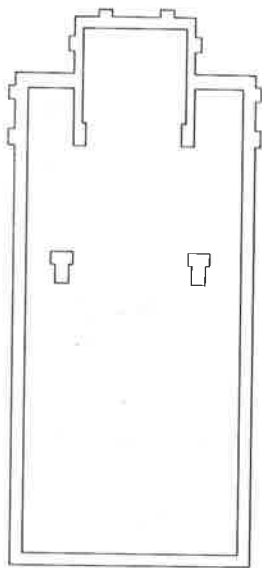
*Pinturas interiores del ábside central.*

sal, reconociendo al ara como símbolo de la tierra y a la bóveda como expresión del cielo. Todo este microcosmos quedaba aislada en su frente por un cancel y por el anteábside que determinaba el *chorus* tripartito. Creemos que como argumento puede bastar para resaltar de manera casi incontrovertible la primacía de este ámbito del sacrificio ritual, cuya dialéctica interna quedaría mejor explicada con las pinturas, *velos de pole-*

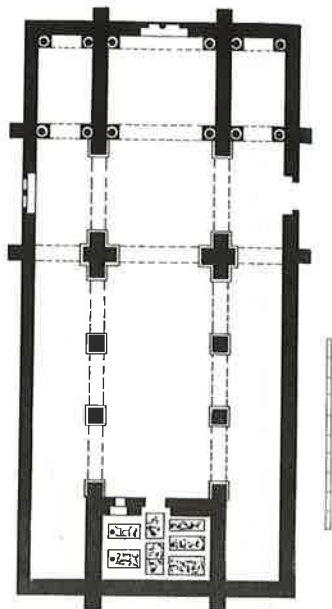
*gia* y complementos culturales que hoy sólo podemos reconstruir a partir de las miniaturas.

Asturias, en su retorno a la planta basilical (*mutatis mutandis*), parecía retomar el modelo constantiniano de la Roma imperial, tan bien acogido en el occidente altomedieval en ese momento. Por más que es necesario tener presente la vieja polémica que apunta hacia la larga tradición siria y jordana, donde existía una larga tradición de iglesias con cabecera rectangular y tripartita, defendida por Schlunk y Hauschild; sin embargo, no se pueden perder de vista otras motivaciones y valoraciones de igual validez dentro de la península, que igualmente contribuirían a delinear una problemática homogénea en ciertos aspectos y, sobre todo, comparable. Así, por vía de ejemplo, la propuesta de determinados ejemplos baleáricos, donde los anexos al ábside central quedaban precedidos, asimismo, por un espacio acotado por cancelos.

Decía Schlunk que resultaba difícil reconstruir todo el largo proceso que conduce hacia Valdediós; en efecto, muchos ejemplos del prerrománico han sucumbido en el camino. No faltan otros intentos por considerar igualmente legítimo confrontar este edificio con modelos ultrapirenaicos, referencia que en ciertos aspectos, bien desde posiciones teóricas o ideológicas, como ya expusimos al hablar de la tribuna, quedaron asumidas. Pero precisando un poco más, aunque ya he indicado algunos argumentos sobre el deseo de recoger el planteamiento y simbolismo de la tribuna de Valdediós conforme al mensaje de ejemplos carolingios, esto no implicaría carencia de sensibilidad con respecto a precedentes propios y debido a su carácter representativo. En definitiva, ¿en qué medida la iglesia principal del reino (San Salvador de Oviedo) y la iglesia-panteón (Santa María) no aportaron



*Basilica de San Salvador*  
(según Juan Uria Riu).



*Iglesia-panteón de Santa María*  
(según Fortunato Selgas).

asimismo una escala de valores a la hora de definir San Salvador de Valdediós?, ¿hasta qué punto Alfonso III no fue sensible a estos edificios áulicos por antonomasia? Si de San Salvador según Uria, parece desprenderse que el ábside central se impone a los laterales, de Santa María consta que tenía tres naves —con un ábside en el eje de cada una— y la tribuna al occidente. ¿Podrían abrir estos ejemplos otra vía explicativa? Valdediós es, por definición, lugar de encuentros, se distancia, en cambio, del planteamiento general de San Julián de los Prados al rehuir la nave del crucero, si bien en otros aspectos posee un valor de información notable, como ya se indicó. Pero sería falso decir que Valdediós quede planteado como un edificio pluralista, ya que es, por el con-

trario, sincrético para no rehuir la acción de crear. De este modo, entre las muchas razones que se puedan invocar para encontrar una justificación a la carencia de crucero, pensemos que en cierta medida comprometía la sólida trabazón del sistema de naves con la propia cabecera. De hecho, al reforzar con sillares la parte exterior de su fachada y del ábside central, se actuó en favor de un hipotético problema técnico, si bien tampoco es menos cierto que la existencia de un crucero con una nave transversal o transepto sería un obstáculo para la visualización del *sanctuarium altaris* desde la tribuna real. En cuanto a la necesidad de equilibrar los empujes laterales, se adopta el compromiso práctico del planteamiento escalonado, haciendo solidaria la presencia del contrafuerte. Ningún factor indica negligencia, haciendo decaer el sistema habitual de mampostería en los lienzos parietales.

Continuando con este interior que ha de ser experimentado en su tercera dimensión, resta por último la posible explicación litúrgica adjudicable a los dos anexos del lado del Evangelio y de la Epístola. La concepción tradicional reglamentaba que los fieles depositaran sus ofrendas (especies, dinero, cera para iluminar...) durante el ofertorio. Por exclusión podría asociarse la *depositio* con la sacristía del lado sur: considérese que la del lado del Evangelio estaba destinada a determinados actos previos al acto solemne de la misa, conforme a las disposiciones recogidas en el *Missale Mixtum*, donde se controla este ámbito para ritos oracionales, lavatorio de manos... (97). En cuanto a los aposentos que flanquean el porche, con arco rebajado de factura

(97) Rodríguez G. de Ceballos (A.): Art. cit. 303.



Arco en ladrillo de uno de los dos anexos en el porche de entrada principal a Valdediós.

de ladrillo y sin elementos de cierre cara al exterior, ¿fueron destinados, como anticipó Quadra- do, para los penitentes? (98), ¿eran útiles como cámaras de albergue para refugio de peregrinos? (Gómez Moreno), ¿se relacionaban con el rito procesional de entrada que, previamente a la misa,

(98) *Op. cit.* 188.

discurría por la nave del Evangelio? Carecemos de datos para la certeza. El asunto de Valdediós encierra además un problema, y es que no siempre era lícito celebrar ritos para una amplia *congregatio fidelium* en oratorios o iglesias de carácter particular, según se recoge en el epistolario de San Gregorio Magno, al afectar a cuestiones de jurisdicción parroquial y episcopal. La cuestión está en el desconocimiento sobre si Valdediós era un templo de jurisdicción episcopal, aunque la inscripción de consagración parezca demostrar lo contrario. Por lo demás, su índole particular y no parroquial podría quedar justificado por la carencia de reductos bautismales.

## b) La decoración parietal como devoción al símbolo teúrgico

«Resplandezca ahora, clemente, tu fructuosa gracia; lo que levanta al derribado resplandezca ahora.

Tu piedad nos asista, amparándonos en cuerpo a todos y salvándonos en espíritu tu piedad nos asista.»

«CLAREAT NUNC TUA FRUCTUOSA GRATIA CLEMENS/ QUASE SUBLEVET ELISUM/ CLAREAT IAM TUA. PIETAS ADISTAT FOVENS/ QUAE TEGMINE CUNCTOS/ CAELICO SALVIFICANS/ PIETAS ADSISTAT.»

(Inscripción-plegaria fundacional de Valdediós)

Si las salmodias corales y las lecturas múltiples permitían en Valdediós conducir y comunicar con lo invisible, también las pinturas que enriquecían sus muros estaban al servicio de esa Idea (de Dios omnipresente); noción explícitamente incluida en la inscripción-plegaria. Las brillantes superficies coloreadas eran un componente muy preciso, por consiguiente, que no habían sido concebidas sólo para elevar el nivel de luminosidad del interior ni para crear únicamente un efecto embellecedor. Por el contrario, el repertorio de franjas, geometrías entrelazadas, vegetaciones abstractas, dibujos astrales..., a veces ingenuista, a veces taxativamente comprometido con diseños orientales (según destrezas mozárabes), eran el vehículo destinado a transmitir el simbolismo cosmológico del templo, conforme al principio divino que actúa en el mundo.

La labor del maestro fresquista, tanto el autónomo como el hispano-árabe, familiarizado con unos dibujos y unas plantillas, podrá ser un artesano desconocedor de cuanto se refiera a ideas teológicas, pero la forma descansaría en la idea que las dignidades eclesiásticas poseen de la imagen cristiana de la *civitas dei*, de «la casa radiante de la vida» (Eusebio), donde las bóvedas cromáticas —en su belleza visual— deberán ser la imagen del cielo que ampara el recorrido existencial humano. Recorrido asimilable al desplazamiento del *homo fidelis*, del súbdito de la divinidad, desde el mundo de las tinieblas (el exterior) al centro (*sanctuarium altaris*), donde la existencia del hombre alcanza un significado a su vida, a su imperfección terrena. Allí, en el centro, será donde obtenga los beneficios del tabernáculo de Dios por medio del sacrificio eucarístico y donde encuentre en el símbolo cristiano del Gólgota (las tres cruces) la clave de la inmortalidad. Cruces que son

un singular instrumento de potencia visual desde la propia entrada del templo, donde complementariamente la inscripción que cubre el dintel de acceso a la nave central sugiere el nombre del Verbo eterno que ha bajado a la tierra. Cobra así importancia el eje longitudinal del templo como vía hacia el mundo prometido, aunque el peregrinar del hombre hacia la redención es largo y con obstáculos.



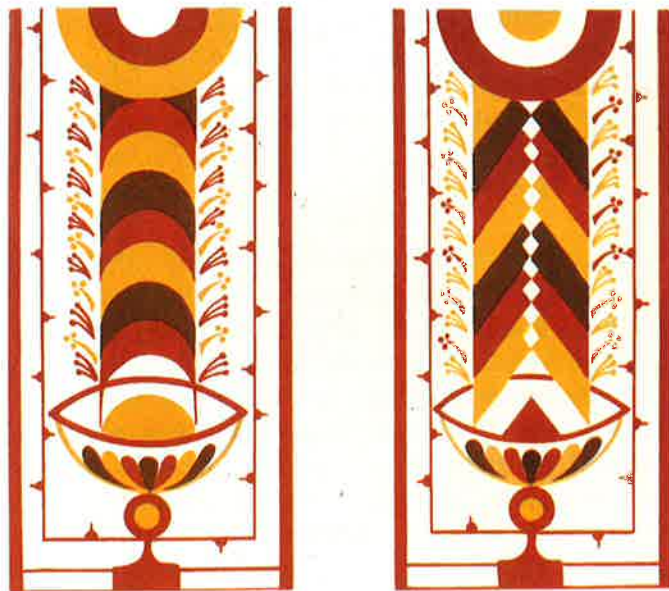
*Pinturas de Valdediós.*

Valdediós, en su decoración parietal, se muestra precavido ante la imagen (exceptuando determinados fragmentos de la tribuna), incidiendo preferentemente en las armónicas formas geométricas y vegetales, cuyos valores cromáticos activados por la luz evocan la búsqueda poética de la Ciudad de Dios, «donde la luz se parecía a una piedra preciosa como el jaspe al cristal», según la conocida cita bíblica. Valdediós no disponía de mosaicos rutilantes, pero su belleza colorística entendía hasta qué punto se puede impresionar al alma con el esplendor de la luz para lograr el éxtasis, casi el comienzo de hipnosis. Y



*Pinturas de Valdediós.*

toda la complicada decoración de grandes círculos rojos, cintas grises y amarillas..., *ad maiorem dei gloriam*, podrá resultar deshidratada en comparación con San Julián de los Prados o San Miguel de Lillo, pero la característica peculiar es la misma: experimentar en la forma arquitectónica el recuerdo de los códices miniados, donde la palabra divina queda encerrada con motivos ornamentales múltiples, siempre resueltos en forma decorativa —enlazándose en ciertos casos— para que el espacio eclesiástico complete su ofrenda con las artes del color, con ornamentos litúrgicos, con relicarios, con velos, etc., aspectos que hablan de gloria, pero no de pobreza.



*Pinturas de Valdediós.*



---

El amarillo, azul, rojo, gris, negro... evocan un efecto de caja inmaterial abierta a la luz solar, donde los relicarios, artes suntuarias varias, afirman su superioridad. Y así, no es casual, que la cruz del Gólgota que preside con otras dos el centro litúrgico, imite al oro desde su color amarillo.

Asistíamos a las postrimerías del reinado de Alfonso III, cuando los mecanismos del proceso expansionista habían garantizado la tutela de un estado afortunado en iniciativas bélicas y religiosas. Valdediós quedaba marcado por esta peculiaridad: en la fachada del edificio la Cruz de la Victoria, sin la divisa usada por el monarca, aparecía como el emblema del triunfo que este monarca llevó a su estado; la cruz dorada del centro litúrgico, era el emblema de paz que Dios prometía a los hombres.

---

#### IV. SAN SALVADOR DE VALDEDIÓS: EN EL UMBRAL DEL ROMÁNICO

Si en el breve reinado de Ramiro I (842-850), los esfuerzos por crear una arquitectura de orientación universalista, quedan coronados por el éxito en las construcciones del Monte Naranco, igualmente legítimas son las experiencias programadas por Alfonso III (866-910), como acabamos de valorar.

En Valdediós, arte y técnica parecían haber encontrado su propio equilibrio, y ésta se había decantado como punto de partida para nuevos desarrollos del lenguaje, delineando un lucido análisis que deja planteado el punto avanzado de una línea de desarrollo de la cultura arquitectónica asturiana. El período que le precedía se había caracterizado por anticipos que Valdediós estaba en situación de explicitar, encontrando salida a un esquema formal nuevo, como era la gestación de una basílica completamente abovedada que evita la oscuridad de los interiores para considerar los valores de la luz. ¿Edificio prerrománico?, ¿edificio protorrománico?; no creemos que sea éste el problema. Su valor sincrético, su construcción técnica, su cualificación de la mano de obra... proponen una educación profesional abierta y participativa interesada en proporcionar nuevos objetivos a la arquitectura que nos aproxima a lo que pudo haber sido el primitivo templo de San Isidoro de León, al que se le asigna una cubierta con bóvedas de cañón sin arcos perpiaños. Aspectos ya planteados por

Gómez Moreno, Schlunk y Manzanares, entre otros (99).

Muchas fueron las dificultades que hubo que superar para que San Adriano de Tuñón, como edificio de financiación real, no comprometiera las perspectivas que la etapa de Alfonso III abría, sirviendo a menudo para fijar juicios peyorativos sobre este último acto del arte en Asturias. A nuestro juicio, es necesario un análisis más flexible, dada la gran cantidad de ejemplos perdidos de la época, entre ellos la basílica de Santiago en Compostela, que obstaculizan la búsqueda de argumentos teóricos para catalogar la época de Alfonso III como etapa de postración e inmovilismo.

Es evidente que no restan muchos ejemplos, pero el carácter compuesto de aquella cultura, el ambiente literario elevado de aquel momento, etc., llevan a reconocer que los correctos planteamientos de Valdediós no serían aislados, ante el riesgo de incurrir en un enfoque contradictorio cuando todo indica pluralidad y una situación de progreso y acción, en el que, sin duda, ha jugado un papel decisivo la protegida política cultural y artística del propio monarca Alfonso el Magno. De hecho, Valdediós es la expresión más evidente de que la cultura arquitectónica no se resquebrajaba y que se acometen investigaciones analíticas desde una reformulación de las experiencias anteriores, si bien poniendo las ba-

---

(99) Para ampliar esta nota v., entre otros, Gómez Moreno (M). *El arte románico en España* (Madrid, 1934), Schlunk-Manzanares. «La Iglesia de San Pedro de Teverga y los comienzos del arte románico en el reino de Asturias y León», A.E.A. (1951), n.º 24, 277-ss. Bango Torvioso (I.): *La Alta Edad Media* (Madrid, 1989). Casares-Morales: *El románico en Asturias* (Salinas, 1977-78), etc.

ses disciplinarias de una arquitectura a la que la dependencia de esquemas históricos no le impide confrontar otras fuentes. Valdediós, como tampoco Tuñón, no será nunca un plagio, tampoco desmitifica, pero es capaz de demostrar que los problemas en arquitectura no están agotados y que su admiración por la arquitectura de Ramiro I («si alguien quisiera ver un edificio similar a ése —Santa María del Monte Naranco— no lo hallará en España», Crónica A. Sebastián) define su entonación y lucido análisis crítico de las leyes que determinan toda cultura artística. Sus decisiones denotan una civilización cada vez más estructurada en medio de una sociedad renovada que va relegando al recuerdo las viejas estructuras tribales. Y aunque la historia política se desmarca de lo que nos trae en la presente monografía de San Salvador de Valdediós, tal vez se haga preciso insistir en que, a medida que el proceso de Reconquista va en avance, entiendo que cobra nueva fuerza la vitalidad del núcleo cultural ovetense, simultáneamente al propio crecimiento demográfico.

