

# ONCE MANIFESTACIONES DEPORTIVAS EN EL ARTE ASTURIANO MEDIEVAL

FLORENCIO FRIERA SUAREZ

Doctor en Historia.

MA LUZ ALVAREZ RODRIGUEZ

Licenciada en Educación Física.

*La periodización del arte asturiano durante la Edad Media sigue las tres etapas de la historia general: entre los siglos VIII y X se desarrolla el arte prerrománico, los siglos XI y XII son el tiempo del románico, y entre los siglos XIII y XVI se extiende el período gótico. En cada una de estas épocas hay un estilo que, siguiendo las pautas dominantes en Occidente, acaso pueda tener algunos rasgos peculiares a cuya caracterización atenderemos en la medida de lo posible. Nuestro trabajo trata, sencillamente, de ofrecer un corto número de imágenes alusivas a temas relacionados con el deporte en cada uno de los tres períodos señalados. No resultará ocioso indicar que, salvo el caso de una miniatura, todas las imágenes seleccionadas pertenecen a la escultura, relieves, nunca figuras exentas (1).*

## 1. PRERROMANICO ASTURIANO EN EL NARANCO. LIEBANA

*Pese a ser la etapa inicial, el prerrománico significa el período más importante del arte en la Historia de Asturias. Hasta tal punto la afirmación es cierta, que suele conocerse como arte asturiano aquel que tiene lugar en nuestra región preferentemente durante el siglo noveno. Cualquier Historia general del arte guarda un apartado para referirse a Asturias durante esa época y no es difícil comprobar que hay*

libros en los que el Principado no vuelve a figurar para nada más. La razón de tal hecho -sin entrar en consideraciones de matiz- es bien conocida, sobre todo desde que Sánchez Albornoz nos legara su ingente obra **El reino de Asturias** (2). Tres monarcas -Alfonso II el Casto (791-842), Ramiro I (842-850) y Alfonso III el Magno (866-910)- dan nombre a las fases diferenciales del arte asturiano. Curiosamente, el período de plenitud es el ramirense -ni una década de tiempo- y acaso los monumentos del monte Naranco en la capital, Oviedo, sean los más conocidos en todo el mundo: Santa María y San Miguel de Lillo. Dos figuras existentes en cada una de esas obras maestras en la Historia de la arquitectura nos servirán a los fines de nuestro trabajo.

#### a) **Escena de juegos circenses en San Miguel de Lillo.**

Las jambas del actual pórtico de entrada a San Miguel de Lillo están decoradas con bajorrelieves -de igual tema ambas-, que presentan a un Cónsul presidiendo una escena de juegos circenses.

Sin duda, el artista asturiano siguió el modelo del díptico consular bizantino, en marfil, de Areobindo, cónsul romano de la "Pars Orientalis" del Imperio (año 506), que actualmente se conserva en el Museo de Leningrado, pero del que debía existir otra pieza en la corte ovetense del rey Ramiro. A mediados del siglo XIX fue copiado por el gran dibujante Parcerisa y reproducido en magnífica litografía, que ilustra la descripción hecha por el escritor José María Quadrado:

"En las jambas interiores de la puerta del templo descubre su primitiva inexperiencia la escultura presentando dentro de una franja de menudas hojas entalladas tres grupos de figuras cuyo significado no es fácil adivinar: el de arriba semeja a una Virgen sentada sobre un trono con cetro en la mano en medio de dos Santas, toscas a más no poder en la ejecución y en el dibujo, y sin embargo no destituidas de cierta mística expresión: el

segundo, remedando al parecer espectáculos de juglares, representa un león o tal vez oso enderezado, un hombre que se sostiene pies arriba sobre un palo vertical, y otro con un látigo en la mano en actitud de dirigir la escena; repitiéndose en el inferior o último las mismas figuras que en el primero. Con la barbarie de estos misteriosos relieves contrasta singularmente la delicadeza de los círculos y follages de acanto que bordean la piedra a los lados de las columnas del crucero, mostrando cuánto se adelantaba el estudio de ornamentación al de figuras" (3).

