

# La renovación del tesoro sagrado a partir del concilio de Coyanza y el taller real de orfebrería de León. El Arca Santa de Oviedo (1072)

Isidro G. BANGO TORVISO  
Universidad Autónoma de Madrid

En la historia de los hechos y de las obras del pasado se debe ser especialmente cuidadoso en algo fundamental: distinguir entre la realidad de los hechos y de los objetos, y lo que se ha querido hacer o interpretar de ellos durante su posteridad. Cuando hablo de posteridad, me refiero desde la inmediata a su aparición hasta nuestros días. Si, con toda razón, se califica de falsario al célebre obispo Pelayo, no muy lejos de este calificativo están algunos investigadores modernos cuando, en aras de una brillante tesis, mistifican los datos y las obras. Creo que sería bueno que los historiadores dejásemos claro lo que es una simple especulación, no confundiendo complejas disquisiciones, más o menos arbitrarias, con verdaderas tesis. El arca de las reliquias ovetense es una de esas obras que se ha perdido en medio de controversias que en realidad no afectan a su origen.

## El concilio de Coyanza y la renovación *Ornamenta Ecclesiae*

El concilio de Coyanza (1055) supuso un hito fundamental en la reforma eclesiástica de los reinos de Fernando I y Sancha<sup>1</sup>. Sin duda representó integrar estos territorios en el mismo espíritu reformista que caracteriza el siglo XI y que ha venido denominándose reforma gregoriana, aunque es evidente que este pontífice, Gregorio VII, solo sería uno más de los grandes reformadores de la centuria. En este sentido, el espíritu de reforma de malos usos y vuelta a una práctica acorde con los principios originales, los obispos españoles no son menos reformistas que los europeos coetáneos, y como prueba basta con comparar los cánones de Coyanza con los del concilio de Reims de 1049, donde vemos que en ambos se lucha por la independencia de lo eclesiástico del poder laico. Algunos de los cánones del concilio de Coyanza afecta-

---

<sup>1</sup> A. GARCÍA GALLO, "El concilio de Coyanza", *Anuario de Historia del Derecho Español*, 20 (1950), pp. 275-633.

ban entre otras cosas a cierto estado de postración en que se encontraban costumbres y usos del clero, así como el abandono de los edificios y desaliño de los objetos de culto<sup>2</sup>. Es acerca de los objetos de culto y devoción sobre los que quiero llamar hoy la atención. Dejando a un lado todo lo referente al ajuar eclesiástico, y otros elementos de uso litúrgico, nos interesa conocer aquí el contenido del canon sobre cierto aspecto del “ornamento eclesiástico”: “*Ita ut non sacrificent cum calice ligneo vel fictili*” (III, 5). Distintos concilios provinciales se hacen eco de esta prohibición del uso de materiales tan pobres, llegando incluso a imponer el empleo de metales nobles. En este sentido resultan paradigmáticos los célebres concilios compostelanos que tanta trascendencia tendrán en las diócesis galaico leonesas. Cito a continuación esta fuente canónica por un documento de la catedral leonesa que prueba su vigencia por el reino: “*cruces et kapsas argenteos eas adornent*”<sup>3</sup>. Desde entonces, Fernando I y Sancha con su hija Urraca, tal como comentaremos más adelante, se convertirán en los principales impulsores de renovar con materiales nobles los cálices y las cajas relicario. Con ellos el tesoro de las iglesias del reino adquirirá un aspecto deslumbrante.

### Reliquias y tesoros de los templos

Dado que los últimos trabajos sobre las reliquias han producido una cierta confusión, especialmente alguno referido al Arca Santa de Oviedo, conviene recordar aquí una idea básica y bien conocida sobre las mismas. En los templos, por regla general las reliquias desempeñan dos funciones bien diferenciadas: las que consagran los altares y las que se conservan como veneración y tesoro.

Las primeras, guardadas en una teca y con su auténtica correspondiente se depositan por el obispo consagrante en el sepulcro del altar. Son reliquias relacionadas con el titular del altar. Cuando se cita el templo en la documentación no solo se referencian los santos patronos del templo, sino que lo normal es que se hable de las reliquias que están enterradas en los altares. Al referirse a la iglesia de Oviedo se hace en los siguientes términos: *bisenis altaribus Apostolorum nec non et Sanctae Mariae et Sanctorum reliquiis quae ibidem recondite sunt*<sup>4</sup>. En los mismos

<sup>2</sup> La interpretación de este concilio de Coyanza ha dado lugar a numerosas controversias sobre su verdadero significado. Sin querer entrar aquí en los planteamientos de Grassotti, Díez o López Alsina, lo que sí quisiera dejar claro es que los aires de reforma eclesiástica expresados en Coyanza son los mismos que surgen en numerosas iglesias europeas al mismo tiempo y que en concilios como el de Reims adquieren formas que podríamos denominar pontificias (*Ibid.*).

<sup>3</sup> J.M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental del Archivo de la Catedral de León. IV (1032–1109)*, León, 1990, p. 344. El texto compostelano es más claro pues asume de manera más precisa la norma de Coyanza a la vez que la explicita: “*Cruces capsas et calices ex argento fiant*” (A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, t. II, Santiago, 1899, p. 231). Los concilios compostelanos, así como su trasmisión a León y el anuncio de otros próximos en la misma dirección representan el espíritu renovador iniciado en Coyanza llevado a la realidad práctica de las diversas iglesias del reino.

<sup>4</sup> Documento del año 853 (A.C. FLORIANO, *Diplomática española del periodo astur (718–910)*, t. I, Oviedo, 1949, p. 330).

términos se expresa en un documento del 852: después de referir los santos de los altares se añade *et ad ipsas reliquias de ipsos sanctos qui in ipsos altares recondite sunt*<sup>5</sup>. Lo normal es utilizar el verbo *recondo* con la intención de transmitir dos ideas: reliquias enterradas en el espacio del altar que los tratados de la liturgia denominan *sepulchrum*; reliquias que permanecerán aquí ocultas y que no serán accesibles una vez colocadas en su lugar.

El otro tipo de reliquias estaba destinado a ser venerado y se depositaba en diversas clases de contenedores. Para tener una idea clara del complejo imaginario de las reliquias en una iglesia de finales del siglo XI, apenas veintidós años después de la creación del arca ovetense, reproduzco a continuación el inventario y distribución de las reliquias en la iglesia del monasterio de San Juan de la Peña en el año 1094<sup>6</sup>:

En el año 1094 de la Encarnación de nuestro Señor Jesucristo fue consagrada la iglesia de San Juan de la Peña. El día cuatro de diciembre, segunda feria de adviento de la era 1132. Los consagrantes fueron Amato, arzobispo de Burdeos, Pedro, obispo de Jaca y Godofredo obispo magalonense. En el primer año del reinado de Pedro Sánchez. Gobernando los monasterios de la provincia Frotardo, abad de San Poncio, y siendo abad de San Juan de la Peña su ahijado, Aimerico. En el altar de San Juan Bautista se guardan reliquias de los siguientes santos: Lorenzo, Dionisio, Rústico, Eleuterio, Adriano, Sebastián, Marco, Marceliano, Mario, Marta, Audifas y Abacuc, Tranquilino, Esteban papa, Florentino obispo, Albino obispo, Justo y Pastor, y Cristóbal mártir. También hay reliquias provenientes del sepulcro de Señor, además de Santa Maria Magdalena, de Santa Fe, de Santa Dorotea virgen y mártir, de Constancia virgen, de las cabezas de San Indalecio obispo y de Santiago obispo, del abad Victorino y sus compañeros monjes y de Nazario y Antonio. En el altar de San Pedro se guardan las reliquias del apóstol Felipe, del mártir Papulo, de la virgen Margarita, del papa Félix y del mártir Esteban. En altar de San Miguel las reliquias corresponden al apóstol Pedro, a Crisanto y Daria, a los mártires Félix de Gerona y Acisclo y también del obispo Marcial. Entre el altar de San Juan Baustista y el altar de San Pedro se encuentra el cuerpo de san Juan eremita. Sobre éste, en arca de plata, descansa el cuerpo del bienaventurado Indalecio obispo, uno de los setenta y dos discípulos de Jesucristo. En otra parte, en cierto (contenedor) de oro se encuentra el brazo de Indalecio con el brazo de Acisclo y el brazo de santa Victoria virgen y mártir, así como

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>6</sup> Descripción de las reliquias de la iglesia del monasterio de San Juan de la Peña con motivo de la consagración del año 1094 en presencia de Pedro Sánchez, rey de Aragón y de Pamplona. Este documento, recogido en el *códice 31* de la Biblioteca de la Academia de la Historia, fue dado a conocer por M. DÍAZ Y DÍAZ (*Libros y librerías en la Rioja Altomedieval*, 2ªedición, Logroño, 1991, apéndice XVIII pp. 319-320). Según este estudioso se trata de un documento, en su forma actual, de la segunda mitad del siglo XII, que estuvo en San Millán de la Cogolla a donde debió llegar procedente San Juan de la Peña (*Ibid.*, pp. 186-187). Para una breve descripción del significado y función de las reliquias vid. I.G. BANGO TORVISO, "Las reliquias, función y culto", *La Edad de Un Reyno*, Pamplona, 2006, pp. 479-482 y "Lipsanoteca", *Ibid.*, pp. 535-536 (resulta muy ilustrativo sobre las variantes de relicarios de esta época ver los que se recogen en el catálogo del trabajo que acabamos de citar). De la complejidad del relicario de San Isidoro de León y de su variedad vid. *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*, (I.G. BANGO TORVISO, dir.), León, 2000 (fichas 20 a 37 y 86-87).