Finalmente, si los ejemplos ramirenses habían demostrado el perfil profesional de un *artifex* capaz de llevar a término una empresa sin precedentes en Asturias, su principal novedad consistió en demostrar las causas y las categorías que generan una arquitectura, evocando ejemplos de otras latitudes, como son las posibles relaciones entre Naranco y San Salvador de Tréveris (s. V). La arquitectura de Ramiro I no era conformista y buscaba la liberación de métodos tradicionales para abrir camino hacia nuevas experiencias.

La arquitectura de Alfonso III, por el contrario, fija como tarea en Valdediós y en Compostela la revisión (mejor el revisionismo), pero también el perfeccionamiento de lo ya experimentado, autoafirmando, en un proceso más en-

dogámico, las motivaciones entonadas en lo ramirenses (en especial en lo que atañe a los abovedados y al aprovechamiento racionalizado de los espacios) y reanudando sus lazos con la actividad edilicia de tiempos de Alfonso II.

Es por esto que Valdediós nunca será un ejemplo marginal. Sus experiencias plantean de modo germinal el alborear del románico y lo que serán las pautas de San Pedro de Teverga.

## BIBLIOGRAFÍA

Se recogerán aquellos estudios que han aportado teoría, práctica y textos fundamentales, sin los cuales seguiría un camino monótonamente trazado por una regla.

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.<sup>a</sup> S. *Santa Cristina de Lena*. Principado de Asturias, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1988.
- AMADOR DE LOS RÍOS, J. *Monumentos latino-bizantinos de la monarquía astur-leonesa. Iglesia de San Salvador de Valdediós*. Madrid, 1877.
- ANDÚJAR POLO, M. D. «Repertorio bibliográfico de arte y arqueología asturiana». *B.I. D.E.A.* XXV 1955, 300-330.
- ARBEITER, A. «Sobre los precedentes de la arquitectura eclesiástica asturiana en época de Alfonso II» (apar. próxima y cedido por el autor para esta monografía).
- AVILÉS Y HEVIA, T. de. *Armas y linajes de Asturias y antigüedades del principado* (s. XVI), ed. M. G. Martínez. Oviedo, 1956.
- AZCÁRATE RISTORI, J. «Aspectos de la influencia germánica en el prerrománico asturiano». *Arte prerrománico en Asturias*. Villaviciosa, 1988.
- BANGO TORVISO, I. «El arte asturiano y el imperio carolingio». *Arte prerrománico y románico en Asturias*. Villaviciosa, 1988.
- *Alta Edad Media*. Sílex, Madrid, 1989.
- «El neovisigotismo artístico en los siglos IX-X» *R.I.E.* n.º 148, 1979.
- BARRAU-DIHIGO, L. *Recherches sur l'histoire politique du Royaume Asturien*, RH (1921), 1-360 (separata).
- BARON THAIDIGSMANN, J. *Ideas de Jove-*

- llanos sobre arquitectura. Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Oviedo, 1985.
- BERENGUER, M. «Breves notas sobre San Salvador de Valdediós». *B.I.D.E.A.* XXVII, 1956, 35-43.
- *Arte prerrománico y románico en Asturias*. Oviedo, 1965.
- *Arte en Asturias*. Oviedo, 1969.
- BONET CORREA, A. *Arte prerrománico asturiano*. Barcelona, 1967.
- *Valdediós*, Edición especial 1974, Colcc. Tesoros de Asturias, n.º 10.
- CAMPS CAZORLA, E. *Arquitectura cristiana primitiva, visigoda y asturiana*. Madrid, 1929.
- CARVALLO, L. A. de. *Antigüedades y cosas memorables del principado de Asturias*, 1695. Ed. de Matías Sangrador. Oviedo, 1864.
- CASTELLES MENÉNDEZ, E. «La desaparecida iglesia de la corte en Oviedo». *BCPNO* 2, 65-8.
- CASTRO, A. *La realidad histórica de España*. Edic. Porrúa-México, 1973.
- CAVEDA Y NAVA, J. *Memoria histórica de los templos construidos en Asturias desde la restauración de la Monarquía Gótica hasta el s. XII*. Estudio Crítico, con notas, de M.<sup>a</sup> Cruz Morales Saro, Unv. Oviedo, 1982.
- CID PRIEGO, C. «Las artes del prerrománico asturiano», en *Asturias*. Fund. Juan M. Madrid, 1978, 148-194.
- COLLINS, R. *España en la Alta Edad Media*. Barcelona. Ed. Grijalbo, 1986.
- COTARELO VALLEDOR, A. *Alfonso III el Magno, último rey de Asturias*. Madrid, 1933.
- DEFOURNEAUX, M. «Carlomagno y el reino asturiano» en *Estudios sobre la monarquía asturiana* (Oviedo, 1949), 91-114.
- DUBY, G. *Adolescencia del cristianismo occidental*. Carroggio-Barcelona, 1967.

- DUPRE THESEIDER, E. «Problemi della città nell'Alto Medioevo», en *La città nell'Alto Medioevo* S.S.S. Spoleto, 1959, 13-46.
- ESCORTELL FONSOA, M. *Catálogo de las salas de arte prerrománico del M. A.* Oviedo. Oviedo, 1978.
- ESTEPA DÍAZ, C. *El nacimiento de León y Castilla, s. VIII-IX*. Valladolid, 1985.
- FERNANDEZ-MORALEJO-RUIZ DE LA PEÑA. *Crónicas Asturianas*, Depart. Historia medieval-Depart. Filología clásica. Un. Oviedo, 1985.
- FERNÁNDEZ CONDE, F. J. *La Iglesia de Asturias en la Alta Edad Media*. Oviedo, 1972.
- FLORIANO CUMBREÑO, A. *Diplomática española del período astur. Estudio de las fuentes documentales del reino de Asturias (718-910)*, 2. Oviedo, 1949-51.
- *Restauración del culto cristiano en Asturias en la iniciación de la Reconquista*. Discurs. de la recep. acad. Oviedo, 1949.
- GARCÍA LARRAGUETA, S. *Colección de documentos de la catedral de Oviedo*. Oviedo, 1972.
- GARCÍA VILLADA, Z. *Crónica de Alfonso III*, edic. preparada por (Madrid, 1918).
- GARDOT, F. *L'espace et le pouvoir*. París, 1987.
- GIL LÓPEZ, J. y MARÍN, F. *Santa María de Naranco. San Miguel de Lillo*. Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Principado de Asturias. Oviedo, 1988.
- *San Julián de los Prados o el discurso de las dos ciudades*. Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Principado de Asturias. Oviedo, 1989.
- GOMEZ MORENO, M. «Las primeras crónicas de la Reconquista: el ciclo de Alfonso III». *BHA* 100. 1932, 562-628.

- *Iglesias mozárabes. Arte español de los IX al XI*. Madrid, 1919.
- GONZÁLEZ, J. M. «Origen romano de Valdediós». *Rev. Valdediós* n.º 2. Oviedo, 1958, 41-48.
- GRABAR, O. y A. «L'essor des arts inspirés par les cours princières à la fin du premier millénaire: princes musulmans et princes chrétiens». S.S.S. Spoleto, 1965, 845-92.
- GUTIÉRREZ G. DE CEBALLOS, A. «El reflejo de la liturgia visigótico-mozárabe en el arte español de los s. VII al X». *Miscelánea de Comillas*, 1965, 315-ss.
- HANI, J. *El simbolismo del templo cristiano*. Barcelona, 1983.
- HEITZ, C. «Renouveau de l'architecture. Guide par une nouvelle liturgie». *Dossiers de l'Archéologie* n.º 30, 1978, 24-ss.
- *L'architecture religieuse carolingienne*. París, 1980.
- ITURGAIZ, D. «Arquitectura y liturgia bautismal hispano-visigoda». *Ciencia Tomista* 98, 1971.
- JOVELLANOS, G. M. de. *Elogio de D. Ventura Rodríguez*. Madrid, 1790.
- LACARRA, J. M. «La Península Ibérica del s. VII al X: centros y vías de irradiación de la civilización». S.S.S. Spoleto, 1964, 233-78.
- MANZANARES RODRÍGUEZ, J. *Arte prerrománico asturiano*. 2.ª ed. Oviedo, -84.
- MATHEWS, Th. «Architecture et liturgie dans les premières églises palatines de Constantinople». *Revue de l'Art*, 1974.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. *La España del Cid*. Madrid, -1947.
- El imperio hispánico y los cinco reinos*. Madrid, 1950.
- MIGUEL VIGIL, C. *Asturias monumental, epigráfica y diplomática*, 2. v. Oviedo, 1887.

- MORALES, A. de. *Viaje... por orden del rey Felipe II*. Gran Biblioteca Histórica Asturiana. Oviedo, 1866.
- Crónica General de España*. Madrid, 1791.
- NIETO ALCAIDE, V. *Arte prerrománico asturiano*. Ayalga-Salinas, 1989.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M. *Historia de arquitectura galega. Arquitectura prerrománica*. Colegio Of. Arq. Galicia, 1978.
- El ayer de Asturias durante los tres siglos de dominación germánica». *B.I.D.E.A.* Oviedo, 1983.
- *Las claves del arte bizantino y prerrománico*. Arin-Barcelona, 1988.
- *San Miguel de Celanova*, Direcc. Gral. Patrimonio Hco. y Documental de Xunta de Galicia, 1989.
- PINELL, J. «Liturgia hispánica». *Dicc. H.ª Eclesiástica de España*, T. II. Madrid, 1972.
- PITA ANDRADE, J. M. *Arte Asturiano*. CSIC. Madrid, 1963.
- PUIG Y CADAVALCH, J. «L'églises des Asturies et leur origine». *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Letres*, 1937, 450-4.
- QUADRADO, J. M. *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*. Madrid, 1855.
- RADA Y DELGADO, J. *Viaje de S.S.M.M. y A.A. por Castilla, León y Galicia*. Madrid, 1860.
- REDONDO, I. *Iglesias primitivas de Asturias*. Oviedo, 1904.
- RISCO, M. *Antigüedades concernientes a la región de los Astures Transmontanos, desde los tiempos más remotos al s. X*. España Sagrada XXXVII. Madrid, 1789.
- RODRÍGUEZ BALBÍN, H. *Estudio sobre los primeros siglos del desarrollo urbano de Oviedo*. Univ. Oviedo, 1977.

- RUIZ DE LA PEÑA, I. *La cultura en la corte ovetense del s. IX*. Oviedo, 85.
- ROLLÁN ORTIZ, J. *Iglesias del arte asturiano*. Everest-León, 1979.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, C. *Orígenes de la nación española. Estudios críticos sobre la historia del reino de Asturias*. 3 v., 1972-5.
- SCHLUNK, H. *Arte visigodo, Arte asturiano*, V. II *Ars Hispaniae*.
- «Spanische Architektur aus der Zeit der asturischen Monarchie», *Forschungen und Fortschritte* n.º 13, 1937, 241-243.
- «La arquitectura en tiempos de la monarquía. Investigación y Progreso XI, n.º 6, 1940, 169-74.
- «La Iglesia de S. Gaijo de Nazaré. Contribución al estudio de la influencia de la liturgia en la arquitectura de las iglesias prerrománicas de la P. Ib.». *Actas do II Congres. Nac. Arq.* v. II. Coimbra, 1971, 509-528.
- *Las iglesias palatinas de la capital del reino asturiano*. Disc, pronun. Un. Oviedo, 1977.
- *Las cruces de Oviedo*. Oviedo, 1985.
- SCHLUNK, BERENGUER. *Las pinturas murales asturianas de los s. IX y X*. Oviedo, 1957.
- SEBILLOT, P. *Les monuments*. Ed. redt. París, 1985.
- SELGAS, F. de. *Monumentos ovetenses del s. IX*. Madrid, 1908.
- «La primitiva basílica de Sta. María del Rey Casto de Oviedo». *B.R.A.H.*, 1890, 177-312.
- TORRES BALBÁS, L. «El arte de la Alta Edad Media», en *Arte de la Alta Edad Media*, de M. Hauttmann. Labor-Barcelona, 1934.
- TORRES LÓPEZ, M. «El origen del sistema de iglesias propias». *AHDE*, 1928, v. V, 83-217.
- URÍA RIU, J. «Breve historia de las parroquias de Oviedo», en *Valdediós* n.º 1, 1957, 67-85.

- «Cuestiones hco-arqueológicas relativas a la ciudad de Oviedo de los s. VIII al X», en *Symposium sobre cultura asturiana de la Alta Edad Media*. Oviedo, 1964, 261-328.
- WEISWEILER, H. *Charlemagne et le secret d'Aix-la-Chapelle*. Laffont-París, 1982.
- WHITEHILL. «Liturgical influences on Pre-Romanesque apses in Spain», en *Art Studies* V, 1927, 150-ss.
- YARZA LUACES, J. *Historia del Arte Hispánico II. La Edad Media*. Alhambra-Madrid, 1980.
- Arte y arquitectura en España del 500-1250*. Cátedra, Madrid, 1979.
- Arte asturiano. Arte mozárabe*. Un. Extremadura, 1985.
- YEPES, A. *Crónica General de la Orden de San Benito I. III. B.A.E.* Madrid, 1959.

---

## ÍNDICE

Introducción .....	9
I. Alfonso III y su programa de fundaciones religiosas .....	25
II. San Salvador de Valdediós: el edificio como medio .....	35
a. El primitivo oratorio de <i>Boides</i> .	52
b. La tribuna de San Salvador de Valdediós y su dimensión simbólica	62
III. La basílica de San Salvador de Valdediós: el edificio como fin .....	89
a. El espacio y la <i>congregatio fidelium</i> .....	123
b. La decoración parietal como devoción al símbolo teúrgico .....	137
IV. San Salvador de Valdediós: en el umbral del románico .....	143
Bibliografía .....	147

---

# San Salvador de Valdediós

The Simple Fabric of an  
Admirable Architecture

Manuel Núñez Rodríguez

---

To my friends María José, Héctor and Iván,  
who taught me to relativize things.

---

## INTRODUCTION

On the way to Villaviciosa  
To the left you will find Valdediós  
Living up to its name;  
Outside, the deep, delicious valley  
Overflowing with greenery and clear fountains,  
While at the same time home to prayer, to retreat,  
Predestined, it seems, from centuries long ago.

This description by Ladero Quadrado, along with the Parcerisa etchings included here, offer the best introduction to San Salvador de Valdediós and its privileged surroundings, nestled within nature in such harmony with man's labour that it is as though the search for an ideal were not at all interrupted by the finite, cubic forms of this building; an environment where man was able to put a universally mysterious space in order with the creation of a spiritual oasis as a visible symbol of the new spirituality and of the questions man poses about his own destiny.

In some ways it could be said that Valdediós, as a house of prayer and retreat, had the same documented, chronicled base as San Miguel de Lillo or Santa María del Naranco; however, as a temple that enjoys an interesting epigraphic complement, Valdediós is based on relatively concrete data and, like Naranco and Lillo, is a lovely lesson in innovation that meets the three prerequisites Friedman considered to be essential in all works of art: a technical fact, a product of collective psychology (or at the limits of human individuality) and a sociological testimony. Thus, the polyhedric image of Valdediós rests on the fact that it is the testimony of a precise choice but also the result of the cultural atmosphere in the court of King Alfonso III El Magno (866-910) and, above all, the endorsement of a construction style that gave some great precision to the architecture. This, perhaps in a more fragmented nature, can be seen in the basilica built in Compostela as an improvement on the smaller Romanesque buildings dedicated to Santiago Apostle.

