
Venustas pictórica en la arquitectura mozárabe

LUIS GRAU LOBO*

TITLE: About *Venustas*: mural painting in Mozarabic architecture

RESUMEN: Se efectúa un repaso de los restos conservados de pintura arquitectónica en las iglesias mozárabes, su disposición, significación y relaciones de estilo.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura. Arte mozárabe. Pintura mural. Siglo X.

SUMMARY: This is a review of the preserved remains of architectural painting in the Mozarabic churches, about their disposition, significance and style relations.

KEY WORDS: Architecture. Mozarabic art. Mural painting. 10th century

En una época saturada como ninguna otra de sonidos e imágenes, pedimos al pasado que nos transporte a un tiempo menos tenso, más reservado y apacible en el que recrear mundos sin los aprietos de éste. Y pedimos a los monumentos que encarnan esa regresión, ese retiro transitorio; que dispongan para ello escenarios serenos, sumisos y de una complejidad sin premuras. Más en el caso de un tipo de monumentos cuya referencia histórica sea una época remota, de la que apenas sepamos, o lo suficientemente nebulosa como para convocar el silencio en socorro de nuestros anhelos de visitante en busca de un remanso de conocimiento, por muy precario o alterado que esté.

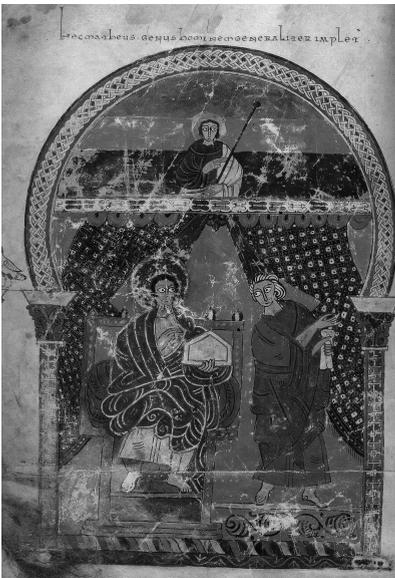
Así sucede con los templos de este *siglo de hierro* de la antigua Edad Media que, de tan oscuro, ha deparado raras arquitecturas y reservados espacios, recludos con frecuencia en parajes recónditos o notables, y hoy convertidos en conquistas del turista avisado y

* Museo de León. luis.grau@jcy.es

en espinosa materia prima para el erudito. Los queremos, en definitiva, a nuestra imagen y semejanza, a la de nuestras esperanzas y de la idea que nos hemos hecho sobre cómo han de ser. Lugares despojados y de una sencillez engañosa pero limpia, que nos brinda la descarnada piedra de sus muros y la lisura de sus paredes, a veces con la blancura ósea de un esqueleto, otras con arrugas cuarteadas por tanta intemperie. Pero no fueron así. Bajo la cal añadida a muchos de sus interiores bulle, o lo hizo alguna vez, un mundo de color que se ha perdido o se desvanece. Sobre las paredes que ahora lucen desnudas se pintó, se enjalbegó, se simuló aparejo cuando nada había... El edificio antiguo suele mostrárenos forzosamente acomodado a un gusto arqueológico que mana tanto de la erosión que el tiempo ha provocado en su piel, el lugar más profundo y delicado de todo cuerpo, como de una supuesta asepsia, la depuración de unos aditivos que sólo a nuestra época parecen excusables o deshonrosos.

Cambios del gusto -esa veleidosa medida de las cosas- y razones prácticas explican que sea la envoltura de muros y bóvedas la que acabe por registrar una mayor mutación a lo largo de la historia en todo monumento. Encalamientos a menudo desinfectantes, añadidura de retablos y murales a la moda, derribos y reformas, repiqueteados de una restauración rancia... Son algunas de las razones por las que deviene una extraña fortuna llegar a conservar el envoltorio pictórico original de las paredes de un edificio antiguo, sea esta antigüedad la que fuere. Aunque, eso sí, cierta perseverancia de la química y la física, refugiada en grietas y resquicios, nos permita hoy día siquiera elucubrar, para asombro común, con qué imagen debió ofrecer el mármol del Partenón ateniense recubierto de chillones colores, como también lo estaban estatuas de las que gustamos en una apostura tan nívea como adulterada. Y así un largo etcétera que, además, había de completarse con todo aquello que hacía de un edificio un lugar activo, dedicado al culto o a cualquier otro destino original, una función muy distinta de la meramente contemplativa para la que hoy lo reservamos, para la cual reclamamos su mudez y mansedumbre. Preseas de todo tipo y aderezo, jocalías, muebles, cortinajes, enseres de liturgia o de aparato, velas o candiles y su humo y su olor flotando entre los fieles y el oficiante, entre los habitantes de cada rincón, cuyas sombras deforman y agitan las llamas, cancelos, iconostasis, imágenes y textos, cánticos, palabras... Vida, en fin. Todo tipo de usos, utensilios, habitáculos, ropajes y efectos que instauraban espacios muy diferentes a los que contemplamos y sentimos y que quizás no somos ni seríamos capaces de entender. Pero para ellos se concibió la arquitectura que ahora admiramos enmudecida, mutilada, devastada por esa ausencia.