La romántica descripción está tan llena de encanto como de inexactitudes. Nada hay de religioso en el tema. El cónsul regalaba el día de su inauguración, al comenzar su año, dípticos en marfil con relieves en los que aparecía en el momento de presidir los juegos del circo. Areobindo aparece, pues, en la escena superior con pañuelo y cetro, entre las personificaciones de Roma y Constantinopla según J. Pijoán, quien interpreta ambas figuras de modo más convincente que los "dignatarios" de Pita Andrade o los "acólitos" de Cid Priego (4). En la Cámara Santa de Oviedo se conserva uno de estos dípticos bizantinos del s. VI, tallado en marfil, que representa el busto del cónsul Flavius Strategius Apion, quien lleva en sus manos el cetro y el pañuelo, como signos de la presidencia de los juegos circenses (5). Aunque pertenece al siglo VI, año 539, cuando el cónsul Apion era "Comes devotissimorum domesticorum" del emperador Justiniano, no influyó en el relieve de San Miguel de Lillo -ya se ha dicho que el díptico copiado está en Leningrado-, puesto que llegó a Oviedo a fines del s. XIII, como regalo que desde Roma hizo a la catedral asturiana el arcediano de Ribadeo.

La escena inferior representa un juego ejecutado en la arena circense. Un acróbata -volatinero- con las piernas hacia arriba realiza algo parecido a un "salto de pértiga", ante la inquietante presencia de

un león apoyado en sus cuartos traseros (muy poco se fijó Cuadrado para confundir al animal con un "oso enderezado") y un domador, provisto de garrote y látigo. En el libro *Iconographie de l'art profane* destaca Raimon Van Marle el bajo relieve de San Miguel de Lillo como antecedente a las representaciones de espectáculos con animales domesticados, a partir sobre todo del siglo XIII (6). Significa también la existencia de una ornamentación escultórica que en la época ramirense incluye por primera vez en la Edad Media Occidental figuras animales y de un modo especial humanas (7). Algunas de ellas se conservan en el Museo Arqueológico de Oviedo (8) y guardan relación con la figura que veremos de Santa María del Naranco.

Desconocemos si el artista de San Miguel de Lillo intentó dotar de simbolismo religioso tema tan profano, o si pretendió exaltar la Corte de Oviedo, mostrando su magnificencia al reproducir un asunto del lejano Imperio bizantino. Los godos habían estado por aquellas tierras y la monarquía ovetense era el bastión cristiano más occidental, enfrentado al Islam, que era visto con simpatía por Carlomagno y quizás en la lejana Constantinopla. Hasta Oviedo había llegado como regalo el díptico consular de Areobindo y parece lícito suponer que, sin la suntuosidad de Bizancio ni las rivalidades políticas dirimidas entre verdes y azules en el Hipódromo, no faltaría algún lugar en Oviedo, donde cortesanos y servidores del rey pudieran ver o practicar algún tipo de "deporte". En otro sentido la representación muestra una voluntad universalista, de no permanecer encerrado entre la montaña y el mar, en tanto que la ejecución ofrece una rudeza provista de cierta ternura. Características, acaso, del ser asturiano que el arte del Naranco representa, incluso en esta primera escena deportiva.

#### **b) Los caballeros afrontados de Santa María del Naranco.**

Delicadeza y cierta dosis de barbarie se

encuentran en la ornamentación escultórica de Santa María del Naranco. Tal es el caso de los bajorrelieves esculpidos en las fajas de los medallones situados, siguiendo un ritmo repetitivo, en las enjutas de los arcos perpieños del interior del edificio, apoyo a su vez de los arcos fajones de la bóveda. J. M<sup>a</sup> Quadrado hace esta descripción:

"En el arranque de las fajas resaltadas de la maciza bóveda nótanse de relieve dos órdenes de figuritas de tamaño igual a aquellas; las dos de arriba a manera de cariátides sosteniendo una piedra (9), las dos de abajo a caballo empuñando la espada, representan acaso las dos grandes clases de hombres siervos y hombres libres que dividían la nascente sociedad. De las fajas pende a cada remate un medallón circular, cayendo hacia las enjutas de los arcos, orlado de trenzados cordones y de lindas guirnaldas de flores y follajes, en medio del ara destaca un león esculpido, y en alguno dos cigüeñas" (10).

Nos interesa destacar en la litografía de F.J. Parcerisa a los dos "caballeros afrontados como en singular combate", observa J. Manzanares (11). Pueden representar, efectivamente, un status social superior, el de quienes poseían los muy apreciados y caros caballos. Su función social dependerá de una especial preparación para la guerra y, en consecuencia, serán individuos dotados de habilidad, destreza, fuerza... La actividad física, en suma, tendrá en sus vidas una dimensión específica, muy distinta a la de la mayoría de una población campesina diestra tan sólo en los movimientos propios de sus trabajos agrícolas y, si acaso, en algunos ejercicios conectados con las diversiones populares o las prácticas cinegéticas. En ocasiones deberán poner a prueba su preparación para el arte de la guerra, pero siempre como soldados a pie y -es más que probable- con las armas que les proporcionasen los señores. La cuestión será básica para el entendimiento de las imágenes

deportivas en el arte medieval.

