



Las esculturas de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo

José María de Azcárate



Edición Español-Inglés
Spanish-English Edition

Consejo  Jacobeo



PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERIA DE EDUCACION,
CULTURA, DEPORTES Y JUVENTUD

**Las esculturas de la Cámara
Santa de la Catedral de Oviedo**



PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERIA DE EDUCACION,
CULTURA, DEPORTES Y JUVENTUD

Las esculturas de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo

José María de Azcárate

Causa peregrinationis a Gallecie veniens Ovietum
(1192. Cartulario de San Vicente)



Servici@
Publicaciones

PRINCIPADO DE ASTURIAS

Colección

**GUIAS DEL PATRIMONIO
HISTORICO ASTURIANO**

Número 8

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, Deportes y Juventud y la Comisión Diocesana del Patrimonio Cultural de la Iglesia

Foto de la cubierta: Detalle del Apostolado

Maqueta de la colección: *Tomás Hermosa*

Fotografías: *Alfredo Menéndez*

Edita: *Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias*

Promueve: *Consejería de Educación, Cultura, Deportes
y Juventud*

Fotocomposición: *Letres Estudio de Fotocomposición
y Nortecolor*

Fotomecánica: *Gradascán*

Imprime: *Gráficas Rigel, S.A.*

Coordinación editorial y comercialización:
Ediciones Trea, S.L.

Donoso Cortés, 7 – 33204 GIJON

Tel.: (98) 513 34 52

PRINCIPADO DE ASTURIAS

ISBN:84-7847-094-8

Depósito Legal :AS-338-93

ÍNDICE

Introducción	9
La Cámara Santa y el Camino de Santiago	14
Arquitectura	17
El Apostolado	21
San Pedro y San Pablo	26
Santiago y Juan	35
San Andrés y San Mateo	39
Santiago el Menor y San Felipe	43
Santo Tomás y San Bartolomé	47
San Simón y San Judas Tadeo	51
Los Capiteles	56
Capitel de Santiago y San Juan	60
Capitel de San Andrés y San Mateo	65
Capitel de Santiago el Menor y San Felipe	70
Capitel de Santo Tomás y San Bartolomé	72
Capitel de San Simón y San Judas Tadeo	74
NOTAS	75
BIBLIOGRAFÍA	80

En el último tercio del siglo XII se registra una profunda evolución en el arte románico que gira hacia nuevas formas, respondiendo a nuevos conceptos estéticos, en los que el naturalismo y la consecución de la belleza son notas distintivas. Esta tendencia hacia la inspiración directa en la realidad visual supone, no obstante, simultáneamente, una impregnación del sentido de la majestuosidad de las formas humanas, que ha de ser el fundamento del idealismo del siglo XIII en la etapa clásica del gótico.

En los reinos de Castilla y León son representativas de esta innovación estilística las obras de los maestros que, sin depender estrictamente unos de otros, muestran una clara identidad estilística en relación con el contexto cultural del momento. Son, entre otros, como más representativos, los maestros de Ávila, de Carrión de los Condes, de Santiago de Compostela y el de la Cámara Santa de Oviedo, los cuales muestran en sus obras diversas matizaciones de este nuevo espíritu que aflora en Europa y que, en buena parte, configura el estilo protogótico, introductor del clasicismo gótico del siglo XIII.

El arte de estos maestros responde a una innovación, sin que esto suponga una solución de continuidad respecto al románico, del que paulatinamente se va alejando. No se produce una ruptura respecto al ayer, sino una suave renovación, por lo que, a veces, la estilística de estas obras se nos puede ofrecer, en algún aspecto, como una continuidad respecto al románico final.

Entre estos maestros se sitúan claramente los que trabajan en la Cámara Santa de Oviedo, bajo la dirección del que podemos llamar «Maestro de los Apóstoles». Sus obras destacan tanto por la magnífica calidad de su ejecución técnica como por el nuevo espíritu que late en las maravillosas figuras del Apostolado. En estas figuras aparece el carácter de ensimismamiento, de vida interior, del mundo invisible del espíritu humano. Se enriquecen las represen-

taciones por la cuidadísima técnica, un tanto artificial, en el estudio de los múltiples plegados de sus mantos y túnicas, evocando la técnica minuciosa de la talla en marfil, con una exquisitez pocas veces lograda en las tallas románicas, en lo que muestra el carácter excepcional de un maestro, o un taller más bien, que manifiesta el dominio del oficio y puede expresar libremente lo que pretende, conforme a su pensamiento, aprovechando las condiciones de la piedra en que labra.

La suave expresividad de las imágenes de los apóstoles, en sus variadas matizaciones, tiene su contrapunto en las escenas que se representan en los capiteles, desde el rudo realismo —pleno de simbolismo— de la caza de un monstruoso jabalí, a la estilizada de la caza del león, o al simbolismo de la lucha del caballero cristiano con un fantástico animal, mientras en la bellísima representación de las Marías en el sepulcro, es decir, en la representación de la Resurrección de Cristo, la clara sonrisa de los ángeles, en su naturalismo idealizado, ya representa un anticipo de la estética de los nuevos tiempos, que quizá se fundamente en la propia evolución de los talleres creados en la sede ovetense (1). Ampliada la primitiva capilla de San Miguel, luego llamada Cámara Santa, en fecha imprecisa, con la adición de un cuerpo rectangular, cubierto con techumbre, en tiempo del obispo don Pelayo (1100-1130), más tarde se reforma conforme a los principios de la arquitectura románica, al colocar una bóveda de cañón de piedra que se fortalece con tres arcos fajones, uno a cada extremo y otro central, que apoya en capiteles correspondientes a las columnas pareadas. El espacio se divide en tres tramos y su altura está determinada por la anchura de este cuerpo rectangular, ya que la luz del arco fajón ha de corresponder al radio o mitad de la base, superando ampliamente la altura la que es, propiamente, cámara de las reliquias que se cubre con bóveda rebajada de cañón seguido.



Díptico del Obispo Gonzalo Menéndez

Esta innovación arquitectónica supone un criterio de potenciación de la cámara de las reliquias, que, estimo, debe corresponder al tercer cuarto del siglo XII y en la que hemos de considerar que hubieron de intervenir dos personajes importantes: de una parte, el rey de León, Fernando II y, de otra, el obispo de Oviedo, Gonzalo Menéndez.

La importancia de Fernando II como promotor de nuevas construcciones es de sobra conocida, y ya ha sido referida, en otra ocasión, con motivo del VIII centenario de la terminación del Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela (2). Asimismo, corresponde al obispo Gonzalo Menéndez la ejecución y donación a la catedral ovetense de un magnífico díptico de marfil de excepcional calidad, con ricos metales, piedras preciosas y labor de filigrana, además de importantes reliquias, que se detallan en la inscripción del marco, en la que se indica el nombre del donante y en la que la cabeza de Cristo en la Crucifixión nos evoca la misma figura en la Cámara Santa (3).

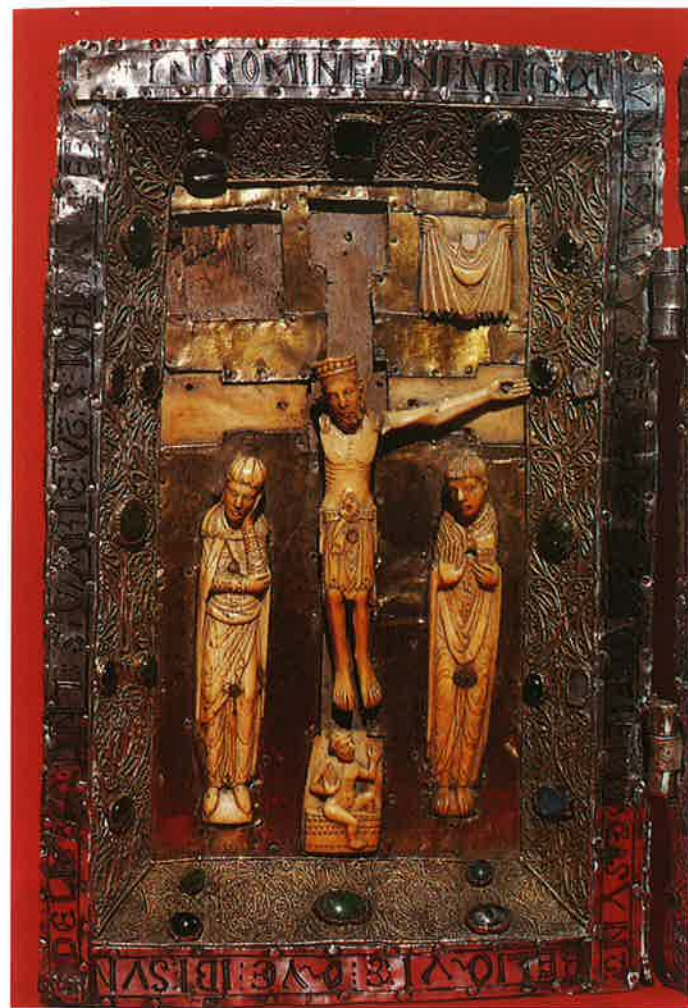
A este respecto, conviene recordar las relaciones de Fernando II con el obispo don Gonzalo, a quien,

en 1164, agradece la ayuda prestada para sofocar una rebelión, repitiéndose las noticias en diversas ocasiones (4), buenas relaciones que ha de mantener su sucesor el obispo don Rodrigo, a quien el rey otorgó un gran privilegio, cuando era obispo electo, por los buenos servicios prestados, y a quien inclusive el monarca Alfonso IX concedió en 1188 la exención de impuestos de toda su clientela (5).

Hemos de situar cronológicamente la ejecución de estas esculturas en torno a 1180, aunque, para algunos autores, son de fecha anterior (6) y, para otros, se consideran como obra de un discípulo del maestro Mateo y en relación con los capiteles de Lebanza, fechados en 1185, o bien, como escribe Yarza, obra de un maestro que conoce al compostelano pero que, partiendo de él, «practicó un delicado arcaísmo, casi arqueológico» (7).

Partiendo de los rasgos formales, es claro que el conjunto de la Cámara Santa muestra ciertas relaciones con el Pórtico de la Gloria, que se ejecuta, fundamentalmente, entre 1168 y 1188. Así, lo vemos tanto en la sonrisa de Daniel, en el Pórtico, como en la actitud de los apóstoles Santiago y Juan y en algunos otros detalles, aunque la talla sea diferente, en relación con la calidad de la piedra, que siempre influye en la forma escultórica (8).

Asimismo, son evidentes sus relaciones con las esculturas del Sepulcro de los Santos Vicente, Sabina y Cristeta en San Vicente de Ávila, con el friso de Carrión de los Condes y con los capiteles de Lebanza (Fogg Art Museum), de 1185, y de Aguilar de Campoo, de 1209 (M.A.N.), aunque hemos de considerar que todos ellos responden a una estilística común que, como hemos indicado en otra ocasión (9), quizá sea debida a la creación de talleres promovidos por el italiano Benedetto Antelami, que desaparece de Parma entre 1178 y 1196, justamente en los años de máxima actividad de estos talleres renovadores en la plástica hispánica.



Díptico del Obispo Gonzalo Menéndez

El eco de la escultura de la Cámara Santa en el arte asturiano es escaso, aunque, no obstante, se ha percibido por Magín Berenguer, en las esculturas de San Pedro de Villanueva, Santa María de Villamayor y en San Esteban de Sograndio, en la segunda mitad del siglo XII (10).

LA CÁMARA SANTA Y EL CAMINO DE SANTIAGO

En la consideración del conjunto del Camino de Santiago, la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo tiene una importancia fundamental, como recoge la popular estrofa:

*El que va a Santiago
y no al Salvador
visita al criado
y no al Señor*

que se apoya, indudablemente, en la imagen del Salvador que se conserva en la catedral, y en la disposición de los altares dedicados a los doce apóstoles, como lo habían hecho Fruela y el rey Casto en su primitiva iglesia, conforme a la ubicación del *Collegium Apostolorum* en el cielo, según la iconografía románica y bizantina. Pero, sobre todo, se fundamenta la desviación en la ruta hacia Compostela por la importancia de las reliquias que se conservan en la Cámara Santa, lo que justifica, asimismo, la ruta cantábrica que corría con cierto paralelismo a la que cruzaba la meseta castellana para unirse en León, fundamentalmente.

El valor que se concede a las reliquias es evidente en los primeros siglos del cristianismo, en los que, si bien en algunos sectores domina la tendencia anicónica, las reliquias del mártir siempre ejercieron una gran atracción espiritual, como es notorio en la historia de los primeros siglos del cristianismo, en los que se llegó a prohibir el trasiego de los restos de los mártires que se conservaban en las catacumbas cristianas. Esta veneración hacia las reliquias, como es sabido, se mantiene a todo lo largo de la historia de la cristiandad (11).

En este aspecto, es importante tener presente que existe en Asturias un excepcional conjunto de reliquias que justifica plenamente que Oviedo sea centro de devoción para los cristianos desde fechas muy tempranas (12).

La existencia del Arca Santa, con importantísimas reliquias, hubo de ser factor decisivo para justificar la visita de Alfonso VI, en 1075, cuando se ordena su revestimiento con láminas de plata, justamente en el año que se inicia la gran basílica de Santiago de Compostela y comenzaba el gran incremento de la peregrinación jacobea, en torno a la cual se crea y se desarrolla el arte románico, del que el conjunto de lo que es actualmente la Cámara Santa es uno de los ejemplos más significativos, tanto en la propia forma arquitectónica como en la integración de la escultura como elemento significativo de un pensamiento.

En efecto, característica fundamental del estilo románico es la importancia que se concede a la escultura monumental incorporada al edificio. En este, la escultura no desempeña una función decorativa, sino que cumple una misión instructiva. El templo, el espacio religioso, no limita su función a la de albergar en su seno a los fieles, sino que, mediante las artes figurativas, las reliquias y el desarrollo de las ceremonias litúrgicas, contribuye a orientar y mantener viva la fe de los creyentes. Mediante las reliquias, de alguna manera entramos en contacto con el pasado, que se plasma en la actualidad de nuestra fe, enraizada y fomentada tanto en los textos sagrados como animada de continuo por la presencia de estas reliquias que establecen el nexo tanto con el pasado como en relación con el mundo del espíritu.

Esta vinculación de Oviedo al Camino de Santiago supone la posibilidad de romper el aislamiento respecto a Europa, en estos momentos en los que el estilo románico se hallaba en pleno desarrollo (13).

La afluencia de peregrinos sería factor determinante para la ampliación del primer recinto de la Cámara Santa (que se limita al sector de la cabecera, donde se conservan las reliquias) en tiempos del obispo don Pelayo (1100-1129), cuando se estima que se construyó el sector delantero. Ya en el segundo tercio del siglo se reformaría, al colocar una bóveda de cañón con sus tres arcos fajones que apoyan en columnas dobles y que sustituiría a la primitiva cubierta de madera, que se apoya al exterior en los contrafuertes enjarjados en el muro y enlazados por arcos de medio punto de distinto peralte, como en Santiago de Compostela y como en las columnas del prerrománico asturiano, a cuya época debe corresponder la parte de la cabecera, como lo denuncia el vano superior, parejo al de la cripta de Santa Leocadia, es decir, vano rectangular con celosías, protegido el dintel por arco ciego de ladrillo de medio punto, denunciándose la elevación de la zona de la cabecera por el despiece del paramento del muro exterior, por la buena labra de los sillares superiores, como en los esquinales de sillería, mientras la mayor parte de este muro se ejecuta con sillarejo.

ARQUITECTURA

Se ubica la Cámara Santa en el costado derecho de la cabecera de la actual catedral gótica (14). Su organización corresponde a la de un *martirium*, tipo de construcción paleocristiana, de dos pisos, uno inferior, como cripta, con restos funerarios, que es la cripta o capilla de Santa Leocadia, y un piso superior al que se accede para los cultos, que es propiamente la Cámara Santa. Su tipología, en efecto, es análoga al *martirium* paleocristiano de La Alberca (Murcia) (15) y muestra, asimismo, una cierta relación con la traza y volumen de Santa María del Naranco, aunque la finalidad sea muy diferente, por lo que se estima que esta Cámara Santa fue el Aula Regia del palacio ovetense.

Se atribuye su construcción a la época de Alfonso II el Casto, en relación con la basílica de San Salvador y como edificación adosada a la torre de San Miguel. Esta basílica del Salvador, ya citada en el 812, tenía doce altares dedicados a los apóstoles; al norte, estaba la capilla u oratorio de Santa María, más una fortificación para la defensa y un palacio.

La cripta de Santa Leocadia (16), atribuida por Amador de los Ríos a Tioda, es de planta rectangular, de 4,10 m. de ancho por 11,65 de largo y 2,50 de altura, cubierta con bóveda de cañón seguido que se apoya en bancos laterales; a la cabecera, se sitúa un espacio cuadrado, en cuyo testero existe una ventana con dintel cobijado por arco de descarga de medio punto, de ladrillo, con frontón triangular que apoya en dos pequeñas columnas, que encuadran una pequeña arca con frontón triangular, como relicario.

El cuerpo superior, conocido primitivamente como capilla de San Miguel (17), consta, asimismo, de dos partes: una cabecera rectangular donde se conservan las reliquias y un cuerpo rectangular, de 6,80 m. de largo por 4,42 m. de ancho. El cuerpo de la cabecera, que se cubre con bóveda de cañón pintada, según



Cámara Santa. Interior hacia la cabecera

Ambrosio de Morales, tenía reja de hierro para impedir el acceso y, detrás, otra más baja de madera, permitiéndose el paso entre las dos rejas sólo a contados sacerdotes. Este sector más alargado se cubre con bóveda de cañón reforzada con arco fajón en el centro y otros en los testeros que apoyan en co-



Cámara Santa. Interior hacia los pies

lumnas, que alcanzan 2,74 m., pareadas sobre altos pedestales rectangulares, que alcanzan 1,492 m. de altura, con columnillas en los ángulos. A los fustes de estas columnas se adosan imágenes de los apóstoles pareados, seis a cada lado. Recorre todo el conjunto una faja de decoración vegetal. El suelo

es de dura argamasa, con incrustaciones de pequeñas piedras de diversos colores semejando losas de jaspe.