Y la importancia de esa parte tan sutil como determinante, esa parte que hoy nos parece me-



Lám. 1. El evangelista Mateo en el Beato de Escalada o Morgan, f.1v (nótese particularmente la decoración del arco).

nor frente a la conservación de lo sólido, de lo constructivo, de lo trabado, mediatizados por nuestro reciente siglo entregado a una arquitectura depurada y purgada de la personalidad de sus inquilinos, no debió de ser menor, ya que los antiguos le dieron tanto valor como al propio levantamiento de muros y bóvedas, tanta como a cimientos y trazas previas. Porque la arquitectura no sólo es construcción, no sólo utilidad, no sólo proporción, espacio, volumen. Para los antiguos, entre los que nos ha llegado únicamente el tratado *De Architectura* de Vitrubio, tres principios la fundamentan cuando menos; a saber: firmeza (*firmitas*), utilidad (*utilitas*) y belleza (*venustas*), de cuyo equilibrio deriva su excelencia. Pero desde ese siglo I a.C. a la época en que Isidoro de Sevilla revisó tales conceptos, pasando por las reflexiones de Agustín de Hipona, algo cambiaron para convertirse en *dispositio* (planificación y traza), *constructio* (edificación) y, eso sí, aún *venustas*. Este término se asocia a la idea de belleza, pero adquiere en los autores latinos una concordancia mayor con el concepto del encanto, de la elegancia, una suerte de sublime estadio de gracia para llegar al cual deben emplearse elementos tales como artonados, mármoles, mosaicos, relieves, pintura... (*laquearia, crustae, lithostrata, plasticæ, pictura, colores*, enumera el hispalense). Todos ellos encaminados en época isidoriana no sólo a lograr un perfecto acoplamiento entre la utilidad del edificio y su destino (algo vitrubiano ya), sino también una correcta modulación de los tres elementos que, a la postre, habrían de dotar al espacio de sus claves esenciales: el color, la luz y el ornato, la decoración. Todos ellos entrelazados en equilibrio e interdependencia íntimos, donde el color aplicado a las paredes adquiriría un protagonismo que su sola conservación entre los demás elementos no ha hecho más que acentuar para nosotros. De hecho, Isidoro de Sevilla confundía la raíz del vocablo *venustas* y en lugar de Venus lo atribuía a *vena*, propio de la sangre, de un rojo intenso, que, junto a otros colores vivos, producía belleza y “calor” al instante¹. La *venustas pictórica*, o el *colorum picturae* en términos de las *Etimologías* (XIX, 11), por tanto, trata de la parte de la belleza arquitectónica asociada a la policromía de sus elementos, al *decor* u ornamento de los edificios, lo que será el objeto de este sucinto repaso, el de la parte precariamente preservada de aquella gracia perdida.

Durante los siglos del dominio godo y la monarquía astur, la arquitectura clásica se había convertido en un ideal cuya sombra empequeñecía todo empeño, cuya autoridad (*auctoritas*) debía citarse en todo momento, a la manera en que el propio Isidoro lo hacía para acreditar sus *Etimologías*. La forma de construir *more romano*, la de los antiguos, fundamentaba, más allá de aquellos principios conceptuales, todo edificio con pretensiones. Fuera en el Islam, fuera en el endeble dominio de la cristiandad occidental; pues en ambas zonas aún se erguían aquí y allá las obras de una civilización admirable cuyo repertorio formal seguía latiendo al servicio de las nuevas sociedades en formación. Pero ¿qué arquitectura representaba en el siglo X esa *manera romana*? Porque si para el reino hispanovisigodo y aún para los constructores asturianos los vestigios de la relativamente *familiar* edificación de la Antigüedad aún servían como *exempla* a remedar, para los reinos cristianos de esta época, conectados con Al-Andalus por lazos muy diversos (pactos, enfrentamientos, viajes, emigraciones...) intensificados en la frontera, el testigo

¹ VELÁZQUEZ, 1997.

de la gran arquitectura clásica había de pasar por el filtro del Islam, por el uso que un arte nuevo había hecho de la herencia clásica, vivificando el lenguaje formal mediterráneo y otorgándole nueva existencia mediante una combinación y manipulación de sus elementos que lo hacían reconocible en cualquier parte como una rejuvenecida y dinámica creación. Roma hablaba ahora con lenguaje arábigo y había de ser traducida. De ahí la arquitectura *mestiza* que llamamos mozárabe. De ahí quizás también, su decoración pictórica, como veremos.