Estéticamente, los relieves de los caballeros en Santa María del Naranco nos recuerdan a las imágenes de Odín a caballo propias del arte nórdico. Su tono de barbarie se complementa con la decoración vegetal y animalística en los medallones, que guarda paralelos con el arte sasánida. De nuevo el arte asturiano manifiesta su voluntad universalista y abierta al exterior (12).

### **c) Los cuatro caballeros en la miniatura del Beato de Liébana.**

La importancia que en la monarquía asturiana tuvo el orden eclesiástico es bien conocida (13). Basta recordar las donaciones regias a monasterios e iglesias, o la creación por Alfonso II de la diócesis de Oviedo. La crónica albeldense dice sobre este monarca: "instauró el orden gótico en Oviedo, tal como en Toledo existiera, tanto en la iglesia como en palacio". Pero el llamado neogoticismo astur no debe ser entendido como copia esterilizante, sino como salvaguarda de una tradición que mantiene la raíz de un desarrollo impulsado por superar las dificultades de los nuevos tiempos. De ahí las innovaciones y la voluntad en que la monarquía astur presentara características propias. Un buen ejemplo se ofrece en la trascendente figura del Beato de Liébana, mozárabe refugiado en Asturias, que se estableció en el monasterio de Santo Toribio, a unos cuatro kilómetros del lugar donde un derrumbamiento de tierras y piedras sepultó a los musulmanes vencidos en Covadonga. Durante breve tiempo fue confesor de la reina Adosinda, esposa del rey Silo e hija de Alfonso I, y desde Liébana acusará, con denuedo y éxito, al prestigioso arzobispo Elipando de Toledo, de hereje "adopcionista". Siete años antes de este famoso hecho había ofrecido la primera versión (783) del Comentario al Apocalipsis. Obra decisiva para la Edad Medieval como ha señalado Sánchez Albornoz:

"El libro de Beato surgiendo en la vertiente

divisoria entre la proyección de la Antigüedad y el cuajar del Medievo, representó quizá mejor que ningún otro la esencia de la transformación, justificándose por ello su éxito" (14).

Al comentar los misteriosos pasajes del último libro de la Biblia, Beato y sus posteriores copistas presentaron una bella iconografía que plasma buena parte de la realidad de su propia época. Al ilustrar, por ejemplo, el capítulo 6, versículos 1 al 8 del libro de San Juan aparecen los cuatro jinetes sobre caballos (rojo, blanco, negro y amarillento); van provistos -según el texto sagrado- de arco, espadas y balanza. Son jinetes -dice Sánchez Albornoz- del

"Ejército del Señor montando sin estribos, sobre sillas de altos borrenes, que a veces podemos suponer pintadas. Sus caballos no están acorazados. Adornan a veces bellos pinjantes los pretales y ataharres de sus brutos. Y ellos no llevan yelmos ni lórigas. Visten una especie de peleles o ballugas, calzas, bragas y jubones. Es probable que los magnates usasen túnicas abiertas llamadas mofarres. Nos hallamos ante una caballería ligera pareja de la hispano-musulmana" (15).

¿No existe, por lo tanto, en esta miniatura, el tratamiento del tema de los caballeros medievales en conexión directa con las imágenes ya comentadas de los bajorrelieves de Santa María del Naranco? ¿No es lícito suponer en ésta, como en otras muchas imágenes de los Beatos de Liébana, (16) un tipo de práctica deportiva en el sentido que ya hemos indicado anteriormente? ¿No hay, dentro del contexto de una época tan distinta a la nuestra, una actividad física necesaria para la preparación del guerrero? Acaso, por otra parte, los deportes hípicos actuales pueden tener algún antecedente en exhibiciones que los caballeros realizarían durante determinadas ceremonias y festejos, en los que podían demostrar su habilidad y preparación para la guerra. Volveremos sobre la cuestión.