óleo procedente de la tumba de san Nicolás con reliquias de su cuerpo. En otra arca sobre la de san Indalecio se guardan otras reliquias, de san Juan Bautista, de los apóstoles Pedro y Pablo, Andrés, Santiago, Juan, Felipe, Bartolomé, Tomás, Mateo, Santiago hermano del Señor, Judas Tadeo, Simón y Judas, san Mateo, de la cruz del Señor, de la túnica del Señor, del pan de Cristo, del lienzo con el que Cristo secó los pies de sus discípulos. Traídas de las tierras de Jerusalén se contienen las siguientes: del pesebre del Señor, del lugar de la Transfiguración, del templo, del monte Calvario, de “*petrone*” (?) del Señor, de “*sanctum paternum*” (?), del lugar donde finó la bienaventurada María. Además de todas estas también había reliquias de san Miguel, de san Jorge mártir, de los hermanos Cosme y Damián, de san Pantaleón, del mártir Teodoro, de san Ignacio mártir, del mártir Eustaquio, de Demetrio, de Lázaro, del mártir León, del confesor Basilio, de los santos Caralampios, Ignacio, Teoforo, santo Job, de santa Anastasia virgen, de la virgen Agueda, de Teodosia, de Juliana, de Marina, de Eufemia, de la virgen Lucidia, de Facundo y Primitivo, de Claudio, de Lupercio, y de los mártires Victorico, Esteban y Pelayo, y de los obispos Martín, Ambrosio y Prudencio.

Detrás del altar de los santos Cosme y Damián, descansan los cuerpos de los santos hermanos Voto y Félix; ante el altar, los cuerpos de dos santos obispos. Hay también otras muchas reliquias de numerosos santos cuya relación no recordamos, pero que están registradas con sus cartelas.

Como podemos ver, esta relación nos presenta todo un muestrario de relicarios individuales y colectivos y su dispersión por toda la topografía de la iglesia.

El conjunto de las reliquias de una iglesia, que no fuesen las del sepulcro de los altares, era considerado el tesoro. Y como tal, algunas de ellas podían ser custodiadas en el espacio destinado a tesoro. Los poderosos, reyes, príncipes y obispos tenían su propio tesoro de reliquias. A pesar de las normas canónicas no tenían inconveniente en comprarlas, venderlas, donarlas e incluso robarlas. El obispo Odoario en la consagración de la iglesia de Santa Columba (745) no duda en aportar de su propio tesoro las reliquias de la Santa para la consagración del altar: *ex propriis tauris reliquias Sancte Columbe ibi recondidit*<sup>7</sup>. Del tesoro de Alfonso VI proceden algunas de las reliquias empleadas en la consagración de los altares de la mezquita de Toledo convertida en catedral: “[Bernardo], convocados los obispos, consagró la iglesia de Toledo en honor de Santa María siempre Virgen, los santos apóstoles Pedro y Pablo, la Santa Cruz y el Protomártir San Esteban, el 25 de octubre, esto es, en la festividad de los Santos Crispín y Crispiniano, y puso sobre el altar mayor muchas y valiosas reliquias que había traído de la sede apostólica y otras que le habían entregado el rey y la reina de su tesoro y del de sus antepasados”<sup>8</sup>.

Como es bien sabido estos poderosos (obispos, príncipes y reyes) que tenían su propio tesoro de reliquias solían guardarlas en sus capillas privadas. De hecho recuérdese que la palabra “capilla” se refiere en su origen a un templo que contiene una re-

<sup>7</sup> A.C. FLORIANO, *Diplomática ...*, p. 42.

<sup>8</sup> R. JIMÉNEZ DE RADA, *Historia de los hechos de España*, (edic. y trad. de Juan Fernández Valverde), Madrid, 1989, p. 251.

liquia tan excepcional como la *capella sci Martini*, por un efecto metonímico el contenedor paso a denominarse con el nombre del contenido<sup>9</sup>. Cuando viajaban llevaban consigo su tesoro que custodiaban sus capellanes. Conservamos una paradigmática descripción del tesoro de Alfonso I, yerno de Alfonso VI, en sus desplazamientos<sup>10</sup>.

La topografía templaria, en la que se celebraba la liturgia hispana, solía disponer de dos sacristías para apoyo y complemento del ceremonial litúrgico: *donarium/tesaurum* y *secretarium*<sup>11</sup>. En los templos asturianos estas dos sacristías son bastante habituales y suelen tener una disposición simétrica y forma similar. En San Salvador de Valdedios, no sólo conservamos las dos sacristías, aunque sean reconstruidas, sino que además en una de ellas, el *donarium*, un letrero sobre la puerta de ingreso, al tiempo que identifica incuestionablemente este espacio, recoge un texto muy interesante: “Si alguno tratara de llevarse estos nuestros dones (*donaria nostra*), que aquí en tu honor pusimos, que sufra una terrible muerte, entre males sin fin, que deplora en compañía de Judas”<sup>12</sup>. Sobre lo que aquí se guarda baste decir lo que nos informa la documentación de época: *donaria nostra* son la Cruz de la Victoria y lo mismo la Caja de las Ágatas; *donaria* o *dona* son las reliquias y sus relicarios.

### La historia documentada en el Arca Santa<sup>13</sup>

Los datos básicos de la historia del arca son breves, pero muy explícitos e incuestionables, pues aparecen escritos en caracteres coetáneos a la existencia de la obra y sobre ella misma (fig. 1)<sup>14</sup>. Se trata de un arca, que fue realizada por patrocinio de Alfonso VI con la colaboración de su hermana Urraca; una obra de cali-

<sup>9</sup> Así surgió en tiempos de Carlomagno cuando la Capilla Palatina de Aquisgrán pasó a denominarse de esta manera por ser donde se custodiaba el fragmento de capa de san Martín, verdadera joya de las reliquias de los reyes francos. Los clérigos que las custodiaban se llamaron *capellani* y el templo *capella*.

<sup>10</sup> I.G. BANGO TORVISO, “Las reliquias...”, p. 482.

<sup>11</sup> Llevo más de treinta años explicando estos aspectos de la topografía templaria en la liturgia hispana. Para una visión rápida sobre el tema del tesoro *vid.* I.G. BANGO TORVISO, *Summa Artis VIII-II. Arte prerrománico hispano*, Madrid, 2001, pp. 494-508.

<sup>12</sup> En la arquitectura monástica a partir de las fundaciones del siglo XI el tesoro sufrirá una importante transformación funcional, formal y topográfica (I.G. BANGO TORVISO, “El monasterio”, *Monjes y Monasterios. El Cister en el medioevo de Castilla y León*, Junta de Castilla y León, 1998, pp. 67-91, especialmente p. 89).

<sup>13</sup> Quisiera agradecer al profesor Miguel Calleja Puerta el préstamo de las fotos laterales del arca para su mejor estudio. Igualmente expreso aquí mi reconocimiento a la profesora Etelvina Fernández por la misma razón.

<sup>14</sup> Sin pretender agotar el tema, las obras básicas sobre la misma serían las siguientes: H. FLÓREZ, *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II. A los reynos de León, y Galicia y Principado de Asturias*, Madrid, 1765, pp. 70-73; J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Asturias. La Cámara Santa de la Catedral de Oviedo y sus más antiguos monumentos artístico-industriales*, Madrid, 1877, pp. 10-18, lám 1. Dibujo de F. Ruíz y R. Frassinelli. Grab. D. Martínez; M. GÓMEZ MORENO, *El Arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934, pp. 28-30; J.A. HARRIS, “Redating the Arca Santa of Oviedo”, *Art Bulletin*, LXXVII, nº 1 (1995), pp. 82-93. Para los grandes daños que sufrió el arca cuando la voladura de la Cámara Santa en 1934 es obra fundamental la de M. GÓMEZ MORENO, “El arca santa de Oviedo documentada”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XVIII (1945), pp. 125-136.





Fig. 1. Tapa del Arca Santa con la representación del Calvario (*Monumentos Arquitectónicos de España*).

dad artística, que clérigos y prelados darán a conocer, que contiene dos grupos de reliquias claramente diferenciados. Por último, y posiblemente lo más importante, está perfectamente datada en el año 1072 (vid. Apéndice I), y no en un posible 1075 como a veces se ha dicho. Confirmar este último año o retrasarlo no se hace por un estudio del arca en sí, sino para utilizarlo como referencia cronológica para tesis de carácter sociológico sobre la época<sup>15</sup>.

Sea cual vaya a ser el uso ritual que se realice con esta obra, no hay duda de que en el letrero que contiene, y por consiguiente el título canónico que da legitimidad a forma y contenido<sup>16</sup>, considera que se trata de un arca (*presentis arche latera*). Después, buscando una variedad léxica conveniente al carácter literario que se quiere dar

<sup>15</sup> Son numerosos los trabajos que han tomado la historia del arca, más o menos distorsionada interesadamente, para sostener tesis que nada tienen que ver con la realidad de la existencia del arca que hoy conservamos. Para todos estos tipos de trabajos y temas puede consultarse la obra de R. ALONSO ÁLVAREZ "Patria uallata asperitate moncium. Pelayo de Oviedo, el arca de las reliquias y la creación de una topografía regia", *Locus Amoenus*, 9 (2007/2008), pp.17-29.

<sup>16</sup> No es necesario entrar en explicaciones, pero conviene recordar que imágenes y objetos rituales deben ser santificados por el *titulus*.

al letrado y dado su carácter de contenedor de reliquias, se llama también receptáculo insigne o singular (*receptaculum insignitum*). El texto enfatiza lo que sus creadores consideran sus dos valores principales: el espiritual, las prendas de los santos en su interior (*pignoribus sanctorum penitus*); el material, que consiste en la decoración exterior con obras de arte nada vulgar (*exterius adornatum non vilibus artis operibus*).