Algo más. El término mozárabe por el que el mundo conoce esta arquitectura desde hace casi cien años, desde la publicación de su libro fundacional y colonizador, *Iglesias mozárabes*², ha sido postergado, incluso proscrito en los círculos eruditos españoles. Zaherido y rebuscadamente sustituido por mil y una intenciones, a cual más peregrina, con mucha de la vaguedad que se atribuye a la primigenia. Es obvio que la arquitectura *mozárabe* no está hecha por los mozárabes, ya que ni siquiera parece que este término estuviera acuñado entonces. Pero de la misma manera, la arquitectura *gótica* no es obra de godos. Y así podríamos seguir. Pero no cansaremos, la historia del arte abunda en este tipo de etiquetas erradas o esquivas que, empleadas con consenso y rigor, con el tiempo acaban por significar lo que queremos que signifiquen. Quienes quieren *matar al padre* y, tal vez, hacerse un hueco en la pequeña historia de la historiografía con este tedioso debate nominalista no nos cuentan entre sus atomizadas filas, así que, con la sanción que proporciona su uso y renombre, aquí hablaremos del *mozárabe*.

Frágil, insignificante y hasta dudosa debido a su rareza, la decoración pictórica de los edificios altomedievales leoneses daba, hasta hace bien pocos años, para apenas algunos párrafos levantando acta de defunción o de especulación³. Sin embargo, la restauración, menos de una década atrás, del conjunto que más prometía, Peñalba, y la identificación de otros antaño tenidos por modernos (Samos), permite hoy al menos robustecer lazos artísticos que la propia arquitectura ya anudaba.



Lám. 2. Iglesia de Santiago en Peñalba de Santiago (León).

Es el caso de la iglesita de Santiago en Peñalba de Santiago (León), amparada por uno de los márgenes montuosos de la comarca berciana, valle del Oza arriba, en el fascinante paraje escogido por el monje Genadio para revitalizar el movimiento eremítico visigodo de Fructuoso y Valerio. El *Valle del Silencio* es uno de los rincones más excelsos de la que Flórez denominara “Tebaida berciana”, y ofrece testimonio de aquellos retiros en la tradicionalmente conocida como

² GÓMEZ-MORENO, 1919.

³ MENÉNDEZ PIDAL, 1956 y TORRES BALBÁS, 1958.

“cueva del santo”, un abrigo rocoso bajo la Peña Alba que da nombre a la aldea cercana, mimetizada con el paraje en pendiente y cuyo ombligo ocupa el templo dedicado al Apóstol. De la admiración que ha causado este santuario desde siempre se hicieron eco Gil y Carrasco o Sandoval, que la tenía por *“la cosa más curiosa y digna de ser vista que entre las antigüedades tiene España”*. Su tamaño, minúsculo, se compensa con creces por la autenticidad y brillantez de su arquitectura. Como sucede en otros templos de la época, del monasterio nos ha llegado su iglesia, que en este caso recibe el tratamiento de un delicado y sublime relicario destinado a custodiar los despojos cuasi-sagrados del propio Genadio a su muerte, antes de 937. Un receptáculo en el que las formas curvas, esféricas o bulbosas son sometidas por la arquitectura a la estricta geometría de la línea recta y el cubo, a la cristalización externa de su curvilínea opulencia interior. Tal planimetría evidencia su artificio al penetrar en el templo. La distinta altura de volúmenes, la falsedad de un transepto que en realidad consiste en la adición de dos cámaras laterales apenas comunicadas por angostos vanos de herradura y, sobre todo, el predominio de la cúpula central de gallones y los ábsides afrontados evocan más bien un plan central que el aparente longitudinal. Esta mixtura es acentuada mediante la fragmentación de los espacios, por el uso de elegantes arcos diafragma cuya apertura ultrapasada recalca la sensación de compartimentación, de misterio litúrgico. Una impresión llevada a su última instancia en las soluciones abovedadas: las bóvedas de gallones con ocho gajos que apean directamente sobre los muros, en originalísima solución, con réplica en los medios cañones de nave y estancias laterales. Un repertorio tan rico como condensado, que se encapsula en los volúmenes geométricos externos, de similar manera a como el recurso decorativo de los alfiles embebe los arcos del ábside y del acceso del mediodía.

Si el tiempo y el abandono no lo hubieran evitado, podríamos quizás contemplar Peñalba pletórica de preseas litúrgicas, como permite suponer la cruz victoriosa que Ramiro II ofreció como exvoto a este santuario y a Santiago en el 940 (hoy en el Museo de León). Y, particularmente, con las lámparas, pebeteros de perfume, cortinajes y demás aderezos (incluidos los “bolos del santo” o piezas de un ajedrez de la época, se supone que aún guardados allí) que habían de convertir el fascinante ámbito interior en un lugar idóneo para la celebración de los entresijos litúrgicos de la antigua Edad Media. Pero las pinturas murales desveladas bajo capas de cal, las más antiguas de las cuales



Lám. 3. Pintura mural del contraábside de Peñalba.