Esta construcción corresponde a una etapa avanzada del románico por su cubierta y molduraje, como ya hemos indicado, la cual sustituiría a una cubierta primitiva de madera, mientras la parte de la cabecera correspondería a la etapa prerrománica, como la cripta.

En el exterior, se pueden observar contrafuertes perfectamente tallados y escuadrados sus sillares, que se enlazan por tres arcos de medio punto peraltados, tendiendo al apuntamiento dos de ellos. Estos contrafuertes se adosan a toda la construcción, inclusive a la parte prerrománica de la cabecera, en cuyo hastial se disponen otros dos contrafuertes, más rudos en su talla y rematados en talud, como en Santullano. En los campos de los arcos, entre los contrafuertes, se conserva el muro prerrománico de sillarejo, mientras el cornisamento del conjunto es románico, de la segunda mitad del siglo XII.

En el testero hay huellas de una cubierta a dos aguas que corresponde a este cuerpo de la cabecera y que arranca de la línea del cornisamento románico, añadida a este sector prerrománico de la Cámara Santa. Este cornisamento románico, de fines del siglo XII, es parejo al que remata el muro del cuerpo rectangular, en el que —como hemos indicado— se sitúan los apóstoles, y se organiza con canecillos con figuras o simples escotaduras, metopas con decoración vegetal, que se repite en los sofitos, o parte inferior de la cornisa, que decora su borde visible con motivos vegetales de hondos efectos de claro-curo.

EL APOSTOLADO

Aspecto fundamental en la consideración de la Cámara Santa es el referente a la representación de los apóstoles que, emparejados, se sitúan adosados a los fustes de las columnas (18), formando parte de ellas, lo que, en cierta manera, determina las propias formas escultóricas. Los fustes de las columnas no se adosan al muro, sino que se han labrado independientemente.

Comprobamos, una vez más, la estilística románica en cuanto el marco arquitectónico engendra o influye en la forma escultórica, aunque, en este caso, el estudio de las funciones y de las propias formas anatómicas ya nos indica una fase avanzada en la evolución de la estética románica, anunciando la aparición de un nuevo concepto, lo que es particularmente destacable para valorizar la importancia de estas esculturas.

Uno de los modelos más característicos de la fase final del románico es la aparición de la estatua-columna, es decir, la plena incorporación de la estatua al fuste de la columna, al que llega a sustituir, para ir adquiriendo independencia, como ya ocurre en el período gótico (19). Son numerosos los ejemplos conservados partiendo del Pórtico Real de Chartres, de 1145, al que siguen, hacia las mismas fechas, las de San Benigno de Dijon y, más tardíamente, en Angers, antes de 1160. De este segundo tercio del siglo XII son las del pórtico lateral de la catedral de Bourges, que, aunque iniciada en 1195, como supone Branner, debieron quedar en el obrador del edificio anterior, incendiado, y fueron aprovechadas en la nueva construcción. También corresponde a esta segunda mitad del siglo XII las de Saint Loup-de-Naud, de San Lorenzo de Avallon y la de Charlieu, entre otras (20).

Paralelamente, en España, las vemos antes de 1170 en Santa María de Sangüesa; como de principios de 1179, fechadas por inscripción, son las de Uncastillo, y de fechas similares son las de San Vicente de Ávila, anteriores a 1168, así como las que vemos en San Martín de Segovia (21).

La novedad de la Cámara Santa es situar estos apóstoles, como *Collegium Apostolorum*, en el sector anterior al espacio destinado propiamente a santuario, donde están las reliquias, objetos de veneración. Sector del conjunto arquitectónico de esta Cámara Santa, que es atribuido al obispo don Pelayo, que rigió la diócesis de 1101 a 1129, cuando se sustituyó la techumbre por la bóveda de cañón, ya conforme a los procedimientos de la arquitectura románica. Sería hacia 1175 cuando se colocaría este Apostolado, como parece deducirse de la iconografía de los capiteles, según indicaremos más adelante, aunque el programa pueda atribuirse a unos años antes, al igual que la propia ejecución de las esculturas de los apóstoles.

Esta representación de los doce apóstoles emparejados, evidentemente, está en relación con los doce altares que se situaban en la vieja iglesia de San Salvador, según el testimonio documental y epigráfico que se recoge en la lápida situada en la entrada a la capilla del rey Casto (22), que estuvo sobre las puertas del Alcázar, y que reza así: «*In nomine Domini Dei et Salvatoris Nostri Jesu-Christi sive Omnium Sanctorum Gloriosae Sanctae Mariae Virginis, Bissenis Apostolis, Ceterisque Sanctis Martiribus ob cuius honorem Templum edificatum est in hunc locum Ovetao a quodam Religioso Adefonso Principe...*».

Conforme a los criterios del arte románico, se establece un orden en el que podemos vislumbrar un cierto simbolismo: como se indica en el *Codex Calixtino* de mediados del siglo XII, los apóstoles son las puertas de la sabiduría por las que entran los fie-

les en el Reino de los cielos, extendiéndose esta simbología a otras significaciones, según indica en el propio texto:

«[...] son las verdaderas doce horas del día y las doce de la noche del mundo y los doce rayos del verdadero sol... están representados por los doce hijos de Jacob, por los doce príncipes de las doce tribus de Israel, por las doce fuentes vivas de Elim en el desierto, por las doce piedras preciosas engastadas en el pectoral de Aaron, por los doce panes de la proposición, por los doce exploradores enviados por Moisés a la tierra de promisión, por las doce piedras con que fue hecho el altar, por las doce piedras tomadas del Jordán, por los doce bueyes que sostenían el mar de bronce, por las doce estrellas que se ponían en la corona de una esposa, por los doce signos del Zodíaco, por los doce meses del año, por los doce senadores romanos y por los doce sabios..., los doce cuévanos de los pedazos, en los doce nombres que vio San Juan en el Apocalipsis escritos sobre la puerta de la Jerusalem celestial y en las doce hiladas del muro de la misma ciudad..., doce patriarcas..., doce profetas...

[...] torres de la fortaleza de Dios..., rayos del verdadero sol..., claras ventanas de luz verdadera, puertas de la gloria...» (23).

Presiden el conjunto, a la derecha de la entrada, en el centro, los apóstoles Pedro y Pablo, frente a los cuales se sitúan las representaciones de Santiago el Mayor y Juan. En los ángulos, hacia la cabecera, a la izquierda, Andrés y Mateo; a la derecha, Santiago el Menor y Felipe; y a los pies, a la derecha, Tomás y Bartolomé, cuyo emparejamiento debe estar determinado por la predicación evangélica de ambos en la India, y, por último, terminamos el recorrido en la organización iconográfica del conjunto, con los apóstoles Simón y Judas Tadeo, hermanos de Santiago el Menor, los cuales se relacionan con el relato legendario del rey Abgar de Edesa y la ima-

gen de Cristo en el santo mandilón conocido vulgarmente como el paño de la Verónica (24).

Esta ordenación: Pedro y Pablo; Santiago y Juan; Andrés y Mateo; Felipe y Santiago el Menor; Tomás y Bartolomé, y Simón y Judas Tadeo no se ajusta a los textos evangélicos, conforme se especifica en los textos de San Mateo (10, 2-4), San Marcos (3, 16-19), San Lucas (6, 14-16), y en los Hechos de los Apóstoles (1,13) (25).

Tendríamos tres grupos en relación con su importancia y con escasas variantes dentro de cada grupo:

- El primero, lo integran Pedro, Andrés, Santiago y Juan, al que se añade Pablo.
- El segundo, Felipe, Bartolomé, Tomás y Mateo.
- El tercero, Santiago el Menor, Simón y Tadeo, con San Matías en sustitución de Judas Iscariote.

En la propia Cámara Santa pudo ver el escultor una ordenación iconográfica del Apostolado. En el Arca Santa, de 1075, el orden seguido es el siguiente: en el registro inferior del costado derecho se sitúan Juan, Pedro, Santiago, Andrés (que ofrece la peculiaridad de cruzar las piernas, montada la derecha sobre la izquierda, como uno de los apóstoles, santo Tomás, de la Cámara Santa), Felipe, Mateo, Bartolomé y Tomás; y en el frente, en la parte alta se sigue otro orden: de izquierda a derecha, Pablo, Pedro, Juan, Santiago, Andrés, Santiago el Menor, Simón, Tadeo (estos dos nuevos), Tomás, Felipe, Bartolomé y Mateo (26).

De fecha anterior son, asimismo, los relieves de Santo Domingo de Silos, donde se pueden ver dos ordenaciones; en el de la Venida del Espíritu se colocan, en la faja superior, Santiago, Tadeo, Pablo, Juan, Pedro, Andrés y Simón; en la inferior, a Tomás, Felipe, Bartolomé, Santiago el Menor y Mateo; y en el relieve de la Duda de Tomás: arriba, Mateo, Tadeo, Simón, Bartolomé; en el medio, Juan, Santiago el Mayor, Felipe y Santiago el Menor; abajo, Tomás, Pablo, Pedro y Andrés (27).

También, con fecha anterior a estos apóstoles de la Cámara Santa, en el Codex Calixtino, se citan dos ordenaciones: una, que recoge la tradición de Venancio Fortunato, es la siguiente: Pablo, Pedro, Andrés, Juan, Santiago el Menor, Santiago el Mayor, Felipe, Tomás, Bartolomé, Mateo, Simón y Judas Tadeo; y otra es la de Pedro, Andrés, Santiago, Juan, Felipe y Bartolomé, Tomás y Mateo, Santiago el Menor y Tadeo, Simón y Judas Iscariote, cuyos emparejamientos no coinciden con los de Cámara Santa (28).

Tampoco coincide la ordenación de Oviedo con la del Símbolo de los Apóstoles, es decir, el Credo, según recoge Alfonso X en el Setenario, en el que se atribuye a cada uno de los apóstoles uno de los artículos del Credo, y que es el siguiente: Pedro, Juan, Santiago, Andrés, Felipe, Tomás, Bartolomé, Mateo, Santiago el Menor, Simón, Judas Jaccobi, es decir, Tadeo, y San Matías (29). Símbolo apostólico conocido por Rufino, presbítero de Aquilea, y que recogió Marcelo de Ancira, en el 337, y del que se conocen algunas variantes (30). Ordenación que tampoco corresponde a la del canon de la misa, ni al de la letanía romana, ni al orden de su elección, ni al de la fecha de su conmemoración en el calendario (31).

San Pedro y San Pablo

Estas esculturas de los apóstoles han sido consideradas, en todo momento, como obras excepcionales; como escribe Porter: «El maestro de Oviedo es un cometa que cruza fugaz por el horizonte, brillando un momento con extraordinario esplendor y desaparece...», y recogen Nieto y Gómez Moreno, en el panorama del arte románico en su etapa final (32); estas esculturas manteniendo la unidad estilística ofrecen en su análisis formal variantes que rompen la monotonía de otros grupos análogos, mostrando la virtuosa calidad de este magistral maestro.

Preside el Collegium Apostolorum el apóstol San Pedro, cabeza de la Iglesia, a quien se atribuye la primera afirmación del Credo: «Creo en Dios Padre, todopoderoso, creador del cielo y de la tierra»; a su izquierda, emparejado, el apóstol San Pablo, príncipe de los apóstoles y cabeza de la iglesia de los gentiles, ambos con basa y capitel común, así como pedestal.

Se adosa la imagen de San Pedro al fuste de la columna formando parte de ella, pero sin que sus proporciones anatómicas estén afectadas por la forma cilíndrica del fuste, pues su cuerpo está perfectamente proporcionado a las dimensiones de la cabeza. Esta se talla marcando con un fuerte rasgo las comisuras en la base de la nariz, lo que produce un hondo efecto de claroscuro. Se marca, asimismo, la órbita de los ojos, cuyas cejas se rehúnden ligeramente, como la pupila, en la que se incrusta una piedra negra o azabache.

El rostro sereno mira a San Pablo, como pensativo, y presenta barba partida con siete mechones que rematan en pequeños rizos, así como la cabellera, en talla filiforme. En el rostro, aparte del modelado y restos de policromía, una vena en la frente acentúa el carácter simétrico del conjunto.



San Pedro y San Pablo

Viste amplio manto que oculta la túnica, que aparece en la parte inferior. El amplio manto cae en múltiples pliegues, ciñéndose al cuerpo. En el plegado se utilizan los tubos de órgano y los abanicos que bordean la parte inferior. El manto se recoge con una fíbula en su hombro derecho, lo que crea plie-



San Pedro y San Pablo

gues concéntricos en la parte superior y, asimismo, al recoger el manto bajo el brazo izquierdo se crea una diagonal que se contrapone a la que se señala desde el hombro derecho hacia su lado izquierdo.

San Pedro lleva en la mano derecha el rollo de la ley o evangelio, señalando con el índice a San Pablo,

el cual, con el libro abierto, simboliza la explicación del mensaje divino. En la mano izquierda lleva las llaves, conforme a la iconografía tradicional, una hacia arriba, que empuña, y la otra hacia abajo, que cuelga. En la llave que empuña, se traza en su paletón una cruz y las guardas dentadas, todo, quizás, en relación con su simbología como puerta del cielo.

La figura de San Pablo es más esbelta, por la proporción más estrecha de la cabeza, con amplia frente y semicalva, destacándose por su apuntamiento, en virtud de la lengua barba puntiaguda, bífida, de pelo liso y con técnica filiforme como la cabellera que cae por los dos lados, como el bigote.

Con la derecha sostiene el libro abierto de las Epístolas, mientras parece atender, reflexivamente, a las palabras de San Pedro. La posición de las piernas se contrapone a la más estática de San Pedro, pues, al retrasar su pierna izquierda, insinúa el movimiento, es decir, la acción de caminar, conforme al carácter dinámico de San Pablo en sus predicaciones. La contraposición, equilibrada respecto de San Pedro, aun se acentúa más al recoger el manto bajo el brazo derecho, estableciendo el equilibrio y la relación con las curvas de los plegados en esta parte superior del cuerpo y la suave dirección de las telas hacia nuestra derecha, señalando una bifurcación hacia la parte inferior, a partir de la mano de San Pedro que sostiene las llaves, con las líneas paralelas, casi verticales, en los plegados de los mantos que recogen los apóstoles bajo los brazos.

Ambas figuras, descalzas, se apoyan en elementos vegetales, San Pedro sobre dos hojas, que se relacionan con las del capitel de Santo Tomás y San Bartolomé; San Pablo sobre estilizadas hojas, conforme a un modelo, ya cisterciense en su esbeltez, como acanto estilizado, que decora el nervio central con pequeñas bolas (esta figura de San Pablo no conserva la pupila derecha ni parte de los dedos de su mano izquierda, ni el ángulo superior del libro en este mismo lado).



San Pedro y San Pablo. Basa

Base y pedestal

Las columnas descansan en una base moldurada, con bocelino decorado con un junquillo estriado, caveto o nacela y bocel decorado con unas líneas sinuosas y plinto rectangular, que apoya en el remate del pedestal, con nacela, toro y filete decorado con fila de lengüetas.

Se adosa a la base la representación de una vulpeja, con garras y cabeza de felino, que atrapa por el cuello a un gallo, con cresta, amplia cola y espolones. Tema alegórico, por cuanto la vulpeja es ser diabólico, engañoso y carnicero, mientras que el gallo tiene una simbología positiva como vigilante y cuidador, anunciando la venida de la luz, reclamando la atención y la constante vigilancia del cristiano (33).

El pedestal, como los restantes del conjunto, se compone de un basamento formado por dos filas de sillares perfectamente labrados, con marcas de cantería, algunos colocados a soga y tizón. Todos los pedestales del Apostolado son análogos. Sobre los sillares del basamento se eleva el cuerpo o dado del



Pedestal de Santiago y San Juan

pedestal, de dos hiladas, en cuyos ángulos se sitúan columnas con capitel vegetal, con el tambor partido siguiendo la línea de tendel o junta de las sillerías. Estas columnas con un amplio plinto muestran su fuste liso y los capiteles de hojas carnosas y, en algunos, estilizados leones y aves enfrentadas. En las



Capitel de pedestal

doce columnillas de estos pedestales se representan, en dos de ellas, los leones afrontados; en una, dos pelícanos igualmente afrontados y dos que vuelven sus cabezas (perdidas) y con larga cola uno de ellos que se enrosca; las restantes, con elementos vegetales muy esbeltos o rudas estilizaciones del capitel corin-



Capitel de pedestal

tio. En los ángulos de las basas se aprecian restos de algunos leoncillos mutilados y hojas aveneradas.

Remata el cuerpo de estos pedestales una faja con arquillos de medio punto, cuyo campo, conforme al característico deseo de movimiento del barroquismo



Capitel de pedestal

románico, se contrapone con superficies alternadas cóncavas y convexas y, en todo caso, ornamentada, su parte inferior, con pequeños ápices de hojas, trifoliadas y redondeadas, que se alternan igualmente (34).

Santiago y Juan

En el muro del lado del evangelio, enfrente de los apóstoles Pedro y Pablo, se sitúan las dos columnas a las que se adosan los apóstoles Santiago y Juan. Conforme a la jerarquía, se dispone a la izquierda Santiago y a la derecha Juan, según el orden al que anteriormente hemos hecho referencia, a pesar de que corresponde a Juan la segunda afirmación del Credo, es decir, la correspondiente a Cristo, en la que se especifica que fue concebido por el Espíritu Santo y su nacimiento de Santa María Virgen.

Ambas esculturas muestran íntima relación estilística con las de San Pedro y San Pablo. Es particularmente interesante la representación de Santiago portando una lanza o báculo, rematado en cruz, que clava en las fauces de la serpiente, que se sitúa a sus pies, de los que el izquierdo se representa calzado. En la mano izquierda porta una escarcela, con concha de peregrino en su frente, como en Silos (35). La filacteria cae sinuosa, enroscándose en la lanza o báculo, y los plegados de su túnica muestran íntima relación con la de San Pablo, mientras que su cabeza muestra evidente concomitancia con la de San Pedro. Cuelga la escarcela de los hombros, dejando al descubierto la correa izquierda que, suavemente, se decora en su extremo con pequeños cuadraditos, mostrando una preocupación por el detalle que igualmente se refleja en la doble cuerda que fija la concha en la escarcela, horadando la charnela.