Sobre el promotor de la obra tampoco hay duda: el único que figura como tal es Alfonso VI. Ni siquiera los clérigos que le acompañan en la ceremonia de presentación reciben un nombre específico, simplemente se les menciona con un genérico (*clericorum et presulium*) al referirse que estuvieron con el rey (*con[venimus cum dicto adefonso]so principe*). Sólo se cita expresamente en compañía del monarca a su dilectísima hermana, de nombre Urraca. Aunque no era necesario que estuviese Inés, la esposa de Alfonso VI, seguramente el matrimonio por entonces, 1072, todavía no se había consumado; los primeros documentos regios en los que figura esta pareja regia son ya de 1074<sup>17</sup>. Sin duda este año corresponde al periodo que “por el protagonismo de una mujer —el de su hermana mayor, la infanta doña Urraca— pasaron la restauración de Alfonso VI en el trono y la reunión en su frente de las coronas de León y de Castilla”<sup>18</sup>. No sólo tiene razón en esto G. Martín, sino también en reconocer a Urraca como corregente en esta época. Sin embargo en este caso concreto, y tal como volveremos a ello más adelante, Urraca está participando en una de sus labores favoritas, mostrando su piedad promoviendo personalmente la renovación del tesoro sagrado. Sobre esta actividad de Urraca, el autor de la *Crónica Silense*, que parece haberla conocido muy bien, no duda en atribuirle que había dedicado toda su vida a esto<sup>19</sup>. En este sentido es posible que Alfonso fuera sin duda el promotor o interesaba como propaganda político religiosa, pero en realidad lo más probable es que hubiera sido su propia hermana. El papel desempeñado por clérigos y prelados que acudieron sería el de dar a conocer por todo el territorio lo que se había hecho para conservar tan extraordinario tesoro espiritual en un recipiente excepcional por su valor material. Todo parece indicar que la obra ha sido realizada bajo el control de Urraca y que esta sabe que el protagonismo debe corresponder a su hermano, pero no está segura de qué autoridades eclesiásticas estarán presentes en el momento de su consagración, razón por la que se refiere a ellos de manera genérica. El año 1072 corresponde a un periodo en el que el obispo Froilán abandona la sede ovetense retirándose a un monasterio y hasta 1073 no será designado el obispo Arias, uno de los fieles de Alfonso VI<sup>20</sup>. Esta circunstancia podría explicar el que no estuviese consignado Froilán tal vez

<sup>17</sup> A. GAMBRA, *Alfonso VI. Cancillería, curia e imperio. I*, León, pp. 446-447.

<sup>18</sup> G. MARTÍN, “Hilando un reinado. Alfonso VI y las mujeres”, *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales*, 10 (diciembre, 2010), p. 7.

<sup>19</sup> “*Ac omni vite sue tempore in ornandis auro argentove pretiosisque gemmis sacris altaribus sacerdotibusque vestimentis, desideratum exercitium peregit*” (J. PÉREZ DE ÚRBEL y A. GONZÁLEZ ZORRILLA, *Historia Silense*, Madrid, 1959, p. 123).

<sup>20</sup> Las circunstancias que llevan a Froilán a retirarse a su monasterio de origen y dejar la sede sin prelado efectivo hasta que Alfonso VI, en su política de cubrir las diócesis de su reino con personas de su confianza,

por no estar entre los partidarios de Alfonso, o simplemente un deseo de que figurasen como protagonistas únicos los dos hermanos.

¿Qué es lo que se guarda en su interior? Dos grupos de reliquias perfectamente diferenciadas. El primero está formado con reliquias de Cristo y las personas que han tenido relación directa con él: una parte de la cruz, otra de la túnica que se repartió por suertes, pan de la Cena, del sudario, de su sangre procedente del sepulcro, de tierra santa, de las vestiduras de la Virgen, y de la leche de ésta. Después de afirmar que todo esto resulta admirable, también añade a este grupo restos de todos los apóstoles, explicitando por su nombre tan sólo a Pedro, Tomás y Bartolomé, y de manera genérica se citan igualmente de los profetas y mártires. De este primer grupo nos llama la atención que Morales incluye gratuitamente la presencia de la *sindone*, cuando en realidad lo que se dice es exactamente *sepulchro*. A continuación el mismo autor cita que también está el sudario, en este caso es verdad. Conviene recordar a este respecto que los exegetas basados en los textos canónicos, como es lógico, diferencian perfectamente entre sudario y *sindone*<sup>21</sup>. Desde mi punto de vista, es imposible que en un relicario como este se les hubiera olvidado consignar la presencia de la *sindone* en el epígrafe conmemorativo. En el segundo grupo de reliquias, aunque se anuncia de apóstoles y mártires en sentido genérico, tan sólo constan estos últimos: Justo y Pastor, Adrián y Natalia, Cosme y Damián, Julia, Verisimo y Máximo, Germán, Baudilio, Pantaleón, Cipriano y Justina, Eulalia, Sebastián, Facundo y Primitivo, Cristóbal, Cucufate, Félix y Sulpicio. Todos ellos figuran perfectamente agrupados con sus compañeros naturales de martirio.

Los siguientes interrogantes que nos obliga a hacernos esta obra están en relación con la trascendencia mítica que se dará posteriormente, y por el significado que por sí misma se le quiera dar. En primer lugar no se cita para nada circunstancia alguna sobre la formación del contenido del nuevo relicario, lo que parece lógico si lo que se hizo fue recoger en un único contenedor lo que estaba disperso seguramente en relicarios poco adecuados según la nueva normativa sobre objetos litúrgicos. Lo que no se entiende es que no se consigne alguna referencia de la fantástica historia que, tiempo después de este año, circula por diversos medios escritos. No es creíble que no se hiciera eco de esta circunstancia, aunque fuera de una manera muy sincopada. Menos creíble es que, comentándose, como se hará después, que habían permanecido ocultas las reliquias a todos y sólo la voluntad divina permitió su revelación a Alfonso VI, en la obra monumental que este ha fabricado para contenerlas no constase su protagonismo a este respecto. ¿Qué se explicita entonces en

---

en este caso Arias en 1073, nos son ciertamente desconocidas (M. CALLEJA PUERTA, *El conde Suero Vermúdez, su parentela y su entorno social. La aristocracia asturleonese en los siglos XI y XII*, Oviedo, 2001, p. 441).

<sup>21</sup> En el sepulcro de Cristo, siguiendo a Juan (20, 7), se dice que allí se encuentran las fajas donde había estado envuelto (*lintheamina posita*) y el sudario (*sudarium*) que había estado sobre su cabeza. Estas *lintheamina* es la *sindone* o sábana con la que se envuelve el cadáver. En las relaciones documentales del arca se suelen citar los dos: sudario y *sindone*.



el arca además de lo que ya hemos indicado anteriormente? La piedad del monarca le lleva, por devoción, a renovar el relicario ovetense por lo que se pide para él la ayuda de los santos y el perdón de los pecados. Aunque aceptemos esta lectura interpretativa de carácter pío, y así el monarca cumple con las leyes que dicen que una de las primeras virtudes de un rey es ser piadoso, seguramente se trata también de una actuación que da continuidad a la política de renovación patrocinada por sus padres y que confiere al monarca autoridad y prestigio.

La fecha que se indica en el arca es la de 1072. Como Golpejera tuvo lugar en enero de ese año, iniciándose el destierro de Alfonso VI, solo puede referirse a los *idus* correspondientes a noviembre o diciembre. Lo que necesariamente obliga a tener que considerar que su realización se hubiera pensado mucho antes y que se hubiera ocupado de su control Urraca, su exposición en noviembre o diciembre venía a constituir todo un símbolo de la restauración de Alfonso con la colaboración de su hermana.

### Tejiendo la leyenda del Arca Santa. El documento de 1075

Este aspecto me interesa poco, pues apenas tiene trascendencia para el arca material que aquí estudiamos. En todo caso haré un breve comentario sobre su contenido en relación con la supuesta acta de 1075, porque a veces esta se ha esgrimido para realizar propuestas cronológicas del arca. En primer lugar no se trata de un documento original como sí lo es el epígrafe del Arca Santa. Es un diploma realizado en el siglo XIII que yuxtapone dos partes diferentes: un acta de apertura del Arca Santa y un diploma entregando la mandación de Langreo a la sede episcopal de Oviedo<sup>22</sup>. La primera se data el 13 de marzo de 1075, el año se expresa por la cronología de la Encarnación, y los protagonistas de la acción son Alfonso VI, Urraca y los obispos de Palencia, Oca y Oviedo. El diploma sobre Langreo se fecha el 14 de marzo, figurando entre los confirmantes importantes, además de los ya citados, la infanta Elvira y los obispos de León, de Astorga y de Dumio. El amaño parece motivado para fundamentar el argumento del diploma de Langreo<sup>23</sup>.

Centrándonos en el contenido del arca y la ceremonia de su apertura los aspectos fundamentales son los siguientes. En primer lugar se nos informa de una reunión en San Salvador de Oviedo, “mediada la cuaresma, siendo el día tercero de los idus de marzo (13 de marzo), a eso de la hora de tercia”. En la reunión es-

<sup>22</sup> Se conserva en la catedral de Oviedo. En la historiografía sobre el arca se ha utilizado la edición de S.A. GARCÍA LARRAGUETA, *Colección de documentos de la Catedral de Oviedo*, Oviedo, 1962, pp. 214-219. Aquí utilizaremos la edición de A. GAMBRA, *Alfonso VI... II*, doc. n° 27, pp. 60-65. Puede verse una traducción de este texto en E. LÓPEZ FERNÁNDEZ (*Las Reliquias de San Salvador de Oviedo*, Oviedo, 2004, pp. 223-227).

<sup>23</sup> El documento parece todo él un amaño no muy cuidado por parte del autor del diploma (A. GAMBRA, *Alfonso VI... II*, p. 61).

tán presentes Alfonso VI, su hermana Urraca y los siguientes obispos: Bernardo, obispo de la sede de Palencia (1063–1085), Simeón, pontífice de la iglesia de Oca (1075–1082), y Arias, que ejercía en la antedicha iglesia de Oviedo el ministerio episcopal (1073–1094). Después se explicaba la causa de la reunión: “tuvo lugar, por conmiseración divina, el don de una revelación por el deseo del mismo rey, puesto que plugo a Cristo manifestar a su fidelísimo príncipe, para alabanza y gloria de su nombre, el tesoro, digno de la mayor veneración, que desde muy antiguo se conservaba oculto en esta iglesia”<sup>24</sup>. Luego se narra cómo se había formado tan precioso y variado relicario. En efecto, en tiempos antiguos, habiendo dispuesto Dios omnipotente someter casi toda España al poder del pueblo de los ismaelitas en castigo por los pecados de los cristianos, reunieron en la ciudad de Toledo y colocaron cuidadosamente en un arca todas las reliquias de santos que cada uno de los cristianos pudo recoger de los distintos lugares, manteniéndolas en su poder por algún tiempo. Después quiso Dios que fueran llevadas, para mayor seguridad, a San Salvador de Oviedo. Permaneció así oculto, o al menos no visible, hasta que el obispo Ponce (1025–1028) se decidió a abrirlo. Sin embargo el intento resultó fallido, pues los protagonistas quedaron cegados. Tiempo después “surgió el serenísimo Rey Alfonso, nombrado anteriormente, devoto de Dios, en cuyo tiempo el mismo Dios, rey de la paz y de todos los siglos, puso de manifiesto a la vista de todos lo que por tanto tiempo había querido que permaneciera oculto”<sup>25</sup>.