Lám. 4. Pintura mural de la bóveda de la nave en Peñalba.

han de corresponder a momentos de la edificación que cabe situar en los años entorno a la data de la ofrenda ramirense o la consagración de 937, debieron concebirse ya en su plan original, pues ayudan a entenderlo y lo remachan con su factura textil, musiva, que tapiza de color y hasta de ritmo cuanto espacio liso quedaba dentro; especialmente hacia lo alto, hacia donde se dirige nuestra mirada en edificio tan esbelto pese a su angostura.

El plan decorativo de Peñalba ha sido descrito ya en estudios recientes⁴. Sobre un alto zócalo rojo intenso (de 130 cm de alto, que se detectó también al exterior donde puede que sirviera a estancias desaparecidas) el muro se torna blanco en una amplia banda, y más arriba montan las zonas más engalanadas, que coinciden en gran medida con elementos arquitectónicos a los que enfatizan o ayudan a su fingimiento. Son paramentos agramilados, o sea, pintados simulando hiladas de ladrillo y argamasa (en la bóveda del contraábside, en la del transepto, en los paños altos de la nave). Son dovelados blanquirrojos, como de ladrillo y piedra, en los arcos que a veces subyacen a la pintura o a veces ni siquiera existen, pues sólo están pintados (paños diafragma de la nave, en su encuentro con la bóveda). Son tapices de círculos entrelazados con motivos vegetales pintados en su interior, en la bóveda de la nave; o palmetas afrontadas y emparejadas cubriendo la bóveda del ábside. Son entrelazos en la rosca de algunos arcos y tapizados de rombos en su intradós (arco triunfal del ábside, tal vez también en su contrario). Son motivos casi perdidos de tapizado geométrico en los paños altos del transepto, antes de formar la bóveda... Todo un repertorio de motivos de cromía apenas blanca, almagra y con toques de añil, que se dibujó primero con incisiones a punzón y compás sobre el estuco con gran destreza técnica, y que hunde sus raíces técnicas y formales en el sustrato común de la antigüedad mediterránea, más directamente derivadas de modelos tardíos empleados en mosaicos del siglo IV y V (razón por la que Yepes los confundió en el siglo XVII con “obra mosaica”) y, después, en las paredes de las iglesias asturianas (Santullano, Valdediós, Tuñón). Etiquetas como pintura *reticulada* o *carpet style* que tan bien se acomodan a esta decoración han servido para referirse en otros casos a ornamentaciones características de cubiertas y techos de estancias en viviendas, *villae*, mercados, iglesias, baptisterios o santuarios (Santa Eulalia de Bóveda, por citar uno cercano) en las épocas finales del Imperio y aún después. Sin embargo, para estos motivos y su sintaxis se ha buscado una ligazón directa, coetánea, con la decoración de monumentos emirales y califales como la mezquita cordobesa (su sala de oración especialmente) o el palacio de Medina Azahara, a los que cabría remitir la versión que aquí se emplea. Incluso puede sospecharse que estos ejercicios de recreación cutánea, de *revestimiento* arquitectónico, tenían como objetivo precisamente recordar los prestigiosos ejemplos de esa arquitectura que había de fascinar a los norteños en sus viajes y en las evocaciones de la suntuosidad artística oriental y meridional, que quizás entendieron como una nueva etapa de la *edad de oro* de los antiguos. Para entender la trascendencia que se dio a la pintura del templo, nada mejor que comprobar que posiblemente se le encomendó una misión fundamental: relatar la consagración del templo en un rótulo pintado a lo largo de la moldura de la

⁴ ESCUDERO, GARCÍA ÁLVAREZ Y LEÓN, 2004; SUÁREZ-INCLÁN Y TEJEDOR, 2006; GUARDIA PONS, 2007 y 2007B y MARTÍNEZ TEJERA, 2010, pp. 147-159.

imposta del ábside. Hoy sólo conservamos las incisiones que sirvieron de guía de la pintura, pero nos permiten leer la fecha de 975 (año 937 en Era hispánica), el nombre del obispo Salomón y las reliquias que custodió.

Por otro lado, el radical aniconismo de estos frescos, de una estricta geometría gobernada por las incisiones preparatorias que han pervivido más allá de los pigmentos, es también andalusí si se quiere, pero también se ampara sin problemas en la tradición asturiana del trampantojo arquitectónico (“pompeyano” en última instancia)⁵. La inclusión como único referente imaginero de la cruz del Gólgota en los ábsides, a la manera en que figuran también en los templos asturianos, no está confirmada, pues al menos la del ábside contrapuesto se añadió en una decoración pictórica posterior que aparece por doquier. De cualquier forma, hablamos de una tradición, la asturiana, la romana al fin, cuyo proceder pudiera haber sido enriquecido por nuevos repertorios y combinaciones de estirpe sureña.



Lám 5. Pintura mural del ábside y rosca del arco triunfal de Peñalba



Lám. 6. Bóveda gallonada de Palat de Rey en León.



Lám. 7. Arco dovelado en blanco y rojo en San Cebrián de Mazote (Valladolid).