There is no doubt that both Valdediós and the Basilica of Compostela, in which the monarch seems to have shown a personal interest, were the expression of two proposals: that of universal man (the Basilica) and that of the individual (the regal chapel of Valdediós), thus fastening the final chapter of Asturian Preromanesque with a golden clasp.

These two experiences are mature within the context of the *authoritarian tradition* of the buildings erected by Kings Alfonso II and Ramiro I, an effect which did not get in the way of a will to theoretical-technical renovation: the architectural precision of King Ramiro's tradition is displayed in Valdediós by its completely domed spaces, the illustrative power of the gallery (saturated with a Byzantine-Carolingian essence), or the Moorish influences migrating north shown in an Islamic interpretation in the shape of the windows, the capitals and the latticework; even now a feel can be had for what the basilica dedicated to Santiago in Compostela by Alfonso III was once like. On the one hand, the reformed vision adopted in buildings financed by the royalty points to the progressive values prevailing at that time, as compared to the general attitude that had been taken towards other buildings during the final stage of the Asturian monarchy (e.g. Gobiendes or Priesca) where debts had been allowed to build up, no precise development had been attempted, and Alfonso II's previous architectural experiences prevailed. Then, the political-economical mechanisms of the Kingdom of Asturias had begun a decentralizing process extending into the territories of León, which led to new colonies centered around local monasteries. It was thus in these monasteries that so many Mozarab refugees were able to forge the numerous aspects of Arab culture into what in Valdediós became the testimony of a transcendental change (e.g. the capitals), blended as such with the peculiarities of the Visigoth tradition.

But before this came about, what was the state of the Kingdom of Asturias when Valdediós was attempting to open a new phase in architecture? At that time, Alfonso III was trying to politically unify the far-reaching concepts of:

- a) Territorial possession.
- b) Church protectionism and defence of the faith.
- c) Cultural interests (though for a select minority).

Actually, all these initiatives meant some very clear ideological arguments against any political uncertainties, moral crisis or cultural confusion. Let's briefly consider them within the following framework.

*Politically.* It is believed that this monarch, known as «El Magno» («The Great»), developed a renovative response to the widespread feeling of hope prevailing at the time, which was quite similar to what his contemporary

Alfred the Great of Wessex (849-899) had experienced. This fundamental change in attitude was certainly due to the fact that so much expansion had allowed the English king to recover territories that had been occupied until then by the Scandinavians in the south of England; in a similar fashion, Alfonso's reign reached as far as the Meseta Superior (in central Spain) after having advanced to the Omeya frontier. The predestined universal mission to be carried out by both monarchs, each proclaimed to be King of kings, was to extend the existing political unity in their countries. This would not only favour their authority but also place them beyond other temporary powers that existed within the same geographical area. Such was the case of Alfonso III, who enjoyed an important amount of independence and was considered the legitimate next-in-line in the Visigoth and Isidorian tradition. He somehow did what the Carolingian emperors had done with regard to the Merovingians, bridging the gap between the present and a past but not forgotten order and authenticating his authority by basing it on origin. Inevitably, this interest in history was present in the chronicles of the time, which served to refocus the period of King Alfonso II.

This desire to look back in history set the reign of Alfonso III against the Andalusian emirate, which was embroiled in internal conflicts with the Neomuslims. Nonetheless this political manoeuvre by the new monarchies, namely to set geneological continuity, obviously promised a prestigious gain for them by confirming their historical right to reign on the grounds of origin; in other words: the past contributed to the glory of the present. Thus, in order to set the pace, the *Crónica Albeldense* (the chronicle of the time) was no doubt ordered by King Alfonso III to stress the chronologies and listings of kings from as far back as the Roman emperors, where the «Gothic kings of Oviedo» are related to those of Toledo.

*The Religious Ideal.* Political life was measured by and associated with religion itself, so it comes as no surprise that King Alfonso assumed control over reorganizing the church, being very careful about defending spirituality. Given its importance, and by encouraging the indoctrination and expansion of Christianity, King Alfonso was able to consolidate the support of the national Church of the Kingdom of Asturias, which was to become orderly and stable enough to give the Kingdom a certain amount of political coherence; this was not in vain, since the Church came to represent the vast majority.

There was some ideological justification to directly control the pagans, where the transformation process of the «original tribal forms» (Míguez Fernández) took place, especially in the rural areas where so many new temples were dedicated to liturgical practice. In fact, King Alfonso III was able to take advantage of Mozarab efforts, which gave the monasteries an orthodox seal.

A rallying point of the Reconquest was the legend of Santiago Matamoros, St. James the Apostle, «Killer of Moors», who had appeared to Christian defenders in a skirmish. His tomb had been discovered in Galicia at the end of the 8th century, and he was believed to have helped the Christians in their battles. Alfonso III put some great effort into strengthening the faith in the presence of Santiago's body by the creation of a new foundation in which to keep the Apostle's relics, and by supporting this worshipping force next to the episcopal see of Iria. Upon the permanent basis of this political-religious ideal, the renewed temples of Compostela became enriched with a great deal of donations. This depended on the charisma of the Christian King, whether he presided militarily or as the pillar of evangelical missions and to the benefit of a *locus sancto*, a *divine gift* according to the History of Silos.

All of these aspects reflect a desire to reign «in a Christian manner» as long as the welfare of the Church was secure. At that time, this meant a growing effort by the western monarchies to open up to this concept of power.

*The cultural program.* The dynamic political situation stimulated intense artistic and cultural activity, itself the reaffirmation of the so-called image activities. At that time, the western sovereign was routinely called in to handle any superior functions; this required him to be relatively well-educated in a wide variety of areas. If no proof of magnificence was given when promoting culture and practising the arts it was thought something vital was missing and feared that the king's monopoly would be put in jeopardy.

In the Albeldense Chronicles studied by Gil Fernández and Moralejo, King Alfonso III was proclaimed to be illustrious (*scientia clarus*) and was no doubt the supporter of a solid historiographical effort within his rather small court («Alfonsine selectocracy»).

The series of chronicles that were written during the rule of Alfonso III were influenced by the relatively stable prevailing climate, and followed the Isidorian historiographical tradition at the service of an idealized neo-Gothicism or *renovatio ordo gothorum*: *Crónica Profética*, *Cró-*

*nica Albeldense*, *Crónica de Alfonso III*. The latter two imitated San Isidoro's *Historia Gothorum*.

These activities, however, rather than keeping the king away from other duties, complemented them instead. This was a time when the monarchy enjoyed a good deal of confidence and when the concept of *imperium* became fortified. While royal support was being given freely to the cult of Santiago, which played an important reaffirming role during this time, the hope portrayed by the *Crónica Profética* –an illegitimate prophecy attributed to Ezequiel and written in 833– contributed to the image of King Alfonso III to such an extent that he was considered to be the predestined guide who would complete the fight against Islam and re-establish the historical past, namely the Visigoth kingdom:

*Princeps noster gloriosus domnus Adefonsus proximiori tempore in omni Spanie predicetur regnaturus.*

*It is foretold that our prince, His Majesty King Alfonso, will very soon reign over the entirety of Spain.*

But though the Iberian Peninsula did not become unified nor did the prophecy ever come true, there is no question that the favourable climate that resulted because of the ever-present providential augury, the broadening of frontiers and the attainment of a consolidated status all contributed to the development of an optimistic environment under the government of this monarch, which in turn aided the southern Christians' arrival north. These were the future Mozarabs, attracted by northern land concessions. These *old Christians*, as they were called, mostly clergy and the children of nostalgia, were not indifferent to King Alfonso III being their moral guide in the most orthodox way. In fact, the Church would find them to be staunch defenders of spiritual continuity and solidity.

At this time, the Church of Asturias and its bishops constituted a powerful pillar in legitimate ritual liturgy. Such effervescence led to the construction of a great deal of buildings in which the bishops' controlling hand was evident, including San Salvador de Valdediós.

According to the sources of the time, a copious amount of restorations and construction of new temples were carried out in the Kingdom of Asturias due to the recent surge in prosperity coupled with the belief that faith could be transmitted through ecclesiastical architecture. Thus, the forty-four years of King Alfonso III's rule boasted a

wide range of construction that gave so much prestige both to the religious cause and to political thought. In addition, attention was paid by the new palace to a concentrated urban effort in the *urbs regia* (the city of Oviedo). Both the walled enclosures and the creation or restoration of temples helped to enforce the monarchy's distinct value and image. The anointed monarchy, by choosing to be less shut off from the outside world, showed its unwillingness to be limited, excluded or conquered. This I believe to be crucial in understanding the artistic behaviour of that period, something which I shall later discuss, although at this stage I may say that this openness toward the experiences being developed by the Carolingians would later introduce some improvements which otherwise would not have been guaranteed.

Getting back to our line of thought, Valdediós is surely the example most associated with King Alfonso III, though the question of whether Oviedo's San Tirso underwent modifications at this time, when the peculiarities of the Mozarab presence began to intensify, has often been debated. Perhaps, as argued by Uría Riu, some modifications from this same period affected a portion of the Santa Leocadia crypt. However, it is not only in this type of work, in *ornamentum ecclesiae*, where royal tampering was evident; King Alfonso III also made multiple donations in the way of books, liturgy material and so on. Indeed, faith was transmitted through a variety of ways, not only by the building of temples, but also by way of sumptuary arts (e.g. the *Cruz de la Victoria* «Victory Cross», the Cross of Santiago, the Relic Box in the Cathedral of Astorga, etc.); the paintings provided the ecclesiastical interiors with much contrast between the imagination and the cool, naked architecture. Valdediós, now stripped of the paintings meant to impress the senses, has nothing to do with the initial pictorial program which aimed to uplift the spirit. As for Kings Alfonso II and Ramiro I earlier, the aim of architecture was to impress the soul with a powerful, fascinating and hypnotic effect. The building and everything within it were not quite the real world; one became as absorbed as in prayer or meditation. The religious building and accessories were, indeed, a beautiful tribute to God, the Omnipotent and Everlasting.

Through optical illusion and the splendour of light the believer was made to marvel, convinced that «the other reality» could be reached through sight; in Asturias this was a wonderful period for its paintings, now relegated to

memory since the only remaining testimony of the past is the architecture, particularly the arches, pillars and capitals. Any theory about what the space had been like within Valdediós, stripped now of its esthetic features, namely its paintings, which had served to turn the building into an independent reality by giving it a mysterious aura, would be difficult.

These preliminary observations about the historical reality of the time lend support to what the Albeldense had stated in the times of King Alfonso III, that «the Church is growing and the kingdom is broadening», which suggests that the Church had a manifest interest in legitimizing any Visigoth ascendancy to the royal throne. Church history, tradition and even nostalgia all had an undeniable social impact; logically, the Church took a firm stand to maintain a divine Christian monarchy, with its potential to be continually reborn. Having said this, it is easier to understand how the monarchy (consecrated by sacerdotal unction) assumed responsibility for religious construction in order to guarantee an ideal setting in which to perform rituals and educate the souls that longed for a miraculous closeness to the divine: temples of worship, monasteries and episcopal sees. In addition, King Alfonso III gave marked preference to architecture, the art of construction. Therefore, it is not odd that court chronicles should choose the flowery language they did when describing some of the projects carried out by the king's predecessors:

This king (Ramiro I) founded a church in honor of Santa María, on the skirts of Mount Naranco... of admirable beauty... with a vault held up by several arches and constructed in plaster and stone; anyone wishing to see a building similar to this one would not find it anywhere in Spain.

(Chronicle to Sebastian, 24)

This text holds the debatable distinction between what is meant by architecture as an art form and architecture as a technique as defined and practised by royal financing in temple-building. This could well be the case in Valdediós, in which some of the principles stated in the Alfonso III Chronicle («To Sebastian» version) are extolled, mainly the vaulting.

## I. KING ALFONSO III AND HIS RELIGIOUS FOUNDATIONS

*Eius tempore ecclesia crescit et regnum ampliat... Ab hoc principe omnia templa Domini restaurantur et ciuitas in Ouetacum regias aulas hedificantur.*

The Church is at this time growing and the Kingdom is broadening... All the Lord's temples are being restored by this prince, and in Oviedo a city is being erected with royal palaces.

In theory, the restoration and construction of places of worship in the times of King Alfonso III of Asturias were tightly interwoven with the military advancements towards the borders of the Duero River. The «territorial expansion» included the area of ancient Gallaecia (up to the Mondego River), León, Toro and Zamora; the eastern flank reached as far as the upper Ebro River. Oviedo was the capital city until the year 914, when the central government was moved to León. In the meantime, Oviedo was the royal see and Alfonso III the powerful monarch with whom the Andalusian Emir was to negotiate «from one power to another» (Sánchez Albornoz). The military strategy employed against Norman and Islamic attacks consisted of border defence in fortified outposts (*castra, castella*) to protect both the interior (the famous castle line built along the left bank of the Duero River), and the coastline (Gauzón, on the Cantabrian coast, or *Castellum Honestum* on the Atlantic). Besides these fortifications, there was the walled protection of the *hierapolis* in Oviedo, for greater security of the church's treasures in Oviedo (Risco).

Besides guarding against external attack, the monarch also had to extinguish any interior rebellion that might put his authority in doubt; thus, the king had to be not only the chief of war but also the one responsible for his country's spiritual mission. In fact, many things depended on the success or failure of his political manoeuvres; confessional unity was a valuable aid, and the Church recognized the value of strong royal authority. Not many sources are available to elucidate this point, but King Alfonso III and the bishops must have been involved in an ecclesiastical bond that affected Asturias as well as Galicia, even architecturally. As a result, certainly some simultaneous artistic centres sprung up across the border, as far as ancient Auria (Orense, Galicia) where Bishop Sebastian of Ercabica was to be

in charge of reconstructing the city's temples; in the same manner were the bishops to consecrate Valdediós.

Generally speaking, ecclesiastical architecture had two types of setting. On the one hand, there were the consecrated urban sites such as Oviedo, Compostela or Orense; on the other, there is data regarding the rural setting for the many churches of the local aristocracy, but little in the way of architecture still remains. Most of the latter were centres for the growing peasant communities that sometimes dealt in a rough version of miracle-working and were often very poor. There is a long list of ecclesiastical architecture of this period which will not be delved into, though some mention must be made of San Adriano de Tuñón in Asturias and Santa María de Mezonzo in La Coruña, both of them a testimony of a existence of a Christian community in mountainous, pastoral environments, very different from the monastic centres erected in the flatter lands of the newly conquered and repopled Castille and León.

Although city planning was an important court policy throughout the history of art, Asturian monarchs tended to give priority to great projects that were not urban in nature, and even introduced innovative features: the Naranco by Ramiro I, the pioneering labour of Alfonso II in San Julián de los Prados (an example of one of the most influential works in the future architecture of Asturias), or, last but not least, San Salvador de Valdediós. The three are examples of the renovation phase in architecture outside the urban environment, though they did not necessarily meet any specific demands of the peasant community or local aristocracy. They were basically meant for the *prince*, though restrained in luxury. While the three were built in settings far removed from community models, the architecture suggests an urban technique nurtured by the oddest sources. Each work of architecture was clearly new in style and outline. They symbolized the authority of the throne, and the king's gallery was designed as a princely setting where he was to be worshipped as a divine vicar.

The great differences in the architecture of Asturias during the reign of Alfonso III can be found in the relevant available chronicles and documents. It was thus discovered that San Adriano de Tuñón never went beyond a tight, local framework, while the architecture at Valdediós was supported in its novel approach and even set the groundwork for many of the Romanesque architectural features to come. And while both works were royal proposals, their origins appear to be different. Although King Alfonso III

and his wife founded and endowed Tuñón only two years before Valdediós (893), the latter was a much more carefully drawn example, with a definite relation to the court; now long gone, Tuñón was limited to a monastic role where the *Orden Benedictina* would later become established. Valdediós certainly enjoyed a wider range of experiences than Tuñón never had, such as Mozarab bricklayers; Schlunk considered this difference when drawing the analogies between, say, the outer door in Tuñón and the portico capitals in Valdediós. But the Mozarab novelty evident in Valdediós was somewhat limited by the building's ceremonial nature, underlining the government's divine condition, perhaps too subtle a condition to have it labelled as «second son» (Magín Berenguer) like Tuñón.