El rey y los presentes proceden por indicación de éste a una rigurosa penitencia, mayor de lo que era habitual en la cuaresma. A continuación “dispuso a los clérigos toledanos residentes aquí y exhortó a los otros que siguen el rito romano a que elevaran fervientes súplicas al Señor, para que aquel, que en otro tiempo se había dignado bajar del cielo y hacerse visible a los hombres, tuviera a bien ahora, por el grande amor con que nos amó, manifestar lo que por tanto tiempo se había mantenido dentro de dicha arca ignorado de los hombres”<sup>26</sup>. Después de celebrada la misa todos acuden entre cantos y aromas de los incensarios: “se abre el arca, en medio de gran temor, quedando patente lo que a Dios habían pedido, es decir, un tesoro inimaginable, cual es, a saber”<sup>27</sup> y sigue a continuación la relación de reliquias.

Lo primero que deberíamos decir es que la estancia de Alfonso VI y Urraca en Oviedo en estas fechas está bien atestiguada. La ceremonia penitencial y el ritual

---

<sup>24</sup> *Contineret quoddam/divina miseratione reuelationis donum per ipsius regis studium siquidem thesaurum magno honore uenerandum quod magna antiquitate in eadem ecclesia manebat occultum Christo suo fidelissimo principi ad laudem et gloriam nominis sui uoluit manifestare.*

<sup>25</sup> *Interea surrexit serenissimus Dei cultor Adefonsus rex iam prenomatus in cuius temporibus rex pacis et rex omnium seculorum Deus palam cunctis patefacit quod dudum uoluerat esse occultum.*

<sup>26</sup> *Clericos tholetanos illic habitantibus esse precepit et reliquos romanum ritum tenentibus ortatur Dominum precibus flagitare ut ille qui olim de celo descendere et hominibus/ se palpabilem prebere uoluit ipse eis dignaretur manifestare propter nimiam suam caritatem quam dilexit nos eaque tam diucius hominibus se nota intra predicta archa detinebantur.*

<sup>27</sup> *Redentibus repererunt hoc in propatulo quod ad Deo poposcerant scilicet incredibile thesaurum, id est.*

que se siguen son los habituales para este tipo de ocasiones. Sin embargo conviene advertir que esta ceremonia se hace para los casos de una *revelatio*, es decir cuando por primera vez Dios quiere hacer visible algo que él había querido que estuviese oculto hasta entonces, y también se realiza para la apertura solemne de un relicario. Aquí, como es evidente, la *revelatio* propiamente no se ha producido y tan solo se trata de una apertura solemne (los oficiantes no ayunan tres días seguidos previamente, etc.), pues en realidad se abre un arca que había sido cerrada apenas tres años antes<sup>28</sup>. La curiosa participación de clérigos de rito hispano con otros de rito romano se corresponde con la presencia de obispo de Oca que se encuentra en Oviedo durante la estancia de la corte para participar en las discusiones de cambio de rito<sup>29</sup>. Si todo esto contextualiza una posible realidad que hace creíble la ceremonia, a continuación veamos los problemas. Si esta ceremonia se produjo, y es posible que así fuera, el arca que se abrió era la que había realizado Alfonso VI tres años antes. Tenía las mismas reliquias que entonces y desde entonces se habrían de añadir numerosas más, tal como podemos ver en las tablas comparativas.<sup>30</sup> Hasta aquí lo que pudo ser, aunque no hay argumentos absolutamente decisivos para ello, parte de un acta de apertura solemne de un relicario. Todo lo demás pasa a formar parte de una fabulación en beneficio de otros intereses y que no pudo figurar nunca en un documento que firmasen Alfonso o Urraca en el año 1075.

Ocupémonos ahora de la fábula. Es la historia de los orígenes del arca, su ocultación y su revelación a Alfonso VI; esta última, por cierto, con tan escaso recorrido literario y plástico como no hubiera merecido el tema si lo comparamos con hechos tan extraordinarios similares. Sin duda esta historia del arca es un proceso de mistificación en aras de potenciar el Salvador de Oviedo como centro de peregrinación. Aunque este no es el tema del presente trabajo, si querría hacer alguna precisión. Dejando a un lado el único relicario incuestionable por su cronología, promoción y contenido, es decir el Arca Santa con la inscripción que la explica y documenta, los otros tres referentes son los siguientes: Acta de 1075, Epístola de Valencienes, Cronicón de Pelayo y sus derivados diversos. Los tres primeros frente al arca aportan la historia de la formación y traslación del relicario, los tres incluyen un número superior de reliquias, algunas de ellas claramente de origen falsario o simplemente falsas, discutidas desde el primer momento. Sin embargo el contenido de las comu-

---

<sup>28</sup> Con las reliquias de San Millán se producen a lo largo del siglo XI dos ceremonias similares (I.G. BANGO TORVISO, *Emiliano, un santo de la España visigoda, y el arca románica de sus reliquias*, Fundación San Millán de la Cogolla, 2007, pp. 43 y ss).

<sup>29</sup> El obispo Jimeno acude a Oviedo en estos momentos, pues se había comprometido con el papa a convencer a Alfonso VI de que procediese ya al cambio de rito (J.F. RIVERA RECIO, "La supresión del rito mozárabe y la introducción del romano", *Historia de la Iglesia en España, II. 1ª La Iglesia en la España de los siglos VIII y XIV*, Madrid, 1982, [R. GARCÍA-VILLOSLADA, dir.], p. 280). Esta parte del documento es una buena prueba de que en la sede ovetense se habían reunido, bajo la presidencia de Alfonso VI, clero partidario de la liturgia tradicional con otro del rito romano.

<sup>30</sup> En el apéndice II podemos ver la tabla comparativa de las reliquias del arca, de este documento de 1075, la de la epístola de Valencienes y la del cronicón de Pelayo.

nes en la relación del 72 con la supuesta del 75 es más coherente y con expresiones similares, mientras que las otras dos presentan una ampliación exagerada y muy similar en las dos, con reliquias tan significativas y problemáticas como la “*sindone*” y la casulla de san Ildefonso.

La simple comparación de los contenidos de estas cuatro relaciones (apéndice II) nos permite obtener algunas conclusiones muy interesantes sobre lo que cada una de ellas significa:

Reliquias consignadas en el arca (1072).....	30 <sup>31</sup>
Reliquias del acta de 1075 .....	67
Epístola de Valencienes .....	31
Relación de Pelayo.....	31

En las cuatro nóminas solo coinciden once reliquias. Teniendo en cuenta que el epígrafe del arca funciona como verdadera “auténtica” del contenido, solo el acta de 1075 mantiene todas las reliquias del arca salvo los problemas de interpretación de Justina/Eulalia, de los profetas y de san Félix. El acta introduce, además de las reliquias problemáticas que acabamos de señalar, 37 reliquias más, de las cuales 33 tampoco estaban en el arca durante la descripción de 1639.<sup>32</sup> Parece que el arca perdió muchas reliquias con el discurrir del tiempo, pues incluso de las recogidas por el letrado del arca desaparecieron once.

En principio tanto la epístola como la relación de Pelayo, que tienen el mismo número de reliquias, parecen coincidir prácticamente con el número del epígrafe del arca. Entre las dos primeras solo hay 4 distintas entre sí, mientras que en relación con el arca tan solo coinciden 11 y nada menos que 20 son diferentes. Si comparamos las dos listas con la relación de 1075, los resultados son también sorprendentes: la de Pelayo cuenta con 18 reliquias que no constan en la del 75, mientras que tan solo son 17 en la de Valencienes. A su vez el acta recoge 51 reliquias que no figuran en ninguna de las dos relaciones.

De todo este baile de cifras se pueden sacar algunas certezas. En 1072 se produce una reordenación del tesoro de la catedral ovetense, el rey por medio de su hermana crea un gran relicario para cumplir con la dignificación material de los contenedores de las reliquias tal como prescribía el concilio de Coyanza. Contenía 30 reliquias perfectamente explicitadas por sus títulos canónicos. Para nada consta la existencia de un arca previa con un origen fantástico, y tampoco se alude a una *revelatio* de las reliquias al monarca por disposición divina. Ambas circunstancias, especialmente la segunda, deberían haber figurado en un *titulus* tan amplio y com-

<sup>31</sup> Consideramos una sola unidad de reliquias aunque se refiera a hermanos como Julia, Verisimo y Máxima, o lo mismo como Justo y Pastor, etc.