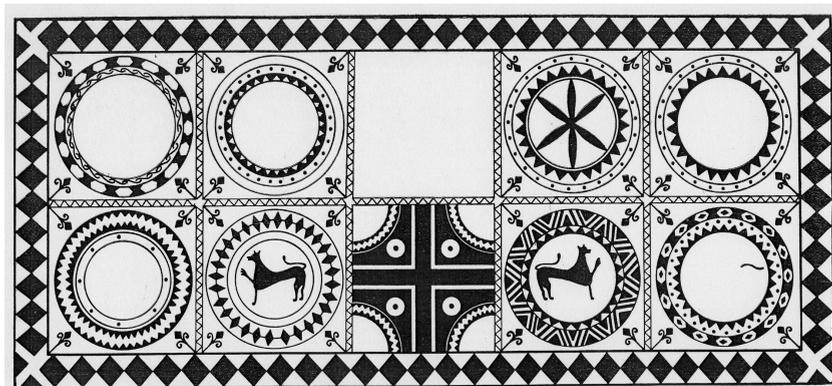
⁵ BERENGUER Y SCHLUNK, 1991 y ARIAS, 1999.



Lám 8. Interior de la capilla de San Salvador de Samos (Lugo). Según Wikimedia Commons

Poco más cabe registrar de esta envergadura, salvo retazos últimamente revalorizados en varios edificios leoneses. San Salvador de Palat de Rey fue la iglesia palatina de la capital, y quizás irradiara su autoridad hacia las lindes del reino, a juzgar por el éxito de su traza, revelada en las excavaciones arqueológicas, aunque lacerada por una restauración abusiva. En su bóveda gallonada central a mediados del siglo se pintó también una simulación de aparejo que debió descansar sobre una cinta en la cara del arco formero, de la que pervive algún retal que parece simular placados marmóreos coloristas. Nada más se conserva. En San Cebrián de Mazote (provincia de Valladolid) otra restauración algo inmoderada ha respetado algún atisbo de zócalo rojizo, de bóveda agramilada y un arco de herradura dovelado en categórico rojo y blanco, según el modelo cordobés convertido en clásico desde el primer Abderramán.

Los siguientes ejemplos debemos buscarlos en Galicia, a la sombra de san Rosendo, el par de Genadio. Un diseño de sillares conseguido a base de pintar las juntas con finas líneas rojas, como ya hemos visto antes, recubre la bóveda de San Miguel de Celanova (Orense), templo fundado en 942 e íntimamente relacionado con Peñalba, incluso también por las reliquias que ambos custodiaban. Pero, sobre todo, la decoración de la sencilla capilla de San Salvador o “del ciprés”, próxima al monasterio lucense de San Julián de Samos, se reconoce desde hace unos años como el más importante conjunto, junto a Peñalba, de este exiguo repertorio. Fechada en la primera mitad del siglo, esta capilla se recubre de murales conservados bajo numerosos repintes que, siguiendo la tradición romana, se dedican a crear una arquitectura fingida que transforma el espacio interior desde el modesto y “rudo” exterior (que tal vez estuvo también pintado) en algo más cercano a un ideal constructivo. Así, los muros de mampostería irregular visibles fuera aparentan dentro una fábrica de *opus quadratum* o de sillares regulares dibujados en una superficie blanca sobre la que se trazan líneas rojas para remachar unas juntas que en puridad no existen. Es un recurso que ya hemos visto en Palat, en Peñalba, en Celanova... En su zona baja, el *opus* se hace *reticulatum*, excepto en la parte más interesante, el muro oriental de la nave, donde se simula un zócalo placado de mármoles, empleando una mayor gama cromática. Y, también en este muro, el más detallado elemento de esta decoración: en torno al acceso del ábside se dispone el fingimiento pictórico de un architrabe vagamente clasicista que rodea el arco, con rosetas y cruces en medallones y una cruz sobre el monte Gólgota presidiendo la composición. Es la entrada al *santuarium altaris*, la puerta que da acceso al tabernáculo y a su referente, la Jerusalén celestial, según una iconografía del oriente mediterráneo



Lám.9. Esquema compositivo del panel de pintura mural en Wamba (Valladolid).

que quizás fuera conocida a través de las *ampullae* o ampollas de peregrinación u otro objeto portátil, como sugiere su investigadora⁶. En todo caso, el recurso a elementos geométricos y compositivos típicos del repertorio tardoantiguo (incluyendo la noción de umbral, como espacio de tránsito simbólico) acompañados de la cruz desnuda o lábaro constantiniano como único aporte icónico de terminante simbolismo, lo encontramos ya en los ambiciosos programas pictóricos del arte asturiano, basados en la vinculación del poder con los signos de la tradición cultural latina (legitimadora de su proyecto político expansivo) y del signo cristiano por antonomasia, estandarte y talismán a la vez. Aunque aquí, en Samos, únicamente se detecta aún una simplificación y cierta rudeza de aquellos patrones de la antigüedad romana que, tal vez con el tiempo, se vivificarían en las nuevas aguas de un clasicismo releído sabrosamente en tierras de Al-Andalus. De hecho, tan lacónica es la expresión de estas pinturas y tan universales los vocablos que emplea, que aún hay quien ve en estos murales uno más de los muchos encargos muy posteriores en el tiempo que tanto se le asemejan, tal vez por su mera llaneza⁷, razón por la cual los de Celanova estorbaban a Gómez-Moreno como meros “pintarrajeos”.