The qualified workmanship required in Valdediós was a well-established fact, making this building one of the more advanced types of the Alfonsoian architectural culture. And though Tuñón was born of the same culture, differences abound, especially as regards the architectural tones. For example, the chapel in Valdediós was much more refined than Tuñón's, which enjoyed no new formal outline; in fact, the perfectly articulated tone in the Valdediós interior contrasts greatly with Tuñón's rough, uncrowned pillars.

Tuñón was never really the scene of any habitual, ceremonial court protocol. On this point, Berenguer states that this humble temple was less compromising because its architecture was probably hardly ever subject to criticism from the upper classes. The classical interpretation of the historical function of Tuñón suggests the existence of a gallery on the nartex, but this would not alter the conclusion that Tuñón had been rather limited as regards technique.

The Crown's munificence concerning sacred buildings is particularly evident in Oviedo, Valdediós and Compostela. Indeed, any royal initiative would be most directly involved with the authority (both royal and episcopal), including the supervision of specific areas of construction by the king himself; thus it was unlikely that chance alone brought King Alfonso III to Compostela to inspect the work underway there. Finally, what major theories can be recognized in buildings directly involved with the authority? Historically, worthy features have been identified in San Julián de los Prados as well as in Naranco and Lillo; it now seems that Valdediós too had been predetermined by a greater openness to novelty, not present in the so-called «popular

churches» (Schlunk) where proposals for Alfonso II architecture were actually a *return to traditional solutions* (Nieto), such as in Tuñón, Gobiendes and many rural works in Galicia.

Expansion brought a new decentralized period to the *urbs regia*; Galicia, like Compostela and its environs, allowed the counts to control a large amount of (now mostly extinct) buildings. Compostela as well as Valdediós enjoyed the same dedication to sacred worshipping, and also shared bishops, as stated by the former's consecration acts and the latter's founding stone. This suggests that the episcopal college had a controlling hand in eradicating any prejudices that were commonly inherited from the older order in buildings of divine worship—the primordial value of sacred architecture—and financed by the public sector.

What best communicates a heavenly archetype in a temple is its art; Valdediós, or «popular» churches like Tuñón, created beauty to express Divine Truth through the use of paintings (something so carefully attended to in Preromanesque Asturias from the very beginning). These gradually evolved into the basic requirement of paying tribute to Heavenly Law for the Christ-centered state, and offered a sharp contrast with the stuccoed walls and austere exterior ashlar work. Whether or not an elaborate tone sets court temples apart from popular ones, there is no doubt that in both cases the pragmatic nature of Asturias influenced the allegory of the «mystic body» with which the liturgy gave its *raison d'être* to the Church. In other words, Valdediós may be a better-drawn entity by comparison with Tuñón, but culturally and religiously they are the same; only the greater and smaller artistic touches inherent in them offer any contrasts.

## II. SAN SALVADOR DE VALDEDIÓS: THE BUILDING AS A MEDIUM

The construction is very simple, but of admirable architecture...

Risco, 1789.

Long before Jovellanos went to Valdediós that 11th day of June in 1797 (as noted in his diary) and felt attracted to the *naif* connotation of Preromanesque in Asturias, (*Elogio de Don Ventura Rodríguez*, 1790), Tirso de Avilés de Hevia (*Armas y Linajes de Asturias y Antigüedades del Principado*, 16th century), the Felipe II official chronicler Ambrosio de Morales (*Viaje... por orden del Rey Don Felipe II a los Reinos de León y Galicia, y Principado de Asturias*) and even –among others– Francisco Manuel Risco (*Antigüedades concernientes a la región de los Astures Transmontanos desde los tiempos más remotos hasta el siglo X*, 1798) had already had their attention captured by the buildings of Asturias. Ambrosio de Morales had been surprised by Naranco or Lillo being «immune to the throne's pomp and splendour» (Caveda); that is to say, their sobriety was far removed from the aesthetic taste that Felipe II had displayed in the construction of El Escorial. This chronicler had at least recognized a quality about these Asturian monuments so architecturally different from the «Escorial style» schools of thought.

There is no great amount of detail in Risco's description of Valdediós, though there is an immediate interest for the monument as a work of art from the past:

The ancient church, though small, consists of three naves: the two lateral ones are six feet in length, while the middle one is twelve. The construction is very simple but of admirable architecture, as in other works of Asturias...

Despite the overwhelming classical opinions of the times, the point of view stated by Morales was a persistent one, particularly the value he gave to the Valdediós inscriptions.

Francisco de Paula Caveda Solares, an active collaborator on the *Diccionario Geográfico e Histórico de Asturias* and close friend of Jovellanos', proposed a revision of the Valdediós archives, though it was his son, José Caveda y

Nava, an archeologist and historian, who actually undertook such work. In his manuscript *Informe sobre el Monasterio de Valdediós*, dated 1821, and especially in *Memoria Histórica sobre la Arquitectura de los Templos Construidos en Asturias, desde la Restauración de la Monarquía Gótica hasta el Siglo XII*, he attempts to uproot some of the formality surrounding Valdediós and reported by chroniclers and travellers in order to experiment with «a method both architectural and historical», in line with Jovellanos' inspiration (for more detail, see the analysis by Morales Saro). As from Caveda, Preromanesque in Asturias ceased to be a shadowy subject; his work, for a long time unknown, is deeply inquisitive about Valdediós without classifying it, and shows an immediate interest in grasping the illusive meaning of its art. I believe it important to underline Caveda's work, not only as a piece of modern investigation of the previous century but also because it shed so much light on the art of Asturias, particularly Valdediós.

A great deal has been written on Valdediós since Morales, either in the form of descriptions or explanations. Let me quote just two examples for the former case: José María Cuadrado's well-known *España. Sus Monumentos y Artes. Su Naturaleza e Historia, Asturias y León* (1885), and Ciriaco Miguel Vigil's *Asturias Monumental, Epigráfica y Diplomática* (1887), both of which gave more careful attention to analysis than to inventory.

It was Inocencio Redondo in his *Iglesias Primitivas de Asturias* (1904) who did a group study on the monuments of Asturias, including Valdediós; from here on, there is a great increase in local historiography, some of it controversial, but which for the first time gave San Julián de los Prados, San Miguel de Lillo, Santa María del Naranco, Santa Leocadia and others an international appeal; the German archeologist, Helmut Schlunk, wrote undogmatically about the San Salvador de Valdediós contribution to Asturian art. His work was orderly and well documented, but especially careful to avoid any definite answers; he rightly recognized the need to reconceptualize certain arguments, such as the Visigoth-Carolingian theory on the origins of Asturian art. His work, *Arte Visigodo, Arte Asturiano* (*Ars Hispaniae* II, 1947), or the speech he gave during his endowment by the Universidad de Oviedo as Doctor Honoris Causa (*Las Iglesias Palatinas de la Capital del Reino Asturiano*), showed his dislike for closed-minded investigations. Valdediós was his favourite example, and he carefully analyzed the deeper architectural problems in

attempting to grasp the buildings's peculiarities, such as the paintings or the ritual liturgy, and found some contrasts of international interest.

It would be difficult to compile a list of all the authors who analyzed what Jovellanos called the *Asturian style*; however, let me mention Marcos G. Martínez, who states:

There are a few odd circumstances in this monastery besides the originality of its construction:

- a) The Caesarean era calculations;
- b) The extensive poetical-liturgical invocations;
- c) All the mitres in the consecration;
- d) The later nearby founding of the Santa María Convent...

All these circumstances are begging to be studied.

Impeccable conclusions are unthinkable given the fact that the exact circumstances that surrounded Valdediós are unknown, and therefore a definitive, in-depth study of all these unanswered questions is unlikely. However, one of the crucial issues about the nature of Valdediós can be dealt with by finding similar experiences, which brings us to the dual alternative that has always divided investigative thought on the art of Asturias: whether or not it involved direct antecedents of the Carolingian *renovatio*. Due to a lack of historical data, this popular controversy has still to answer many questions; however, this essay will avoid such murky waters.

While there are many angles from which to approach the history of a building, three will keep us from any false hypotheses:

- a) Chronological certainty.
- b) A knowledge of the means (as an object of civilization involved in a historical epoch).
- c) The liturgical relationship between form and function.

On the basis of the above three points, the best example to shed light on architecture in the times of King Alfonso III is Valdediós.

Firstly, Valdediós was consecrated by seven bishops on October 16, 893; this date luckily coincides with the founding of the Basilica of Santiago de Compostela and San Adriano de Tuñón. Although there is nothing to state that the monarch was present at the founding ceremony together with the ecclesiastical authorities, there is strong historical evidence that the construction was founded by

and for the king: the royal insignia still intact on the façade above the gallery window, the *Cruz de la Victoria* (Victory Cross) –called «the perpetual insignia of the Rey Magno» by Morales– and also found in other non-religious examples related to King Alfonso III, such as Foncalada, Torres del Oeste and the *hierapolis* wall of Oviedo. This was possibly a Visigoth tradition, where the use of the cross over temple entrances to repel *all influences of evil was widespread*.

Valdediós, surviving most of the millennium, is related to the constructions undertaken by previous Asturian monarchs, Alfonso II (San Julián de los Prados) and Ramiro (San Miguel de Lillo or Santa María del Naranco); it harmoniously blends these sets of historical elements with decidedly Carolingian and Mozarab touches. Valdediós is thus a compromise of sorts between two epochs, and must have been an exceptional force in dualism and contrast which the capital city of Oviedo's *regia sede* had never known until then.

Finally, it is believed that in Asturias the Hispanic-Gothic ritual was fortified by the Mozarab presence; Valdediós adapted to this duality in its use of outer gates or lattices.

Valdediós, by complying with these three prerequisites for *domus ecclesiae*, becomes the Christian temple meant to celebrate divine service and as such is a monument, or God's nan-made tabernacle, the centre of creation (Rasmussen).

Despite the very small amount of existing records on Valdediós, it is in no way an anonymous building. The inscriptions inside it, now heavily deteriorated, and their characteristic formulative significance give the temple obvious value. Valdediós is more than mere history; it has always been a spiritual temple for *sinaxis liturgico* to prepare man for eternity, a perpetually sacred place of divine inspiration, as stated on its founding stone. Thus, more than a work of art it is a *monumentum* to history, illustrating in its epigraph the legitimacy of the Christian *pietas*, the offer of divine protection with a special grace that Christ alone conferred to the impious and which the believer asks for:

LARGA TUA PIETAS CHRISTE/DEUS CLARET UBIQUE/  
SALVATQUE SEPE IMPIOS/LARGA TUA PIETAS...

This is how the consecration marble stone begins, as often quoted by Masdeu, Quadrado, Miguel Vigil, Gómez Moreno, and Schlunk, to name but a few, up to the recent

study on Asturian Preromanesque carried out by Nieto Alcaide.

As in the castle-fortresses, Valdediós is crowned by the *Cruz de la Victoria* with the alpha and omega, according to Carvallo «with the recognizable and particular insignia of this king», mentioned earlier to be a miracle-working symbol highly venerated by the Hispanic Visigoths. The *Cruz* was considered the main emblem of Christian faith, «a shield that defends us from the devil» as explained by Hipólito Romano, and from the evil spirits that lurk after man. It is known that Constantino had used the *Cruz* as a defence against his adversary's black magic. Its value against danger was also venerated by the Carolingians in victory-filled theology. It is likely that Asturias mixed this cross-worshipping tradition with royal symbolism, something Pelayo the Asturian had done earlier. Thus it is not odd that Valdediós should use this emblem in both the apse, where the common liturgy took place, and in the major façade, to exorcise any suspicious spirits: the *Cruz* was rather versatile. This instrument and symbol of triumph so widely used by the Carolingian military as well as by the kings of Asturias was oddly not accompanied by any epigraph in Valdediós, surprising in a building so abundant with inscriptions. Perhaps the now barely visible inscription above the westside threshold sufficed: «(Hoc signu)m vocatum tuo nomine templu sit...»; and perhaps, given its power to exorcise evil elements, suggested to the faithful that *this sign be invoked in the temple by you*; besides, it was a compulsory sign when entering the temple.

No doubt the true value expressed in the stone's prayer to Salvador rests in the colophon:

CONSECRATUM EST TEMPLUM HOC AB EPSCPIS VII  
RUDESINDO DUMIENSE / NAUSTI CONIBRIENSE  
SISNANDO IRIENSE / RANULFO ASTORICENSE  
ARGIMIRO LAMECENSE / RECAREDO LUCENSE  
ELLECANE CESARAUGUSTANENSE  
SUB ERA DCCCCXXX PRIMA /  
DIE XVI KALENDAS OCTOBRIS

Translated as:

THIS TEMPLE WAS CONSECRATED BY SEVEN BISHOPS,  
RUDESINDO OF DUMIO, NAUSTI OF COIMBRA,  
SISNANDO OF IRIA, RANULFO OF ASTORGA,  
ARGIMIRO OF LAMEGO, RECAREDO OF LUGO,  
ELLECANE OF ZARAGOZA,  
IN THE ERA DCCCCXXXI,  
THIS XVI DAY OF THE KALENDAS OF OCTOBER.

Despite the lack of sources, this text found in the Capilla de los Obispos (Bishops' Chapel) endorses the value of Valdediós. This inscription has always been widely commented on ever since Risco gave it preferred treatment because of the list of bishops consecrating the church. Some of names were to reappear in the consecration of the basilica of Santiago in Compostela a few years later: Nausto of Coimbra, Sisnando of Iria, Argimiro of Lamego, Recaredo of Lugo and Elleca of Aragoza. Along with King Alfonso III and his family, they attended the general assembly for the instatement of the royal dynasty on May 6, 899. And three of these bishops, Sisnando, Recaredo and Nausto, consecrated a church to Salvador in the Gauzón Castle at an uncertain date.

What role did these bishops play here? Their political protagonism at a time when foundations could be privately financed by the crown is thought likely, and it was a fact that temple jurisdiction strayed from the more visible hands of the Church. I will add that perhaps Gauzón, Compostela and no doubt Valdediós, would enjoy this peculiarity; so would Tuñón, also consecrated by Bishops Nausto, Sisnando and Ranulfo on September 12, 891. What is really outstanding about these examples is that they are all indeed royally financed foundations. There is abundant documented proof of counts and magnates founding monasteries and churches with no public funds whatsoever, including collaborators of Alfonso III such as Counts Gutier and Gaton. In these privately funded ecclesiastical centres, the bishops did not intervene due to issues of national heritage, though there existed the possibility of these centres depending on the jurisdiction of the corresponding diocese prelate.

As in Carolingian Gaul, King Alfonso III knew his power could only be guaranteed by regular contact with church leaders and counts (*consiliarii regis*). Clearly, the prelates had their place in the royal council (*curia magna*), and carried out functions of the Visigoth epoch *aula regia*; they were summoned from all over the kingdom for the monarchy's greater acts: major political decisions, Church duties, administrative, cultural and judicial affairs, and sometimes even went to the battle ground.

When in 883 King Alfonso III travelled to Compostela to check on the new Basilica's progress, he was required to consider Nausto's authorized opinion (who seems to have been living in the court); others such as Hermenegildo of Oviedo, Mauro of León and Sebastián of Orense also had

---

the King's ear in these matters and usually escorted him on these occasions.

Together, the bishops (greatly knowledgeable in liberal arts) had such control that it was only the Pope himself who had the authority to approve cases of too great a magnitude for them. (In another paper it was attempted to show that, given the ambitious nature of the Basilica, King Alfonso III had actually sent Bishops Severo and Siderico to Rome to obtain the licence from Pope John VIII). Unfortunately there are some highly vague areas that impede any deeper analysis of the bishops' controlling hand here, though it seems that any religious building supported by the government did need the prelate's approval, especially in spiritual and ecclesiastical aspects, because of Rome's recently stated reticence concerning the Hispanic liturgy ritual. Thus the consecration by the seven bishops in Valdediós was a way of conceding the approval of the episcopal authority; it was the divinely chosen *prince's* oratory. (It must be borne in mind that inspection rounds of sacred architecture were already a long established Carolingian tradition, and that Carlomagno insisted on extreme supervision, employing Eginardus of Steimbach as a royal supervisor).