<sup>32</sup> El acta de apertura del arca en este año ha sido reproducida por G. RAMALLO ASENSIO, “Reactivación del culto a las reliquias en el barroco. La catedral de Oviedo y su Cámara Santa en 1639”, *Liño*, 11 (2005), pp. 78-91.

plejo como el que se labró sobre el arca. Las nóminas de Valencienes y de Pelayo, salvo en mínimos detalles, muestran una gran unidad en el número y la identidad de las reliquias, incluso en la referencia a los hechos extraordinarios referidos. Si tenemos en cuenta estos hechos y que contienen casi dos tercios de reliquias que no constan en la relación del 72, tendríamos que afirmar que se trata de relicarios de origen distinto. Ahonda todavía más en estas diferencias el hecho de que en la relación del 72 hay prácticamente dos tercios de reliquias que no son recogidas en las otras dos. A estas problemáticas dudas habría que añadir que entre las reliquias nuevas de estas dos relaciones figuran aquellas que han sido más cuestionadas (palio, aceituna, pez asado, etc.). Si a todo esto, añadimos que en 1072 no se citaba para nada un resto fundamental como la *sindone*, tendremos que concluir lo siguiente: 1º) En 1072 se construye un arca extraordinaria por su factura material, cuyo contenido son numerosas reliquias de la catedral ovetense, de cuyo origen nada se explica; 2º) La existencia de un arca tan extraordinaria dio pie a la fabulación de la existencia de un arca previa, sobre esta surgieron dos relaciones muy similares entre sí, que debieron tener un documento común en su origen pero que el texto del arca desmiente rotundamente; 3º) Estas dos relaciones asumen parte de las reliquias que existían en el arca de 1072 y añaden otras nuevas.<sup>33</sup>

El acta de 1075 es, desde mi punto de vista, una mistificación absoluta de posibles hechos reales con las noticias fabulosas de las otras dos listas. Esta manipulación va más lejos que la actuación del mismísimo falsario Pelayo. El hecho de que reproduzca puntualmente la totalidad de las reliquias que constan en el título del arca, como en ninguna otra relación documentada anterior al siglo XIII, y de que no se deje contaminar por las otras dos relaciones de las reliquias (*sindone*, palio, etc.) confirma que se está identificando la supuesta arca de origen legendario con la única real, la construida en 1072.<sup>34</sup> El falsificador terminará la relación con las reliquias que en su momento ya se habían integrado en el arca. El resto de la trama parece lógica. Los presentes en la ceremonia, las circunstancias del rito, etc. son hechos auténticos. Seguramente Alfonso, que estaba en la sede ovetense en aquella cuaresma, quiso ver, como era habitual en la época, las reliquias que contenía el arca que él había patrocinado. El falsario, siguiendo lo que debía ser ya una realidad histórica en su época, no dudó que esta ceremonia era la de la *revelatio*.

## Iconografía

Un relicario colectivo tan complejo y diverso como el del Arca Santa de Oviedo en su primer momento tan solo podía tener un programa iconográfico basado en un

---

<sup>33</sup> Es evidente que una parte de estas reliquias estaba en el arca desde 1072, e igualmente es evidente que la mayoría de las que se añaden después también se introdujeron en el arca pues las relaciones modernas así lo atestiguan.

<sup>34</sup> Hay testimonios suficientes para afirmar que Pelayo no confundía ambas arcas.



principio genérico del dogma cristiano. En este sentido, aunque es mucho más variado de contenido, responde perfectamente al criterio iconográfico de los grandes relicarios de Fernando I y Sancha, en cuya secuencia ideológica y material debemos incluir la obra ovetense. Tanto para el de San Pelayo como para el de San Isidoro no se acudió para nada a imágenes representativas de ambos santos, sino que se utilizaron conceptos eclesiológicos o cristológicos. Casi coetáneo a estos, en San Millán de la Cogolla se realizó para su patrono un magnífico relicario de oro y marfil con un riquísimo imaginario de Emiliano, de principios teológicos y de la historia del arca.<sup>35</sup> Son dos concepciones muy diferentes, pero que sin duda responden también a actitudes distintas frente al fenómeno religioso. Mientras que la obra emilianense representa el esfuerzo de aproximar el mundo de las reliquias a un sentimiento popular, los otros están pensados para un público de formación religiosa más selecta, y por un iconógrafo de un muy buen conocimiento teológico, que no deja de poner límites a una fantasía imaginativa que favorece lo totémico y casi idolátrico. Esta misma contención se aprecia en la relación de las reliquias expresada en el arca misma. Cosa muy distinta de lo que ocurre en las nóminas escritas del relicario ovetense compuestas con intenciones propagandísticas, buscando un cierto hiperrealismo que impresione las mentes de los crédulos devotos y potencie el atractivo de futuros peregrinos.

Las imágenes se disponen en los dos laterales, en la tapa y en el frente del arca. La parte trasera quedará sin repertorio icónico, aunque no sin su correspondiente decoración (fig. 2). Los temas representados son fácilmente reconocibles, aunque alguno de ellos ofrece ciertas dudas de interpretación precisa. Sin embargo hay varios títulos

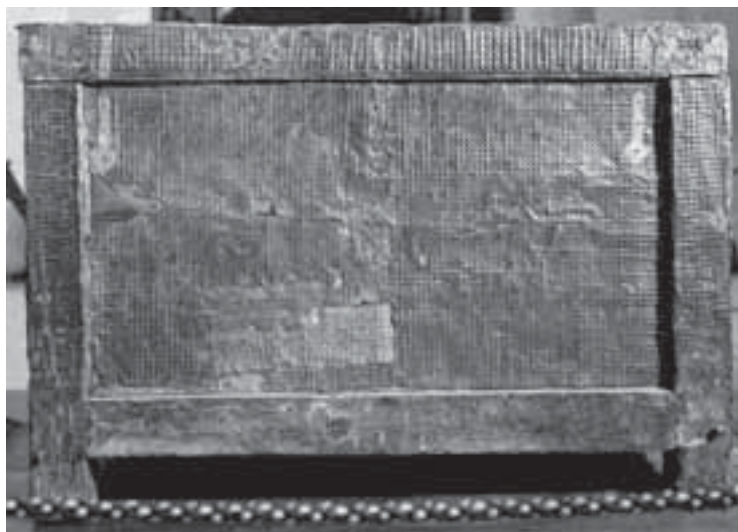


Fig. 2. Arca Santa. Reverso en 1935 (Arxiu Mas).

de algunas escenas que nos permiten dar una lectura de conjunto bastante exacta. En su orden de lectura el programa desarrollaría los siguientes hitos secuenciales: *Aparitio Domini*, Sacrificio de Cristo en la Cruz, Ascensión de Cristo sin la presencia de la Virgen y con la entrega de dones a los hombres (una auténtica institu-

<sup>35</sup> I.G. BANGO TORVISO, *Emiliano...*

cionalización de la iglesia apostólica), teofanía de Cristo apocalíptico presidiendo el apostolado. En realidad, y dicho de otra manera, no es otra cosa que la teoría de la redención tal como se explicaba en la secuencia de las lecturas de la misa (*Liber Commicus* entre otros) siguiendo una fórmula explicada por San Gregorio con un criterio catequético ya por entonces tradicional: “En efecto, [Jesucristo] hasta llegar a redimirnos dio, por decirlo así, algunos saltos... Del cielo vino a la tierra, al seno de su Madre; Del seno de su Madre saltó al pesebre; del pesebre saltó a la cruz; de la cruz, al sepulcro; del sepulcro volvió al cielo”.<sup>36</sup>

### Lateral derecho del altar: *Aparitio Domini*

El lateral está dividido en dos órdenes de imágenes, separados por un letrero que corresponde a los dos títulos de las escenas reproducidas en el inferior (fig. 3). Arriba, de izquierda a derecha del arca, figuran los siguientes temas: Santa



Fig. 3. Arca Santa. Lateral derecho en 1935. Escenas de la infancia de Cristo (Arxiu Mas).

<sup>36</sup> *Obras de San Gregorio Magno*, (trad. de P. Gallardo), Madrid, 1958, p. 683. Es muy interesante esta homilía pues comenta el texto de la Ascensión del Señor según san Marcos, tema nuclear del programa iconográfico tal como tendremos oportunidad de comentar.

Ana, Anunciación, Anuncio a los pastores y Visitación. Abajo, ahora de derecha a izquierda: Natividad, profetisa Ana y Huida a Egipto. Con esta selección de imágenes se nos representa cómo se produce la primera venida del Mesías: el anuncio de la Encarnación, la confirmación de la Encarnación, el Niño en el pesebre, el anuncio a los pastores, la confirmación de esta aparición redentora del Mesías y la marcha a Egipto de la Sagrada Familia. Esta última escena con su título correspondiente atestigua, como comentaremos más adelante, que estamos ante todo el ideario que la Iglesia explica en distintos días, pero que tiene su fin en el día dedicado a la *Aparitio Domini*. La última escena representa el final de la lectura de esta fiesta.<sup>37</sup>

La primera composición está formada por tres figuras, cada una bajo una arcada. En el centro el arcángel Gabriel, a su derecha la Virgen y a la izquierda Ana, la madre de la Virgen. Los tres van acompañados de sus respectivos títulos, que los identifican puntualmente: ANNA, GABRIEL y S[AN]C[T]A MARIA. Aunque no es habitual que en la Anunciación figure santa Ana, tampoco es excesivamente extraño. Algunas veces, siguiendo una iconografía muy antigua que tendrá plena vigencia hasta el románico, pero que con el paso del tiempo se irá perdiendo, suele presenciarse la escena de la Anunciación una criada.<sup>38</sup> En la decoración pictórica del Panteón de San Isidoro, junto a la Virgen figura una mujer sentada, que tiene un letrero del que sólo se pueden leer las dos primeras letras: AN..., que se ha identificado tradicionalmente con santa Ana.<sup>39</sup>

La composición icónica del arca ovetense no deja lugar a la duda de lo representado: el paralelismo existente entre el anuncio de Gabriel a María, con el mismo anuncio que también había realizado a Ana. En el primero, el ángel comunicaba la concepción de Jesús, mientras que en el segundo se anunciaba que Ana, una mujer estéril, concebiría a María. Según la tradición, el ángel de Ana

<sup>37</sup> J. PÉREZ DE URBEL y A. GONZÁLEZ y RUÍZ ZORRILLA, *Liber Commicus*, I, Madrid, 1950, p. 46.

<sup>38</sup> La iconografía de la Anunciación y la Visitación suele responder a una convencional representación romana del ambiente doméstico en el que se produce una determinada escena. Así generalmente suele figurar, casi de forma anecdótica, un personaje (una criada) en el quicio de una puerta. La hoja del díptico eborario de Genoels-Elderen, último cuarto del siglo VIII, representa el tránsito de la iconografía paleocristiana a la medieval. Vemos aquí la escena de la Anunciación con una casa al fondo y una criada. También se representa la Visitación; en este caso, tras el abrazo de María e Isabel, figuran sus dos casas, en cada una de ellas la criada respectiva. A este respecto existe toda una historiografía que explica este tipo de composición (R. DESHMAN, "Servants of the Mother of God in Byzantine and Medieval Art", *Word and Image*, V (1989), pp. 33-70).