Como hemos indicado, la cabeza es análoga a la de San Pedro, con el mismo tipo de cráneo y nariz —que se destrozó en 1934— y barba partida, con ocho mechones a los lados, mientras el amplio bigote se divide en dos partes lisas, acentuándose el carácter filiforme de la talla; el pelo está, también, partido en dos partes que cubren el cráneo mostrando un pequeño bucle a su izquierda, mientras el sector



Santiago el Mayor y San Juan

de la derecha se funde en el báculo. Como los anteriores apóstoles, ofrece las cejas talladas para embutir una pasta oscura o negra, mostrando la mirada ensimismada. El plegado repite el de San Pablo en su lado izquierdo, es decir, con curvas concéntricas que siguen la anatomía de la pierna.



Santiago el Mayor y San Juan. Basa

San Juan, al igual que en la pareja de San Pedro y San Pablo, a nuestra derecha, ofrece un canon más esbelto por la mayor estilización de su cuerpo. Viste túnica con plegados verticales y tímidos pliegues en su izquierda, cruzando en diagonal ante el pecho.

Sostiene con su izquierda un libro, al cual, a su vez, sujeta con la derecha oculta bajo el manto, creando una diagonal que se contrapone a la del manto ante el pecho. El libro en diagonal se decora con cinco clavos y se cierra con una cinta de cuero que se en-gancha en unas correíllas fijas en la tapa del libro.

La mano izquierda ofrece largos dedos que se se-
paran. La cabeza de este apóstol muestra los rasgos
de un joven de corta barba, con sólo seis pequeños
mechones rematados en bucles.

La melena, ondulada ligeramente y más movida
que la de Santiago, cae por detrás rematando en bu-
cles y deja al descubierto la anatomía de la oreja,
perfectamente trabajada. Asimismo, el bigote, más
pequeño que el de Santiago, muestra la misma técni-
ca. Se señala la ceja y la mirada muestra análoga ac-
titud pensativa. En torno a la parte baja de la nariz,
es decir, en su comisura, se marca la talla profunda.
Se apoya la figura en un águila simbólica, perfecta-
mente modelada.

Descansan las columnas sobre basa ática cuya
moldura se decora con rosetas, asomando cabecillas
en los ángulos, y en el centro se adosan dos leonci-
llos que encuadran a una cabeza humana, tema evi-
dentemente inspirado en el de Gilgamesh que vemos
en el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela.
A uno de estos leones le falta una pata y su técni-
ca se caracteriza por el concepto plano en la talla.

San Andrés y San Mateo

Lo siguen, conforme a los textos evangélicos, el
hermano de San Pedro y San Mateo, que ocupan el
ángulo norte del lado del evangelio junto al presbite-
rio del recinto, ambos de alargado canon como en
San Juan y San Pablo, en la línea estilística de estos.

Corresponde a San Andrés la afirmación respecto
a la Pasión de Cristo. Nos lo representa dialogante,
levantando su mano izquierda, y en la derecha la fi-
lacteria que cae sinuosamente por su lado derecho.
La cabeza, con barba muy poblada, con doble o tri-
ple fila de ensortijadas guedejas, rematando en cara-
colillos, y con amplio bigote que remata en caracol.
El pelo cae sinuosamente a los lados, colocando en
la frente bífido mechón y, como en los demás, mues-
tra amplios ojos muy marcados, al igual que los pár-
pados y las cejas. La vestidura de San Andrés cae
suavemente, marcando la anatomía de la pierna de-
recha. Sus pies descansan en una vulpeja con garras
y patas de gallo con espolón y uñas.

San Mateo parece escuchar pensativo, teniendo an-
te sí el Evangelio que sostiene en su mano izquierda,
manteniéndolo abierto y en el que se estudia y se se-
ñala la curvatura de las páginas del libro. Se muestra
con barba partida, poco poblada y bigote liso; así co-
mo el peinado, partido en dos trenzas casi simétricas.

De antiguo, esta escultura muestra, como la de
San Andrés, una huella o grieta en la base del cue-
llo, como si estuviera labrado independientemente
del resto del cuerpo.

Corresponde a San Mateo la creencia en el Espíri-
tu Santo, con lo que se concreta, en el conjunto de
esta cámara, la afirmación principal respecto a la
Trinidad. Descansa esta figura sobre dos esbeltos ta-
llos parejos a los de San Pablo. En la parte inferior o
imoscapo de las columnas, dos listeles, tallados con
pequeños tacos rectangulares, que apoyan en un bo-



San Andrés y San Mateo

cel rebajado con hojas acuáticas, muy marcado el nervio central, al que sigue otra moldura análoga con pequeñas lengüetas redondeadas sobre el pedestal.

Sobre el plinto de las columnas se disponen dos cuadrúpedos como leones agazapados, de largas colas que se enroscan en sus cuerpos, vislumbrándose, en el centro, los restos de otro animal cuyas garras avanzan.



San Andrés y San Mateo, Detalle



San Andrés y San Mateo. Basa

Santiago el Menor y San Felipe

En el ángulo meridional, junto a la cabecera, se sitúan los apóstoles Santiago el Menor y Felipe, que han de emparejarse en relación con su festividad, el primero de mayo. Corresponde la representación de Santiago el Menor a un canon más estrecho que la de San Felipe, en relación con el tamaño de su cabeza.

La escultura se ajusta al soporte, dejando muy escaso espacio entre la cabeza y el collarino del capitel, respondiendo en su labra a las características que hemos observado en los anteriores. La imagen de Santiago lleva en su izquierda filacteria, que cae desplegada verticalmente y en la que se hallan grabadas una serie de líneas paralelas, como indicativas de haber contenido una inscripción desaparecida, texto al que el Apóstol indica con el alargado índice de su mano derecha.

Viste amplia túnica y crea pliegues concéntricos en el busto y se enrollan al cuello, ciñéndose en la cintura parte de ellos. La cabeza responde al modelo que hemos citado anteriormente, con barba partida, abundante, con mechones que se rematan en rizos, mientras el bigote cae ondulado y el pelo se estructura en dos crenchas que llegan a los hombros, mostrando también aquel carácter de ensimismamiento de los anteriores. La figura se apoya en un hombre arrodillado, que a su vez se apoya en hojas y eleva su pierna izquierda, mientras baja la derecha con el mismo brazo, en actitud que refleja, en su contraposto, un cierto sentido clásico. Con la mano izquierda sostiene el pie del apóstol que juega estilísticamente con la torsión del cuello del atlante, con lo que demuestra una estrecha relación con figuras análogas del arte romano (36).



Santiago el Menor y San Felipe

El basamento tiene una base con escocia y cabecilla angulares. La relación de ambos, de San Felipe y Santiago el Menor, se establece con la liturgia de la Iglesia de los Apóstoles, consagrada por Juan III en el 563, donde se conserva una inscripción referente a ellos. Asimismo, hemos de considerar que la filacteria se relaciona con la Epístola que se le atribuye.



Santiago el Menor y San Felipe. Detalle

El apóstol San Felipe, cuya imagen es más ancha que la de Santiago, viste túnica que cae verticalmente y se pliega en la cintura, envolviendo su mano izquierda, con la que sostiene un libro de tres volúmenes, decoradas sus tapas con cinco clavos (se ha perdido el pulgar de la mano derecha). Su cabeza nos ofrece barba con largos mechones que caen sinuosos,



Santiago el Menor y San Felipe. Basa

rematando en su característico rizo, y mientras el pelo cae en crenchas que llegan a sus hombros.

La imagen se apoya en un atlante arrodillado, en su cabeza y en ambas manos, que eleva en obligada contorsión del cuerpo que se muestra en su ruda anatomía, en la que destaca la caja torácica y las clavículas. El rostro expresivo concuerda con la del joven atlante que hace pareja.

Santo Tomás y San Bartolomé

La identificación de estos apóstoles no plantea problemas porque ambos llevan filacteria en la que están escritos sus nombres. La razón de su emparejamiento está en relación con el lugar de su predicación fuera del mundo helenístico, ambos en la India.

La imagen de Santo Tomás, ligeramente más reducida que la de San Bartolomé, ofrece la peculiaridad de colocar la pierna derecha por encima de la rodilla de la izquierda, forzando a una torsión del tobillo, como hemos visto en Silos y en numerosas obras del período románico. Este movimiento forzado de las piernas provoca una torsión del cuerpo que afecta a la indumentaria, en cuanto se señala un pliegue oblicuo a la altura de la rodilla, que se relaciona con la dirección de la filacteria que sostiene entre las dos manos (37).

La cabeza del santo responde al modelo que hemos visto de barba partida, con un mechón a cada lado, rematando en caracol o en rizo, como el pelo en talla filiforme, con los mechones que se sitúan sobre la amplia frente. Se señalan la talla de las cejas y los ojos muy abiertos, en los que se han colocado pequeñas lentillas de cristal en las pupilas.

Se apoya el apóstol en un animal monstruoso, mitad águila y de largo cuello con garras y cabeza de felino, cuyo pelo encrespado vuelve a fundirse en el cuerpo del águila.

La imagen de San Bartolomé es la que más sufrió en los destrozos de 1934, perdiendo parte de la mano derecha y parte de los pies y de las manos y la barba y los dos ojos de azabache, aparte de otras pequeñas mutilaciones. Representa al santo llevando la filacteria a la izquierda, que cae en diagonal y levanta la mano derecha como testimonio. La cabeza con barba partida con mechones a cada lado rematando rizos, y



Santo Tomás y San Bartolomé

abundante y revuelta cabellera formada con varias crenchas que caen hacia el cuello.

Se apoya la imagen en una diabólica vulpeja, de cuya boca sale una rama vegetal correspondiente a la cabeza.



Santo Tomás y San Bartolomé. Detalle



Santo Tomás y San Bartolomé. Detalle

San Simón y San Judas Tadeo

En el ángulo de la izquierda, a la entrada, se sitúan las dos columnas en las que se representan los dos apóstoles, San Simón y San Judas Tadeo, que, como siempre, muestran una cierta variación en su canon.

El apóstol Simón dirige su mirada hacia Judas Tadeo, volviendo a montar su pierna derecha sobre la izquierda, tan suavemente que sólo es perceptible por la posición de los pies. Viste túnica que cae en pliegues curvilíneos, sujetando parte de su túnica con la izquierda, mientras alza su derecha mostrando la palma hacia el espectador. La cabeza nos muestra la poblada barba, con mechones filiformes en la cabellera y el bigote y ojos muy abiertos en los que ha desaparecido la pupila negra, observándose un desperfecto en la nariz. Descansa la figura en un animal monstruoso con el cuerpo de águila, pezuñas y la cabeza de un pez, además del largo cuello. En la base, sobre el plinto, unas cabecitas, como ya se ha visto en otros apóstoles.

La de Judas Tadeo con el libro, en cuya tapa se colocan rosetas detallando la tira de cuero que engancha en el broche. La figura ofrece la peculiaridad de su larga barba filiforme, trenzada con cuatro gudejas y el bigote también amplio, filiforme, así como el pelo que cae sobre sus hombros, los ojos muy abiertos, pensativos, al escuchar las palabras de San Simón.

Se apoya la figura en un animal monstruoso, con cuerpo de águila, pezuñas bien marcadas, largo cuello y cabeza humana, como de mujer, con amplia melena.

Por todo el recinto de la Cámara corre una cornisa con decoración vegetal muy movida, cuyos motivos



San Simón y San Judas Tadeo

de cuatro hojas se distribuyen rítmicamente, de carácter naturalista, las más con gran cogollo central y con racimo de uvas en la ménsula, a la derecha de la entrada del Santuario.

Los arcos ofrecen en su intradós grandes rosetas, excepto la del arco triunfal, también con decoración vegetal.



San Simón y San Judas Tadeo. Detalle

A los pies, sobre la puerta de entrada se colocan tres cabezas correspondientes a una Crucifixión, ya protogótica, cuyos cuerpos estaban pintados. Sobre la cabeza de Cristo, con barba partida y gudejas rematadas en caracol, amplia frente con tres pequeños rizos y el pelo cayendo a los lados. Figura idealizada



San Simón y San Judas Tadeo. Basa

mostrando la placidez de la muerte. La de San Juan, también con doble mechón acaracolado en la frente, muestra en sus ojos la huella de la pintura. La Virgen, de estilizado canon, con toca, es una bella expresión de dolor (38).



Cabezas de Cristo, San Juan y La Virgen



Capitel de San Pedro y San Pablo. Resurrección

Los capiteles

Los capiteles de las columnas de esta Cámara Santa nos ofrecen una cierta relación con las ideas generales que presidieron la organización del conjunto de la escultura monumental, conforme al programa iconográfico concebido.

Su estilística corresponde, como ya observó Gaillard, a una etapa más avanzada en la evolución de la escultura de este período, pues frente a la rigidez de algunos de los apóstoles, se advierte el predominio de las tendencias naturalistas que caracterizan al estilo protogótico, lo que induce a pensar en el llamado «estilo 1200», anticipador del goticismo, mientras el Apostolado nos enlaza con el románico tardío, tanto por la acusada meticulosidad en el tratamiento de los ropajes como por su evidente sometimiento al fuste de las columnas, con lo que se evidencia la coexistencia de dos maestros o talleres que trabajan simultáneamente en este conjunto de la Cámara Santa.



Capitel de San Pedro y San Pablo. Resurrección

En su examen hemos de seguir el mismo ordenamiento de los apóstoles en el conjunto. En primer lugar, sobresale el capitel correspondiente a las columnas de San Pedro y San Pablo, en el que encontramos una apoyatura para su datación, tanto por su concepción estilística de la belleza como por los principios estéticos que rigen su iconografía.

El collarino que remata los fustes de las columnas se enriquece con una decoración de pequeños círculos, con rombos excavados en el centro, que dividen el espacio en cuatro sectores, que se disponen tangentes como un contario, resaltando la parte central más profunda, con lo que se consiguen fuertes contrastes de claroscuro.

Ocupa el frente del capitel la representación de la Resurrección de Cristo, como es normal en la iconografía románica, es decir, conforme a los textos teatrales litúrgicos, según mostró Emile Mâle (39), con el tema de la visita de las Marías. Se sigue los textos de San Marcos y de San Lucas: «María la Magdalena, Juana y María de Santiago... Prepararon los aromas y al llegar al sepulcro quedaron perplejas



Capitel de San Pedro y San Pablo. Resurrección

al no hallar el cuerpo de Jesús, y se les presentaron dos hombres con vestiduras deslumbrantes», que les dijeron, «¿Por qué buscáis entre los muertos al que vive? No está aquí; ha resucitado» (40).

Conforme a este relato y a la escenografía del texto litúrgico, tenemos, en el centro, el sarcófago, sobre pequeñas columnillas y tres arcos de medio punto, con la tapa levantada que sostienen dos sonrientes ángeles, los cuales, con sus manos, se dirigen a la Magdalena, cuya representación se concreta con el pomo de los perfumes, y el gesto de bajar la cabeza, siguiendo el texto de San Lucas: «Bajaron la cabeza hacia el suelo» (16, 5).

El ángel de la izquierda, con el pelo ensortijado, que, tanto por su sonrisa como por la cabellera recuerda el Daniel del Maestro Mateo en Santiago de Compostela, con alas finamente talladas, nos muestra en su realismo idealizado, por la expresión del sentimiento, su carácter cercano al idealismo del goticismo, que nos hace evocar el texto del profeta Isaías «yo os quitaré el corazón de piedra y os daré un corazón de carne». Esta clara expresión del carácter protogótico de este capitel se repite en el gesto del ángel del centro, así como en el rostro de las Marías.

Aun más, este capitel nos muestra su carácter más avanzado respecto a los apóstoles, tanto en las expresivas figuras como en el naturalismo de los plegados, que, no obstante, muestran su conexión con los plegados en tubo de órgano y abanicos de los apóstoles. En la concepción del espacio es importante destacar la valoración de los términos espaciales, al situar a un ángel detrás del sarcófago, y la creación de la profundidad, mediante la diagonal del sarcófago, que contrasta con la horizontal de la cama del sepulcro.

En los laterales se representa a los guardianes, dos en cada uno de los frentes laterales. En el izquierdo, el primero de ellos con amplia lorica, que cubre hasta más abajo de las rodillas, escudo amplio triangular y espada con acusada acanaladura en la hoja. En el que le sigue, con perpunte en vez de lorica, lisa y huellas de policromía, como en los dos



*Capitel de Santiago el Mayor y San Juan.
Escenas evangélica, profética y alegórica*

del costado derecho, todos ellos con los ojos cerrados y la cabeza hacia atrás, insinuándose, con la posición de los pies, su actitud de dormir.

El cimacio de este capitel es diferente a los restantes de la Cámara Santa. Lo forman hojas muy carnosas que rematan en pequeñas volutas, entre las que se colocan cinco gallones pentalobulados; en los ángulos, asimismo, gruesos tallos que rematan en otros, de los que surgen las hojas.

Capitel de Santiago y San Juan

El capitel correspondiente a los apóstoles Santiago y San Juan es el que nos ofrece una más interesante iconografía. Propiamente, son dos capiteles unidos por el cimacio común y perfectamente diferenciados, aunque, en su temática, se percibe claramente su estrecha relación.



Capitel de Santiago el Mayor y San Juan. Anástasis

En el capitel de la izquierda se representa la Anunciación, ofreciendo el ángel Gabriel a la Virgen un ramo de hojas que surge de un pequeño recipiente que sostiene con su mano derecha y cuyo tipo de hojas se relaciona con las del cimacio de la Resurrección. La Virgen, en pie como el ángel, recoge su manto con la derecha y en la izquierda lleva un pequeño libro. Viste saya encordada y pellote, que ajusta con un cingulo, y luce un pequeño joyel prendido en el pecho, cubriendo la cabeza con una toca. Su gesto de atención, así como los rasgos del rostro y el cuello descubierto, nos sitúa en una fecha muy avanzada de fines del románico.

En el sector, o capitel de la derecha, vemos un anciano barbado, con una filacteria en su izquierda, que cae desplegada y a la que señala con el índice de su derecha. Figura que, evidentemente, corresponde a un profeta, quizás Isaías, en relación con el carácter de la Virgen. Le sigue, en efecto, la Virgen con análoga indumentaria que en la Anunciación, recogiendo el manto ante su cintura, destacando su frontalidad y la posición de su mano derecha abierta,

símbolo de aceptación, como Madre del Salvador. Este carácter de corredentora parece confirmarse en la posición de sus pies, pues introduce su pie izquierdo entre los del Cristo de la escena siguiente de la Anástasis, es decir, la bajada de Cristo a los Infiernos para sacar a sus antecesores desde Adán.