Few epochs witnessed such vigorous standards of control and diligence by the clergy. This fact helps explain the presence of the bishops for consecration acts: to upkeep a general, disciplinary law that would guarantee the *nihil obstat* in buildings of royal funding.

This behaviour goes back to pre-Christian roots, to a belief that important buildings would only last if they were built according to rituals that placated and appeased a divinity.

Finally, how are the seven mitres in the Valdediós founding headstone related to these ancient legends? The desire to achieve divine piety in order to obtain pardon and *to favour with its grace the one who built the church with notable humility and who did not want his name to be put within these verses*, according to Ambrosio de Morales, is clearly stated. The medium surrounding San Salvador de Valdediós at the time of its foundation was perhaps succinctly put in those words.

---

## a) The Primitive Oratory of Boides

... and even today... the Temple of San Salvador de Valdediós challenges the rigours of centuries and revolutions without the loss of a single one of its initial founding stones.

Caveda y Nava

«The little old church of Alfonso el Magno» (Jovellanos) was never relegated to an uncertain future like so many other examples of the period, thanks to the sensitivity shown by the Cistercian monks of Santa María de Valdediós, who wanted a meaningful testimony of their historical past kept intact. This desire was shared by the Benedictines of San Salvador de Celanova in Orense with their San Miguel chapel-oratory, now known to be the last testimony of the monastic buildings constructed under Rosendo following the principles of divine inspiration. Is it possible that Valdediós was also part of the same tradition? Both Celanova and Valdediós were symbolic, but a monarch had been exiled to the latter and reigned over his people there with mercy (*pie regat populum*) according to the royal chronicles, the *Albeldense*, and perhaps this was the greatest value of the religious foundations of the Kings of Asturias: to bring the people closer to church morals.

Was Valdediós a court church in practice? This royal oratory distanced itself from the *regia sedes* in Oviedo more than San Julián de los Prados or the Naranco group of monasteries did, and there is nothing to show that Valdediós was, strictly speaking, part of that category since it was not attached to any immediate needs of the court like they all had been. To call it a *small royal chapel* would be more appropriate; Schlunk in fact suggested that only San Julián de los Prados and San Miguel de Lillo were actually court churches. There is documented proof of the enormous prestige San Tirso of Oviedo enjoyed and of the likely reforms Alfonso III introduced there, which would explain why this king called San Tirso *capellam meam*; Oviedo's other royal chapel might have been San Juan, or the *palatium magnum* chapel. If so, were San Tirso and San Juan the actual court chapels of King Alfonso III? Uría Riu considered them genuine royal buildings, the reason both parish churches were labelled *Royal*. Boides, on the other hand, was only temporarily the centre of attraction in the Kingdom of Asturias.

---

From Sampiro of León's short chronicle and the Valdediós architecture itself some inference can be made about the Boides place-name. The relationship between Boides/*Boiges* and Valdediós was first mentioned in the letter sent by Kings Alfonso IX and Berenguela to the monks of the future Cisterciense monastery, *santa María de Valdediós*, dated May 31, 1201:

*Concedimus Deo et monasterio de Valle Dei quod de novo construimus in Asturiis in loco nominato Boiges...*

J. M. González suggests that *Boiges* originally meant «damp waste lands» which this author attributes to a nearby stream in the area. For Valdediós, he suggests the influence of the Franks' «designating with the name of God» the monasteries situated in far-flung valleys, such as *Valdieu* in upper Loira.

Why would the King have chosen this rural place, yet not too distant from a large communication centre? Yepes suggests it may have been the legendary location of a monastery built under Pelayo's missionary strategy. And the archaeological discovery of ancient Roman sites around Valdediós suggests that the building a Christian temple there would help bury the memory of any ancient pagan rites once and for all. There is no evidence of any rich previous tradition there, thus the oddness of finding two latter-Roman marble capitals Schlunk suggests were brought in from royal expeditions to the southern part of ancient Gallaecia.

Concerning the ancient Roman origins, what implications are there of a Christian victory over paganism? The specific circumstances will never be known, but hypothetically the monarch's gospel projects were most likely meant to relegate any atavistic beliefs to the farthest reaches of memory in order to build the new religion on firm ground. There would be a great deal of reasons, not least of which was the strategic value of the area being easily controlled from the nearby *urbs regia* and the proximity of the coast.

How was the King's piety moulded by the building of Valdediós? Supposedly, his mortal condition as soldier and earthly being became glorified upon offering and dedicating his supreme artistic labours of construction to God.

Valdediós could be considered an offering to God by the feudal king as gratification for His Grace, inherent to

the monarch's mission as *rector ecclesiae* to find temporal and spiritual well-being for the people, endowed as he was with priestly unction, his authority legitimized by his «divine» origin. He was responsible for earthly Christian *pax*, and for proving the longevity of his foundations in defending the orthodox Catholic faith in the face of crisis. With Mozarab help, he broadened the scope for gospel but above all showed great interest in taking over the *Compostela locus*, the new Basilica there being the real symbol of union between Church and state. The line between the Church and state eventually became blurred despite an attempt against this by a part of the nobility of Galicia, and the Basilica was to become the anti-cabala for the anti-Mohammed Apostle (according to Castro). As a direct result of Compostela's authority, the Spanish Catholic Church stimulated the monarchs of Asturias to overpower the Visigoth court's heretical ties with the Muslims.

San Salvador de Valdediós was instead a more personal offering. A widely ingrained practice of the Merovingians and Carolingians had been to perpetuate the founding of places for meditation, especially during the final stages of their reign; this seemed to have influenced the purpose of Valdediós.

The attention given to retreats or «habitats of the emblems of the sacred, eternal object» (Caveda y Nava) was accented by the search for beauty in order to reach «the benevolence of supernatural power» (Duby). Thus, Valdediós strove for excellence in its interiors, explaining perhaps the advanced technique applied in such a small area (complete arching, direct lighting, elaborate Andalusian tracings), or the paintings so spiritually up-lifting in their essence, all meant to accompany and dignify the elaborate worshipping. The believer needed his faith supported both by psychological protection (Valdediós was referred to as *Domus Dei*, «the heavenly receptacle»), as well as by seeing and hearing the solemn ritual of devotion to God. The other dimension of the temple was Valdediós as *domus ecclesiae*, where Man was helped through these rituals to find a merciful God, and never an adversary.

The result is a building devoted to the mysticism of Christ within the breathtakingly beautiful wilderness of the *Boides* valley, having all the Biblical features that should characterize, according to Fumagalli, places of spirituality.

There was nothing then to suggest that Alfonso III would be confined there when his own sons had usurped his

powers and expelled him from the throne in 910; according to Sampiro's short chronicle:

*Etenim omnes regis inter se coniuratione facta patrem suum expulserunt Bortes, villula consedentem.*

Given the indisputable emotional attraction of the place, it is likely that the recently expelled King felt compelled to build his own palace there, as noted in Sampiro's short chronicle (Pelayo version): *Palatia quuae sunt in Valle Boidis.*

Morales suggests that this palace was mainly recreational, perhaps built once the temple had been constructed. The portico was probably linked to the palace, an antechamber of sorts for the church courtyard.

Magín Berenguer conjectured on the possibility of Valdediós being the place chosen by Alfonso III for meditation on eternity, a retreat that would maintain the sense of continuity so imperative in Visigoth times, «the form in which a king must end his reign, by formally adopting penitence». The Church's moral support (the presence of some monks) was the literal message of the King Alfonso IX document *Monasterio de Valle Dei quod novo construi-mus*, and it seems that there was indeed a community of monks living there (though there is no explicit proof of this).

If the monks did exist, were they in charge of assisting the king in his exile? Cotarelo Valledor, a scholar on King Alfonso III, believed in such a possibility, and states: «*What is fact (my underlining)* is that towards the end of the 9th century some monks had gathered there, perhaps Mozarabs escaping from Andalusia, for whom Alfonso III had a house and church built under the auspices of Salvador which fortunately still stand». Judging from the size of the building, there could not have been very many of these monks, as already noted by Quadrado.

Though Quadrado gave no source for this information, there is no reason to suspect the contrary, given the categorical employment of Mozarabisms in the architecture of Valdediós, which was as pertinent as its modern value in the dawning of Romanesque.

Finally, great part of the votive inscription (translated into Spanish by Masdeu) suggests a search for divine guardianship:

Your great mercifulness, oh Lord! ... because of Your enormous clemency, forgive and aid my miserable soul, wounded and down-trodden by the mortal sins I have committed. Let Your sublime grace shine in my favour in the way You lift the fallen, and help me with the same piety with which You protect those on this earth, and bless those in heaven.

If one were expecting to enjoy the benefits of oratory in his final days, would he plead in such a dramatic fashion?

## b) The Symbolism of the Gallery

The Carolingians influenced the art and tastes of Asturias in the same manner as in all the western Christian states.

Lacarra

Like the Visigoth or Carolingian monarchs, the kings of Asturias, beginning with Alfonso II, personified divinely predetermined royalty endowed with a sacred power that converted them into conciliators of temporal and intemporal powers. To project this image of power, the state sought to support certain programmes and had a decisive influence on the meaning of the gallery.

Classical in origin, the galleries in Hispano-Visigoth architecture had been quite popular in Byzantine and Carolingian Gaul. They had been for the king's use, *gratia Dei*, that polarized the *laudes regiae*; here the supreme authority of the land was sacredly recognized, pleading God for salvation.

Before attempting to understand what the gallery in Valdediós represented, we must bear in mind that in Aachen the emperor enjoyed private quarters on the top floor facing the altar of Salvador, a place of preference, also a common practice in Milan, the East and Byzantine Italy (Ravenna), to accelerate proselytizing in medieval times. It is doubtful that in Valdediós anything like this occurred due to the tight synchronism between Asturias and the attention given then to the western-type gallery. But would it be possible that Asturias took up again in Valdediós some inspiration from these theoretical proposals under the so-called *occidental structure* of Carolingian architecture along with its symbolism? Was Valdediós a simplified drill itself of the San Miguel de Lillo pattern? Was it only

meant to reinterpret certain Hispano-Visigoth precedents as in San Gao de Nazare? The triple anteapse arches in this Portuguese example make it difficult to visualize the *sanctuarium altaris* from the gallery itself since in Valdediós, as in Lena or Lillo, there is no such striking rupture. Despite the persistent ambiguity of the Portuguese gallery, some generalizations can be made about its use in the rest of the court buildings of the period.

Fontaine briefly approached the Carolingian similarities when describing the location of the Valdediós gallery with regard to the Aachen Chapel. Given the lack of 7th century Hispanic royal chapels, the theory behind the Valdediós gallery perhaps points to the possibilities insinuated at in Corvey (circa 873), without ever accusing the former of being an imitation or fake.

Of course the imperial throne was in Corvey's antechurch, as in Centula. The innovative, vital spirit in Valdediós was perhaps similar, possibly deriving a curious synthesis by not theorizing on the gallery and its space in the Carolingian fashion, but instead showing interest in the gallery as a symbol of exaltation of whoever was invested in a divine function. In fact, Alfonso III, in the final years of reign, had reached a position deserving the title of *imperator*, and it was his own son Ordoño who, years after Alfonso's death, remembered him in 916 and 917 as *Adephonsi Magni Imperatoris*.

I believe this title is indispensable in reinforcing the value the gallery had in a court building such as Valdediós, later influencing the selection of sacred models from a historical point of view. It is unknown whether the arched gallery of the now gone basilica of Santiago de Compostela enjoyed the dimensions that were so closely related to Valdediós in some aspects, though it must be remembered that the Galician model was not only motivated by religious causes but also political ones, so it is fair to assume that it did.

Concerning the artistic impulses that the kings of Asturias seemed to feel (Ramiro I in Lillo), there is the innovative testimony of Valdediós, what has been recorded of the basilica of Santiago de Compostela and perhaps the restored church of San Tirso in Oviedo. What is not so easily clarified is to what extent the careful selection of collaborators by Alfonso III for his program influenced the results in Valdediós. In principle, the rennovative spirit of Alfonso III blended with court prestige and thus demanded a workshop which was familiar with novel techniques.

Though there is no recorded proof of any foreign *craftsmen* being contacted, Sánchez Albornoz insists that it is highly likely that Asturias witnessed the *arrival of Italian and Carolingian artists*, coinciding with the new socio-political shaping nurtured by Mozarab immigration; this is partially analogous with the conclusions stated by Marqués de Lozoya and Torres Balbas. In addition, Sánchez Albornoz insists on the fact that a part of Alfonso's court had returned *from travels abroad in one or the other of these two centres of artistic creation, Gaul and Italy*.

This subject demands a good amount of supposition because of the unavailability of records. In the case of Alfonso II, it appears that Tioda arrived in Oviedo attracted by the court's prestige and *the shortage of local great figures* (Marqués de Lozoya). In fact, when analyzing the gallery in San Julián de los Prados, Schlunk admits that perhaps *craftsmen called in from other courts built it*.

It seems likely that Ramiro I, his successor, gave loans to a greater, national degree (Naranco: La Alberca) as well as smaller ones (Naranco: San Salvador de Treveris) which would also affect Lillo. Why should Alfonso III limit himself to smaller enterprises? Did he not want to confer to his government greater cultural vitality? Was not Valdediós a step forward in progressive architecture? Besides, progress by definition is a lack of barriers. Thus it simply is not fitting to suggest that Asturias was culturally autonomous or unreceptive to the ideals of a consecrated civilization such as the Carolingian Empire. It would be highly unusual for this monarchy not to feel the stimuli of Carolingian construction.

It would be fairer to say that Asturias was never that far from the evolution taking place in the rest of the western world. It was more than just a nucleus of resistance, and its kings were more than mere war lords. The latter (popular) vision is based on nostalgia, and ignores the fact that such drastic isolation would mostly serve to eliminate the renovative nature inherent in man and society. The court of Alfonso III fought against this cultural immobility: Oviedo was not, after all, some insular city, nor did the king's personal conservatism lead him to reject innovation. Lacarra values this in the new style the building of Valdediós exemplified. And Ladero Quesada compares this king to his contemporary, Alfred the Great (who was able to promote a cultural revival in his own country), judging that both were able to *determine the appropriate channel for cultural and artistic revival of some importance*. Nor should

this be interpreted as secondary; according to Schlunk, it would not be appropriate to ignore *the manifestly national traits* that these churches of Asturias have, *as well as other possibly foreign traditions*.

One last reflexion: how did the changes come about? From a historical context, it seems that Alfonso III, as mentioned previously, based his right to reign upon Visigoth ideology; however, there was now a need to establish contact with a more refined, urban culture, already apparent in the Ramiro I period. The Alfonso III period was one of activity and improvement regarding building, and the often overlooked influences brought in by the Mozarab world, more Arabic than is usually thought, including a rather vague idea of its Gothic origins (Vicens Vives). This people came north from Al Andalus, often having witnessed the experiences of Cordova, Seville or Málaga; the Valdediós portico lattice and the capitals placed there both give testimony of this Islamic art influence. Perhaps these Mozarabs had migrated to the Christian kingdoms because of the notable population growth in the south (García Tolsa).

The probable arrival of foreign craftsmen is another aspect of the historical context. These artists limited themselves to the styles of the times and probably had no idea of what changes were to come; Alfonso III and his bishops were more interested in a prestigious expression to embody a precise ideology, that of the Alfonso III *imperium*.

This is how San Salvador de Valdediós takes on historical value: it is the crossroads between its own past (the Alfonso II and Ramiro I legacy), and the present (urban stamp of Mozarab foreign influence), which would make it part of the threshold of Romanesque. The conservative attitude of the Church, however, set itself against any changes in liturgy (the new Roman rituals) proposed by Gaul. This does not mean that Asturias distanced itself from the «national» church model in its police role of the religious past regarded as the norm. This is the atmosphere that surrounded Valdediós: on the one hand, the architecture points to the future road of Romanesque, while on the other there is a persistent, unchanging liturgy ritual. The Hispano-Gothic liturgy, practised by the Mozarabs, was kept intact; this tendency became the norm later in 10th century architecture, during repopulation. Thus, in a nutshell, Valdediós was to change everything in order to change nothing.