## **2. EL ROMANICO EN LA ZONA DE VILLAVICIOSA.**

*El avance reconquistador de la monarquía cristiana exigió, como nueva necesidad estratégica, que la capital se trasladase de Oviedo a León, a la muerte de Alfonso III (910). A la espléndida etapa del arte asturiano le siguió un período de cierta oscuridad, que significará un románico de categoría inferior a otros centros peninsulares o europeos. Sin embargo, los reyes de León no olvidaron sus orígenes y favorecieron a iglesias y monasterios en Asturias, donde el peso del estamento eclesiástico adquirirá notable relieve. El viaje de Alfonso VI a Oviedo, en 1.075, para adorar las reliquias de la Cámara Santa y donar una cubierta de plata para el Arca y las tierras de Langreo a la Iglesia de San Salvador, puede marcar el "despegue" hacia el siglo XII, centuria en la que las peregrinaciones a Santiago -con sus derivaciones por las rutas de Asturias-, el renacer comercial marítimo y una reactivación social y económica dotan de peso específico a esta zona del reino. Por ello encontramos en dicha época las obras del románico asturiano más importantes, dentro de las cuales recogemos imágenes correspondientes a tres iglesias de la zona de Villaviciosa, que hemos visitado en muchas ocasiones: Santa María de Narzana en Sariego, San Juan de Amandi y San Andrés de Valdebárcena en Villaviciosa.*

### **a) Montería del jabalí en Santa María de Narzana.**

*Una escena de la caza del jabalí aparece en el relieve de la imposta que adorna la portada -a la izquierda del primer arco- de Santa María de Narzana. El cazador, armado de una especie de lanza o jabalina, arremete contra el animal -un jabalí-, de agudos colmillos, gran cerviz y cuerpo robusto, que se encuentra acosado por un perro. Es el momento cumbre de la batida, cuando el montero se enfrenta a pie con el animal, en escena de gran expresividad lograda por la adecuación al marco y la flexión de la*

rodilla derecha del cazador. Sin duda, la circunstancia de que la montería del jabalí viene representada sin la presencia del caballo se debe no sólo a que se ha reproducido la escena cumbre de la acción, sino también a la realidad de que la caza se hacía a pie, con la sola compañía del perro. Se trata de la práctica de un deporte popular, en absoluto reservado exclusivamente a los nobles o caballeros.

El deporte de la caza proveía a la familia de alimentación necesaria a una dieta monótona y significaba para su practicante una serie de adiestramientos y habilidades: fortaleza, agilidad, percepción del espacio, adecuada relación entre tiempos relajados y de máxima concentración, inmersión en la naturaleza, astucia; complemento a las actividades del trabajo diario o de combate en una sociedad dura.

Magín Berenguer entiende que el artista de Santa María de Narzana copió con buena dosis de rusticidad la escena de caza que aparece en el cimacio correspondiente al grupo Santiago y San Juan en el Apostolado de la Cámara Santa de Oviedo, obra del último cuarto del s. XII, a cuyo término se erigiría el templo de Narzana (17). En este apartado sólo nos interesa señalar que hay motivos cinegéticos en el arte asturiano del siglo IX (18), en capiteles románicos de San Pedro de Teverga del s. XI -obra para unos colofón del prerrománico asturiano, o para otros comienzo de nuestro románico (19) y es muy frecuente en el conjunto de iglesias de la zona de Villaviciosa estudiadas de forma ejemplar por la profesora E. Fernández González (20). La documentación medieval escrita presenta con frecuencia diplomas donde aparecen las palabras "azoreras" y "gavilanceras", lugares de las explotaciones agrarias, en las que se practicaba la cría de aves de presa. "La actividad cinegética, que para la nobleza podría tener un valor exclusivamente lúdico, ofrecía a los estamentos más modernos nuevas posibilidades de abastecimiento de carnes" escribe Fdez. Conde (21).

## **b) Lucha leonesa (?) en San Juan de Amandi.**

En el rico conjunto de los capiteles de San Juan de Amandi (Villaviciosa) se encuentra la representación de una escena de lucha. Dos personajes aparecen enfrentados -con el tórax desnudo, calzón corto sujeto por un cíngulo- enlazando brazos y piernas para tratar de derribarse. Uno atrae hacia sí al otro, cogiéndole por la nuca, e intenta tirarlo al suelo por medio de la zancadilla; el otro procura desasirse de su rival, empujándole por la cintura. Sus cabezas se encuentran en posición frontal. En las caras laterales del capitel hay otros dos personajes, que sujetan las ropas de los luchadores (22).

Parece lícito suponer que el escultor de San Juan de Amandi ha reproducido, conforme a los cánones estéticos de su época (principios del s. XIII), una escena típica de un deporte popular: la lucha entre dos contendientes derivada de la grecorromana, acaso, como suele atribuirse la practicada todavía en nuestros tiempos "lucha leonesa". Se trata de uno de tantos temas profanos incorporados a la decoración de las iglesias y tomados de la realidad circundante. Idéntico tipo de lucha y composición de la escena principal puede encontrarse, por ejemplo, en un capitel de la colegiata de San Isidoro de León (23). Quizá resulte exagerado atribuir un simbolismo iconográfico trascendente -la lucha de Jacob y el ángel- a estas figuras. Las cosas pueden ser más sencillas y representar simplemente lo que dicen a primera vista. Juegos de fuerza y luchadores aparecen con frecuencia en el arte medieval como han señalado Isabel Weisbach (24), E. Fernández (25), Isabel Mateo Gómez (26), Raimon Van Marle (27).