En efecto, el lateral derecho de este capitel se dedica al tema de la Anástasis. Cristo, en el ángulo del capitel, empuña una lanza que cruza en diagonal para clavarse en la boca de un ser diabólico, como un dragón. El pie derecho de Cristo se superpone a la pierna izquierda de la Virgen, relacionando estrechamente ambas figuras.

Estimo, pues, teológicamente, aunque no pueda aportar ningún texto evangélico o apócrifo, que se refiera explícitamente a la función o participación de María en la escena de la Anástasis; parece lógico confirmar esta identidad de Cristo y la Virgen en la Pasión y su importancia como corredentora, así como en otros aspectos de la iconografía de la Pasión, se insiste, fundamentalmente, a partir del siglo XIV (41).

En la Anástasis o bajada de Cristo a los Infiernos, el tema está claramente representado (42). Cristo, con nimbo crucífero, ocupa el ángulo del capitel y, como hemos indicado, empuña la lanza que clava en las fauces del monstruo diabólico. Con su izquierda protege a Adán, conforme a los textos apócrifos, al que ha de llevar al Paraíso (43). Detrás del cuerpo desnudo de Adán, Eva se enlaza a su cintura, siguiendo a la pareja otra figura femenina que sujeta la lanza de Cristo para afianzarla en las fauces del monstruo; en la parte superior del capitel vemos tres figuras masculinas, una de ellas con corona, quizás el Rey David, y una cabeza monstruosa de un animal diabólico.

En el lado izquierdo del capitel se representa a la Sagrada Familia, iniciándose la historia del conjunto. Tenemos a San José apoyado en su cayado, bar-



Capitel de Santiago el Mayor y San Juan. La Sagrada Familia

bado; sigue la Virgen en pie, coronada con corona de cabujones y perlas, que sostiene al Niño con su izquierda, al que ofrece una flor, redondeado su botón o cabezuela como fruto, que el Niño sujeta, mientras que con la derecha bendice. En el rostro de la Virgen se advierte una clara tendencia a la ideali-

zación y, conforme a la estética románica, si bien el Niño mira al espectador, la Virgen, aunque sostiene al Niño, mantiene en la frontalidad el gesto de mirar al espectador. Tanto por la suavidad de sus rasgos como por el brazo derecho que cruza ante el cuerpo para ofrecer la flor, se relaciona con el tipo de Virgen odegitria que señala al Niño como camino de Salvación, que, en este caso, se hace más evidente, pues conduce la vista del espectador a la mano del Niño que bendice.

En el cimacio de este capitel se desarrolla una escena que, pese a su aparente naturalismo, tiene un evidente carácter simbólico, como vemos en otros muchos ejemplos del arte medieval. El jabalí simboliza el poder destructor del demonio, y la caza del jabalí representa la lucha del hombre contra el mal. Aquí, vemos a un hombre, quizás eclesiástico, que apoya moralmente al cazador, el cual, con una gran estaca, hiere al jabalí, acosado por dos perros con collares en los que parecen percibirse letras, destacando la cerviz del jabalí, continuando la escena con otro individuo con espada y otros dos perros, uno de ellos sujeto por gruesas cuerdas que sostiene otro individuo con indumentaria compuesta de túnica corta, como de campesino, y manto (44).

En el lateral izquierdo de este cimacio, encima de la Sagrada Familia, se representa una escena, para mí, indescifrable. Conforme a la lectura iconográfica, se ordena de izquierda a derecha. Vemos, en primer lugar, una figura arrodillada, como de mujer con amplio manto, que se dirige a otra en posición frontal de pie, a la que toca otra con su mano en la cintura, a la que sigue otra que, asimismo, extiende su brazo izquierdo, para enlazarse, mientras su brazo derecho lo sitúa por detrás del cuello, como esta lo hace respecto a la figura central de frente, ante la que se sitúa la figura arrodillada; cierra el grupo, iniciando la composición del conjunto, una figura femenina con larga túnica, cíngulo y toca como cas-

quete, que en su derecha eleva verticalmente una estilizada flor, como lirio, mientras con su izquierda parece sujetar por el cuello a la que tiene delante, que vuelve su cabeza, como la figura femenina que se sitúa en el ángulo. Por el ritmo de la posición de los brazos, es clara la dirección del grupo hacia la izquierda y el carácter central de la figura que mira al frente y ante la que se arrodilla la primera figura a la izquierda.

Forzando un tanto la interpretación iconográfica, identificaríamos a la Virgen como la figura angular a la derecha, que conduciría a una pareja hacia Cristo que sería la que mira de frente; podríamos interpretar como la Verónica la primera figura arrodillada a la que según el pasaje del relato apócrifo de Nicodemo se le apareció Cristo después de la Resurrección.

Capitel de San Andrés y San Mateo

El capitel correspondiente a los apóstoles Andrés y Mateo se encuentra deteriorado por la destrucción de la Cámara Santa, en 1934, y en parte oculto por la ménsula con hojas y racimos, que sirve de apoyo a las arquivoltas del arco triunfal que limita el sector del santuario con las reliquias.

La tipología de este capitel es diversa. Se organiza conforme al tipo corintio, marcando mucho los caulículos angulares, por lo que se desarrolla el tema en la parte baja del cestillo. En su técnica, plegado y estilística se relaciona con el de Santiago y Juan.

Representa la visión apocalíptica de la Teofanía del Señor, o mejor la Cristofanía, en el fin de los tiempos, conforme al momento de la bendición de



Capitel de San Andrés y San Mateo. Cristofanía

los laterales; es sostenido por dos pequeñas figuras, una femenina y otra masculina, la primera con la impla correspondiente a su tocado que se ciñe a su barbilla, y ambas, como es lógico, sin alas. Ambas figuras, quizás alegóricamente representando a la humanidad, se corresponden a la parte superior, en



Capitel de San Andrés y San Mateo. Cristofanía

los elegidos (45). Se representa al Señor como joven imberbe, de acuerdo con la iconografía helenística y carolingia. Cristo sedente, dentro de la mandorla, bendice y lleva un libro cerrado, que luego ha de abrir para descubrir los misterios de la creación a los elegidos. El trono del Señor, del que se representan



Capitel de San Andrés y San Mateo. Apóstoles. Cristofanía

las enjutas del ideal rectángulo en el que esta representación se inscribe, dos ángeles en oración —muy maltrecho el de la derecha— que son los serafines que rodean al trono del Señor según las visiones apocalípticas.

A los lados se representa el Collegium Apostolorum como una visión del Cielo, conforme a los textos apocalípticos. A la derecha, San Pedro, con una esquemática llave en su mano derecha, mientras, forzosamente, levanta su izquierda hasta el hombro para sujetar el manto; barba partida y peinado con raya central, como los restantes del capitel, cayendo el pelo hacia los lados con escasa ondulación. A la izquierda, San Pablo, en oración, con las manos juntas, siguiendo al resto del Apostolado con libros, barbados, sin atributos distintivos (46).

En el frente, o sea, en el lateral izquierdo del capitel son particularmente visibles tres apóstoles, los de los lados con libros y el del centro con pequeña filacteria en espiral y los tres con la izquierda levantada, mostrando la palma, el central como bendiciendo. En el lado opuesto, de talla muy esquematizada, tallados en grandes planos, como bocetos, difícilmente visibles por estar junto a la pared del santuario, otros tres apóstoles; el central, mutilado, de talla muy ruda, como el de la derecha. Los tres apóstoles que faltan deben estar en la cara oculta de este capitel.

La decoración del cimacio de este capitel sigue la tipología vegetal con grandes hojas, una de las cuales se contrapone y enlaza con tallos sinuosos con perlas; otras, simplemente contrapuestas, afrontadas, surgiendo de tallos con un cáliz común, en relación con la talla de la ménsula en la que se apoya la arquivolta.

Capitel de Santiago el Menor y San Felipe

En el capitel de Santiago el Menor y Felipe se abandonan los temas estrictamente religiosos para dar paso a la alegoría. La técnica y estética son análogas a los anteriores capiteles, destacando por la cuidadísima talla minuciosa y las grandes hojas carnosas, de las que penden grandes bolas, así como en el cimacio, al igual que en el capitel de San Andrés y San Mateo, siguiendo la tendencia característica naturalista, bien dibujando roleos, o bien con hojas fasciculadas que se contraponen.

Se representan tres águilas; una, la mayor, de bellísima traza, vuelve la cabeza, destacando tanto por la facilidad del dibujo del animal como por su cuidadísimo trabajo; otras dos, más pequeñas, sujetan con sus garras otras aves más pequeñas, que se agazapan bajo las garras de las rapaces, conforme a otros ejemplos románicos, como en Frómista.

A un lado de este capitel, sin relación estilística, se sitúa una ménsula que sirve de apoyo al saliente de la arquivolta del arco triunfal. En esta ménsula representa a un guerrero con loriga y almorfar, que blande su espada para combatir a un monstruo que muerde el escudo con el que se protege el caballero. El monstruo, con larga cola, se apoya en sus patas traseras, con cabeza de felino de orejas puntiagudas y boca dotada de fuertes dientes.

Es evidente que, como en Santillana del Mar y en otras representaciones de la lucha del caballero con un monstruo demoníaco, se relaciona con el texto de San Pablo en su Epístola a los Efesios (6, 10-17), es decir, con la lucha del caballero cristiano contra las tentaciones diabólicas (47).



Santiago el Menor y San Felipe. Capitel



Santo Tomás y San Bartolomé. Capitel

Capitel de Santo Tomás y San Bartolomé

El capitel de Santo Tomás y San Bartolomé es obra del mismo maestro que ejecutó el de San Andrés y San Felipe, como se demuestra en la traza del conjunto, con grandes caulículos angulares, decorados con perlas y grandes hojas de acanto, así como en la talla un tanto esquemática y ruda, que tiene muy poca relación con el Maestro de los apóstoles y, asimismo, es muy diferente al Maestro del capitel de Santiago y San Juan.

Representa este capitel a cuatro caballeros que luchan con dos leones, concebidas estas figuras como dos capiteles independientes, que repiten invertidos las figuras representadas. En efecto, a la izquierda, vemos un caballero, apoyado en los estribos, que clava su lanza en el cuello de un león que, a su vez, levanta sus garras hacia el caballo, el

cual se defiende golpeando con su pata la nariz de la fiera. Detrás, otro caballero con la lanza en ristre, de talla esquemática, tanto la cabeza del jinete como la del caballo, que contrasta con el detallismo de la melena del león.

En este grupo ha desaparecido la parte inferior del cuerpo del jinete. Esta escena se repite en el lado derecho, aunque en éste, como es lógico, desaparece la lanza en ristre, ya que por estar a la derecha no es visible.

El cimacio de este capitel lo ocupa una decoración de tallos serpenteantes que se desarrollan creando cuadros en cuyo centro se coloca un botón con hélices o simplemente con una división cuatripartita.



San Simón y San Judas Tadeo. Capitel

Capitel de San Simón y San Judas Tadeo

Al igual que los anteriores, este capitel se concibe como la unión de dos capiteles independientes, con un eje de simetría en la unión de ellos, señalada en su base por una gran hoja de acanto pentafoliada. Ambos repiten el motivo vegetal, invertido, como es lógico, en forma de gran tallo que partiendo de la gran hoja de acanto central se diversifica o diverge elevándose para formar una gran curva en cuyo interior se coloca una gran hoja trifoliada, lográndose con esa talla un gran efecto de claroscuro.

En el cimacio se repite el motivo de hojas pentafoliadas y trifoliadas que surgen de un serpenteante tallo.

NOTAS

(1) Esta diferenciación fue advertida por Gaillard: *Sculptures espagnoles de la moitié de douzième siècle*, «Acts of the twentieth International Congress of the History of Art», 1962, en *Études d'Art Roman*. Sorbonne. París 1972, págs. 101-102.

(2) Azcárate, José María: *Fernando II de León y la iniciación del gótico* (Comunicación en el Simposium Internacional «O Portico da Gloria e a Arte da seu tempo»), Santiago de Compostela, octubre 1988.

(3) Cuesta, José: *Guía de la catedral de Oviedo*, Oviedo 1957, pág. 117. Este díptico ha sufrido diversas mutilaciones y transformaciones a juzgar por lo conservado y las fotografías anteriores a 1934.

(4) González, Julio: *Regesta de Fernando II*, Madrid 1943 (1164, 1170, 1171, 1174, 1176, 1177).

(5) González, Julio: *Alfonso IX*, Madrid 1944. I, 253 ss., II, 28.

(6) Pita Andrade, José Manuel: *Los maestros de Oviedo y Ávila*. Madrid 1955, pág. 14.

(7) Yarza Luaces, Joaquín: *El Pórtico de la Gloria*. Madrid 1984, pág. 52.

(8) Cotéjense las láminas de la Cámara Santa y del Pórtico de la Gloria nº 819 y 829-30; 812 y 834; 811 y 836; 815-16 y 821; y 818 y 825 de la obra de Porter: *Romanesque Sculptures of Pilgrimage*. Roads. Boston, 1923.

(9) Azcárate, José María: *El maestro Mateo y su transcendencia*. «La catedral de Santiago de Compostela», Santiago 1977, pág. 221.

(10) Berenguer, Magín: *El arte románico en Asturias*, Oviedo 1966, vol. I.

(11) Sobre la importancia de las reliquias: Righetti, Mario: *Historia de la liturgia*, BAC, Madrid 1955, I, 459 y 930.

(12) Morales, Ambrosio de: *Viaje a los reinos de León, Galicia y Principado de Asturias*, 1765. Ed. Facsímil, Oviedo 1977.

(13) García Vicente, Juan E.: *IV Sancta Ovetensis* (Principado de Asturias). «Las primeras rutas jacobeanas», Oviedo 1965.

(14) Cuesta Fernández, José: *Guía de la catedral de Oviedo*, Oviedo 1057.

Caso, Francisco de: *La construcción de la catedral de Oviedo*, Oviedo 1981; Caso, Francisco de y Ramallo, Germán: *La catedral de Oviedo*, León 1983.

(15) Palol, Pedro de: *Arqueología cristiana de la España romana, siglos IV-VI*, Madrid; Valladolid 1967, pág. 106.

(16) Amador de los Ríos, José: *La Cámara Santa de la catedral de Oviedo y sus más antiguos monumentos artístico-industriales*. «Monumentos Arquitectónicos de España», Madrid 1877 (Ed. Facsímil 1988).

(17) Se llamó Capilla de San Miguel, luego Tesoro de San Miguel o Tesoro de la catedral. En la donación de 1128 del arcediano Pedro de Anaya se dice «Thesaurum magnum quam vocitant sancti michaelis». No se sabe desde cuándo Cámara Santa.

(18) En piedra caliza de las canteras de Oviedo.

(19) Porter, A. Kingsley: *Romanesque Sculptures of the Pilgrimage roads*. Boston 1923 (T. I y VIII).

Spanish Romanesque Sculpture, New York 1964.

Otto von Simson. *La catedral gótica*, Madrid 1962, recoge la tesis que la estatua-columna se inspiró en la ilustración de libros cistercienses en las que de vez en cuando se unía la figura humana con la inicial I, lo que sugiere la creación de columna y estatua.

(20) Branner, Robert: *La cathedrale de Bourges et sa place dans l'architecture gothique*, París 1962, págs. 28, 29, 59 y 132.

Focillon, H.: «Arte de Occidente», *La Edad Media románica y gótica*, Madrid 1986, pág. 152.

Nieto Gallo, Gratiliano: *España y el arte románico* en «El arte románico». Catálogo, 1961, pág. 27.

Pijoan, José: «Summa Artis», vol. IX. *El arte románico, siglos XI y XII*. Madrid 1962, pág. 242 y ss. y 584 y ss.

(21) Egrý, Anne: *Esculturas románicas inéditas en San Martín de Uncastillo*. AEA, 1963, pág. 181.

(22) Cuesta: Ob. cit., págs. 35-37

Gil Fernández, Juan; Moralejo, José L. y Ruiz de la Peña, Juan L.: *Crónicas asturianas*. Oviedo 1985, pág. 19, nota 20.

(23) *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus* (trad. A. Moralejo, C. Torres y J. Feo), Santiago de Compostela 1951, págs. 26 y 35.

(24) Reau, Louis: *Iconographie de l'art chrétien*, París 1959, T. III, 764 y 1.224.

Vorágine, Santiago de la: *La leyenda dorada*, Madrid 1982, 681.

(25) Según San Mateo, el orden sería: Pedro y Andrés; Santiago el Mayor y Juan; Felipe y Bartolomé; Tomás y Mateo; Santiago Alfeo, Judas Tadeo y Simón y, por último, Judas Iscariote.

San Marcos desplaza a San Andrés colocándole después de Juan y siguen Felipe, Bartolomé, Mateo, Tomás, Santiago Alfeo, Tadeo, Simón.

San Lucas vuelve a colocar a Andrés después de Pedro, siguiendo en lo demás a Marcos y situando al final a Tadeo.

En los Hechos de los Apóstoles se colocan a Andrés, Pedro y Juan después de Santiago y siguen Felipe y Tomás, Bartolomé y Mateo, Santiago Alfeo, Simón el Zelote y Judas de Santiago.

(26) Gómez Moreno, Manuel: *El arte románico español*, Madrid 1934, pág. 28.

(27) Pérez de Urbel, Justo: *El claustro de Silos*, Burgos 1955, págs. 56 y 138, ya que en la escena de la Ascensión no tiene incisiones y sólo son identificables Pablo, Juan, Pedro, pág. 52.

(28) *Liber Sancti Jacobi*; págs. 47, 300.

(29) Alfonso X: *El Setenario*, Artículos de Fe, Ley XLII, pág. 73.