A este ramillete de ejemplos -y a sus dudas- solía añadirse como cosa impar la pintura mural que cubre el interior del testero de Santa María de Wamba (Valladolid)⁸. Se trata de un panel rectangular dividido en dos bandas de cinco cuadrados que, en las calles laterales, inscriben círculos, con flores hexapétalas y leones (tal vez en disposición afrontada) a juzgar por los conservados, y un motivo cruciforme en la central inferior, la que ha llegado a nosotros. Ignoramos el sentido y la integridad de la obra, lo que obliga a conjeturar sobre si tuvo un significado cristológico y fue rematada por un crismón, como sugiere una reciente hipótesis. Lo cierto es que en nada se parece a lo visto aquí, salvo en

⁶ CASAL, 2000 y 2007.

⁷ MORÁIS MORÁN, 2011.

⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, 1966.

su claro talante textil que parece imitar un paño musulmán y en la parquedad cromática (blanquinegra, con toques ocres), y su adscripción a la fecha de la primera iglesia ha sido puesta en entredicho, adjudicando estos murales más bien a la fase románica del templo o, incluso, a una fecha ulterior.

Finalmente, como algo aparte, merece la pena mencionar una manifestación aún poco atendida que en este caso se beneficia de las pinturas murales de Peñalba para su soporte. Nos referimos a los *graffiti* o dibujos y textos incisos en sus muros, tanto interiores como exteriores, que revelan una expresividad casi íntima, casi escondida, pero cuyo desmaño no impide apreciar su frescura e interés⁹. Con dificultad y una luz sesgada se vislumbran fragmentos de invocaciones, nombres -¿firmas?-, figuras de animales y personajes a veces con hábito reconocible, motivos geométricos de carácter decorativo, etc. que componen un riquísimo testimonio de la espontaneidad de los inquilinos del templo, posiblemente desde los momentos iniciales de su habitación hasta los finales de la Edad Media. Como detalle significativo de transcendencia aún difusa, puede señalarse el paralelismo entre algunas figuras pintadas y las incisas. En el muro curvo del contraábside un personaje con atuendo talar eleva ambas manos a su izquierda simulando una posición de perfil que cuerpo y cabeza no respetan. Esta pintura, fechada con posterioridad a las primeras fases, conserva casi exclusivamente el tono rojizo y se aprecia dificultosamente, mientras que el monigote inciso que la reproduce está en el muro meridional de la nave y nos permite apreciar su gorro cónico y las orlas de sus ropajes. Lo mismo sucede con un león cuya sombra en rojo sigue pintada mientras que uno similar se grabó no lejos. ¿Se trata de ingenuas versiones incisas de lo que en su día fueron escenas pintadas hoy casi desaparecidas?

Concluido este sumarísimo recorrido, cabe compendiar sintéticamente algunas de las características aquí descritas para la pintura de estos edificios. Por una parte su estricto aniconismo, que parece proscribir toda representación imaginera, en consonancia no sólo con la tradición del arte pictórico del reino asturiano, sino también con la voluntad de los primeros cristianos y sus fundamentos litúrgicos (*nec picturas in ecclesia*, se afirma en el concilio de Elvira). En estos templos se venera un *Deus absconditus o invisibilis*, como refiere Alfonso II en su testamento del año 812. Apenas la cruz desnuda se libra de esta interdicción, convertida tanto en símbolo de la fe como en estandarte del poder. Frente a esa ausencia, la voluntad ornamental de los frescos está al servicio de la arquitectura, no sólo para resaltar sus valores, sino también para simular otros, para fingir distintas arquitecturas a las edificadas en realidad, tal vez rememorando otras o, sencillamente, buscando una arquitectura ideal, a la que se aspira. Y todo ello con una parquedad de recursos patente, pues aunque la técnica aún se beneficie de la tradición antigua y se trace con plantillas y dibujos previos, la gama cromática es frugal y la traza no da pie a innovación alguna. Sencillez, no exenta de eficacia en el logro de sus modestos planteamientos, y un arcaísmo categórico, conservador en extremo, que recurre a la reiteración de formulismos añejos, a menudo eco de mayores y más logrados empeños (sean estos orientales, meridionales o antiguos) son los parámetros en que se manifiesta