To broaden the scope of art, other buildings could be considered along with Valdediós. The basilica of Santiago, or San Juan Church of León (a later near-replica of Valdediós) are examples of a certain roughness similar to San Adriano de Tuñón, but it seems clear that they were coming nearer to a western art form when attempting any changes in buildings meant for the authorities. But this is difficult to show because of the few existing buildings to give a system of specific comparative values, especially true for Asturias. In addition, the nature of the few available sources must be considered, which further blurs the picture. In Preromanesque buildings so much has greatly deteriorated that it is extremely difficult to find any significant period pieces; in fact, the ruins in Asturias are as uneven as the work of the Lombard masters of the Como Lake or the Carolingian past, and offer no argument based on data. (So, while the hypothesis of the presence of foreign craftsmen in Valdediós may never be proven, it does not necessarily follow that any debate on this area be uniformly one-sided).

While there is universal agreement that the reign of Alfonso III was no cultural desert, any contrasting hypotheses would be refreshing. Nowadays so much is based on the Albeldense concerning the king as wiseman (*extatque scientia clarus*), and his apologists picture him as an active, open-minded man **which he indeed was culturally**. Sources being so fragmentary, it was likely that he showed a good degree of interest in the *West's new take-off* (Verger) and was sympathetic to certain positions. His behaviour, like his Anglo-Saxon contemporary, was to set the groundwork for medieval culture. The labours of Alfonso III gained in importance as the reconquest advanced, where peninsular Christianity became more and more absorbed in what lay beyond the frontiers as knowledge filtered in. But what exactly motivated the contacts with the Europe on the other side of the Pyrenees? Not to be easily answered, no one doubts that the sources in Asturias *seem to show a deliberate interest in hiding its Carolingian relationship* and thus, according to Defourneaux, the whole dilemma would be centered on *the proud admission in the chronicles that a king like Alfonso II should be a Charlemagne vassal*, where Eginardus called him the **Franks' king's man** in *Vita Karoli*. Secondly, in spite of the **scarce, piecemeal historical data**, we may say that there was indeed a certain amount of contact –though some may object to the evidence–, but we must also consider that some of the 12th century falsifiers

contributed to the confusion by mixing fact with legend and vice versa.

Going over records, three basic characteristics become evident:

a) The refined technique in the *Cruz de la Victoria*, made in the royal workshop of Gauzón Castle, suggests the employment of goldsmiths from abroad, probably from beyond the Pyrenees, who were also in charge of carving and engraving the relic chest donated by Alfonso III to Astorga. According to Schlunk, these craftsmen were most likely there by royal demand, suggesting the same for the architecture pertaining to the administration's superior levels.

b) When the theological controversy erupted between the Church of Asturias and the Mozarab Church (adoptionist heresy), it seemed inevitable that the former would turn to the orthodox criteria of Alcuino, the famous *praeceptor Galliae*, to solve its doctrinary problems. In fact, during the long reign of Alfonso II, the relationship with Charlemagne Gaul intensified (Lacarra), coinciding with the strengthening of the Astur nucleus, and it was at this time that a certain Basiliscus acted as ambassador to the Gallic king in 798. There is also the likelihood of Charlemagne sending Teodulfo to the court of Oviedo circa 790.

If we turn to the *Annales Laurissenses* (798), it is stated there that Alfonso II had sent a campaign stack (*papilionem mirae pulchritudinis*) to Charlemagne during the occupation of Lisbon, which later declared a Charlemagne-Alfonse II tie, though 10th century chronicles are not clear on this. Perhaps Asturias had gravitated towards the Franks, despite great reluctance on behalf of the Asturian nobility.

c) In the well-known Epistle that Alfonso III issued in the year 906 to the populace and clergy of Tours, he declared himself as *Adefonsus pro Christi nutu atque potentia Hispaniae rex*. While the authenticity of the declaration is disputable, though not to Menéndez Pidal, the historical reference is there. Thus, the gesture of deference that the Gallic monks of San Martín Abbey showed towards King Alfonso III by considering selling him an imperial golden crown incusted with precious stones (the proceeds of which would be used to rebuild their church burnt down by the Normans) are proof of their belief that Alfonso III deserved this distinction. When asked by the people of Tours about the sepulchre of Santiago, Alfonso III gave a response that showed interest in knowing about the crown

that was being offered to him. This assessment was considered a prerequisite to any purchase, and posed two questions: What was truly the background? and, Would it be overassuming to consider that Alfonso felt the need to lay his hands on such a universal, glorious symbol so commonly used by the Carolingians in their ceremonies? This cannot be easily deduced when even the facts buried in the records have been altered. But despite this, the offering of the crown shows the brilliant personality this king must have displayed abroad, something his predecessors had never enjoyed. Towards the end of his royal mandate, Alfonso III, like a reborn Constantine, not only witnessed an increase in the importance of his kingdom but also of his Church and above all enjoyed the unconditional support of the court and the ecclesiastical hierarchy who recognized him as *imperator*; perhaps this was inspired by a Carolingian precedent, though it also shows how free King Alfonso III was from the above institutions.

Although we may overlook some of the more far-fetched hypotheses, such as the possible friendship between Alfonso III and Carlos el Calvo, there is strong evidence of relations with the Carolingian world; according to Quesada, though these relations might be sporadic they certainly were significant.

Getting back to the symbolic dimension of the Valdediós gallery, all of these arguments help face the specific Carolingian components in the court temple galleries in Asturias. While it is true that the title of *imperator* placed the king of Asturias in a superior position politically (against the newly born Kingdom of Navarra's more Germanic version of monarchy), it is also fact that King Alfonso achieved a certain degree of stability by reconquering an important zone that had been dominated by the Moors and by encouraging the Mozarabs to migrate North. Asturias became a promised land of sorts, a magnetic field.

Expansion gave the King a firm upper hand in peninsular politics, more so than the kings of Pamplona or Cataluña, and once his military success had extended to the Duero River valley he became recognized as the true representative of the imperial design. The fact that the Caliphate of Cordova was deeply weakened, coupled with the King's Mozarab supporters, further helped to place the King of Asturias in a truly powerful Christian kingdom in the 11th century in the Iberian Peninsula.

Valdediós survived all the political matches, and the clergy carried out the monastic rituals for the King or in his name. The portico on the south side served as the royal

anteroom (Magín Berenguer), where the king was received when he arrived from his residence, before ascending the southern nave stairs in order to reach the chamber next to the gallery.

As from the reign of Ramiro, the temples tended to increasingly reflect western concepts in structure, evident in the preference given to the gallery over the portico and stairway. Azcárate mentions this aspect in Lillo; here, in a space equivalent in size to the central nave, the monarch was able to pray in private facing the *sanctuarium altaris*. This spaciousness was not available in Valdediós, and the king could not be seen from the nave.

The small area to the north of the gallery in Valdediós had only minor access, as in Lillo, functioning as a sort of dressing room for the king, a *mitatorion*, or as a place for the monarch to retreat into towards the end of service, as stated in the Ceremonial Book on royal chapel etiquette in Byzantium. Perhaps these rituals from the Orient can be explained by Schlunk's hypothesis of the «then guiding» Byzantine imperial currents that influenced a good deal of Asturian art.

Valdediós lacked all the explicit references (in the Book) that had outlined the Byzantine and Carolingian court chapels. In this sense, both the Byzantine octogone and the Carolingian quadrum (e.g. Centula and Corvey) were advanced developments that Valdediós did not enjoy. However, there was the consistent use in Asturias of the special way the galleries faced, the *loggia imperial*: the Valdediós gallery faces west, contrasting with the eastern facing of the *sanctuarium altaris* (liturgy centre), creating a bipolar effect similar to that in Corvey yet coherent with the ritual service, according to studies by Heitz. In the words of Caveda y Nava regarding the monarchy of Asturias, *attempts were made to build the throne and sanctuary upon the same base from which both had been knocked down in the unfortunate Guadalete experience.*

It does not appear that Valdediós had the open gallery the Corvey quadrum did, the gallery of the latter enjoying greater importance with its several arcades and Aachen prototype.

The purpose of the Valdediós gallery was related to those suggested in Corvey, in an attempt to grasp the latter's western nature, notably in the imperial gallery's central arcade. The Valdediós version expressed the royal power's sovereignty by using a huge veil in front, to be drawn when the king was there by a pulley system on the

gallery wall, according to Schlunk. Valdediós thus had its narrow nae transformed into a room with painted-on arches.

Since Asturias had never really paid much tribute to the Carolingian *westwerk* and its complicated rituals, it is therefore not surprising that Valdediós should be a blend of Corveyism and Ramiro architecture, though there is no precise answer to why they were combined.

Perhaps there was Mozarab influence in the horseshoe-shaped mullioned windows in Valdediós or the spacious interiors of the main nave, but Corvey had also had a similar system of mullioned windows and spacious ceiling areas in the front part of the imperial gallery; therefore it is not quite clear what the source was for the design of the Valdediós gallery.

But relating the Valdediós gallery to that of Corvey does not necessarily make it a regional Asturian form of Carolingian art, as Quesada insinuates. Nor was it a replica, but instead a careful selection of certain architectural elements of imperial taste from across the Pyrenees, particularly those theories open to the functional nature of Asturian art that had made it so cosmopolitan, so revolutionary, e.g. Lillo's dome.

Valdediós was curiously neither conservative nor revolutionary; the past was never clumsily broken off but instead was used to enrich the environment with new possibilities, thus showing a fine maturity in taste. For example the squared pillars, in place of columns, give an *ad hoc* element to the thick arcades that, together with the wall canvass, organized itself into a sort of medieval mural. Valdediós was a collection of King Alfonso II precedents (e.g. San Julián) with echoes of Corvey's heavy, inert tone challenging Aachen's magnificence.

But Valdediós can also be judged on its own: the fact that its decisive creation of a lighted, domed interior with no use of arches makes it worthy of reflexion in its own right, especially in view of its future architectural relevance.

I believe Valdediós can offer clearer explanations than Santa María del Naranco's visual richness ever could, due precisely to the latter's extreme uniqueness: Naranco is an exceptional example of Asturian Preromanesque art in technique and theory, already studied carefully by Gil López and Marín Valdés. Most of the heavy tyranny imposed on architecture by King Alfonso II was rejected here, and

---

only one (symbolic?) element was employed from then on; the triple-lobed window.

While Valdediós may never compare to the brilliance of Ramiro architecture, its beauty lies in that it is a more genuine example because of its blend of purely Asturian art with the Ramiro precedent; this was a refreshing form of emancipation from the historical yoke which was to inspire architecture in general in times to come; specifically, the Valdediós dome and the logical use of the buttresses, the exterior set of spaced intervals and the peculiar treatment given to the portico's domed structure.

Valdediós was the essential missing link of the development of medieval architecture in the art of Asturias, and an enriched example at that. When soon thereafter the ancient *regia sedes* in Oviedo was moved to the city of León, it could not be said that its royal architecture was no longer astonishing.

---

### III. THE BASILICA OF SAN SALVADOR DE VALDEDIOS: ITS PURPOSE

Temples consecrated to God are called basilicas because within them the Universal King –God– is worshipped and offered sacrifice.

*Etimologías*, San Isidoro

Now that the history, identification and situation surrounding Valdediós has been established, it should be mentioned that the lack of historical sources on this building could be attributed to the fire in 1348 which had destroyed most of the archives kept in the Cistercian monastery Santa María de Valdediós.

Valdediós created an appropriate atmosphere for Romanesque with its renewed impulse from Asturian Preromanesque, a piece of authentically medieval art with its roots in the Visigoth past.

These King Ramiro roots (without the subtleties) reached through the King Alfonso II period picking up some of the latter's experience, all coming together in a pillared basilica in a revolutionary style in the Alfonso III reign. It is not known whether the many (long gone) Valdediós architectural contemporaries were of the same precise nature, though the very few that still exist all suggest that this was not the case, with the one exception of the Basilica de Santiago de Compostela, sometimes considered to be an oddly rationalized synthesis.

The specific dimensions in Valdediós are similar to those of other Asturian churches such as Tuñón, Priesca, and Gobiendes. Their uniform rectangular shape is sometimes altered by the central apse (e.g. Valdediós or Compostela). In addition, by suppressing the transept, a system of naves in axel with the triple heading was permitted, each

nave and corresponding apse identical in width. This stressed the appreciation given to the continual niched space in Valdediós, something impossible in San Julián de los Prados because of the interrupted transversal nave.

A horizontal axis directs the space in the narthex, nave and *sanctuarium altaris*, which is only broken by the partition or door; it would be the *homo fidelis'* job to visually thread the space. This would all be in accordance with the ancient concept of the equinox east-west axis converting the temple into the unifying nexus between the exterior (mortal) world and the divine tabernacle situated in the liturgy middle of the central apse, or *sanctuarium altaris*. This would be where the Valdediós triple-duplicating window would face east, towards the symbolic Nation of Light of promised salvation that the *homo fidelis* hoped to find beyond the central nave, the symbolic path.

Accordingly there is a meticulous separation between the nave's thick monolithic pillars and the projected access to the head of the basilica with columns and capitals (this was repeated in Tuñón). Supposedly the first thing seen upon entrance, to the west, was the *sanctuarium altaris* with its ritual window at the height of the officiating priest (who gave his back to the congregation during the ceremony) to indicate the centre of mass, framed within God's tabernacle between the men and the paintings of the three Golgota crosses. The thought behind this positioning was the importance of stressing the direction of the believers' gestures of devotion, which was a converging point that symbolized the True Light. This observation helps clarify how, with the temple representing the Body of Christ, divinity was a goal far beyond that Romanesque attempted to bring nearer.

An appropriate state of mind was induced with the help of the ancient paintings that covered the walls in Valdediós, a basic complementary factor.

The floor plan in Valdediós is that of a basilica with a raised triple heading as an axis to the three half-domed naves. There is a domed supraapsed chamber slightly projecting off the head wall, over the central apse (or *sanctuarium altaris*), in careful balance with the western side holding the narthex and royal gallery, an architectural equilibrium of the domed nave set.

In a lengthwise view of the temple, the royal gallery and the central nave are the highest parts; equally important are the «double extremes» (Kostof) that stress the dual forces of *spirituality* (the *sanctuarium altaris*) and those of

the *corporeal* (the squared section in the western nave). There is a gallery separated by (pulleys) veils with a throne-like stone bench inside meant for the monarch, who, according to San Isidoro, was expected to possess the two great royal virtues: *iustitia* and *pietas* (Etimologías IX, III, 5).

The gallery was basically the royal box responsible for unifying the interior, and had precedents in San Miguel de Lillo as well as in the Carolingian examples, where visualization had always played an important role, particularly the natural lighting (according to St. Augustine, the most direct manifestation of God) and the colouring.

Any sacred building basically tended to value the sanctity of a given function, such as the monarchy itself; this was to eventually change as the Gothic period neared, when it was personal virtue instead of function that was to sacralize authority. But until this change came about, the royal gallery or *solarium* (facing east) enjoyed a multifaceted halo around this royal environment: the light coming in from the great ritual window of the *sanctuarium altaris*, from the ceiling space in the nave and from the gallery's own repetitive-shaped window. This is another example of the cultural character from the period that Alcuino and the members of the Carolingian royal academy had been so familiar with as the Aix court chapel testifies.

The colouring (now long gone) would become activated by the light and permeate the interior as though it were all an enormous canvass, an authentic painting of sorts. Beauty was exploited so as to impress the senses and subconscious to the greatest degree possible and thus touch the soul with the splendour of light. It was Plotino's legacy, as it had been for St. Augustine. The Valdediós workshop knew exactly how to bring about such effect from the murals by introducing the decorative elements used in San Julián de los Prados combined successfully with the Al Andalus Moorish traditions; the spiritually evocative power of light in a space devoted to God rested on the fascination it held as being able to bring the Divine closer. But today, when we look at a Valdediós without its paintings, the building becomes too austere, its architecture too sharply accented, and thus far from the original idea put into this *Domus Dei*; in San Julián we are able to observe *its* paintings to imagine just how evocative Valdediós must have been, since both temple interiors had been dedicated to soul over vision, the Plotino philosophy so influential in medieval theory and ideology.