«**Sant Pedro** dixo: Creo en Dios Padre poderoso, criador del Cielo e de la tierra; **Ssan Johan** dixo: En Jhesu Cristo, ssu fffijo uno, que es Nuestro Ssenor; **Ssant Yago**, fffijo de Zebedeo, dixo; Que es concebido de Spiritu Ssanto e nacio de Santa Maria virgen; **Ssant Andrés** dixo: Que rrecibió pasión en poder de Poncio Pilato e ffue crucifficado muerto e ssoterrado; **Ssant Ffelipe** dixo: E descendió a los inffierros; **Ssant Tomás** dixo: Al tercer dia rresucitó de entre los muertos; **Ssant Bartolomé** dixo: E ssubió a los cielos e ssee a la diestra parte de Dios Padre e poderoso ssobre todas las cosas; **Ssant Matheo** dixo: Verná dende judgar los biuos e los muertos; **Ssant Yago Alpheo** dixo: Creo en el Spritu Santo; **Ssan Ssimon** dixo: En la **Ssanta Egleſia** catholica e ayuntamiento de los ssantos; et **Judas Jacobi** dixo: E rremission de los peccados; et **Ssant Mathias** dixo: Rresucitamiento de la carne e vida perdurable por ssienpre.

(30) Righetti, M.: Ob. cit. I, págs. 208, 300.

(31) Las ordenaciones, conforme a diversos criterios, son las siguientes: **Canon de la misa**: Pedro, Pablo; Andrés y Santiago; Juan y Tomás; Santiago el Menor y Felipe; Judas y Matías; Bartolomé y Simón.

Calendario: Tomás (21-12); Santiago el Menor (1-5), Felipe (1-5), Bartolomé (24-8); Mateo (21-9); Simón (28-10), Tadeo (22-10).

Orden de elección: Pedro, Andrés, Santiago, Juan, Mateo, Tomás, Santiago el Menor, Felipe, Bartolomé, Simón, Tadeo.

(32) «Un maestro español seguramente esculpió las maravillosas parejas de apóstoles que explican la culminación del maestro Mateo».

Nieto, G.; en *El arte románico*, Barcelona y Santiago de Compostela 1961, pág. 27.

Gómez-Moreno, Manuel: Prólogo a la obra *El arte románico en Palencia*, 1961.

(33) Este tema aparece en la miniaturas mozárabes leonesas (*Asturias*. «Tierras de España», Madrid 1978, pág. 203).

(34) Son siete arcos, normalmente en el frente, y cuatro o cinco en los lados, cuyas dimensiones en los extremos se acomodan al espacio disponible.

(35) Álvarez Martínez, M^a Soledad: *El camino francés y el desarrollo de la iconografía jacobea en la Edad Media asturiana*, en «Los caminos y el arte», VI Congreso español de Historia del Arte, CEHA, Universidad de Santiago de Compostela, 1989, III, pág. 45.

(36) Para Weisbach, estas figuras pueden simbolizar el mal y el pecado vencidos por el apóstol (Weisbach, Werner: *Reforma religiosa y arte medieval*, Madrid 1949, nota 133, pág. 216).

(37) Esta posición de las piernas la vemos en Silos, en el Arca Santa y en Toulouse (Weisbach. Ob. cit. 307).

(38) Otro Calvario en el Panteón de los Reyes, en relieve las cabezas y el cuerpo pintado, en la Capilla del Rey Casto en la capilla de Santa María.

(39) Mâle, Emile: *L'art religieux du XII siècle en France*, 3^a Edición, París 1928.

(40) San Marcos, 16:

«Pasado el sábado, María la Magdalena, María la de Santiago y Salomé compraron aromas para ir a ungirlo (16,1)... Y entrando en el sepulcro vieron, sentado a la derecha a un joven vestido con una larga túnica blanca y quedaron llenas de estupor (16, 6). Mas él les dijo: No tengáis miedo, a Jesús buscáis, el nazareno crucificado; resucitó, no está aquí, ved el lugar donde lo habían puesto».

En Santo Domingo de Silos se sigue el texto de San Marcos, incluso con los letreros correspondientes sobre sus cabezas «María Magdalena, María Jacobi et Salomé».

(41) Como escribe el P. Suárez: «La primera dignidad de la Virgen está en ser Madre de Dios y con ello va unido el modo singularísimo de cooperar a la redención» (Alastruey: *Tratado de la Virgen Santísima*, BAC, Madrid 1956, pág. 661).

(42) Evangelio de Bartolomé, I, 9-20 (Santos, A. de: *Los Evangelios apócrifos*, BAC, pág. 543).

(43) Acta de Pilato (parte II), XXIV (Santos: Ob. cit., pág. 452 y ss.).

(44) Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain: *Diccionario de los símbolos*, Herder 1986, pág. 509.

En Casada con cresta en el lomo: Malaxecheverría, Ignacio: *El bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona 1982, pág. 121.

Ejemplos de la caza del jabalí: Ruiz Maldonado, Margarita: *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*. Salamanca 1956, pág 71 y ss. Para Magín Berenguer (*El Arte románico en Asturias*, I, Oviedo 1966, pág. 108), este tema en la Cámara Santa se copió en Santa María de Narzana.

Otro ejemplo en San Juan de Amandi, Santa Eulalia de Lloraza, Santa María de la Oliva, en Villaviciosa, y San Andrés de Ceares.

Fernández, Etelvina: *La escultura románica en la zona de Villaviciosa* (Asturias), León 1982, pág. 127 y ss.

(45) El pasaje se inspira en el texto del Apocalipsis (caps. 4 y 5 y 20, 11) y en el apócrifo Libro de Henoc, Cap. I (Barcelona 1979, pág. 17). Corriente, Federico y Piñero, Antonio: *Libro I de Henoc*, ediciones Cristiandad, págs. 39-40, 51, 71 y ss.

(46) Es interesante esta preeminencia que se concede a San Pablo, al colocarlo a la derecha del Señor, análogamente a la posición en el relieve de la duda de Santo Tomás en Silos.

(47) «Vestíos de toda la armadura de Dios, para que podáis estar firmes contra las acechanzas del diablo... ceñidos vuestros lomos con la verdad y vestidos con la coraza de la justicia y calzados los pies con el apresto del evangelio de la paz. Sobre todo, tomado el escudo de la fe, con que podáis apagar todos los dardos de fuego del maligno. Y tomad el yelmo de la salvación y la espada del Espíritu que es la palabra de Dios». San Pablo. Ef. 6-11-17.

Varios ejemplos en Ruiz Maldonado, Margarita: *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca 1986.

Joven domador con oso de pie en *Miniaturas inglesas de Canterbury*, Boase, T.S.R.: «English Art». 1100-1216. Oxford 1953, fig. 7.

BIBLIOGRAFÍA

- ALASTRUEY, G.: *Tratado de la Virgen Santísima*. BAC. Madrid 1956.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a SOLEDAD: *El camino francés y el desarrollo de la iconografía jacobea en la Edad Media asturiana*. CEHA. «Los caminos y el arte». III. Santiago de Compostela 1989, pág. 45.
- AMADOR DE LOS RÍOS, JOSÉ: *La Cámara Santa de la catedral de Oviedo*. «Monumentos arquitectónicos de España. Principado de Asturias». 1877 (Facsimil de 1988).
- ANDÚJAR, M^a DOLORES: *Repertorio bibliográfico de Arte y Arqueología asturiana*. Bol. Inst. Est. Ast., 1955, n^o 25.
- APRAIZ, ÁNGEL DE: *La representación del caballero en las iglesias de los caminos de Santiago*. Arch. Esp. Arte, 1940-1941, 384.
- ARBOLEYA, MAXIMILIANO: *Cámara Santa de la catedral de Oviedo*. Barcelona. Ed. Thomas, n^o 33. 1926.
- AZCÁRATE, JOSE MARÍA DE: *El protogótico hispánico*. Madrid, 1974.
- Las Epístolas Apostólicas y la iconografía románica*. «Homenaje al Cardenal Tarancón». Madrid 1980, pág. 73.
- BERENGUER, MAGÍN: *El Arte Románico en Asturias*. I. Oviedo, 1966.
- BERTAUX, E.: *La sculpture chrétienne en Espagne de ses origines au XIV^{ème} siècle* (Michele, A. «Histoire de l'Art». II. París 1906).
- BRANNER, ROBERT: *La cathédrale de Bourges et sa place dans l'architecture gothique*. París 1962.
- BUELTA, S. F. y HEVIA, V.: *La Cámara Santa de Oviedo*. Bol. Inst. Est. Ast. 1949.
- CABEZAS, JUAN ANTONIO: *Asturias Artísticas de España*, Ed. Aries, Barcelona 1966.
- CASARES, EMILIO Y MORALES, M^a CRUZ: *El Románico en Asturias (Centro y Occidente)*. Oviedo 1978.
- CASO, FRANCISCO DE: *La escultura de la Cámara Santa*, «Enciclopedia Temática de Asturias». Fascículo 89. Gijón 1981.
- y RAMALLO, GERMAN: *La catedral de Oviedo*, León 1983.

- C.E.H.A. «VI Congreso español de historia del arte». *Los caminos y el Arte*. Santiago de Compostela 1989.
- CID PRIEGO, CARLOS: *Asturias*. «Tierras de España». Fundación Juan March. 1978.
- COOK, W. W. y GUDIOL, J.: *Pinturas e imaginería románicas*. «Ars Hispaniae». 2^a edición. Madrid, 1980.
- CORRIENTE, FEDERICO y PIÑERO, ANTONIO: *Libro I de Henoc* (Apócrifos del A.T.IV). Ediciones Cristiandad.
- CUESTA, JOSÉ: *El obispo D. Pelayo*. Discurso leído en la solemne apertura del Curso Académico 1933-34, del Seminario Conciliar de Oviedo 1933.
- : *Crónica del Milenario de la Cámara Santa*. 1942. Oviedo 1947.
- : *Guía de la catedral de Oviedo*. Oviedo 1957.
- y SANDOVAL, ARTURO: *Trabajos realizados en la Cámara Santa*. Memoria presentada al Excmo. Cabildo. Oviedo, 1920.
- DYGVE, E.: *Le type architectural de la Cámara Santa d'Oviedo et l'architecture asturienne*. Cahiers Archeologiques, VI, 1952, pág. 125.
- EGRY, ANNE DE: *Esculturas románicas inéditas en San Martín de Uncastillo*. Arch. Esp. Arte, 1963, 181.
- ERLANDE-BRANDENBURG, ALAIN: *L'Art gothique*. París 1983.
- FERNÁNDEZ, ETELVINA: *La escultura románica en la zona de Villaviciosa (Asturias)*. León 1982.
- : *Escenas cinegéticas en el románico de Villaviciosa*. Bol. Inst. Est. Ast. 1982, pág. 105.
- FOCILLON, HENRI: *Arte de Occidente. La Edad Media románica y gótica*. Madrid 1988.
- GAILLARD, G.: *Études d'Art Roman*. París 1972.
- GARCÍA, VICENTE JOSÉ F.: *IV Sancta Ovetensis* (Principado de Asturias). Las primeras rutas jacobeanas (parte local), Oviedo 1965.
- GIL FERNÁNDEZ, JUAN; MORALEJO, JOSÉ L. y RUIZ DE LA PEÑA, JUAN L.: *Crónicas asturianas*. Oviedo 1985.
- GÓMEZ-MORENO, MANUEL: *La destrucción de la Cámara Santa de Oviedo*. Bol. R. Acad. Historia 1934.
- GONZÁLEZ, JULIO: *Regesta de Fernando II*. Madrid 1943.
- : Alfonso IX. Madrid, 1944.

LIBRO DE HENOC. Prólogo de Antonio Ribera. Barcelona 1979.

GUDIOL RICART, JOSÉ y GAYA NUÑO, J. A.: *Arquitectura y escultura románicas*. «Ars Hispaniae». V. Madrid 1948.

GUERRA, MANUEL: *Simbología Románica*. Madrid 1978.

LAMBERT, E.: *Études médiévales*. París 1956.

LIBER SANCTI JACOBI/CODEX CALIXTINUS (Traducción de A. Moralejo, C. Torre y J. Feo). Santiago de Compostela 1951.

MALAXECHEVERRÍA, IGNACIO: *El bestiario esculpido en Navarra*. Pamplona 1982.

MÂLE, E.: *L'Art religieux du XIIème siècle en France*. París 1928.

MAYER, A. L.: *El estilo románico en España*, Madrid 1931.

MENÉNDEZ PIDAL, L.: *La Cámara Santa, su destrucción y reconstrucción*. Bol. Ins. Est. Ast. 1960.

y HEVIA, VÍCTOR: *Notas sobre la reconstrucción de la Cámara Santa de Oviedo*. Rev. Nac. Arquitectura, 1941, nº 1.

MORALES, MARÍA CRUZ y CASARES, E.: *El románico en Asturias, I (Zona oriental)*. Gijón 1977.

MORALES, AMBROSIO DE: *Viaje a los reinos de León y Galicia y Principado de Asturias* (Ed. Facsímil). Oviedo 1977.

OTERO TUÑEZ, T.: *Problemas de la catedral románica de Santiago*. «Compostellanum». Santiago de Compostela, 1965.

e IZQUIERDO PERRIN, R.: *El coro del Maestro Mateo*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990.

PALOL, PEDRO DE: *Arqueología cristiana de la España Romana. Siglos IV-VI*. Madrid-Valladolid 1967.

PÉREZ DE URBEL, JUSTO: *El claustro de Silos*. Burgos 1955.

PIJOAN, J.: *Summa Artis*. Vol. IX. El arte románico. Siglos XI y XII. Madrid 1962.

PITA ANDRADE, JOSÉ MANUEL: *Los maestros de Oviedo y Ávila*. Madrid 1955.

PORTER, S. K.: *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*. Boston, 1923, Tomos I y VIII.

: *La escultura románica en España*, 2 vols. Barcelona 1929.

: *Spanish Romanesque sculpture*. New York 1969.

QUADRADO, J. M. y PARCERISA, F. J.: *Asturias y León*. Barcelona 1885.

RADA, J. DE DIOS: *La Cámara Santa... en la catedral de Oviedo*. Mus. Esp. de Ant. X, pág. 529.

RUIZ MALDONADO, M.: *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*. Salamanca 1986.

SIMSON, OTTO VON: *La catedral gótica*. Madrid 1980.

URÍA RÍU, J.; VÁZQUEZ DE PARGA Y LACARRA, J. M.: *Peregrinaciones a Santiago*, 1949.

VIGIL, C. M.: *Asturias monumental*, 2 vols. Oviedo 1887.

YARZA LUACES, JOAQUÍN: *El Pórtico de la Gloria*. Madrid 1983.

WEISBACH, W.: *Reforma religiosa y arte medieval*. Madrid 1949.

The Sculptures in the Holy Chamber of the Cathedral of Oviedo

«Causa peregrinationis
a Gallecia veniens Ovietum»
(1192. Cartulario de San Vicente)

José María de Azcárate

INTRODUCTION

During the last third of the XII century, there is evidence of a profound evolution in Romanesque art, turning towards new forms, as an answer to new aesthetic concepts in which naturalism and the attainment of beauty are distinctive. Nevertheless, this tendency towards the direct inspiration in visual reality means at the same time an impregnation of a sense of majesty in human forms which is to be the basis of the XIII century idealism in the Gothic classical stage.

In the kingdoms of Leon and Castille this stylistic innovation is represented in the work of some masters who, without strictly depending on each other show a clear stylistic identity in relation to the cultural context of the moment. Some of the most representative are the masters from Avila, Carrión de los Condes, Santiago de Compostela and the Holy Chamber of Oviedo, who show in their works various shades of this new spirit flowering in Europe, and which, in great part, configures the protogothic style introducing XIII century Classical Gothic.

The masters' art answers to an innovation which is not really a continuation of Romanesque, from which it is gradually moving away. There is no rupture with the past but a soft renovation and so the stylistics of these works may sometimes appear to us in some aspects as a continuity of the final Romanesque.

Among these masters we can clearly place those who worked in the Oviedo Holy Chamber under the direction of the so-called «Master of Apostles». His works display a splendid quality of the technical performance as well as the new spirit beating in the marvellous figures of the apostles. In these figures the characteristic appears, of being lost in thoughts appears, the internal life, the invisible world of the human spirit. The representations are enriched by a very careful technique, a bit artificial in the study of multiple foldings of their coats and tunics, reminiscent of the minute technique of ivory carving, with an exquisite taste seldom reached in the Romanesque carvings. This technique display the exceptional character of a master or even a workshop revealing a command of the craft and freely expressing what he wants, as per his thoughts, taking advantages of the stone he is carving.

The soft expressivity of the apostles' images in their various shades, shows its contrast in the scenes represen-

ted in the capitals, from the rough realism –full of symbolism– of a mounstrous wild boar hunt to the stylized lion hunt, or the symbolism of the fight between a christian knight and a fantastic animal. Meanwhile, in the beautiful representation of the Marias in the Sepulchre (the representation of Christ's resurrection), the bright angel's smile, in its idealized naturalism already represents an aesthetic anticipation of the new times, that might be based on the evolution of the workshops created in the Oviedo See (1).

The original San Miguel Chapel, later called Holy Chamber, was extended on imprecise date, with the addition of a rectangular body, covered with roof, in times of the bishop, Don Pelayo (1100-1130). It was later reformed as per the Romanesque architecture principles, putting a stone tunnel vault strengthened by 3 sash arches, one at each end and one in the centre, held up on capitals corresponding to paired columns. The space is divided in 3 sections and its height is determined by the width of this rectangular body, as the quadrant arch light has to correspond to the radius of half base, stretching widely beyond the height of the relics chamber itself, which is covered with lowered continued tunnel vault.

This architectural innovation means a criteria of empowering the relics chamber, which I estimate to correspond to the third quarter of the XII century and in which we have to estimate that two important characters had control: on one hand the king of Leon, Fernando II and on the other bishop of Oviedo, Gonzalo Menéndez.

The importance of Fernando II as a promoter of new buildings is well known. We have already refered to him on the occasion of the centenary of the Glory Portico in Santiago de Compostela (2). Similarly, the bishop, Gonzalo Menéndez ordered and donated to the Oviedo Cathedral a magnificent ivory diptych of exceptional quality with rich metal, precious stones and filigree work (3), as well as other important relics, detailed in the frame inscription with the donor's name. The head of the Crucifixion of Christ in this frame reminds us of the same figure in the Holy Chamber.