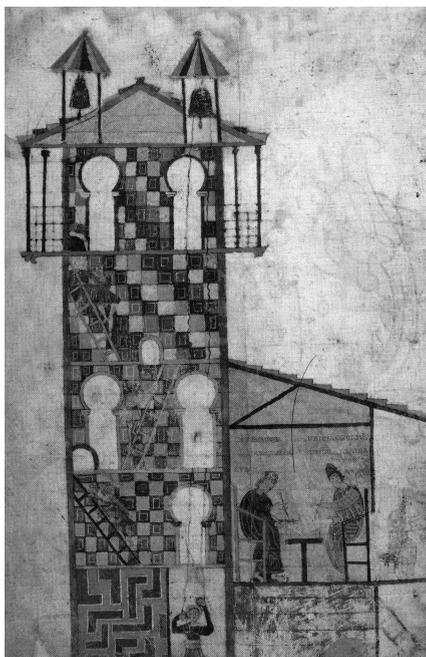
⁹ LÓPEZ, 1989, VV.AA. 2006 y GUARDIA PONS, 2008.

esta faceta artística, independientemente de su excepcionalidad en el contexto de la época. En lo que cabe a Peñalba, se ha argumentado que los modelos visigodos o asturianos han sido matizados por aportaciones andalusíes, lo que significaría una decisiva preeminencia de este influjo para entender la arquitectura y su *facies* pictórica en todo caso. La portentosa decoración de Santullano (única en toda Europa), o las obras ya cercanas en el tiempo, como Priesca, quizás pudieran servir para explicar tan breves trazos como conservamos, pero también lo harían conjuntos andalusíes coetáneos. En lo relacionado con Samos, Celanova o Palat de Rey, los referentes abren un abanico mucho mayor, debido a la inespecificidad de sus ornatos.

Y todo esto, en un momento en que, precisamente, la mejor pintura del continente es hispana, leonesa, *mozárabe*¹⁰. Y en nada se atiene a las características aquí enunciadas, salvo, quizás, en la procedencia de algunas de sus fuentes formales. En efecto, la ilustración de los comentarios al Apocalipsis de Beato

de Liébana, los llamados *Beatos*, constituye una manifestación artística de una calidad, originalidad y aislamiento sin parangón. ¿Por qué entonces no aparenta tener ninguna relación con la pintura aplicada a los templos coetáneos? Se ha argumentado que quizás las delirantes imágenes del terrible libro de Juan en Patmos debían reservarse al ámbito más reducido de la intelectualidad monástica, allí donde sus mensajes no habían de ser malinterpretados. En las páginas de los *Beatos* se abrían las puertas de la creatividad a un torrente de figuras que nada tiene que ver con el despojamiento de los muros de los templos. La miniatura de los beatos vive, tras las cubiertas de los libros, en otro mundo. Un mundo que sólo conquistaría las paredes de los templos y, por ello, las pupilas de los hombres cuando los tiempos se hayan cargado de la confianza necesaria para no temer el poder de las imágenes.

Sin embargo, aunque en nada aparezcan conectados, los Beatos sí representan edificios miniados en los que pudiera entreverse alguno de los esquemas decorativos arquitectónicos que hemos visto llevados a la práctica. Los arcos dovelados bícromos, la representación de muros cuadrículados que quizás son trasunto de falsos sillares pintados (o de pavimentos ajedrezados vistos en rara perspectiva), la división en bandas horizontales que puede recordarnos las franjas roja, blanca y orlada de Peñalba; el entrelazo



Lám. 10. Torre y *scriptorium* tabarenses en el Beato de Tábara.

¹⁰ MENTRÉ, 1984 y 1994.

pintado en algunos arcos de herradura que es casi idéntico al que existe también en Peñalba, la similitud de las llamadas *páginas-tapiz* de la miniatura y las bóvedas con ese mismo aspecto... Atisbos de un correlato hipotético. Las estancias de la torre de Tábara representada en el Beato epónimo hacia el 970¹¹ están tapizadas de una cuadrícula, quizás relativa a los estantes libresco del *scriptorium*, quizás -¿quien puede estar seguro?- reflejo de una decoración como la que hemos visto, que simula los sillares de un *opus quadratum*. En todo caso, el laberinto que se dibujó al pie de la misma ha sido puesto en relación¹², precisamente, con estucos policromos de Medina Azahara y la mezquita cordobesa. De nuevo.

Durante las décadas centrales del siglo décimo, las iglesias más notables del Reino de León, aquellas vinculadas a la monarquía y a los líderes de su brazo monástico, remataron su edificación con la pintura de sus muros y bóvedas. En los muy escasos y precarios vestigios conservados y recientemente rehabilitados se evidencia similar dilema al que nutre la definición de la arquitectura mozárabe desde su esclarecimiento: la necesidad de explicar su existencia por la mixtura de la tradición clásica, romana, preservada por los edificios del arte asturiano, y la excepcional atracción que el arte musulmán debió ejercer sobre estos otros territorios peninsulares. Los términos y balance de esas paternidades, influjos y deudas aún se dilucidan.