The use of geometric shapes and modular rationale in the Valdediós floor plan plays a decisive role in achieving a perfect square form. Despite its Mozarab influences, there is none of the «apparently casual» spaces so common in the Moorish operations in the repopled zones. Everything about the Valdediós architecture is cubic except its domes, conquering any closed spaces with a regular, multi-levelled interplay of light; the ceiling spaces refute the wall's monotony by shedding light upon its surface and thereby bringing out the pictures with added dignity and meaning; the same for the gallery, the nave and the *sanctuarium altaris*. This light-dark interplay had already existed in the Constantinian basilicas by having shadowed niches off to the sides to give a sharp contrast and fine background to the illuminated centre the *servus fidelis* was to use.

The lengthwise axis of the luminous room culminates in the nave, and there a somewhat imposing square apse receives a good deal of light thanks to wide gap, lintelled on the outside and closed-arched within, holding three horseshoed gaps divided by double columns. The arched closing device within is supported by two semi-detached columns of capitals with large leaves adapted to the *calathus* and roped necklacing. These capitals are of an Asturian tradition, and so are those that hold up the triumphal arch, all of which are so different from the Cordovan fantasy drawings on the side porch capitals or from the borrowed Roman capitals of the side apses. Above the larger chapel the dome still shows signs of the cavities that had held lamps, crosses or crowns; there were parapet curtains (*vela altaris*) with which to close off the inside at certain periods of the mass. Niches complemented all this by keeping all sorts of cultural brick-a-brack within the walls, such as relic chests, vases and censers.

The two lateral apses, located above a slightly raised dais like the *sanctuarium altaris*, also have semicircled arches upon columns with borrowed capitals. Inside, the dome bends over a post like the central apse; in fact, never before had doming been so easy, and it also seems that on occasion draperies and veils had enriched this environment (referred to in the *Comentarios al Apocalipsis*).

The three naves, of considerable height given their narrowness, are not quite as revolutionary as in San Miguel de Lillo with regard to their domes. Remember the already mentioned rationalized nature enveloping the Valdediós architecture, here apparent in the use of four rectangular sections and five monolithic side pillars: three free-standing and two attached.

The didactic nature of San Julián de los Prados was evident in the pillars, perhaps understood in the hardly functional column system in the demanding, continual doming held up by well-organized walls in which the arches, actual parts of the wall itself, are required to adapt the wall dimensions to a pillar and not to a column capital. This system was simple but consequential in decreasing the margins of the wall structure technique and what is held up by it. While the nave was to hold great weight, the apse access was to re-enforce and dignify the liturgy *per se* by utilizing one-piece columns and *ad hoc* capitals to help undramatize the way, from an angle-sectioned arch to a circular-sectioned column. This arch style supported by columns was from Iberian Visigoth apse theory.

Sedlmayr believed that in the «wall-upon-wall» system, the column became a superfluous element; by incorporating the pillar to these narrow, longish naves a compact effect is achieved where the strength factor (the pillar) and the weight component (the wall) make up an appropriate system for the principle of loading and supporting involving the most beautifying features possible: the simple-moulded capital-post, bevelled in accordance to the pillar foundation found in the Alfonso III Basilica of Compostela. As in the San Julián tradition, the ceiling space is novel in its repetitive, horseshoe features on each exterior section adorned with protohistorical roped motifs.

The pillar intervals have a modular relation to the width of the lateral naves and with those of the *sanctuarium altaris* arches and the chambers that flank the narthex. The sense of proportion here is clearly evident, but what had been the true units of measurement?

It is unknown whether the Basilica in Santiago de Compostela used wood coverings. If the gallery had truly been domed, as suggested, it would not be illogical that the naves had been too, already pointed out by Schlunk. Valdediós was innovative in its futuristic use of three parallel domes, small in diameter, without any arch support which would be compensated for in the simulated paintings of arches.

The direct light shed into the central nave was also revolutionary in concept with regard to Lillo, though this required substituting the column, one of the greatest achievements of Ramiro architecture.

There were additional revolutionary features such as the use of horizontal iron bars to enforce the dome bottoms; also, the wall support given to the domes substituted

any exterior support structure. These solutions made the interiors architecturally lighter, which aided the brilliance of natural light that was also such an indispensable characteristic inside.

The central nave pointed west with a small portico off the main façade similar in dimension to the *sanctuarium altaris*. Its domed hall had an inside lintelled door arched on the outside, as in San Julián; this had been a decisive prototype of Preromanesque Visigoth period. This building was different from San Julián in that the latter's narthex was narrower than the main nave, nor is it tripartite as in Valdediós where two small domed enclosures equal in width to the side naves widen their flanks, also as in San Salvador de Priesca and Santiago de Gobiendes.

Perpendicular to the naves there are two entrances, one north and the other on the sunny side. The latter door purposely led from the royal portico to fork off into the gallery and the *ordo clericorum* area, or into the eastern flank meant for mass. The northern entrance, by contrast, led to the *Evangelio* nave but it is not known whether this was related to the clergy or the laymen; it is known that, in the 17th century at least, mass had been cancelled; according to the archives published by Miguel Vigil: «of the doors, the northern one is blocked». It is not therefore easy to determine the reason for this side door, so instead of theorizing there is Tiros de Avilés y Hevia who developed the idea of a double staircase leading up to the royal gallery: «a gallery... with two stairways off to the sides to reach it». Was there any relation to the *mitatorion*, the chamber annexed to the gallery? In principle, there could be another Lillo experience to grasp the Carolingian gallery concept of isolating the sovereign from the rest of the temple and thus revindicate a monarch's isolation into superior areas as part of the *Cronicas'* hope-filled prophecy; but this would be difficult to prove.

There is no conscious effort in Valdediós to create great open spaces; on the contrary, two areas would be grouped around the *ordo clericorum* zone. There are some very vague epigraphic documents about these two spots which include some incomplete inscriptions, perhaps votive, too vague to get anything but a general picture, but which had attempted to designate in minute detail every area of the building. Because of the extremely worn down writing, it appears that it had been of value in prayer, where the Glory of God had been exalted and the church had paid Him tribute with everything it had contained (e.g. cared-

for altar ornaments, relics and crosses) in an attempt to obtain His benevolence. Valdediós actually had things to offer ever since Alfonso III had established diplomatic relations with the Emir Mohammed I to acquire certain relics from the martyrs of Cordova, in addition to the decisive victories that allowed the Kingdom of Asturias to expand South which in turn helped the Church's missionary labour with the Mozarab exodus into northern territory. The symbolism of the cross impregnated the entire atmosphere of the building; there was a cross above the main entrance, as though the optimistic prediction of the *Cronica profetica* had come about in Alfonso III as the predestined one to offer in the *Golgota* the insignias to God (e.g. the triple-cross symbols to be later found in the main chapel and royal gallery), once Islam had been conquered in Iberia. But these yearnings had no real basis of becoming satisfied; perhaps it was the Mozarab presence that inspired that climate of hope so palpable in Valdediós, where anything that might somehow contribute towards triumph and the «generous divine piety» (stated on the Valdediós founding stone) was welcomed.

The Valdediós paintings were often of the *Golgota* crosses or of the figures that would be in the gallery, always permeated by fantasy and harmony in colour; I believe these pictures were not mirages but rather a glance at what the congregation had been like, when ceremonies and texts had helped man to evade the worldly prison. However, the wall inscriptions, dedicated to God, were meant to brush away any shadows and clarify any metaphor: they invoke the name of the Saviour (*El Salvador*) whom the priest was to remember, and gave guidance in prayer.

The surviving inscriptions found by Tirso de Avilés above the chamber lintel that leads to the Epistola nave are

..... A SALVATORIS .....  
 ..... STI SOLO SIRIGA FUN .....  
 NENDTORE ..... RATOR SU ..... O .....  
 CREMETUR CUM O .....

The inscriptions are even more incomplete on the door lintel to the side of the *Evangelio*:

.....  
 + SI QUIS .....  
 QUE .....  
 EMP .....  
 .....

And the inscriptions over the lintel entrance underneath the royal gallery:

... M VOCATUM TUO NOMINE TEMPLU SIT ET  
CUNCTA  
... NIC TIBI LETAVIMUS DONA ADSIT QUIQUIS MEA  
... E RENITERIT SCINDERE VOTA LUX CAREAT  
CHRISTE TUA VIBENSQUE  
EUM SORBEAT TERRA MENDICITAS ET LEBRA  
PROSAPIA TENEAT SUA

Regarding the futuristic elements in Valdediós architecture, certainly the royal portico on the sunny side of the building is one of the best examples. Its revolutionary narrow nave and dome seem overwhelmingly enforced by the five protruding arches; the floor plan is similar to the one in Santa María de Naranco. It is a challenging compromise with the doming, which the chronicles of the times had already emphasized when commemorating the Ramiro architectural elements then in vogue.

There are five, apparently useless, transversal arches, corresponding carefully with the five buttresses attached to the basilica wall, with their columns and Moorish capitals. This was different from the interior's innovative effect of the columns, the compound pillar premises.

Valdediós was given a «monumental» entrance with the royal portico, and the supporting structures were precisely calculated in order to avoid any unnecessary material; even today, one can marvel at how the wall south of the portico trims its arches with capitals that need no column system. Oddly, what could be done with pillars was done with columns, probably from the ancient Paleo-Christian theory of placing columns in the noble areas of the building of such unique visual power.

Until the Valdediós experience, King Alfonso III architecture had not shown much adroitness in technique; the futuristic features introduced in Valdediós opened new horizons. There is some good reasoning behind the theory that the Valdediós portico was the result of the alternative proposals of the *operarius* or *artifex* that did not reject the enriching Moorish schemes, all very apparent in the portico capitals and lattices. But this opposes the rationale behind the portico (as well as in the Romanesque method) that had been impossible to introduce in other parts of the basilica: the regular coupling of blocks of stone of advanced technique, and the concentrated construction pressure on specific points in order to place the dome arches upon the capitals. This resulted in the creation of a free-

flowing system of gaps of light with capitals and lattices, the latter of differing motifs and rhythm of southern-type bars and grilles (in the west), and inlaid work (in the south, interlaced). The work was of a professional quality, much better than in the main apse capitals with their minimally detailed engraved leaves with no complementary touches: the royal portico capitals are a borrowed Corinthian principal.

The pervading optimism of the royal portico's regular coupling is not to be found in the central apse exterior. Great irregular granite blocks contrast with the masonry of the lateral apses, in turn strengthened by angle roping. Again, the work is more elaborate in the royal portico's carefully-made blocks of stone.

The Copernican twist of the Valdediós portico should no doubt be attributed to its initial plans of being architecture *for retreat*. The new portico (had there been a previous wooden one?) does not allude to any value *per se* of the basilica, nor does it state any fictitious continuity. In short, what was so revolutionary about the new portico was its ability to influence future creative skills.

Perhaps the new construction had been influenced by the desire to create a special entrance for the monks, but even more so for the king and thus magnify his direct access to the royal gallery, symbolically «from the shadows into the place of light». Actually what was being witnessed was an ancient custom of the *rituals of transit* for the king arriving from profanity to the celebration of a solemn sacred act within. The total pictorial effect of the paintings certainly served to enrich the portico as well.

There are no period examples of the same approach (except what could have been the portico with columns of the Basilica in Compostela); also, wooden porticos had probably not been infrequent (Ramallo). What precedents could there have been in Asturias of wooden porticos? If we go further back in time, the two porticos in San Pedro de la Nave were important because of their leading towards a second choir (Schlunk). From the 6th century there are some examples in Baetica and Lusitania, where a meridional hallway gave access to the Epistola side, e.g. San Pedro de Alcántara (Málaga) or Casa Herrera (Badajoz). The architecture in the repopled areas in the 10th century had been influenced by these two buildings. Was Valdediós perhaps based on ancient, Christian Al-Andalus building models? Were not the Mozarab immigrants north already familiar with these temples? Spain's multiple art forms in Preromanesque are mostly unknown in court version.

While narrow within, Valdediós is surprisingly grand outside. A stratified rhythm of steps, and orderly buttresses of differing heights not always in axis with the inside pillars, give the building development and growth. This coordinated effect reflects the various interior spaces, ending with the remarkable wall crenellations of Cordovan influence.

Faithful to the principle of working from the inside out, the Valdediós paintings served to lighten up all the heaviness, providing a pure weightless view of the *Domus Dei*. Despite this, the unified exterior image is carefully tended to, with the aid of self-repeating gaps, triple arches and doors to underline the contrast between the fixed and mobile levels, surfaces and voids, avoiding any semicircle, any rounded figure. This was part of what distanced the Valdediós architecture from Preromanesque in Asturias, from the rhetoric and grandiloquence that had held down the Carolingian churches.

At the head of the building, the lateral features are the classic Moorish brick arches radially placed upon monolithic jambs in the same fashion as in the reconstruction of Santa Comba de Bande in the times of King Alfonso III; the lintelled space-arch combination in times of Alfonso II (e.g. San Julián de los Prados or Nora) were to be banished. Regarding my conviction that this architecture was developed from inside out, there is a prominent feature on the exterior and on the length of the main walls (e.g. the façade, main nave, *sanctuarium altaris* and chorus annexes): the horseshoe arches were enclosed within an *alfiz* to make a solid joint upon the jambs and capital shaft; the *alfiz* was enriched with several motifs to break up the monotony of the walls (e.g. intertwining vegetable stalks, roping).

There have been a great deal of theories involving San Tirso of Oviedo and the controversial Santa María de Bendones: both had Alfonso II examples of *alfiz*, with no other precedents in Asturias (Visigoth Toledo had used the *alfiz*).

It is known that in the year 862 King Alfonso III gave San Tirso of Oviedo preferential treatment, calling it *capellam meam*; regarding Bendones, Schlunk had always doubted its dating though he did recognize how similar its window was to the one in San Julián de los Prados. There is so much controversy concerning the irregular placement of San Tirso's two square-based capitals on circular-sectioned columns that only the reformation it went under in the times of Alfonso III is agreed upon, during which the

«restoration efforts in the times of our Lord» (Albeldense) can be verified by the complementary support of the southern *operarius* or *artifex*, or the ability of the Andalusian craftsmen.

My opinion is that it is necessary to rationalize the debate to grasp the overall ideology when, to complicate matters further, there were many temples that had been reapproached by King Alfonso III due to the provisional and premature nature of Alfonso II architecture he had been forced to cope with. Perhaps by taking into consideration the temple in Compostela built by the *Rey Casto* in honour of a miraculous apparition, which was to later fall into mediocrity despite the prudence of reviving this cult by keeping the relics and turning the worshipping into an emblem, gives us the best demonstration of what is said here.

## a) The Space and the «Congregatio Fidelium»

This church has... three naves, three doors, three altars, sacristy, choir, antechoir and retrochoir, vestibule or chapter and a chapel outside, next to the sacristy...

(17th century document)

If architecture follows its own logic and internal coherence, then what was the nature of the final reasons of San Salvador de Valdediós –a worshipping environment– and how was the architecture associated to the liturgical rite at that time? Unfortunately, there is hardly any auxiliary written work about the liturgy and its repercussion on architecture, thus the difficulty of finding the true essence of the space and the ends for which it was meant.

In any case, it is not the purpose of this essay to reach any integral conclusions about this sacred space and its minute details. Here, the stage for the service rites to honour the mystic Body of Christ is what we will try to explain, in the same way the study of icons gave a glimpse into how piety and moral teachings of the time had evolved. This outline, based on the principle that no architecture appears *ex nihilo* but is rooted in a strict disciplinary code, gives as much importance to the positioning of a thin wall or door as to understanding the several *ordo* or rites. These will help show there had been no improvising and that each liturgical function had its corresponding

space, sharing Bachelar's point of view that «everything that is easy to teach is inexact»; in other words, that explaining a liturgical arrangement does not necessarily clarify the period, which would fluctuate with annual cycles.

The chapter is opened by a text translated by Miguel Vigil and which Schlunk believes to be the original layout of Valdediós; it reflects the period in which it had been written and therefore does give the royal gallery's exact description, though it is coherent with regard to the Valdediós traditional past when monks (perhaps Mozarabs) occupied the primitive monastery until they were replaced by a Cistercian congregation of Castille, according to a concession made by Alfonso IX in Santiago the 27th of November in the year 1200.