In this sense, it is useful to remember the relations between Fernando II and the bishop Don Gonzalo, whom in 1164 he thanked the help given to crush a rebellion, repeating similar facts on several occasions (4). These good relations were maintained with his successor the bishop, don Rodrigo, to whom the king granted a great privilege when he was elected bishop, for his good services given, and King Alfonso IX even conferred on him the exemption from taxes of all his flock (5).

Chronologically, we have to place the performance of these sculptures around 1180, although for some authors they date previously (6) and for others they are considered works of a pupil of the master Mateo. In relation to the Lebanza capitals, dated 1185, or as Yarza writes, they could be considered the work of a master who knew the Compostelean master but, from his tuition «has practised a delicate archaism, nearly archeological» (7).

Starting from the formal features it is clear that the Holy Chamber as a whole related to the Glory Portico constructed originally between 1168 and 1188. We can see it in Daniel's smile in the portico, as well as the attitude of the apostles James and John, and in some other detail, although the carving is different according to the stone quality which always influences the sculptural form (8).

In the same way, similarities are evident between the sculptures of the Sepulchre of Saints Vicente, Sabina and Cristeta in San Vicente de Avila, the frieze of Carrión de los Condes and the capitals of Lebanza (Fogg Art Museum) in 1185 and Aguilar de Campoo in 1209 (M.A.N), although we have to consider that all of them are the result of a common style which, as stated previously (9) might perhaps be due to the creation of workshops promoted by the Italian Benedetto Antelani, who disappeared from Parma between 1178 and 1196, coinciding exactly with the time of maximum activity of these innovative workshops in the hispanic sculpture.

The echo of the Holy Chamber sculpture in Asturian art is poor, although it was noticed by Magin Berenguer, in the sculptures of San Pedro de Villanueva sculptures, Sta. María de Villamayor and San Esteban de Sograndio, in the second half of the XII century (10).

THE HOLY CHAMBER AND THE SANTIAGO ROUTE

When considering the entire Santiago Route, the basic importance of the Holy Chamber of the Cathedral of Oviedo is demonstrated in this popular verse:

*If you go to Santiago
and not to the «Salvador» (Saviour)
you visit the servant
and not the Lord.*

based without any doubt on the Salvador (Saviour) kept in the cathedral and in the disposition of the altars dedicated to the 12 Apostles. «As done by Fruela and King Casto in his original church according to the placement in the Colegium Apostolarum in the sky as per the Romanesque and byzantine iconography». But above all, the deviation on the Santiago Route is based on the importance of the relics kept in the Holy Chamber. This justifies, as well, the Cantabrian route which runs in a certain parallel way to the one across the Castellian plateau to then join Leon.

The value given to relics is evident in the first centuries of Christianity in which although some sectors dominate the aniconic tendency, the martyrs' relics have always exerted a great spiritual attraction, as is notorious from the history of the first centuries of Christianity, when it was forbidden to move the martyrs' rests kept in the christian catacombs. This veneration of the relics, as is well known, has been preserved throughout the history of Christianity (11).

In this respect, it is important to bear in mind that there is in Asturias an exceptional collection of relics that fully justify the fact that Oviedo has been the centre of devotion for christians of the most early times (12).

The existence of a Holy Ark with very important relics was a decisive factor in justifying the Alfonso VI's visit in 1075, when it was re-covered with silver sheets. Just in the same year the big basilica in Santiago de Compostela was started and the jacobean pilgrimage increased, around which the Romanesque art was created and developed. The whole of what is now the Holy Chamber is one of the most significant examples, in its own architectural form as well as the integration of sculpture as significant element of a thought.

Actually, if one of the fundamental features of the Romanesque style is the importance given to the monumental sculpture incorporated in the building, in this, the sculpture does not carry out a decorative function but a mission of instruction. In the temple, the religious space doesn't limit its function to shelter the faithful in its bosom but through the figurative arts, the relics and the liturgical ceremonies, it contributes to orientate and keep alive the believers' faith. In some way, through the relics we enter into contact with the past which takes the form of our present faith, rooted and fostered in the holy texts as well as continuously animated by the presence of these relics which establish the nexus between the past as well as a relation with the spiritual world.

This linking of Oviedo and the Santiago Route means the possibility of the isolation of Europe in moments when the Romanesque style was in full development (13).

The influx of pilgrims was a decisive factor for the amplification of the Holy Chamber's first enclosure, which was limited to the head sector, where the relics were kept in the times of the bishop, Don Pelayo (1100-1129) when the front sector is estimated to have been built. Then in the second third of the century, it was improved by putting a tunnel vault with its three sash arches held on double columns and which would replace the early wooden roof. It was supported outside on the buttress on the wall and linked with semicircular arches of different superelavation, like in Santiago de Compostela and like in the Asturian Pre-Romanesque columns to which period the head part must correspond, as indicated by the upper opening, similar to the Sta. Leocadia crypt, that is a rectangular opening with lattice threshold protected by a brick semi-circular blind arch. The elevation of the head area is noticeable by the breakdown of the ornamental cover of the outside wall, by the good carving of the upper ashlar, as well as in the choir stall ashlar.

ARCHITECTURE

The Holy Chamber is located on the southern side of the present Gothic cathedral (14). Its organization corresponds to a «*martirium*», paleochristian building type, with 2 floors, the lower used as a crypt, with funeral remains –which is Sta. Leocadia's crypt– and an upper floor with access for worship which is the Holy Chamber itself. Its typology, in fact, is similar to the paleochristian «*martirium*» of the Alberca (Murcia) (15) and shows as well a certain relation with the design and volume of Sta. María del Naranco, although the purpose is very different, which leads us to believe that the Holy Chamber was the Aula Regia of the Oviedo palace.

Its construction is attributed to the time of Alfonso II el Casto in relation with the basilica of San Salvador and as a building adjacent to St Michael's tower. This basilica of Salvador, already mentioned in 812, had 12 altars dedicated to the apostles, a chapel or oratory of Sta. María in the north, plus a fortification for defence, and a palace.

The Sta. Leocadia crypt (16) attributed to Tioda by Amador de los Ríos, has a rectangular plan, 4.10 meters wide, 11.65 mts. long and 2.50 mts. high, covered by a continued tunnel vault held up on lateral benches. At the head there is a square space, in the front of which there is a window with a lintel covered by semi-circular discharge arch in brick, with a triangular pediment resting on 2 small columns, framing a small arch with triangular pediment as a reliquary.

The upper body, originally known as St Michael Chapel, also has two parts, a rectangular apse where the relics are kept and a rectangular body, of 6.80 m length and 4.42 m width (17). The apse body, covered by a tunnel vault painted in the style of Ambrosio de Morales, had an iron grid to prevent the access and behind it another smaller wooden one. Access between the two grids was only given to very few priests. This longer sector is covered by a tunnel vault reinforced with a quadrant arch in the center and others in the fronts resting on columns, reaching 2.740 m, paired on high rectangular pedestals which reach a height of 1.492 m with small columns in the angles. The paired images of apostles are applied to the shafts of these columns, six on each side. A strip of vegetal decoration runs along the whole. The hard floor is made of mortar with inlaid small stones of various colours to look like jaspe tiles.

This building can be attributed to an early Romanesque period for its roof and moulding, as already indicated, which replaced the early wooden roof, while the head part would correspond to the pure Pre-Romanesque stage, like the crypt.

Outside, buttresses with perfectly carved and squared ashlar, linked by three semicircular stilted arches, two of them leading to the groin. These buttresses embedded all the building, including the Pre-Romanesque part of the apse, against whose gable end are disposed two more buttresses, rougher in their size and finished in talus as in Santullano. In the fields of arches, between the buttresses the pre-romanesque wall of ashlar is kept, while the entablature of the whole is Romanesque, from the 2nd half of the XII Century.

In the front, there are traces of a two-waters cover, corresponding to this apse body and starting from the Romanesque entablature line added to the Pre-Romanesque sector of the Holy Chamber. This Romanesque entablature, of the XII century end, is similar to the one finishing the rectangular body wall in which, as indicated, are

the apostles. It is organized in corbels with figures or simple bas-reliefs, metopes with plant motifs decoration, repeated in the soffits or bottom part of the cornice, and which decorate its visible edge with plant motif with deep chiaroscuro effects.

THE APOSTLES

A basic aspect in the Holy Chamber consideration refers to the apostles' representation in pairs, embedded to the columns' shafts (18), being part of them, which in a certain way determines the sculptural forms of the columns. The columns' shafts are not embedded to the wall but carved independently.

Once again, we can see how the Romanesque style, in so far as the architectural frame, creates and influences sculptural form, although in this case the study of the functions and the anatomical shape, itself, already indicate an advanced phase in the evolution of the Romanesque aesthetic, announcing the appearance of a new concept which is particularly relevant to the evaluation of the importance of these sculptures.

One of the most characteristic models of the Romanesque final phase is the appearance of the statue-column, in other words the full incorporation of the statue into the column's shaft for which it comes to substitute, and acquire the independence found in the Gothic period (19). Many examples are still in existence starting with the Royal Portico of Chartres in 1145, followed of around the same date by those of St. Benoit in Dijon and later in Angers, before 1160. The side portico columns of Bourges cathedral date from this second third of the XII century. Although this latter cathedral was started in 1195, according to Branner, the columns must have been left in the previous building's workshop, which burned down, and were later used in the new building. The columns of St. Loup de Naud, St. Laurent de Avallon and Charlieu amongst others, also correspond to this second half of the XII century (20).

Similarly, we see them in Spain before 1170 in Sta. María de Sangüesa; those from Uncastillo can be dated by inscription to the beginning of 1179; those in San Vicente de Avila are previous to 1168 as well as the columns seen in San Martín de Segovia (21).

The innovation in the Holy Chamber is the placement of these apostles, as a Collegium Aspostolarum, in

the section before the space actually intended for the sanctuary itself where the relics are kept as object of veneration. A section of the architectural whole of the Holy Chamber is later attributed to the bishop, Pelayo who ruled the diocese from 1101 to 1129, when the roof was substituted with the tunnel vault following the practice of Romanesque architecture. We may be able to deduce from the iconography of the capitals that the apostles were put in place around 1175, as we will see later, although the programme may be situated some years earlier as can the work of the apostle sculptures themselves (22).

This representation of the 12 paired apostles, is obviously related to the 12 altars located in the old church of San Salvador, according to the documental and epigraphic evidence from the tombstone at the entrance of the Rey Casto chapel, which had once been above the Alcazar doors and says: «In nomine Domino Dei et Salvatoris Nostri Jesu-Christi sive Omnium Sanctorum Gloriosae Sanctae Mariae Virginis, *Bissenis Apostolis*, Ceterisque Sanctis Martiribus ob cuius honorem Templum edificatum est in hunc locum Ovetao a quodam Religioso Adefonso Principe...».

According to the criteria of Romanesque art, an order is established, in which we can glimpse a certain symbolism, as indicated in the Codex Calixtino of mid- XII century, that the apostles are the doors of knowledge through which the faithful enter the Kingdom of Heaven, and which symbolism extends to other meanings as indicated in the text itself:

for:

«They are the true 12 hours of the day and the 12 of the world night and the 12 rays of the true sun... they are represented by Jacob's 12 sons, by the 12 princes of the 12 tribes of Israel, by Elim's 12 live fountains in the desert, by the 12 precious stones mounted in Aaron's pectoral, by the 12 loaves of bread of the proposition, by the 12 explorers sent by Moses to the promised land, by the 12 stones with which the altar was built, by the 12 stones taken from the Jordan, by the 12 oxes carrying the bronze sea, by the 12 stars which used to be put on the wife's crown, by the 12 signs of the Zodiac, by the 12 months of the year, by the 12 Roman senators and by the 12 wise men... the 12 panniers of the pieces, the 12 names that John saw in the Apocalypse written on the celestial Jerusalem's door and in the 12 rows of the wall of the same city... 12 patriarches... 12 prophets».

«...towers of the God's fortress... rays of the true sun, ...clear windows to the true light, doors to glory...» (23).

On the right of the centre entrance, the apostles Peter and Paul preside over the whole. Opposite them are the representations of James the Elder, and John. In the angles, towards the apse, on the left Andrew and Matthew, on the right James the Younger and Philip, at the feet on the right, Thomas and Bartholomew, whose pairing must have been determined by the evangelist preaching they both did in India, and finally, we finish the run of the iconographic organization of the whole, with the apostles Simon and Judas Thadeus, James the Younger's brothers, related with the legendary tale of the King Abgar of Edesa and Christ image on the Holy pinafore commonly known as the Veronica cloth (24).

This order: Peter and Paul; James and John; Andrew and Matthew; Philip and James the Younger; Thomas and Bartholomew and Simon and Judas Thadeus, is not adjusted to the evangelic texts, as is specified in San Matthew texts (10, 2-4), Saint Mark (3, 16-19), Saint Lucas (6, 14-16) and in the Acts of the Apostles (1, 13) (25).

We would have three groups in relation with their importance and with few variations within each group:

– The first one comprises Peter, Andrew, James and John to which Paul is added.

– The second: Philip, Bartholomew, Thomas and Matthew.

– The third: James the Younger, Simon and Thadeus with Mathias instead of Judas Iscariot.

In the Holy Chamber itself the esculptor could have seen an iconographical order of the apostles. In the Holy Ark of 1075, the order followed was: in the lower register on the right side, were John, Peter, James, Andrew (with the peculiarity of having his legs crossed, right leg over the left, like one of the apostles –St Thomas– in the Holy Chamber), Philip, Matthew, Bartholomew and Thomas. On the front, on the upper part a different order is followed: left to right: Paul, Peter, John, James, Andrew, James the Younger, Simon, Thadeus (these two are new), Thomas, Philip, Bartholomew and Matthew (26).

From a previous date are also the reliefs of Sto. Domingo de Silos, where we can see two orders. In the relief of the arrival of the Holy Ghost, we have on the upper band James, Thadeus, Paul, John, Peter, Andrew and Simon; on the lower one Thomas, Philip Bartholomew, James the Younger and Matthew. In the relief of Thomas Doubting: upper: Matthew, Thadeus, Simon, Bartholomew;

center: John, James the Older, Philip and James the Younger; lower: Thomas, Paul, Peter and Andrew (27).

Two different orders are also mentioned in the Codex Calixtino, also previous to the Holy Chamber apostles. One of the orders refers to the Venancio Fortunato tradition, as follows: Paul, Peter, Andrew, John, James the Younger, James the Older, Philip, Thomas, Bartholomew, Matthew, Simon and Judas Thadeus; the other is: Peter, Andrew, James, John, Philip and Bartholomew, Thomas and Matthew, James the Younger and Thadeus, Simon and Judas Iscariot, whose pairings do not coincide with the Holy Chamber (28).

The Oviedo order does not correspond either to the order of the apostles' Symbol, or Creed, as Alfonso X refers in the «*Setenario*», in which one article of the Creed is attributed to each apostle, as follows: Peter, John, James, Andrew, Philip, Thomas, Bartholomew, Matthew, James the Younger, Simon, Judas Jaccobi (Thadeus) and Mathias (29). It is an apostolic symbol known through Rufino, Aquilea presbytery, and compiled by Marcelo de Ancira, in 337, of which several variations are known (30). This order corresponds neither to the canon of the Mass, nor to the Roman litany, nor to the order of election, or the date of their commemoration in the calendar (31).

ST PETER AND ST PAUL

These sculptures of the apostles have always been considered exceptional as Porter writes: «The Master of Oviedo is a comet which briefly crosses the horizon, shining for a moment with extraordinary splendour and then disappears...». Nieto and Gómez Moreno also say, in the panorama of Romanesque art in its final period (32), that, while maintaining a stylistic unity, the sculptures offer variations in their formal analysis, which break the monotony of other similar groups, showing the virtuosity of this magisterial master.

The Apostolarum Colegium is presided over by the apostle St Peter, head of the Church to whom is attributed the first affirmation of the Creed: «I believe in God The Father, allmighty, creator of Heaven and Earth». Paired with him, on the left, is the apostle St. Paul, prince of the apostles and head of the gentile church; the two share common base and capital, as well as pedestal.

St Peter's image is embedded in the column shaft forming part of it, although the anatomical proportions are not affected by the cylindrical shape of the shaft, for the body is in perfect proportion with the head size. The head is carved with strongly marked feature in the nose basis producing a deep effect of chiaroscuro. The eye-sockets are also marked, the eye-brows are lightly countersunk like the pupil in which a black stone or jet is inlaid.

The calm face, looks at St Paul, thoughtful. He wears a beard divided into 7 locks ending in small curls, like the hair, in filamented carving. On the face, apart from the modelling and remains of polychromy, a vein on the forehead increases the symmetrical aspect of the whole.

He wears a big cape, hiding the tunic, which peeps out from underneath. The wide mantle falls in many folds, fitting tightly to the body. In the folds, organ pipes are used and fans border the bottom part. The cape is gathered into a fibula on his left shoulder, creating concentric circles in the top part, and at the same time, picking up the mantle under his left arm a diagonal is created which is opposed to that marked from the right shoulder to the left side.

St Peter is carrying in his right hand the scroll of the law or gospel pointing it out to St Paul who, with the open book, is the symbol of the explanation of the divine message. In his left hand are the keys; following the traditional iconography, one key points up while the other hangs pointing down. On the bit of the key he is holding there is a cross and toothed wards all of it perhaps in relation with its symbolism as a key to heaven.

St. Paul's figure is slimmer, because of the narrower proportion of the head, with a wide forehead and half bald; his pointing stands out by his long straight sharp, bifurcated beard, in filamented technique like the moustache and long hair which hangs on both sides.

In his right hand he holds the open book of the Epistles while he seems to listen, thoughtfully, to St. Peter's words. The position of his legs contrasts to St. Peter's more static posture. With his left leg behind the other, movement as of walking is suggested in keeping with the dynamic personality of St. Paul in his preachings. The contrast, balanced respect of St. Peter is even reinforced as the cape is caught up under the right arm, establishing the balance and relation with the folding curves in this top part of the body and the soft movement of the clothes towards our right, showing a bifurcation to the bottom part from St. Peter's hand holding the keys, with parallel

lines, nearly vertical, in the foldings that the apostles pick up under their arms.

Both figures, bare footed, are standing on plant elements: St Peter on two leaves related to those on the capitals of St Thomas and St Bartholomew; St. Paul on stylized leaves according to a model already Cistercian in its slimness like the stylized acanthus which adorn the central nave with small balls (This figure of St Paul is missing the right pupil, part of the fingers of the left hand, and the top angle of the book on that same side).