Entendemos, pues, que la imagen reproduce un deporte popular, donde el atleta ejercita una serie de cualidades: astucia, habilidad, fortaleza y flexibilidad muscular, concentración, agilidad, competitividad y respeto a las reglas del juego...

Aunque hay una escena similar en la primera

metopa del piso de Santa María de Narzana, su relieve plano y deficiente estado de conservación la hace inferior a este capitel de San Juan de Amandi. El artista logra un bello relieve -combinando las técnicas de alto, medio y bajo-, donde el movimiento se subraya por la posición de los luchadores de torso desnudo y cintura estrecha.

**c) El torneo de los caballeros de San Juan de Amandi.**

La lucha entre caballeros medievales adquiere su máxima expresión en el torneo. Si la imagen anterior ofrece un tipo de deporte popular, en los capiteles geminados de San Juan de Amandi aparece una escena cuyos actores sólo podían ser nobles. Ni los caballos, ni la armadura estaban al alcance de la población campesina, que podría asistir a un espectáculo precedido de las actividades desarrolladas por los jugadores. El número fuerte del festejo era siempre el combate entre los caballeros, que debían seguir unas normas estrictas para el torneo. En la armadura de los caballeros de Amandi se percibe el yelmo -formado por un casquete, que defiende la parte alta de la cabeza, con los orificios para la visibilidad, el nasal para protección de la nariz y una ventanilla de aireación-, montante, escudo alargado, rodela y una larga lanza que blande la figura de la derecha en posición horizontal para atacar al enemigo; calzan acicates de agudas espuelas. Los caballos -muy robustos- llevan cabezal, del que parten riendas y freno, gruesas mantas, sobre las que pasan las cinchas que sostienen la silla y el estribo: sus cascos y patas están trabajados cuidadosamente.

La escena del torneo entre los caballeros de Amandi se añade a la larga lista de este tipo de imágenes representadas a partir del s. XII en numerosos lugares de la España cristiana y de Europa (28). En su conjunto, particularmente en la etapa bajomedieval, suponen la conmemoración de algún festejo, como bien pudiera ser el caso descrito.

#### **d) Música y danza en San Andrés de Valdebárcena.**

Por su carácter ingenuo y elemental expresionismo seleccionamos dos metopas del tejaro de San Andrés de Valdebárcena (Villaviciosa) para ejemplificar una escena de música y danza. Resultará, sin duda, excesivo presentar estas figuras como imágenes deportivas. Pero un notable esfuerzo de imaginación permitirá relacionar danza y música primitivas con las concepciones actuales de gimnasia rítmica, gimnasia jazz, etc. Ponga el lector los brazos en jarras, a la manera de las danzarinas de San Andrés de Valdebárcena, y en lugar de jaculatorias contra interpretaciones tan retorcidas imagíñese un festejo popular, junto a la iglesia emplazada en un bello paraje asturiano, y verá danza, música, ritmo en el sonido y en el movimiento corporal... Que las dos figuritas humanas de la metopa 5 tañen un instrumento musical, acaso una viola, lo indican Magín Berenguer (29) y Etelvina Fernández (30), quienes consideran danzarinas a las imágenes con brazos flexionados y manos en la cintura de la metopa contigua. Nuestro acuerdo con tal interpretación es completo, si bien lo recogemos aquí quizás muy alejados del sentido que quisiera darle el artista de Valdebárcena.

Un estilo similar guardan los relieves de los canecillos en el tejaro de Santa María de Narzana (31), en tanto que tienden a un mejor naturalismo las escenas juglarescas de los capiteles de San Juan de Amandi (32), obra posterior a las otras dos iglesias románicas de la zona de Villaviciosa elegida. Son ejemplos, entre otros muchos, de un "románico deportivo"..