NOTA post scriptum: Este texto fue preparado y enviado puntualmente en el año 2013 como resultado de un encargo destinado a una publicación monográfica sobre el prerrománico leonés que no ha llegado a ver la luz aún. El tiempo transcurrido y la falta de seguridades o expectativas justifican sobradamente su publicación en otro lugar. Para actualizarlo, apenas hay mayor suceso bibliográfico que la cumplida monografía que ha dedicado Fernando Regueras a San Cebrián de Mazote¹³ donde también da cuenta de sus residuos pictóricos en el marco de este maltrecho panorama, situándolos en la estela de Peñalba (y Palat de Rey, Celanova o Samos) y, al fin, bajo la sombra del frondoso vergel andalusí.

¹¹ REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001.

¹² WILLIAMS, 1994.

¹³ REGUERAS, 2016, especialmente pp. 102-109.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS, L.: *La pintura mural en el Reino de Asturias en los siglos IX y X*, Oviedo, 1999.
- BERENGUER, M. y SCHLUNK, H.: *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*, Asturias, Meres (Siero), 1991.
- CASAL, C.: “La capilla de San Salvador de Samos: un testimonio único de la pintura alto-medieval gallega”, *Compostellanum*, XLVII, 3 y 4, 2000, pp. 581-603.
- CASAL, C.: “El siglo X en Samos: la capilla del Salvador, un programa ideológico singular”, *Rudesindus, la cultura europea en el siglo X*, Santiago de Compostela, 2007, pp. 248-263.
- ESCUDERO, Z.; García Álvarez, J. y León, A.: “Intervenciones en la iglesia mozárabe de Santiago de Peñalba (León)”, *Patrimonio (Revista de la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León)*, año V, n° 10, 2004, dossier, pp. 23-34.
- GÓMEZ-MORENO, M.: *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*. Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1919.
- GUARDIA, M.: “De Peñalba de Santiago a Berlanga de Duero. La pintura mural de los siglos X y XI en el Reino de León y en Castilla. ¿Un espejo de Al-Andalus?”, en VV.AA.: *El legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media. Simposio internacional*, Valladolid, 2007, pp. 115-155.
- GUARDIA, M.: “Galicia y las artes pictóricas en el arte astur-leonés del siglo X”, en *Rudesindus, la cultura europea del siglo X*, Santiago de Compostela, 2007B, pp. 192-207.
- GUARDIA, M.: “Los grafitos de la iglesia de Peñalba. *Scariophare et pingere* en la Edad Media”, *Patrimonio (Revista de la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León)*, año V, n° 33, 2008, pp. 51-58.
- LÓPEZ, D.G.: “Los grabados mozárabes de Peñalba”, *Revista del Instituto de estudios bercianos*, n° 10, 1989, pp. 21-28.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: “Pintura mural de la iglesia de Santa María de Wamba (Valladolid)”, *BSAA*, XXXII, 1966, Valladolid, pp. 435-436.
- MARTÍNEZ TEJERA, A.: *La ecclesia de Peñalba de Santiago (El Bierzo, León)*, Madrid, 2010.
- MENÉNDEZ PIDAL, J.: “Las pinturas prerrománicas de la iglesia de Santiago de Peñalba”, *AEA*, 1956, pp. 291-295.
- MENTRÉ, M.: *La peinture “Mozárabe”*, París, 1984.
- MENTRÉ, M.: *El estilo mozárabe. La pintura cristiana hispánica en torno al año 1000*, Madrid, 1994.
- MORÁIS MORÁN, J.A.: “Modelos iconográficos altomedievales en la época moderna. Egeria, la imagen de la cruz y su persistencia en Santiago de Peñalba y Castrillo del Monte”, *Norba, revista de arte*, vol. XXXI, 2011, pp. 9-30.
- TORRES BALBÁS, L.: “La pintura mural de las iglesias mozárabes”, *Al-Andalus* n° 23, Madrid, 1958, pp. 417-424.

- REGUERAS, F.: *La arquitectura mozárabe en León y Castilla*, Salamanca, 1990.
- REGUERAS, F. y GARCÍA-ARÁEZ, H.: *Scriptorium. Tábara visigoda y mozárabe*, Salamanca, 2001.
- REGUERAS, F.: *La "invención" de San Cebrián de Mazote*, Valladolid, 2016.
- SUÁREZ-INCLÁN, M. y TEJEDOR, C.: "Restauración de los paramentos murales de la iglesia de Santiago de Peñalba", *Actas del IV Congreso internacional de restauración*, 2006, pp. 105-135.
- VELÁZQUEZ, I.: "Aedificiorum venustas: la recepción de un término clásico en Isidoro de Sevilla (Etym., XIX, 11)", *La tradición en la Antigüedad tardía, Antig. crist.*, XIV, Murcia, 1997, pp. 229-248.
- VV.AA.: "Los grabados de la iglesia de Santiago de Peñalba en León", *Patrimonio (Revista de la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León)*, año VII, n° 26, 2006, pp. 13-15.
- WILLIAMS, J.: *The Illustrated Beatus*, I y II, Londres, 1994.
- WILLIAMS, J.: "Commentary on the Apocalypse by Beatus and commentary on Daniel by Jerome", *The Art of Medieval Spain. A.D. 500-1200*, Nueva York, 1994, pp. 155-156.