Base and pedestal

The columns are resting on a mouldered base, with a small molding plane decorated with a grooved beading, cavetto or scotia and torus decorated with winding lines and rectangular plinth, resting on the end of the pedestal, with scotia and ornamental bar with rows of tabs.

On the base we find the representation of a vixen with claws and feline head, having caught by the neck a cock, with crest, wide tail and spurs (33). It is an allegorical theme, as the vixen is a diabolic creature, deceitful and cruel, while the symbolism of the cock is positive, as a guard and keeper, announcing the arrival of the light, claiming for attention and the constant invigilation of christianity.

The pedestal, like the rest of the whole, is composed of a base formed by two rows of perfectly carved ashlar, with marks of the masons' work, some put in place with a rope and brand. Above these two rows, rises the body or die of the pedestal of two courses in whose angles are located columns with plant motifs capital, broken pediment following the chalk line or the stonework as a whole. These columns with a wide plinth have a plain shaft, capitals of fleshy leaves and, in some of them, stylized lions and birds facing each other. On the 12 small columns of these pedestals the representations are: on two of them, lions confronting each other; on another one two pelicans similiary opposed and two pelicans turning their heads (lost) —one of them has a long curled tail. The rest of the pedestals have very thin vegetal elements or rough stylized imitations of the Corinthian capital. In the angles of the bases there are the remains of some small mutilated lions and ribbed leaves.

The body of these pedestals is finished in a strip with small semicircular arches whose field, in accordance with the characteristic wish of movement of the romanesque baroquism are opposed to alternated concave and convex areas, and always decorated in their bottom part with small leaves apex, trifoliate and rounded alternating in the same way (34).

ST JAMES AND ST JOHN

On the wall near the gospel, opposite the apostles Peter and Paul, there are 2 columns in which are embedded the apostles James and John. In accordance to the hierarchy St James is disposed on the left and John on the right. Following the order referred to above, although the second affirmation of the Creed corresponds to John, that is to say, that corresponding to Christ, in which it is specified that he was conceived by the Holy Ghost and born of the Holy Virgin Mary.

Both sculptures show an intimate stylistic relation with those of St Peter and St Paul. Particularly interesting is the representation of St James carrying a lance or staff ending in a cross, which he buries into the jaws of the snake at his feet; the left foot is shod. On the left he holds a pouch with a pilgrim shell on the front as in Silos (35). The phylactery falls in waves, coiling around the lance or staff and the folds of his tunic show a close affinity with St. Paul's, while his head shows a clear correspondance with St. Peter's. From the shoulders, the pouch hangs revealing the belt on the left which is smoothly decorated on the end with small squares, showing a preoccupation with detail, similarly reflected in the double cord fixing the shell to the pouch and passing through the hinge.

As indicated, the head is similar to St Peter's having the same type of cranium and nose —destroyed in 1934— and split beard with 8 locks at the sides, while the wide moustache is divided in two straight parts, accentuating the filamented carving; the hair is also split into two parts covering the cranium and showing a little curl on the left while the right part fuses into the staff. Like the previous apostles, his eyebrows are carved for the inlay of a dark or black mass, with the same pensive introverted look as the other apostles in the group. The pattern of folds repeats that of St Paul's left side, that is to say, concentric circles which follow the shape of the leg.

St John, like the pair St Peter and St Paul on the right, is of a slimmer type as the body is more stylized. He wears a tunic with vertical folds and tentative pleats on the left crossing diagonally over the breast. He carries a book in his left arm, supported by the right hand, which is hidden under the mantle, creating a diagonal counterpoint to the diagonal over the breast. The book is decorated along the diagonal with 5 nails and is closed with a leather strap which is fastened with thongs fixed to the book cover.

His left hand has long separate fingers. The apostle's head is that of a young man with a short beard of only 6 locks ending in curls.

His hair is wavy and has more life than St James'. It sweeps back ending in ringlets, leaving uncovered the perfectly carved ear. The moustache, smaller than St James', shows the same technique. The eyebrow is marked and he has the same pensive look. The bottom part of the nose is deeply carved. The figure stands on a symbolic eagle, perfectly modelled.

The columns rest on an attic base whose moulding is decorated with rosettes; small heads arise in the corners and in the centre two little lions are carved, framing a human head. This theme is obviously inspired in the Gilgamesh theme seen in the Glory Portico in Santiago de Compostela. One of the lions has a leg missing and the carving is characterized by flatness.

ST ANDREWS AND ST MATTHEW

In accordance with the evangelic texts, the next pair is St Peter's brother and St Matthew who occupy the north corner of the gospel side near the presbytery of this area. They both follow the same stylistic principles of elongation as St John and St Paul.

The account of Christ's Passion is St Andrew's. He is represented as speaking, raising his left hand and holding in his right hand a phylactery hanging in waves. He has a very thick beard with double and triple rows of curled locks ending in small ringlets and a wide moustache with twisted ends. His hair falls sinously at the sides with a lock parted in two on his forehead and, like the others, his eyes are big with pronounced eyelids and eyebrows. St Andrew's clothes fall smoothly following the shape of his

right leg. His feet rest on a vixen with claws and the legs of a cock with spurs and nails.

St Matthew seems to be thoughtfully listening. He holds a gospel in front of him with his left hand. The book is kept open and we can appreciate the curve of the opened pages. He has a parted, thin beard and a straight moustache; his hair is split into two nearly symmetrical plaits.

This sculpture, like St Andrew's, shows an old mark or chink in the base of the neck as if it had been carved independently of the rest of the body.

St Matthew has responsibility for the Creed of The Holy Ghost, which is the representative affirmation of the Trinity in the Chamber as a whole. This figure rests on 2 slim stems similar to St Paul's. On the bottom of the columns, or apophyge, there are two listels carved with small rectangular plugs, resting on a recessed torus with leaves of waterplants, having strongly marked central veins, followed by another similar moulding with small rounded tabs on the pedestal.

On the plinth of the columns, are placed two quadrupe-
ped, like crouching lions, with long tails coiling around their bodies, and a glimpse of the remainder of another animal in the centre whose claws come towards us.

ST JAMES THE YOUNGER AND ST PHILIP

The apostles James the Younger and Philip are located in the south corner, near the apse. They must be paired because of their festival on the 1st of May. St James' representation corresponds to a narrower stylistic principle than Philip's, in relation to the size of their heads.

The sculpture is adjusted to the stand leaving a very narrow space between the head and the collar of the capital, corresponding in its carving to the characteristics already observed in the previous sculptures. Santiago's image holds in his left hand a phylactery vertically unfolded. A series of parallel lines carved in it indicates the existence of some inscription which has now disappeared. The apostle is pointing the text with the long index finger of his right hand.

He wears a big tunic which falls in concentric folds on the chest, rolled up to the neck with some of them caught in at the waist. His head answers to the model previously

mentioned, with a thick divided beard, with locks ending in curls while the moustache is wavy and the hair hangs in two parts down to the shoulders. He shows the same pensive introspection as the previous Apostles. The figure rests on a kneeling man, who in turn is resting on leaves with his left leg raised while his right arm pulls his right leg down. This counterpositioning reflects a certain classicism. With his left hand he supports the apostle's foot. This engages stylistically with the torsion of the atlas' neck, showing a narrow relation to similar figures in Roman art (36).

The base has a scotia and angular small heads. The relation between both St Philip and St James the Younger, is established in the liturgy of the Church of the apostles consecrated by John III in 563 where an inscription referring to them is kept. In the same way we should consider the phylactery to be related to the Epistle attributed to them.

The apostle St Philip whose image is wider than Santiago's, wears a tunic which hangs vertically and is folded at the waist, enveloping his left hand in which he holds a book of three volumes, whose covers are decorated with five nails (the thumb of the right hand is lost). His head has a beard with long locks falling in waves, ending in a typical curl, like the parted hair which falls down to the shoulders.

The image rests on a kneeling atlas whose head is resting on both hands which he raises in a difficult contortion of the body, showing a rough anatomy in which the chest and clavicles stand out. The expressive face is reminiscent of that of the young atlas paired to him.

ST THOMAS AND ST BARTHOLOMEW

The identification of these apostles is not a problem as both bear phylacteries in which their names are written. The reason for their pairing is related to the area in which they preached, outside the Hellenic world, both in India.

St Thoma's image, slightly smaller than Bartholomew's, offers the peculiarity of putting the right leg above the left knee, forcing the ankle to twist as seen in Silos and in many works of the Romanesque period. This forced movement of the legs leads to a torsion of the body which affects the dressing in as much as an oblique

fold is marked at knee level, related to the angle of the phylactery that he holds with both hands (37).

The Saint's head answers to the model we have seen with a parted beard, having a lock on each side, ending in ringlets or curls like the hair, in filamented carving with locks on the wide forehead. The carving of the eyebrows is noticeable as well as the wide open eyes, in which small crystal lenses have been put in the pupils.

The apostle is standing on a monster, half eagle with a long neck, claws and feline head whose curly hair melts back into the eagles' body.

The image which suffered most of the damages of 1934 is that of St Bartholomew. It has lost part of the right hand, part of the feet, the beard and the two jet eyes, apart from other small mutilations. It represents the Saint carrying a phylactery which falls diagonally on the left, and raising his right hand as in testimony. The head has a divided beard with locks on each side ending in curls and plentiful, tousled hair consisting of several partings falling on the neck.

The image stands on a diabolical griffin, out of whose mouth appears a branch with plant forms corresponding to those of the head.

ST SIMON AND ST JUDAS THADEUS

In the left angle of the entrance, we find the two columns where the two apostles St Simon and St Judas Thadeus are represented showing, as usual, a certain variation in their canon.

The apostle Simon is looking towards Judas Thadeus again holding the right leg above the left so slightly that it is only discernable from the position of the feet. He wears a tunic falling in curved folds, holding part of his tunic in his left hand while he raises his right hand showing the palm to the viewer. He has a thick beard, in filamented locks in his hair and moustache, wide open eyes in which the black pupil has disappeared, and a flaw which is noticeable in the nose. The figure rests on a monstrous animal with the body of an eagle, hoofs and a fish's head as well as a long neck. In the base, on the plinth, there are small heads as already seen in the other apostles.

The figure of Judas Thadeus has a book with rosettes on the cover detailing the leather strip which fastens with

a brooch. The figure is peculiar in having a long filamented beard, plaited in four locks and a wide filamented moustache. His hair falls to his shoulders, his eyes are wide open and thoughtful while listening to St Simon's words.

The figure is resting on a monstrous animal, with an eagle's body, well defined hoofs, a long neck and human head, like a woman's, with long hair.

A cornice runs around the whole of the Chamber enclosure, with plant decoration. The four leaf motifs are rhythmically distributed, having a naturalistic treatment, most of them with a big central shoot and there is a cluster of grapes on the corbel to the right of the Sanctuary entrance.

All the arches have big rosettes in their intrados, except that the triumphal arch also has plant decoration.

At their feet above the entrance door there are three heads corresponding to a crucifixion. The style is already Prothogothic, and the bodies are painted. Christ's head has a parted beard and locks ending in ringlets, a calm forehead with three little curls and his hair falling to the sides. It is an idealized figure showing placidity in death. St John's figure also has double curly locks on the forehead, showing in his eyes some traces of paint. The Virgin, who is stylized, with headdress, embodies a beautiful expression of pain (38).

THE CAPITALS

The capitals of the columns in the Holy Chamber bear a certain relation to the general that governed the organization of the monumental sculpture as a whole in accordance with the iconographical conception of the programme.

The style of the capitals corresponds, as already observed by Gaillard, to a more advanced stage in the evolution of the sculpture of this period, for, in contrast to the rigidity of some of the apostles, we can discern the prevalence of the naturalistic tendencies characteristic of the Prothogothic style, reminiscent of the so-called «1200 style», forerunner of the Gothic. On the other hand, the Apostles link us with the Late Romanesque, not only in the strongly meticulous treatment of the clothing, but also in the way the sculptures are subordinate to the overall shape of the columns' shaft. This may be taken as solid evidence for the coexistence of two masters or workshops

who worked simultaneously in the whole of the Holy Chamber.

In examining the capitals we should follow the same order as in the group of the apostles. In the first place, the capital corresponding to St Peter and St Paul is outstanding. We are helped in dating it by its stylistic conception of beauty as well as by the aesthetic principals governing its iconography.

The collar finishing the columns' shafts is enriched by a decoration in small circles with rhombus carved out in the center, dividing the space into four parts. These are arranged tangentially, emphasizing the central part, more deeply, giving strong chiaroscuro contrasts.

The front of the capital is occupied by the representation of Christ's Resurrection as is usual in the Romanesque iconography, that is to say, according to the liturgical theatrical texts, as demonstrated by Emile Mâle (39), with the theme of the Marys visit. The texts of St Mark and St Luke are followed: «Mary Magdalene, Joana and Mary of St James... prepared the scents and when they arrived at the sepulchre they were amazed not to find Jesus' body, and two men with shing clothes arrived and said to them: «Why are you looking among the dead for one who lives? He is not here. He is resurrected» (40).

In accordance with this tale and the scenario of the liturgical text, we have in the centre the sarcophagus on small columns and three semi-circular arches, the cover held up by two smiling angels. They are pointing to Magdalene, whose representation is confirmed by the scent bottle and the way she is turning her head down, following the text of St Luke: «They turned their heads down to the ground» (16,5).

The angel on the left, with finely carved wings and curly hair, reminds us through his smile as well as his hair, of Daniel by Master Mateo in Santiago de Compostela. The idealized realism of the figure through the expression of feeling, shows a character close to Gothic idealism, and which reminds us of the text of the Prophet Isaiah: «I will take away your stone heart and give you one of flesh». This clear demonstration of the Prothogothic character of this capital is repeated in the gesture of the angel in the centre as well as in the faces of the Marys.

What is more, the more advanced style of this capital, in comparison with the apostles', can be seen not only in the expressive figures but also in the naturalism of the draperies which, nevertheless, show their relationship with the folds in the organ pipes and fans of the apostles.

It is important to give special attention to the appreciation of space demonstrated by placing an angel behind the sarcophagus and the creation of depth through the diagonal orientation of the sarcophagus, in contrast to the horizontality of the bed of the sepulchre.

On the sides the Guardians are represented, two on each side front. On the left one, the first has a wide lorica which covers him to below the knees, a big triangular shield and a sword with a strong groove on the blade. The next one has a pourpoint instead of a lorica which is straight and shows polychrome traces, like the two Guardians on the right side. All of them have their eyes closed and their head thrown back. An attitude of sleeping is suggested by the position of the feet.

The cyma of this capital is different from the rest of the Holy Chamber. It consists of very fleshy leaves ending in small volutes among which are located five pentafoliated ovolos and also in the angles are thick branches ending in other branches with leaves.

CAPITAL OF ST JAMES AND ST JOHN

The capital corresponding to the apostles St James and St John offers the most interesting iconography. In fact there are two capitals united by their common cyma but perfectly differentiated, although their thematic links clearly demonstrate their close relationship.

On the left capital the Annunciation is represented. The Angel Gabriel holds a small container in his right hand from which he offers the Virgin a bunch of leaves of the type found in the Resurrection cyma. The Virgin who like the angel is standing, has her mantle gathered in her right hand and in the left she holds a small book. She wears a laced petticoat and fur cloak adjusted with a cord, and a small jewel shines pinned on her chest; her hair is covered by a headdress. Her gesture of attention as well as her facial features and bare neck, indicate an advanced date towards the end of the Romanesque period.

On the right part or capital, we can see an old man with a beard, with a phylactery in his left hand falling open to which he points with his right index finger. This figure obviously corresponds to a prophet, possibly Isaiah, in connection with the Virgin's character. He is in

fact followed by the Virgin who has clothing similar to that in the Annunciation, with the mantle gathered up in front of her waist. Worth particular note are the full-frontal position of the figure and the way she holds open her right hand, symbolizing acceptance of her role as the Saviour's mother. This character of co-redeemer seems to be confirmed by the position of the feet, as she puts her left foot between Christ's feet in the next scene to the Anastasis, that is to say, Christ's descent into the Hell to bring out all his ancestors since Adam.

The right side of this capital is in fact dedicated to the theme of the Anastasis. Christ in the corner of the capital grasps a lance which crosses diagonally to stick in the mouth of a demonic creature like a dragon. Christ's right foot crosses in front of the Virgin's left leg, closely relating the two figures.

Therefore we theologially assume, although we cannot adduce any evangelic or Apocryphal text in support of it. It does seem logical to confirm this identity between Christ and the Virgin in the Passion and her importance as co-redeemer, as in other aspects of the Passion iconography this is recognized mainly from the XIV century (41).

In the Anastasis or descent of Christ into Hell, the theme is clearly represented (42). Christ with a cruciform halo, occupies the angle of the capital and, as indicated, grasps a lance which he sticks in the dragon's mouth. With his left hand, in accordance to the Apocryphal texts, he protects Adam as he carries him to Paradise (43). Behind Adam's bare body, Eve clings to his waist. Behind the couple, another female figure holds Christ's lance to fix it in the monster's mouth, and in the top part of the capital we can see three masculine figures, one of which, wearing a crown, may be king David, and a monstrous head of a demon.

On the left side of the capital the Holy Family is represented, as the first scene of the story depicted in the whole group. St Joseph, with a beard, is resting on a staff. The Virgin stands next with a crown of cabochons and pearls. She carries the Child in her left arm and offers him a flower with a round bud or head like a fruit. The Child holds the flower while he blesses her with his right hand. The Virgin's face shows a clear tendency to idealization. In accordance to the Romanesque aesthetic, the Child faces the onlooker, while the Virgin, although carrying the Child, maintains a direct gaze towards the viewer. There are references here to the

Odegitria type of Virgin who offers the Child as a means to Salvation, not only in the softness of her features, but also in the way her right arm crosses in front of her body to offer the flower. In this case it is even more evident as the viewer's gaze is led to the Child's hand which is raised in blessing.

The scene represented on the cyma of this capital is obviously symbolic, in spite of an apparent naturalism, as can be seen in many other examples of Medieval art. The boar is a symbol of the Devil's destructive power and boar-hunting represents the fight of man against Evil. Here we can see a man, who may be an ecclesiastic giving moral support to the hunter who is clubbing the boar with a big cudgel. At the same time the boar is hounded by two dogs wearing collars on which there appear to be some letters. The scene continues with another man with a sword and two more dogs. One of them is tied with big ropes held by another man with similar clothing comprising a short tunic, like a peasant's, and a mantle (44).