<sup>39</sup> A. VIÑAYO GONZÁLEZ, *Pintura románica. Panteón Real de San Isidoro de León*, León, 1971, p. 7. También hay quien muestra sus dudas, interpretando el epígrafe incompleto como AN[CILLA], siguiendo la iconografía tradicional a la que ya hemos aludido (J. WETTSTEIN, *La fresque romane. La route de Saint-Jacques, de Tours a León. Etudes comparatives II*, Paris, 1978, p. 112). En Bagüés, entre las dos composiciones existe, bajo una arcada, la figura de una mujer que se podría identificar con Ana si seguimos el criterio de las pinturas leonesas. Sin embargo los estudiosos de estas pinturas han mantenido el criterio de que se trata simplemente de una criada (G. BORRÁS GUALIS y M. GARCÍA GUATAS, *La pintura románica en Aragón*, Zaragoza, 1978, p. 66 y fig. 57; G. FERNÁNDEZ SOMOZA, *La Pintura románica en el Poitou, Aragón y Cataluña. La itinerancia de un Estilo*, Nausicaä, 2004, p. 112).

también había sido el mismo Gabriel.<sup>40</sup> Por la actitud de las mujeres, la disposición de sus manos, se ve cómo ambas reciben el mensaje del ángel, mostrando su plena aceptación.

La escena siguiente es el anuncio a los pastores.<sup>41</sup> La complejidad de la composición obliga a suprimir la arcada del marco. Un ángel, saliendo de una nube y con un libro en las manos, se dirige a un par de pastores que le escuchan. Un letrero les identifica: PASTORES. La escena es de un gran naturalismo, existe el mismo espíritu bucólico del anuncio a los pastores que en idéntica composición de la pintura del panteón leonés; aunque no haya prácticamente ni un solo elemento común, sí se producen coincidencias de actitudes en los personajes. El perro dispuesto a comer del puchero que revuelve uno de los pastores, pues éste está distraído por el mensaje del ángel.<sup>42</sup> Lo mismo ocurre con la cachava del otro pastor, con la punta curvada, tan similar al de la pintura. Pero en donde se ve que existe un modelo común indiscutible es en la imagen de los machos cabríos que apoyados en sus patas traseras chocan su cornamenta (fig. 4). Es curioso ver que se ha elegido el tema del anuncio a los pastores, con la idea de comunicar al género humano el fenómeno



Fig. 4. Arca Santa en la actualidad. Detalle del Anuncio a los Pastores (Foto Calleja).

<sup>40</sup> El texto de Ana corresponde al *Protoevangelio de Santiago*: “Y he aquí que se presentó un ángel de Dios, diciéndole: Ana, Ana, el Señor ha escuchado tu ruego: concebirás y darás a luz y de tu prole se hablará en todo el mundo”, Cap. IV, 1 (A. DE SANTOS OTERO, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 1963, p. 142). En la tradición bizantina la representación de esta escena da lugar a diversas variantes: Ana sentada, Ana de pie, el ángel anunciador, junto a una fuente, en un jardín con una piña en la mano etc. (J. LAFONTAINE-DOSOGNE, “Iconographie comparée du cycle de l’Enfance de la Vierge à Byzance et en Occident, de la fin du IX au debut du XIII s.”, *Cahiers de Civilisation médiévale*, XXXII, n° 4 (1989), pp. 291-303).

<sup>41</sup> El texto que inspira la escena es el evangelista Lucas (2, 8-14). En el momento concreto en el que el ángel les comunica: “Os ha nacido hoy un Salvador, que es el Cristo Señor, en la ciudad de David”.

<sup>42</sup> En el mural leonés la idea es la misma, aunque la materialización es muy distinta desde el punto de vista iconográfico.

que se ha producido. En este sentido no tendría razón de ser la adoración de los pastores, ni siquiera la de los Magos, pues lo que estos representarían lo protagonizan de manera distinta, pero mucho más sutilmente, como algo propio de un erudito teólogo, la profetisa Ana y la Ascensión, esta última tomará pleno protagonismo en el otro lateral del arca.

La tercera escena es la Visitación. Bajo una arcada, ambas mujeres se abrazan efusivamente. Una vez más los títulos nos dicen sus nombres: MARIA y ELISABET. Es una composición absolutamente convencional, que no tiene otra función que la de confirmar la Encarnación.

La escena de la natividad, es decir la Encarnación se ha hecho realidad, figura bajo tres arcadas. La Virgen sentada en la cama, el Niño en la cuna bajo el pesebre donde están los dos animales, y José sedente a los pies de la cama. Sobre la cabeza de los animales, la estrella. El arco bajo el que está María tiene una cortina recogida sobre la rosca. El sitio donde se sienta José es un potente mueble de arcos. Algunos personajes aparecen con sus letreros identificativos: MARIA y IOSEP. El conjunto de la escena tiene un letrero que la define puntualmente: MARIA ET IOSEP POSVERVNT DOMINVM IN PRESEPIO ANIMALIV(M). La composición es muy clara e intencionada: mostrarnos el fruto de la encarnación.

A continuación figura una mujer bajo una arcada. Sostiene en su mano izquierda una rama que levanta de manera emblemática, mientras que con la mano derecha parece enfatizar gestualmente lo que está mostrando (fig. 5). Unas letras, a ambos lados de su cabeza, nos dicen su nombre: ANNA. A continuación sigue la escena de la huida a Egipto. María, con el Niño en brazos, monta sobre una enjaezada montura de la que tira un hombre. Los letreros nos explican quiénes son: S[AN]C[T]A MARIA y IOSEP. Sobre José, un ángel, que emerge de una nube, parece comunicarle algo. El ángel, como el del anuncio a los pastores, lleva en su mano izquierda un libro.<sup>43</sup> Un letrero nos informa del tema iconográfico representado: ANGELVS APARVIT IOSEP DICENS FVGE IN EGIPTVM ET ESTO IC. Como apreciamos se trata de una visión simplificada del texto de Mateo: *Qui cum recessissent, ecce angelus Domini apparuit in somnis Ioseph, dicens: Surge, et accipe puerum, et matrem eius, et fuge in Aegyptum, et esto ibi usque dum dicam tibi*.<sup>44</sup> Es decir: la aparición del ángel a José para comunicarle que debe huir a Egipto y permanecer allí. La lectura de este texto se realiza el día *Aparitio Domini* en el *Liber Commicus*.<sup>45</sup>

Es otro de los temas que vemos en el conjunto pictórico leonés. Aunque se encuentra muy deteriorada la pintura, se aprecia claramente el perfil de los prota-

<sup>43</sup> Es esta una iconografía de tradición paleocristiana que nos indica que se trata de un ángel portador de un mensaje.

<sup>44</sup> *Vulgata, Secundum Mateum*, 2, 13.

<sup>45</sup> Mateo 2, 1-15 (*Liber Commicus*, t. I, pp. 45-46).





Fig. 5. Arca Santa en la actualidad. Profetisa Ana (Foto Calleja).

gonistas: José tirando del ronzal de la bestia y con la cabeza vuelta hacia su familia; María sentada en el asno teniendo al Niño en brazos, y éste dirigiéndose con la mano hacia José; detrás una mujer les sigue levantando las manos hacia ellos. Para los especialistas que han estudiado estas pinturas se trata de una criada.<sup>46</sup> Aunque no se conservan los letreros, estos personajes de las pinturas leonesas son fácilmente reconocibles, pues constituyen un grupo iconográfico bastante tradicional: la sagrada familia acompañada de una criada. Esta última generalmente se identifica con Salomé, una de las parteras.<sup>47</sup> Sin embargo frente a esta iconografía convencional, el arca presenta aspectos absolutamente novedosos, al menos para lo que yo conozco. En primer lugar, tal como ya hemos visto (la identificamos por su título) Ana, por lo que algunos han aceptado que se trata de la misma santa Ana, la madre de María.<sup>48</sup> En este sentido no veo qué papel juega este personaje en la huida, o entre la natividad y la huida. Hay un segundo aspecto que debe tener es-

<sup>46</sup> A. VIÑAYO GONZÁLEZ, *Pintura románica...*, p. 28

<sup>47</sup> En la *Historia de José el carpintero* (cap. VIII, 3) el mismo Jesús explica en relación a la huida a Egipto: "Nos acompañaba también Salomé" (A. DE SANTOS OTERO, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 1963, p. 345).

<sup>48</sup> Pérez de Urbel ha señalado la referencia de la existencia de unas genealogías realizadas por el obispo Pelayo que terminan en santa Ana, recogida por Morales en la librería de la catedral de Oviedo: "Relación de cierto libro que comienza: Pelagius de Oviedo, indignus episcopus, y luego siguen muchas genealogías de la Sagrada Escritura hasta Nuestra Señora y Santa Ana" (FR. J. PÉREZ DE URBEL, *Sampiro. Su crónica y la monarquía leonesa en el siglo X*, Madrid, 1952, pp. 132-133). Esto ha servido para que algunos expliquen la doble presencia de santa Ana en el Arca (J. HARRIS, "Redating the Arca Santa of Oviedo"..., p. 90). En realidad genealogías de este tipo las había por todas las bibliotecas eclesiásticas y son bien conocidas. Como es lógico esto estaría perfectamente en la línea del paralelismo ideológico de las dos anunciaciones angélicas, pero en absoluto para convertir a la madre de María en la profetisa Ana. Por otro lado, conviene recordar que, cuando Pelayo preparó esta genealogía, seguramente el arca llevaba más de cuarenta años hecha.

pecial significado: Ana muestra en la mano, con una clara intención emblemática, una rama. Hay otro detalle, aunque no es decisivo, mientras que la Ana de la Anunciación lleva nimbo, esta carece de él. En León la escena previa era la presentación en el templo, aquí la escena se ha suprimido o simplemente, como yo creo, se ha reducido a este personaje: la profetisa Ana. A esta persona, que acompaña a Simeón, se refiere san Lucas cuando nos habla de cómo el Niño fue presentado en el Templo: “Había una profetisa, Ana... como viniese en aquella misma hora alabó también a Dios y hablaba de Él a cuantos esperaban la redención de Jerusalén”<sup>49</sup>. Para los exegetas Ana representa la confirmación de lo que habían anunciado los profetas anteriores, especialmente Isaías.<sup>50</sup> Así Ana muestra la *virga* anunciada por el profeta veterotestamentario como prueba de su cumplimiento y anuncio de que el nacido salvaría al mundo.<sup>51</sup> En el contexto hispano, el papel protagonista de Ana en el reconocimiento de la figura del Mesías y confirmación de su papel redentor para el pueblo de Israel tendrá en san Ildefonso, con *La Virginitad perpetua de Santa María*, uno de los principales propagadores en la historia de la marialogía.<sup>52</sup>

### La tapa del arca. El Calvario

Siguiendo las palabras de san Gregorio, el siguiente paso que Cristo dio en la redención fue la cruz. El tema será desarrollado sobre la tapa del arca en el Calvario más importante hasta el siglo XI que yo conozco. No solo por el considerable número de sus personajes, sino por su monumentalidad y brillante concepción compositiva. Aunque debemos apresurarnos a decir que iconográficamente no aporta nada nuevo.