*The Floor Plan of San Salvador de Valdediós, according to Hanson.*

*The Floor Plan of San Salvador de Valdediós, according to Schlunk.*

When considering the floor plans in Valdediós, Schlunk's theories are especially important given the fact that this German archeologist was well informed of the needs that conditioned the period's projects and the careful studies he had carried out on the less visible aspects of this kind of architecture. He was greatly concerned with the *end* but also with the *cause*, and reconsidered the floor plans that Lamperez had spent years analyzing; Schlunk supplied additional data by recognizing a partition or door at the entrance of the apse and another tripartite at the anteapse, between the three naves and the entire heading, in the same way the future San Miguel de Escalada did; the partitions were at most about 1.5 metres high.

If this small space were to be fragmented, then Hanson's proposed floor plan differs. What has not been made clear in Schlunk's careful analysis on the tripartite area of the anteapse is where the choir, the readers and the deacon belonged. The Mozarab ceremonial act was accompanied by three long readings, the *Profetica* for the reader, and the *Epistola* and *Evangelio* for the deacon.

In Schlunk's interpretation of the floor plan, the *congregatio fidelium* space was distributed as follows: the triple heading consecrated to Santiago, el Salvador and Juan faced east, which is in accordance with a custom observed in San Julián de los Prados. Facing west would be the naves and royal gallery, where the faithful would take part in the rites. Between these two spaces there was a buttress system (that no longer exists, though there are signs of it having been there), designed for a choir and separating the *ordo*

*clericorum* from the *ordo laicorum*, closing off the access from the naves. In other words, between the space for the Church ministries (officiating priest, monks and choir) and the secular space, there was «an insurmountable partition» (Giordano) designed for readings and Communion, a barrier that did not affect the mortal power in the gallery since the latter was raised and the whole space could be viewed from there.

Even now, when observing the flooring of the entrance to the larger chapel as well as the pillar bases that frame the immediate part of the heading, there are some notches that show where two kinds of buttresses had marked the point up to where the clergy and the faithful could advance during Communion according to the norms set out in the 4th *Concilio de Toledo* (633) which were carefully studied by Schlunk; this codified liturgy forbade the layman to get too close to the space where the pastoral ministry was carried out, or to go into the area where the sacred material was kept, that

The bishop and the Levite receive Communion before the altar, the clergy in the choir and the people outside the choir, in the nave.

Did Valdediós respect these norms as set out in the council presided over by Isidoro of Seville, where the basic questions on ritual were defined? It appears so: the Hispanic Visigoths developed the insurmountable barrier – nave, choir, larger chapel – of sacred rites that set the believer aside and offered the image of a far-off God; this was all to be shortened later by Romanesque liturgy.

As mentioned earlier, Asturias was a promised land for the Christian communities from Islamized regions where they had been living in Al Andalus «ghettoes» to preserve their original worshipping rites. This enforced –though sought after– segregation made them long for a nostalgic Gothic past Alfonso III was in a position of obtaining. However renovative the Mozarabs had become –thanks to their contact with another culture– this certainly did not affect their religious instruction. And once they had migrated North, they must have opposed any readjustment of their Mozarab liturgical rites; thus, since Asturias had become the Church centre, there was no interference from the new, Roman rites, none of the latter's rules or ceremonies that the reform-minded Carolingians were implanting then in Gaul.

It is not altogether apparent why the two side naves and their corresponding apses are separated by buttresses; this is interesting in a basilica that did not have a transept or crosspiece, and the still-visible clefts in the lateral pillars beg an explanation.

1. Was the Valdediós interior that of a three-naved basilica headed by just one apse –the true symbolic centre– and two side spaces? Traditionally, the *sanctuarium altaris* subordinated the sides (*prothesis* and *diaconicon*) to secondary functions such as the custody of sacred ornaments, the gospel book or the Eucharist, or for preparing offerings. These spaces were used to complement liturgical rites, before and after mass, which brings to mind that in the Hispanic Visigoth temples the apses had not been deep either and had also depended on auxiliary side chambers that would not interrupt the lengthwise ceremonial flow.

Despite this convincing argument, the fact is that Valdediós introduced some new features into these side apses, such as the triple dedication as well as sheltering an altar itself. To explain the latter, it should be recalled that these were sometimes used for the consecration of offerings before handing them over to the offertory; or its use as a votive altar, as comparative studies suggest. Whitehall, when interpreting the Hispanic rite, suggested that the bread and wine were prepared at a side altar (*prothesis*) to be then carried in procession to the *sanctuarium altaris* or larger chapel. This possibility would give value to the gaps in the tripartite heading of San Pedro de Nora to facilitate direct access between the two head chambers. Could the modified version of San Julián de los Prados be associated to this principle, with the window system at the heading perhaps revealing an interapse connection? This question has never really been given the attention it deserves, and shows that Asturian architecture had not been subjected to immutable laws. This is why it is difficult to apply ritual tests to some spaces, though I lean towards Ceballos' opinion on the *sanctuarium altaris* being a celebration area and the two complementary apses as «only votives altars for the veneration of relics»; there is plenty of proof of that veneration and exposition of pieces that were meant to encourage the faithful to reject superstition in which, once again, the Mozarab refugees contributed enormously.

2. Is Valdediós a triple-naved, triple-shrined sanctuary? There is documented evidence of multiple donations for altars in the way of altar cloths and other liturgical material, but this was a custom that reflected the restlessness in the hearts of a people whose worshipping was

improved by being able to claim tutelage of the relics. The entrance to the larger chapel in Valdediós is marked by former buttresses, which clearly correlate its inviolability; this prerogative of non-profanation is not evident underneath the side apse arches, which suggests that the access to the chapel had been limited, visible from the royal gallery but not from the side apses.

The reason for these two digressions is to find an answer for the possible antecedents of the heading in several chapels in Carolingian architecture, where the altar of the liturgical synaxis was not unique.

The larger chapel or *sanctuarium altaris* is in a 2.80 metre square; the true tabernacle would have been in the front plinth, framed by the three Golgota crosses that symbolized sacrifice for fallen humanity. This was all brought out by the two columns that hold up the arch, and captures the essence of the sanctuary and the heaven-earth symbiosis. This emblem is again picked up in the *sanctuarium altaris* set, where the great cosmic circle is associated with the dome itself to join the primitive altar stone in the vertical axis. This is how Valdediós architecture transcends its specific nature, reduced to a universal category and recognizing the altar stone as a symbol of earth and the dome as representing heaven. This entire microcosm was isolated in the front by a buttress and the anteapse that defined the tripartite choir. I should like to argue that it is enough to bring out the primacy of the environment of ritual sacrifice where the internal dialectic would be better explained through the paintings, *polegia* veils and the cultural accessories which can be reconstructed today only through guesswork.

Going back to the basilica floor planning (*mutatis mutandis*), it seems that the Constantinian model of Imperial Rome was used, which had been so welcome in the late medieval period in the West. While it is necessary to recall the old controversy concerning the Syrian and Jordanian traditions with their long-standing tradition of churches with rectangular and tripartite headings, defended by Schlunk and Hauschild, there are other motives of equal validity in the Iberian peninsula to outline the homogenous dilemma in some aspects and, above all, would be of comparable value. For instance, certain Balearic examples, with their central apse annexes, had been preceded by a fenced-in space by the buttresses.

Schlunk maintained that it was difficult to reconstruct Valdediós; in truth, many Preromanesque examples have

succumbed along the way. Others attempt to understand Valdediós with foreign buildings, which I have already discussed from the gallery's ideological and theoretical point of view. Despite the Carolingian establishment and symbolism of the Valdediós gallery, there is no implication of a lack of the latter's own precedents and representative character. In exactly which way do the kingdom's principal church –San Salvador de Oviedo– and the church-pantheon of Santa María offer a scale of value on which to define San Salvador de Valdediós? Up to what point was Alfonso III sensitive to these court buildings *par excellence*?

*The Basilica of San Salvador (according to Juan Uría Rúa).*

*The Church-Pantheon of Santa María (according to Fortunato Selgas).*

According to Uría, if in San Salvador it appears that the central apse is positioned over the sides, Santa María had three naves, with an apse in the axis of each one, and the gallery had been in the west side. Could these examples offer any explanations? Valdediós is, by definition, a meeting place, but distant from the general approach in San Julián de los Prados by rejecting the transept in the nave, though there are other shared aspects that provide valuable information already mentioned. On the other hand, Valdediós is *not* a pluralist building but instead a syncretism with ability to create. In this sense, among the many reasons there are for the missing transept, it should be remembered that up to a point the heading itself limited the solid joinings of the nave system. In fact, by enforcing the façade exterior and the central apse with ashlar, a hypothetical technical dilemma was being tackled. Besides, a transept with a transversal nave would have been a visible obstacle of the *sanctuarium altaris* from the royal gallery. Concerning the need to balance the pressure from the sides, there is the step-ladder approach with the important presence of the buttress. There is no evidence of any kind of negligence.

Finally, there is a possible liturgical explanation for the two annexes flanking the *Evangelio* and *Epistola*, where traditionally (it was thought) the faithful would place their offerings (e.g. spices, money and wax for the lighting). The *depositio* could be associated with the south-side sacristy (the one on the side of the *Evangelio* from the *Missale Mixtum*). Regarding the rooms next to the porch, with the lowered brick arch and no fixtures for closing outside, perhaps these were meant for sinners (Cuadrado), or perhaps were useful as refuge chambers for pilgrims (Gómez Moreno); they might even have been attached to the rites

as a prior stop during mass; it has not been ascertained. The Valdediós affair has an additional controversial point: rites for a large *congregatio fidelium* were not always celebrated in oratories or private churches, according to San Gregorio Magno's *epistolario* concerning parochial and episcopal jurisdiction. The controversy is centered on whether Valdediós was a temple under episcopal jurisdiction, while the consecration inscription seems to indicate the contrary. Anyway, its private, non-parochial nature would be justified by the lack of baptism paraphernalia.

## b) The Paintings: Devotion to the Unseen

Now let Your merciful, fruitful grace  
shine; that which lifts the fallen,  
let it shine now.  
Your piety will assist us, sheltering  
all our bodies, and giving us salvation in spirit  
Your piety assists us.

CLAREAT NUNC TUA FRUCTUOSA GRATIA  
CLEMENS/  
QUAE SUBLEVET ELISUM / CLAREAT IAM  
TUA.  
PIETAS ADISTAT FOVENS / QUAE TEGMINE  
CUNCTOS /  
CAELICO SALVIFICANS / PIETAS ADISTAT.

(Founding Inscription Prayer in Valdediós)

While the choir psalmody and readings led Valdediós to communicate with the invisible, the paintings hanging on the walls also strove for the same ideal, for the Omnipotent God, as explicitly stated in the Inscription Prayer. The brilliantly coloured surfaces were not only meant to beautify or lighten the interiors; the repertoire of braidings, interlaced geometric shapes, abstract vegetation and heavenly pictures were sometimes simplistic, sometimes heavily oriental with Mozarab design, altogether an attempt to transmit the cosmic nature of the temple, of the divinity at work in this world.

The fresco artists, including the Mozarabs familiarized with a given design, did not have to be knowledgeable about theology, but the form rested on the principle that the ecclesiastic dignities possessed the Christian image of

ne *civitas dei* of the «house radiant with life» (Eusebio), where the domes' visual beauty was to be further enhanced by representing the heavens sheltering the whole of human existence, to witness the man's way from the world of shadows (outside) to the centre (*sanctuarium altaris*), to add meaning to an imperfect world. It was there in the centre where the benefits of the tabernacle of God were to be obtained through eucharistic sacrifice; it was also where the Christian symbol of the three Golgota crosses was to be found, the key to immortality. These crosses were of a unique visible force upon entering the temple complemented by the inscription over the entrance lintel to the central nave suggesting the name of the eternal Word come down from heaven. Thus, the lengthwise axis's importance as a guide to promised world however long and full of obstacles the road man takes to reach this goal may be.

The Valdediós wall decorations were wary of images (except certain gallery pieces), preferring to use harmonizing geometric and vegetable shapes activated by the light; these evoked the poetic search for the City of God «where light looks like a jewel as a jasper looks like crystal» as said in the Bible. Valdediós had no glowing mosaics, but the beauty of the colouring knew how to reach the soul with the splendour of light, ecstatic and almost hypnotic. All the complicated big red circles, grey and yellow ribbons, *ad maiorem dei gloriam*, would seem watered-down compared to San Julián de los Prados or San Miguel de Lillo, but the peculiar characteristic was the same: to experience architecturally the illuminated manuscripts with the divine word surrounded by a variety of ornamental motifs in a decorative pattern—sometimes intertwined—to complete the offerings with the art of colour, liturgical ornaments, candles or relics; these spoke of glory, never of poverty.

The yellow, blue, red, grey and black evoked the effect of a spiritual box open to sunlight where the shrines were superior; thus, it is not surprising that the Golgota cross that presided with two others in the liturgy should imitate God by its yellow colour.

Recall all the expansionist rallying around Alfonso III for establishing his superiority in terms of Church and battle; Valdediós was to become marked by this peculiarity. Upon the façade the Victory Cross stood with no monarch insignias, as an emblem of the triumph that this king had gained for the kingdom; the golden cross of liturgy was the emblem of peace that God had promised to mankind.

#### IV. THE THRESHOLD OF ROMANESQUE

During the brief reign of Ramiro I (842-850) the efforts to create universal architecture were crowned by the success of the monument on Naranco Mountain; I have just shown how equally valid the Alfonso III (866-910) projects were.

In Valdediós art and technique seemed to have balanced each other, the point of departure for new development in Asturian architecture. Prior to the Valdediós experience, architecture had been characterized by a premature outline; this was later formally developed into new concepts, such as achieving a completely domed basilica to avoid any darkness within by reconsidering the value of light in architecture. Was Valdediós Preromanesque, or actually proto-Romanesque? This is not really an argument, since the syncretism and technique, as well as the craftsmanship involved, suggest an open, educated professionalism to provide new architectural features that shed light on what the primitive temple of San Isidoro of León might have been with its unarched doming.

San Adriano de Tuñón, royally financed, had fought fiercely against the new perspectives opened by Alfonso III, and is a good example of the existing prejudices that had still been in force in 10th century Asturias. I believe a more flexible approach is required because of the so many lost buildings of that period, including the basilica of Santiago de Compostela, that make it difficult to see the Alfonso III period as a stage of prostration and immobility.

The complex nature of this culture as well as its literary accomplishments both point to Valdediós not being isolated, but instead enjoying a degree of pluralism, action and progress no doubt influenced by the Alfonso III political, cultural and artistic rallying calls developing during the *reconquista*. In fact, Valdediós is the best example of an architecture bent on analytic investigations and reconsiderations of prior experiences, based on the historical past that did not impede experimenting with other sources. Valdediós, like Tuñón, could never be accused of plagiarism, and was able to show that the solutions to architectural dilemmas had not been used up, while the admiration held for Ramiro I architecture toned the critical analysis of the laws that define any artistic culture. An increasingly structured civilization within a new society becomes evident in the Valdediós attitude, where tribal forms were relegated to a

---

historical basement. Let me stress that, as the reconquest advanced, surely Oviedo gained a new vitality which was strengthened by the simultaneous growth in population there.

Finally, if the Ramiro examples had shown the professional side of an *artifex* capable of finishing a project that had no precedents in Asturias, then the main novelty consisted of showing the causes and categories that architecture had generated, evoking examples from other areas such as the possible relationship between Naranco and San Salvador de Treveris. The Ramiro I architecture was non-conformist, searching for escape from the traditional methods in order to open the way towards new horizons.

The Alfonso III architecture, on the other hand, applies revisionism to Valdediós and Compostela, as well as perfectionizing prior experiences in a self-determined, inbred process regarding the Ramiro tonalities (especially in the doming and pragmatic approach to space), taking up its ties with the aedile activity in times of Alfonso II.

Therefore, Valdediós will never be a neglected example. With the Valdediós experience the dawn of Romanesque had arrived, and determined the line San Pedro de Teverga was to follow.

## INDEX

---

## INDEX

INTRODUCTION .....	3
I. King Alfonso III and his Religious Foundations .....	10
II. San Salvador de Valdediós: The Environment .	14
a) The Primitive Oratory of Boides .....	21
b) The Symbolism of the Gallery .....	25
III. The Basilica of San Salvador de Valdediós: Its Purpose .....	35
a) The Space and the <i>Congregatio Fidelium</i> .	45
b) The Paintings: Devotion to the Unseen ..	51
IV. The Threshold of Romanesque .....	53