The scene depicted on the left side of this cyma, above the Holy Family, is for the author indecipherable. According to the iconographic reading, the order is from left to right. First, we can see a kneeling figure, like a woman in a big mantle looking towards another figure standing facing outwards with the hand of a third figure on his waist. Yet another figure reaches out to the left to link arms, while holding his right arm behind his neck, this is similar to the centre front figure before whom is located the kneeling figure. To close the group and initiate the composition as a whole there is a female figure with a long tunic, with a cord and headdress like a helmet. She is holding vertically a stylized lily in her right hand, while with her left hand she seems to be supporting hold the neck of the figure in front of her, whose head is turned like the female figure in the corner. From the pattern of the arms, the movement of the group is clearly to the left and the central character is the front figure with the first figure kneeling in front of him.

If we force the iconographic interpretation a bit, we can identify the Virgin with the corner figure on the right, who would be guiding a couple towards Christ, who would then be the front figure. The first kneeling figure could be interpreted as Veronica to whom Christ appeared after his resurrection, as related by Nicodemus in his apocryphal tale.

CAPITAL OF ST ANDREW AND ST MATTHEW

The capital corresponding to the apostles Andrew and Matthew is now damaged following the destruction of the Holy Chamber in 1934 and partly hidden by the corbel with leaves and clusters, which holds the archivolt of the triumphal arch, which forms the edge of the sanctuary area with the relics.

The typology of this capital is diverse. It is organized according to the Corinthian model, with the angular cauliculus well defined. The theme is developed in the bottom part of the basket. Its technique, pattern of folds and style relate it to St James and St John' capital.

It represents the apocalyptical vision of the Lord's Theophany, or better called Christophany, at the end time, at the moment of blessing the Chosen (45). The Lord is represented as a young man without beard, according to the Hellenic and Carolingian iconography. Christ seated, blesses and holds a closed book, that he will open later to reveal the mysteries of Creation to the Chosen. The Lord's throne, represented on the sides, is supported by two small figures, one female and one male. The first one has a wimple matching her headdress, close-fitting under the chin and both figures have wings. Both figures, perhaps in an allegorical way represent Humanity. They correspond in the top part, in the spandrels of the ideal rectangle where this representation is drawn, with two praying angels, of which the right one is seriously damaged. They are the seraphim who surround the Lord's throne according to the apocalyptic visions.

On the sides, the *Colegium Apostolarum* is represented as a vision of Heaven according to the apocalyptic texts. On the right, St Peter with the outline of a key in his right hand, forces his left hand up to hold his mantle. He has a divided beard and his hair is combed with a central parting like the rest of the figures of the capital; his hair hanging at the sides with hardly a wave. On the left St Paul, praying, with both hands together, is then followed by the rest of the apostles, with books, and beards, without any individually distinguishing features (46). In the front part, that is to say the left side of the capital, three apostles are particularly noticeable. Those on each side hold books and the one in the centre holds a rolled phylactery. The three of them have their left hands raised, showing the palms, and the central one seems to be

making a blessing. On the opposite side, with very schematic carving, three more apostles are roughly sketched, but they are difficult to see as they are near the sanctuary wall. The central one, which is roughly carved, is mutilated. The other three missing must be on the hidden side of this capital.

The decoration of the cyma of this capital follows the plant typology with big leaves. One with stems that wind back and around each other with pearls. Others are simply opposed, facing each other and arising from stems with a common calyx, similar to carving of the corbel on which the archivolt rests.

CAPITAL OF ST JAMES THE YOUNGER AND ST PHILIP

In the capital of St James the Younger and Philip, the strictly religious themes are set aside in order to pass on to the allegory. The technique and aesthetic are similar to the previous capitals, showing off the meticulously detailed carving and the big fleshy leaves, from which big spheres hang, as well as in the cyma. This is similar to the capital of St Andrew and St Matthew, following the characteristic tendency to naturalism, either depicting rolls or counterposed bunches of leaves.

Three eagles are represented. The biggest, beautifully drawn, is turning its head, outstanding not only for the facility of the drawing but also for the careful work. The two other smaller ones are holding other smaller birds in their talons, following other Romanesque examples, as in Fromista.

On one side of this capital, without any stylistic relation, there is a corbel which the projection of the archivolt of the triumphal arch rests on. On this corbel a warrior with a lorica is represented. He brandishes his sword to strike at a monster which is biting the shield protecting him. The long tailed monster is standing on its legs with a feline head, pointed ears and a mouth with strong teeth.

As in Santillana del Mar and in other representations of the fight between a knight and a devil-monster, it is clear that it is related to St Paul's text in the Epistle to the Ephesians (6,10-17), that is to say, the fight between a Christian knight and temptations of the Devil (47).

CAPITAL OF ST THOMAS AND ST BARTHOLOMEW

The capital of St Thomas and St Bartholomew is a work by the same master as that of the capital of St Andrew and St Philip, as can be seen in the whole design, with big angular cauliculus, decorated with pearls and big acanthus leaves as well as in the carving, which is a bit schematic and rough, and fears little relation to the work of the Master of the Apostles, and is also very different from that of the Master of the capital of St James and St John.

This capital represents four knights fighting two lions. These figures are conceived as two independent capitals, one being the mirror image of the other. In fact, on the left we can see a knight, standing in his stirrups and burying his lance in a lion's neck. The lion raises his claws up to the horse which defends himself by striking the animal's nose with his paw. Behind them is another gentleman with his lance at the ready. The schematic carving of the rider's head and the horse contrasts with the details in the lion's name.

In this group, the bottom part of the rider's body has disappeared. This scene is repeated on the right side, although as it is logical, in this one the lance no longer figures as it is not visible from the right.

This capital's cyma is decorated with winding stems, which form squares in the centres of which there are buttons with helixes or a simple division into four parts.

CAPITAL OF SIMON AND JUDAS THADEUS

Like the previous ones, this capital is conceived as the union of two independent capitals, with an axis of symmetry where they join, indicated in the base by a big penta-foliate acanthus leaf. They both repeat the plant motif, logically inverted, with a big stem starting from the central acanthus leaf which then diversifies, rising to form a big curve. Inside the curve there is a big trifoliate leaf, which lends through this carving a great effect of chiaroscuro.

On the cyma the motif of pentafoliate and trifoliate leaves springing from a winding stem is repeated.

NOTAS

(1) This difference was noticed by Gaillard (*Sculptures espagnoles de la moitié du douzième siècle*), Acts of the twentieth International Congress of the History of Art, 1962, in *Estudes d'Art Roman*, Sorbonne. París 1972, pags. 101-102.

(2) Azcárate, José María: *Fernando II de León y la Iniciación del gótico*; (Communication in the Simposium Internacional «O Portico da Gloria e a arte da seu tempo», Santiago de Compostela, octubre 1988.

(3) Cuesta, José: *Guía de la catedral de Oviedo*, Oviedo 1957, pag. 117. This dipthich has suffered several mutilations and transformations judging by what remains and photographs prior to 1934.

(4) González, Julio: *Regesta de Fernando II*, Madrid 1943 (1164, 1170, 1171, 1174, 1176, 1177).

(5) González, Julio: *Alfonso IX*, Madrid 1944, I, 253 ss., II, 28.

(6) Pita Andrade, José Manuel: *Los maestros de Oviedo y Avila*. Madrid, 1955, pag. 14.

(7) Yarza Luaces, Joaquín: *El pórtico de la Gloria*, Madrid, 1984, pag. 52.

(8) Compare the images from the Holy Chamber and the Glory Portico, n° 819 and 829-30; 812 and 834; 811 and 836; 815-16 and 821; and 818 and 825.

(9) Azcárate, José María: *El maestro Mateo y su trascendencia en la Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1977, pag. 221.

(10) Berenguer, Magín: *El arte románico en Asturias*. Oviedo, 1966, vol. I.

(11) On the importance of the relics: Righetti, Mario: *Historia de la Liturgia*, B.A.C., Madrid, 1955, I, 459 y 930.

(12) Morales, Ambrosio de: *Viaje a los reinos de León, Galicia y Principado de Asturias*, 1765, Ed. Facsímil. Oviedo, 1977.

(13) García Vicente, Juan E.: *IV Sancta Ovetensis* (Principado de Asturias), las primeras rutas jacobeanas. Oviedo, 1965.

(14) Cuesta Fernández, José: *Guía de la Catedral de Oviedo*, Oviedo, 1957.

Caso, Francisco de: *La construcción de la Catedral de Oviedo*, Oviedo, 1981.

Caso, Francisco de y Ramallo, Germán: *La Catedral de Oviedo*. León, 1983.

(15) Palol, Pedro de: *Arqueología cristiana de la España romana*, siglos IV-VI. Madrid; Valladolid, 1967, pag. 106.

(16) Amador de los Ríos, José: *La Cámara Santa de la Catedral de Oviedo y sus más antiguos monumentos artístico-industriales*, «Monumentos Arquitectónicos de España». Madrid, 1877 (Ed. Facsímil) 1988.

(17) It was called St. Michael Chapel, then St Michael's Treasure or Treasure of the Cathedral. In 1128, in the donation by the Archdeacon Pedro de Anaya it says: «Thesaurum magnum quam vocitant sancti michaelis». It is not known how long it has been the Holy Chamber.

(18) In limestone from the Oviedo quarries.

(19) Portez, A. Kingsley: *Romanesque Sculptures of the Pilgrimage reals*. Boston, 1923 (Ts. I and VIII).

Spanish Romanesque Sculpture, New York, 1964.

Otto von Simson. *La catedral gótica*. Madrid, 1962. It refers to the thesis that the statue-column is inspired in the illustrations from Cistercian books in which from time to time the human figure was incorporated with the initial I, which suggest the creation of the column and statue.

(20) Branner, Robert: *La cathedrale de Bourges et sa place dans l'architecture gothique*, Paris, 1962, pag. 28, 29, 59 and 132.

Focillon, H.: *Arte de Occidente, la Edad Media Románica y Gótica*, Madrid, 1986, pag. 152.

Nieto Gallo, Gratiniano: *España y el arte románico en «El arte románico»*, Catálogo, 1961, pag. XXVII.

Pijoan, José: *Summa Artis*, Vol. IX. *El arte románico siglos XI y XII*, Madrid, 1962, pag. 242 and follow and 584 and follow.

(21) Egry, Anne: *Esculturas románicas inéditas en San Martín de Uncastillo*. A.E.A., 1963, pag. 181.

(22) Cuesta: *Guía de la catedral de Oviedo*, pp. 35-37.

Gil Fernández, Juan; Moralejo, José L. and Ruiz de la Peña, Juan L.: *Crónicas asturianas*, Oviedo, 1985, pag. 19, note 20.

(23) *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus* (Trad. A. Moralejo, C. Torres y J. Feo), Santiago de Compostela, MCMLI, pag. 26 and 35.

(24) Reau, Louis: *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1959, T. III, 764, and 1224.

Vorágine, Santiago de la: *La leyenda dorada*, Madrid, 1982, 681.

(25) According to St. Matthew, the order would be: Peter and Andrew; James the Elder and John; Philip and Bartholomew; Thomas and Matthew; James Alfeo, Judas Thadeus and Simon, and finally Judas Iscariot.

St. Mark displaces St. Andrew relocating him after John and Philip, Bartholomew, Matthew, Thomas, James Alfeo, Thadeus, Simon follow.

St. Lucas puts Andrew back after Peter, following for the rest the order of St. Mark, with Thadeus at the end.

In the Facts of the Apostles the order is: Andrew, Peter and John after James and followed by Philip and Thomas, Bartholomew and Matthew, James Alfeo, Simon the Zelote and Judas.

(26) Gómez Moreno, Manuel: *El arte románico español*, Madrid, 1934, pag. 28.

(27) Pérez de Urbel, Justo: *El claustro de Silos*. Burgos, 1955, pag. 56 and 138. In the scene of the Assention there are no inclusions and only Paul, John and Peter are identified, pag. 52.

(28) *Liber Sancti Jacobi*, pag. 47, 300.

(29) Alfonso X: *El Setenario, artículos de fe, ley XLII*, pag. 73.

(30) Righetti, M: *Historia de la Liturgia*, I, pag. 208, 300: «*Sant Pedro* dixo: Creo en Dios Padre poderoso, criador del Cielo e de la tierra; *Ssan Johan* dixo: En Jhesu Cristo, ssu ffijo uno, que es Nuestro Ssenor; *Ssant Yago*, ffijo de Zebedeo, dixo: Que es concebido de Spiritu Ssanto e nacio de Santa Maria virgen; *Ssant Andrés* dixo: Que rrecibió passión en poder de Poncio Pilato e ffue crucificado, muerto e ssoterrado; *Ssant Ffeliipe* dixo: E descendió a los inffierros; *Ssant Tomás* dixo: Al tercer día rresucitó de entre los muertos; *Ssant Bartolome* dixo: E ssubió a los cielos e ssee a la diestra parte de Dios Padre e poderoso ssobre todas las cosas; *Ssant Matheos* dixo: Verná dende judgar los biuos e los muertos; *Ssant Yago Alpheo* dixo: Creo en el Spiritu Santo; *Ssan Simon* dixo: En la *Ssanta Iglesia* catholica e ayuntamiento de

los santos; et Judas Jacobi dixo: E rremission de los peccados; et Ssant Mathias dixo: Rresucitamiento de la carne e vida perdurable por ssienpre».

(31) The orders, according to different criterias, are as follows: *Canon of the Mass*: Peter, Paul; Andrew and James; John and Thomas; James the Younger and Philip; Judas and Mathias; Bartholomew and Simon.

Calendar: Thomas, James the Younger, Philip, Bartholomew, Matthew, Simon, Thadeus.

Order of selection: Peter, Andrew, James, John, Matthew, Thomas, James the Younger, Philip, Bartholomew, Simon, Thadeus.

(32) Nieto, G.: *El arte románico*. Barcelona y Santiago de Compostela, 1961, pag. XXVII: «A Spanish master must have sculptured the marvellous pairs of apostles which explain the culmination of Master Mateo».

Gómez-Moreno, Manuel: *Prologue to the work: El arte románico en Palencia*. Palencia, 1961.

(33) This theme appears in the Mozarabic miniatures of Leon (Asturias. «Tierras de España», Madrid, 1978, pag. 203).

(34) Normally there are seven arches in the front and four or five in the sides, at the ends their sizes vary in order to fit the space available.

(35) Alvarez Martínez, M^a Soledad: *The French route and the development of Jacobean iconography in the Asturian Middle Age*, in «Los caminos y el Arte», IV Congreso español de Historia del Arte, C.E.H.A., Universidad de Santiago de Compostela, 1989, III, pag. 45.

(36) Weisbach, Werner: *Reforma religiosa y arte medieval*. Madrid 1949, nota 133, pag. 216. For Weisbach these figures may symbolize Evil and Sin defeated by the apostle.

(37) Weisbach, W.: (see 36, pag. 307) This position of the legs is also seen in the Holy Arch in Silos, and in Toulouse.

(38) *Another Calvary in the Panteon de los Reyes*. Heads and body are painted in relief, in the Rey Casto Chapel in Santa María Chapel.

(39) Male, Emile: *L'art religieux du XII siècle en France*, 3rd Ed, Paris, 1928.

(40) St. Mark, 16.

In Sto. Domingo de Silos the text of St. Mark is followed even to the signs above their heads: «María Magdalena, María Jacobi and Salomé».

(41) Alastruey: *Tratado de la Virgen Santísima*, B.A.C. Madrid, 1956, pag. 661. As Father Suárez writes: «The first dignity of the Virgin is that she is the Mother of God, through the unique way of contributing to the redemption».

(42) Santos, A. de: *Los Evangelios apócrifos*, B.A.C., pag. 543. Gospel of Bartholomew, I, 9-20.

(43) Santos: (see 42, pag. 452 and ff.) *Acta de Pilato* (Parte II) XXIV.

(44) Chevalier, Jean and Gheerbrant, Alain: *Diccionario de los símbolos*. Herder, 1986, pag. 509.

Malaxechevarría, Ignacio: *El bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona, 1982, pag. 121.

Ruiz Maldonado, Margarita: *El caballero en la escultura románica de Castilla y León...* Salamanca, 1956, pag. 71 and ff. Examples of wild-boar hunting.

For Magín Berenguer (*El arte románico en Asturias*, I. Oviedo, 1966, pag. 108) this theme in the Holy Chamber was copied from Santa María de Nar-

zana. Other examples in San Juan de Amandi, Santa Eulalia de Lloraza, Sta. María de la Oliva in Villaviciosa and San Andrés de Ceares.

Fernández, Etelvina: *La escultura románica en la zona de Villaviciosa (Asturias)*. León, 1982, pag. 127 and ff.

(45) Corriente, Federico and Piñero, Antonio: *Libro I de Henoch*, Ediciones Cristiandad, pag. 39-40, 51, 71 and ff. The pasage is inspired in the text of the Apocalypse (chapt. 4, 5, 20, 11) and the apocryphal Book of Henoch, chapt. I (Barcelona, 1979, pag. 17).

(46) The pre-eminence given to St Paul is interesting, as he is put on the Lord's right, similar to his position in the relief of Doubting St. Thomas in Silos.

(47) St. Paul Ef. 6, 11-17.

Several examples in Ruiz Maldonado, Margarita: *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*. Salamanca, 1986.

Young trainer with a standing bear in British miniatures in Canterbury, Boase, T.S.R.: *English Art*, 1100-1216. Oxford, 1953, fig. 7.

INDEX

Introduction	1
The Holy Chamber and the Santiago Route	3
Architecture	5
The Apostles	7
St Peter and St Paul	10
St James and St John	13
St Andrews and St Matthew	14
St James the younger and St Philip	15
St Thomas and St Bartholomew	16
St Simon and St Judas Thadeus	17
The Capitals	18
Capital of St James and St John	20
Capital of St Andrew and St Matthew	23
Capital of St James the younger and St Philip	24
Capital of St Thomas and St Bartholomew	25
Capital of Simon and Judas Thadeus	25
NOTAS	26