El gran rectángulo que dejan en su interior los cuatro renglones del epígrafe se divide en tres planos rectangulares: el central que alcanza todo lo alto del plano representa a Cristo en la cruz; mientras que los dos planos laterales se dividen en otros dos, arriba ángeles turiferarios, abajo los dos ladrones que acompañaron a Cristo en el Gólgota (figs. 6 y 7).

La figura de Cristo es de formas muy estilizadas (fig. 8). Los brazos extendidos

<sup>49</sup> Lucas 2, 36-38. El *Evangelio del Pseudo Mateo* (Cap. XV, 3) se refiere a ella en términos muy parecidos: “...Y en aquel momento se acercó al Niño y le adoró y dijo que en sus manos estaba la redención del mundo” (A. DE SANTOS OTERO, *Los Evangelios Apócrifos...*, pp. 213-214).

<sup>50</sup> “Y brotará una vara del tronco de Jesé y retoñará de sus raíces un vástago” (Isaías 11, 1).

<sup>51</sup> Aunque la referencia no sea de mucho peso, dado su carácter tardío, resulta curioso cómo la imagen de la huida, con la presencia de la profetisa Ana, aparece rodeada de cuatro profetas entre los que se encuentra Isaías. Es evidente que se trata de explicar la huida como algo que tenía sus tipos veterotestamentarios (*Biblia pauperum*, Klosterneuburg, h. 1330-133 fol. 2v – Viena Biblioteca Nacional, ÖNB, cod. 1198)

<sup>52</sup> Se dedica a este tema el cap. VIII [Continúan las pruebas escriturísticas de la divinidad de Jesucristo y el cumplimiento de las profecías en los evangelistas] (*Santos Padres Españoles. I. San Ildefonso de Toledo. La Virginitad perpetua de Santa María* (intr. y vers. de J. Campos Ruíz), Madrid, 1971, pp. 106-114, esp. 110). El mismo *Liber Commicus* insiste en este papel de Ana siguiendo el texto de Lucas: “*Et loquatur de illo ómnibus, qui expectabant redemptionem Srahel*” (p. 40).



**Fig. 6.** Tapa del Arca Santa con la representación del Calvario en 1918 (Arxiu Mas).



**Fig. 7.** Tapa del Arca Santa con la representación del Calvario en 1935 (Arxiu Mas).



**Fig. 8.** Tapa del Arca Santa en 1935. Detalle con la representación de Cristo en la cruz (Arxiu Mas).



pero quebrados ligeramente en codos y muñecas alternadamente en sus quiebros, en un artificioso pero efectista ritmo en zigzag; circunstancia que le confiere un airoso movimiento como propio de danza. Las piernas juntas, ligeramente adelantada la derecha, apoyan en un supedáneo. La cabeza, un poco ladeada, muestra una peinada cabellera y ojos muy abiertos; por detrás, un nimbo crucífero. Un letrero en el madero, por encima de la cabeza, reza así: IHESVS/ NAZAR / ENVS / REX IV/ DEORVM.<sup>53</sup> El perizonium, aunque no es exactamente igual al del crucifijo de Fernando I, tiene un cierto aire con él. Podría considerarse un precedente remoto de nuestro crucificado el de Lotario en Aquisgrán, c. 980. Sin embargo la obra ovetense va mucho más lejos en el tratamiento anatómico y en los mismos detalles, algunos tan excepcionales como los clavos que fijan las manos. Por sus formas y sensación de volúmenes se la ve una obra estrechamente relacionada con la escultura monumental románica, de calidad, del tercer cuarto del siglo XI. Dos clipeos enmarcados por cuatro estrellas nos muestran los bustos del sol y la luna plorantes. Un letrero también los identifica: SOL y LVNA. Sus formas recuerdan fórmulas paleocristianas a través de modelos de la miniatura otoniana, e inclusive en la misma cruz de Lotario.

A los lados de la cruz: la Virgen y Longinos (SCA MARIA LONGINUS) situados a la derecha, mientras que a la izquierda están Estefatón y san Juan (STEFATON SCS IHOANES). Todas las figuras son muy elegantes y estilizadas. Frente a la característica falta de dramatismo de la escena, como algo propio de una posible espiritualidad románica, contrasta el naturalismo como la punta de la lanza que se clava en el cuerpo de Cristo. Llama también la atención el tamaño desproporcionadamente grande de la figura de San Juan.

Los rectángulos superiores de los laterales representan sendas parejas de ángeles turiferarios, estos mueven sus figuras estilizadas con ademanes elegantes. El cuadro de la derecha, bien conservado, nos permite hacernos una buena idea de la calidad de su factura. Resulta extraordinario ver cómo uno de los ángeles introduce, con naturalidad, un dedo en el anillo del incensario.

A la derecha se representa el buen ladrón: Dimas (fig. 9). En el letrero que le identifica se escribe: DISMAS LATRO. Dos verdugos le azotan con bastones, mientras que arriba sendos ángeles le reconfortan. A la izquierda está el mal ladrón, Gestas (fig. 10). En el letrero se escribe: GESTAS LATRO. Tiene también dos verdugos azotándole. Arriba sendos diablejos con instrumentos de tortura están amenazándole. Siempre ha llamado la atención la forma como los brazos de los ladrones se introducen por detrás del madero, saliendo hacia adelante como si estuvieran en un cepo. Fórmula iconográfica tan curiosa tiene su paralelismo en las pinturas murales de Bagüés.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> Son los mismos términos que en el crucificado de Fernando I.

<sup>54</sup> Esta curiosidad ha llamado la atención de L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien. Iconographie de la Bible. II. Nouveau Testament*, París, 1957. Borrás y García Guatas han señalado una fórmula similar en la pintura románica de la iglesia aragonesa de Bagüés (*La pintura románica...*, p. 72).





**Fig. 9.** Tapa del Arca Santa en 1935. Detalle con la representación del Ladrón Dismas (Dimas) (Arxiu Mas).

su contenido. Por no citar nada más que un ejemplo a este respecto: en esta compleja escena del calvario podría haberse representado a los pies de la cruz al grupo de soldados jugándose la túnica de Cristo, una de las piezas fundamentales del contenido del arca.

### **Lateral izquierdo del arca: Ascensión de Cristo / Institución de la iglesia apostólica. San Miguel, patrono del tesoro catedralicio**

Todo el lateral ha sido concebido en dos registros, separados por un largo título que identifica cada una de las escenas: el superior representa el mundo celeste,

<sup>55</sup> J. YARZA LUACES, "Iconografía de la Crucifixión en la Miniatura española. Siglos X al XII", *Archivo Español de Arte*, nº 185 (1974), pp. 13-37.

<sup>56</sup> El Beato de Gerona confunde al buen ladrón con el malo, e incluso llega a denominar Limas a Dimas, etc.

mientras que el inferior es la tierra. Comparten las alturas Cristo en su ascensión y el arcángel Miguel en su continuado combatir al demonio. Sobre la tierra, parte del colegio apostólico está presente en la ascensión del Señor (fig. 11).

La Ascensión es un tema fácilmente reconocible: Cristo de pie en una mandorla trasportada por dos ángeles, mientras que sostiene con la mano izquierda una cruz de astil largo.<sup>57</sup> La mandorla y los pies de Cristo se apoyan en un pequeño montículo, evocación del monte de los Olivos (fig. 12).<sup>58</sup> Un título, reproduciendo con exactitud palabras de san Pablo, nos precisa el contexto en que debemos interpretar esta imagen de la ascensión: ASCENDENS XPS IN ALTVM CAPTIVAM DVXIT CAPTIVITATE (M), es decir, “Cristo ascendiendo a las Alturas llevó cautiva la cautividad”<sup>59</sup>.

Todo el registro inferior está ocupado por ocho apóstoles de pie que necesariamente debemos relacionar con la Ascensión. Son identificados por sus respectivos títulos: IOHANES, PETRVS, IACOBVS, ANDREAS, PHILIPVS, ET MATEVS,



Fig. 10. Tapa del Arca Santa en 1935. Detalle con la representación del Ladrón Gestas (Arxiu Mas).

<sup>57</sup> Resulta curioso que este tipo de cruz sea prácticamente idéntico al que se reproduce en los ángeles que participan de la ascensión del Cordero en la célebre portada de San Isidoro de León. La ascensión de Cristo portando una cruz tiene precedentes en la plástica hispana que remonta a época hispanogoda, tal como podemos contemplar en el relieve de Santa María de Quintanilla de las Viñas. También figura en la tradición otónida que tiene su continuidad en obras como la del *Leccionario de Chuny* que citaremos más adelante. Sobre su significado podríamos abrir un amplio debate, sin embargo aquí nos sería suficiente la interpretación más usual: la cruz es el testimonio de su encarnación y muerte en el momento que la Ascensión confirmará su divinidad.

<sup>58</sup> Hechos 1, 12.

<sup>59</sup> Efesios 4, 8



Fig. 11. Arca Santa. Lateral izquierdo en 1935. Ascensión y arcángel san Miguel (Arxiu Mas).