### **3. EL GOTICO DE LA CATEDRAL OVETENSE.**

La historia de Asturias entre los siglos XIII y XVI es la de una comunidad agraria occidental, que no experimenta demasiados cambios en sus modos de vida anteriores. Se fortalece el poder de la mitra

fundada por Alfonso II, hasta el punto de que a fines del siglo XIV el señorío eclesiástico del Obispo de Oviedo, don Gutierre de Toledo, se extiende por la quinta parte del territorio asturiano (33). Contribuyó a tal hecho la alianza entre la corona y la mitra contra el poderoso noble Alfonso Enríquez, hijo bastardo de Enrique II, lo que permitió al obispo de Oviedo ser también conde de Noreña. Aunque irá fortaleciéndose la organización de los concejos, el desarrollo de una burguesía urbana, y se constituye la institución del Principado de Asturias (1388), cabe recordar que los procuradores de la Junta General realizarán sus Asambleas desde mediados del siglo XV en la Sala Capitular de la Catedral de Oviedo. Interesa a nuestros fines, pues, subrayar ese poder del obispado de Oviedo. La obra, con mucho, más importante del arte gótico asturiano es la catedral que se levanta en lugar de la antigua iglesia de San Salvador.

#### **a) Cacería regia en el claustro de la catedral de Oviedo.**

La relativa continuidad de los tiempos anteriores vendrá a manifestarse en los temas que podemos encontrar en nuestra primera iglesia. Demolido el primitivo claustro románico, se construyó en el siglo XIV el claustro actual, donde existe una de las iconografías más abundantes de las catedrales góticas (34). Entre las numerosas escenas escogemos la famosa "cacería regia", excelente relieve en el ala occidental del claustro donde dominan las características del nuevo gusto estético: movimiento, detallismo, naturalidad. José María Quadrado recogió la creencia popular de considerar que en la ménsula se representaba la lucha del rey Favila con el oso (35). Si así fuera, el artista no recogió el momento final del hijo y sucesor de Pelayo, de quien sólo sabemos que edificó la iglesia de Santa Cruz en Cangas de Onís y que murió destrozado por un oso en el año 739 (36). El profesor Cid Priego niega que Favila sea el rey en la ménsula

de la Catedral ovetense y describe con brillantez la escena:

"Llama la atención la ménsula esculpida con la lucha de un rey a caballo contra un oso, que como otras de este tipo se identifican a la ligera con el episodio de la muerte de Favila. El rostro del rey está bien tratado, digno y sereno; su brazo armado se arquea al tiempo que el tronco, en un intento plenamente conseguido de concentrar toda la fuerza contra la fiera, es francamente convincente. Todos los detalles están muy cuidados, y un montero suelta los perros que acometen feroces al oso de agilidad admirable" (37).

Sea o no sea Favila el personaje de la última hazaña cinegética del segundo rey de la monarquía asturiana, cabe recordar que el oso es animal casi totémico en nuestra región y que, como ya hemos anotado, aparece representado en el primitivo románico de San Pedro de Teverga.

**b) Tres ejemplos de escenas deportivas en la sillería de coro de la catedral de Oviedo.**

Actualmente, gracias a la diligencia y sensibilidad de Dorothy y Henry Kraus (38), la catedral de Oviedo ha reconquistado parte de un auténtico tesoro artístico. Nos referimos a la sillería gótica (finales del s. XV) restaurada en lo que se salvó de muy distintos géneros de barbarie. Hay escenas recogidas de temas ya tratados como la caza del jabalí en los relieves de los apóstoles Santiago y San Juan en la Cámara Santa o de Santa María de Narzana: es el caso de las tallas que adornan las enjutas correspondientes al respaldo de Santiago, observación que no hemos visto señalada por ningún autor, si bien la figura era bien conocida (39). Existe una rica iconografía de temas profanos como ya había indicado Isabel Mateo Gómez (40), la cual reproduce una misericordia donde aparecen dos criaturas fantásticas en combate, obra fotografiada en 1.975

y hoy desaparecida.

Nos complace suscribir la interpretación dada a la iconografía profana por el matrimonio norteamericano Dorothy y Henry Kraus:

"Es empresa gigantesca negar que proceden de una manera abrumadora de la propia vida, tarea que tendría que explicar los significados de varios cientos de temas de animales o escenas de la actividad humana: trabajo, combates o sexo" (41).

Parece oportuno tener en cuenta dicha consideración al ofrecer imágenes deportivas en el arte asturiano medieval. Sirvan como últimos ejemplos las primicias ofrecidas aquí procedentes de la sillería ovetense: una escena de caza de ciervos en la que el caballero lleva halcón y perro, decorando las enjutas del respaldo de San Esteban, una misericordia con centauro apuntando con el arco sobre el respaldo de Santa Bárbara; y la escena -sobre la misericordia del respaldo de San Simón- de un guerrero que, provisto de alargado escudo y lanza se enfrenta a un no menos aguerrido león.

El nuevo estilo gótico plasmado en la sillería de nuestra catedral supone unos efectos plásticos muy distintos a temas ya tratados a lo largo de nuestro estudio. Sirva la comparación entre el último ejemplo presentado y el relieve del díptico consular que adorna las puertas de San Miguel de Lillo. Y tenga el lector comprensión si advertimos que la actividad física desplegada por nuestros antepasados -entre valles, bosques y montañas- les permitió ser gente "dispuesta para el combate y no menos para la caza", según dice el Poema de Almería de mediados del s. XII. Fueron los asturianos, como los gallegos y los vizcaínos, soldados de infantería que participaron en la guerra de Granada y en las campañas de Gonzalo de Córdoba por tierras italianas. El Gran Capitán dijo de ellos " que hubiera preferido ser domador de leones que capiñan de tan terrible gente". Sus razones tendría. Acaso guarden semejante secreto los leones de

*San Miguel de Lillo y de la sillería de coro en la catedral de Oviedo.*

**NOTAS**

- (1) Tan sólo conocemos el caso de una pintura significativa. Se trata del ángel músico de San Miguel de Lillo. Vid. Helmut SCHLUNCK y Magín BERENGUER: **La pintura mural asturiana de los siglos IX y X.** Diputación Provincial de Asturias. Madrid, 1.957, pág. XX y Lám. 30.
- (2) Tres tomos IDEA. Oviedo, 1.974.
- (3) QUADRADO, J.M.: **Recuerdos y Bellezas de España, Asturias y León.** Salinas, Ayalga, 1.977 (edición facsimilar) pp. 63 y 80.
- (4) PIJOAN, J.: "Arte bárbaro y prerrománico" en **Summa Artis**, t. VIII, Espasa-Calpe, Madrid, 1.971, pág. 641. En el tomo VII del **Summa Artis**, pág. 284, el mismo autor reproduce un díptico de Areobindo conservado en el Museo de Cluny, y en lám. XI otro de los dípticos consulares bizantinos que explica en pp. 275 ss. CID PRIEGO, C.: "Arte" en **Asturias**, Publicaciones de la Fundación Juan March, Madrid, 1.978, pág. 179. PITA ANDRADE, J.M.: **Arte asturiano.** Madrid, 1.963, pág. 28.
- (5) Vid. por ejemplo en **El libro de Oviedo.** Oviedo, Ed. Naranco, 1.974, p. 119 o en la ob. cit. **Asturias**, pág. 149.
- (6) VAN MARLE, R.: **Iconographie de l'art profane au Moyen-Age à la Renaissance.** New York, Hacker art books, 1.971, p. 129.
- (7) CID PRIEGO, C.: **Op. cit.**, pág. 167.
- (8) ESCORTELL PONSODA, M.: **Guía-Catálogo del Museo Arqueológico provincial.** Oviedo, 1.974, láminas 78, p. 91 y lám. 91.
- (9) Es mucho más probable que estas figuras lleven sobre su cabeza un libro. En tal caso, de no ser siervos, podrían representar -siguiendo el juego imaginativo- al orden eclesiástico por encima

del ecuestre. La comparación con las cariátides resulta sorprendente y extraña.

- (10) QUADRAO, J.M.: **Op. cit.**, p. 77. Dibujo de Parcerisa en p. 111.
- (11) Id.: "Oviedo artístico y monumental" en **El libro de Oviedo**. Oviedo, Naranco, 1.974, p. 129.
- (12) Vid. figuras 2 y 29 en el t. VIII del **Summa Artis** por J. Pijoan. Recuérdese la nota 8. Sobre estas cuestiones vid. SCHLUNK, H.: "La decoración de los monumentos ramirenses". BIDEA, t. V, Oviedo, 1.948.
- (13) FERNANDEZ CONDE, F.J.: **La iglesia de Asturias en la Alta Edad Media**. Oviedo, IDEA, 1.972, y **Alta Edad Media** en colaboración con BENITO RUANO, E.: **Historia de Asturias** t. IV, Ayalga, Salinas, 1.979.
- (14) SANCHEZ ALBORNOZ, C.: **La España cristiana de los siglos VIII al XI. El reino astur-leones**, t. VII, vol. I en **Historia de España**. Madrid, Espasa-Calpe, 1.980, p. 621.
- (15) *Ibidem*, p. 487.
- (16) En las diapositivas del Monasterio de Santo Toribio de Liébana sobre el Beato me parecen representativas los números 17, 18, 22 y 40. Las excelentes ilustraciones que ofrece el libro de Henri Stierlin: **Los beatos de Liébana y el Arte Mozárabe** (Madrid, Editora Nacional, 1.983) sobre el Beato de Facundo o de Fernando I (1047), conservado en la Biblioteca Nacional, son significativas las comprendidas en las páginas 931-34, 144, 145, 153 y 196. En la **Historia de España** (Espasa-Calpe) t. VII, V.I., se ofrecen numerosísimas representaciones al respecto, basadas en el Beato de Liébana.
- (17) BERENGUER, M.: "Iglesia de Santa María de Narzana". Oviedo, BIDEA, nº LI, 1.958, pp. 192-3. Vid. La escena de caza en el cimacio sobre los apóstoles Santiago y San Juan de la Cámara Santa por ejemplo en **El libro de Oviedo**. *Op. cit.*, p. 132. Señalaré que se copia esta escena en la sillería de coro de la Catedral de Oviedo,

concretamente en las enjutas del respaldo correspondiente al apóstol Santiago.

- (18) ESCORTELL PONSODA, M.: **Catálogo de las salas del Arte Prerrománico del Museo Arqueológico de Oviedo**. Oviedo, 1.978, p. 18, lám. XXX.
- (19) Vid. por ejemplo BONET CORREA, A.: **Arte pre-románico Asturiano**. Barcelona, Polígrafa, 1.980, pp. 98 y 67, o la ob. cit., **Historia de Asturias**, p. 166.
- (20) Id.: **La escultura románica en la zona de Villaviciosa (Asturias)**. Colegio Universitario de León, 1.982, pp. 123-132 y art. para BIDEA "Escenas cinegéticas en el románico de Villaviciosa".
- (21) Id.: **Alta Edad Media en Historia de Asturias**, op. cit., p. 166.
- (22) FERNANDEZ GONZALEZ, E.: **Escultura románica...**, op. cit., pp. 89-92.
- (23) Vid., por ejemplo, en **Summa Artis** t. IX, p. 113, fig. 161.
- (24) Id.: **Reforma religiosa y arte medieval**. Madrid, 1.949, pp. 106 y ss.
- (25) Id.: **Op. cit.**, pp. 92-3
- (26) Id.: **Temas profanos en la Escultura Gótica. Las sillerías españolas de coro**. Madrid, C.S.I.C., 1.979, pp. 320 y ss.
- (27) Id.: **Op. cit.**, pp. 131 y ss.
- (28) Vid.: FERNANDEZ, E.: **Op. cit.**, pp. 122-3. VAN MARLE: **Op. cit.**, cap. III, PIJOAN, J.: **Summa Artis**, t. XI, pp. 245-248.
- (29) Id.: "Iglesia de San Andrés de Valdebárcema, BIDEA, núm. XLI, Oviedo, 1.960, p. 495.
- (30) Id.: **Op. cit.**, pp. 136-7.
- (31) FERNANDEZ, E.: **Op. cit.**, pp. 137-8.

- (32) *Ibidem*, pp. 139-140.
- (33) RUIZ DE LA PEÑA, J.I.: **Historia de Asturias. Baja Edad Media**, t. V., Salinas, Ayalga, 1.977, p.135.
- (34) CASO, F. y RAMALLO, G.: **La catedral de Oviedo**, León, Everest, 1.983, pp. 26-7. Francisco de CASO es autor de la importante obra **La construcción de la catedral de Oviedo (1.293-1.587)**. Oviedo, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia Medieval, 1.981, Vid. también la de CAVANILLES, R.: **La catedral del Oviedo**. Salinas, Ayalga, 1.977, p. 163.
- (35) QUADRADO, J.M.: *Op. cit.*, p. 135.
- (36) SANCHEZ ALBORNOZ, C.: **El reino de Asturias**, *Op. cit.*, t. II, p. 184.
- (37) CID PRIEGO, C.: *Op. cit.*, p. 234.
- (38) Narran sus experiencias en **Las sillerías góticas españolas**. Madrid, Alianza Editorial, 1.984.
- (39) Vid. por ejemplo en la *Op. cit.*, **Asturias**, p. 245 o en la fig. 37 del libro citado en la nota anterior. Vid. nota 17 del presente trabajo.
- (40) Id.: *Op. cit.*, p. 192 y fig. 193. Reproducida por el matrimonio Kraus en p. 71, fig. 41.
- (41) Dorothy y Henry KRAUS: **Las sillerías góticas...** p. 87. Defienden la misma idea al señalar la tolerancia de los eclesiásticos de la época respecto a los escultores y pintores medievales. Muchas de sus obras resultan excelente complemento a las fuentes literarias y documentación escrita (pp. 79 y 80).