ET BARTOLOMEVS, TOMAS. Tres (Andrés, Felipe y Juan) mantienen un libro en la mano, cuatro (Mateo, Bartolomé, Tomás y Santiago) llevan algo que no soy capaz de interpretar, tal vez sea un rollo cerrado. Pedro levanta sus llaves con su mano izquierda. Es curioso ver cómo tanto Mateo como Bartolomé incluyen un “*et*” al comienzo de su nombre. Como se ha realizado una selección de apóstoles, posiblemente a partir de una ilustración del texto de la Ascensión (Hechos 1, 13), en esta podrían figurar los apóstoles por parejas y, entonces, en sus títulos se escribirían ambos nombres unidos por la conjunción igual que consta en el texto referido.<sup>60</sup> La selección de tan sólo ocho apóstoles obligó a romper las parejas y el artista, como no debía saber leer, no supo separar la conjunción del nombre. Es evidente que se ha

<sup>60</sup> Cuando regresan del monte de los Olivos los apóstoles figuran así en la *Vulgata*: *Petrus et Ionas, Iacobus et Andreas, Philipus et Thomas, Bartolomeus et Matthaeus, Iacobus Alphaei et Simon Zelotes, et Iudas Iacobi* (Hechos 1, 13). Ascensiones con parejas de apóstoles son habituales en la pintura románica.



**Fig. 12.** Arca Santa. Lateral izquierdo en 1935. Detalle con la representación de la Ascensión (Arxiu Mas).

hecho una selección del colegio apostólico y de su ubicación, al menos la situación privilegiada de los tres elegidos me parece evidente: Juan, Pedro y Santiago son situados bajo la ascensión misma, mientras que los otros quedan lateralizados. De todos ellos, Pedro es el único que mira hacia arriba.

Nos llama la atención la ausencia de la Virgen en la escena de la Ascensión, acostumbrados como estamos a

verla representada en la mayoría de las imágenes de este tema. Pero, visto lo que aquí se quiere afirmar, la divinidad de Cristo y el protagonismo de la iglesia representada por los apóstoles, su presencia no es necesaria.<sup>61</sup> En realidad los textos canónicos no la citan en este momento, ni siquiera el evangelio apócrifo de Nicodemo. En el evangelio de Lucas, Cristo se dirige a sus apóstoles para darles sus últimas instrucciones les encomendó “que se predicase en su nombre la penitencia para la remisión de los pecados”. Y a continuación “los llevó hasta cerca de Betania y levantando sus manos, les bendijo, y mientras que los bendecía se alejaba y era llevado al cielo”.<sup>62</sup> Marcos insiste en lo mismo, haciendo hincapié en que prediquen para terminar: “El Señor Jesús, después de haber hablado con ellos, fue elevado a los cielos”.<sup>63</sup> En los *Hechos de los Apóstoles* las cosas no han cambiado esencialmente, solo adquiere un mayor desarrollo el momento de la ascensión que incluso se fija con exactitud: “Diciendo esto, y viéndole ellos, se elevó, y una nube le ocultó a sus ojos. Mientras estaban mirando al cielo, fija la vista en Él, que se iba, dos varones con hábitos blancos se le pusieron delante y les dijeron: Varones galileos, ¿qué estáis mirando al cielo? Ese Jesús que ha sido llevado de entre vo-

<sup>61</sup> La presencia de la Virgen en esta escena, que tanta popularidad tendrá en la iconografía medieval, sólo tiene como finalidad que la Madre participe de la alegría de la resurrección del Hijo. Así se expresa san Odilón, el abad de Cluny en sus dos sermones sobre la asunción de la Virgen (cit. por Y. CHRISTE, *Les Grands Portails Romains*, Genève, 1969, p. 81). Por otro lado el papel de María como protagonista esencial en la Encarnación ocupa todo el otro lateral del arca.

<sup>62</sup> Lucas 24, 47 y 50-51.

<sup>63</sup> Marcos 16, 12-19.



sotros al cielo vendrá así como le habéis visto ir al cielo”.<sup>64</sup> Pablo, sin contar con la Virgen, como es natural, pues en nada participa en los textos canónicos, fija el contenido y significado de la Ascensión en la citada carta a los Efesios. Aunque Y. Christe atribuye a homilías de San Gregorio y Odilón de Cluny la popularización del tema en la liturgia,<sup>65</sup> es evidente que los textos litúrgicos siguen las directrices paulinas directamente. El *Liber Commicus* en los dos momentos en los que se refiere a la ascensión repite junto a otras lecturas el texto a los Efesios que figura en el arca. Las lecturas del *V Dominico post Octabas* son las siguientes: *Apocalipsis*, 4, 2-4 y 10-11; *Epistola Pauli apostoli ad Efesios*, 4, 7-10; Marcos, 16, 15-20; Lucas 24, 53. Para leer en la Ascensión del Señor los textos elegidos serán los siguientes: *Libro de los Reyes*, II, 2, 1-15; *Hechos de los apóstoles* I, 1-11; Lucas, 24, 36-53. Para terminar en el domingo después de la Ascensión del Señor: *Apocalipsis*, 4, 2-4 y 10-11; *Epistola Pauli apostoli ad Efesios*, 4, 7-10. Es evidente que, como en el texto paulino y en la homilía de san Gregorio sobre el tema, se evita citar a la Virgen y se hace hincapié en el protagonismo de los apóstoles como predicadores del mensaje cristológico.<sup>66</sup> Es así como se expresa en la tradición eclesiástica hispana, que el preámbulo del concilio de Coyanza nos recuerda como forma de restaurar la tradición.<sup>67</sup> También se insiste una y otra vez en el texto apocalíptico del Juez Supremo rodeado de los veinticuatro ancianos.

En conclusión, la vieja liturgia hispana trata el tema de la Ascensión como la misión básicamente apostólica, en ella no tiene ningún papel la Virgen. Cosa que llama la atención cuando contemplamos el enorme protagonismo de María en la iconografía del tema especialmente partir del siglo XII. Nuestra arqueta, prescindiendo aquí de la Virgen<sup>68</sup> responde claramente al planteamiento de la tradición paulina según recoge de manera inequívoca la liturgia hispanogoda. Y que también está dentro de la misma iglesia reformista del siglo XI. No es casual que en la Porte Miègeville, años después de nuestra arqueta, también la Ascensión prescindiera de la Virgen.<sup>69</sup> La aparición reciente de un fragmento de pergamino del *Leccionario*

<sup>64</sup> Hechos 1, 9.

<sup>65</sup> Y. CHRISTE, *Les Grands Portails ...*, p. 81.

<sup>66</sup> San Gregorio dedica a este tema su homilía IX [XXIX], dirigida al pueblo en la basílica de San Pedro, en la fiesta de la Ascensión del Señor. Como lección del comentario toma a Marcos, 16, 14-20. Ni como el texto evangélico lo exige, pues allí no figura María, a él tampoco le interesa. Se preocupa de que los apóstoles fueron enviados para enseñar y conducir a los hombres. Gregorio no deja de poner especial énfasis en “Lo que, sobre todo debemos reflexionar es que este que plácidamente subió a los cielos volverá terrible y nos pedirá severa cuenta, de lo que ahora mansamente nos ha mandado” (*Obras de San Gregorio*, 677-683, esp. p. 683).

<sup>67</sup> Para tratar el espíritu reformador el preámbulo nos recuerda “que todo hombre debe servir a Dios, obedeciendo los mandatos apostólicos” (*apostolicis et canonicis documentis: Concilio de Coyanza*, preámbulo, 7). También nos recuerda que en ese espíritu restaurador deben recordar “la doctrina de los apóstoles” (*Ibid.*, 8).

<sup>68</sup> Recuerdo, como hemos comentado, que la Virgen ya ha tenido en el arca su protagonismo en la Encarnación en la otra cara del relicario.

<sup>69</sup> No es extraño que los Cazes se pregunten si realmente en la imagen de este tímpano no estamos “ante el origen mismo de la institución de la Iglesia” (Q. CAZES y D. CAZES, *Saint-Sernin de Toulouse. De Saturnin au chef-d'oeuvre de l'art roman*, Toulouse, 2008, pp. 248-249). Las formas románicas del Arca Santa y de la puerta



de Cluny (París, Musée National du Moyen Age), de hacia 1100, representando el tema de la Ascensión de Cristo ha dado lugar a una interpretación interesante del asunto. En él figura la Virgen en medio de los apóstoles, señalándose otras obras cluniacenses con el mismo tema iconográfico. Se quiere ver en este tema una visión eclesiológica que tiene a la Virgen como Iglesia, basándose para ello en el texto que antes hemos citado de Odilón abad de Cluny.<sup>70</sup> Es evidente que en el arca de Oviedo la Virgen no asume el papel de Iglesia, sino el protagonismo de la Encarnación; y en las imágenes cluniacenses citadas, si de verdad siguen el espíritu de la obra de Odilón, tampoco la Virgen figura en la Ascensión como Iglesia, sino como una muestra de su alegría por la resurrección y ascensión de su Hijo.

En este contexto ¿qué significa la presencia de Miguel y el dragón? La escena lo representa alanceando un dragón que aplasta con sus pies (fig. 13). Utiliza una lanza que clava su punta

en la boca de la bestia infernal. Con el fin de mostrar en nombre de quien combate el arcángel el extremo superior de la lanza termina en una cruz. Miguel aparece flanqueado por sendos seres angélicos. Cada uno de los representados cuenta con su título identificativo: MICAEL<sup>71</sup>, CHERUBIN, DRACO y SERAFIN. También existe un título para la totalidad del conjunto: MICAEL ARCANGELVS PVGNATIV CV(M)



**Fig. 13.** Arca Santa. Lateral izquierdo en 1935. Detalle con la representación de san Miguel alanceando al Dragón, flanqueado por un querubín y un serafín (Arxiu Mas).

tolosana tienen su precedente inmediato en iconografías de la Ascensión de la Virgen de época ottoniana como en el *Sacramentario de San Gereón*, Colonia (983-996) o ya en época carolingia como la tapa de encuadernación eboraria de la escuela del Carlomagno (Staatliche Museen de Berlín). Más dudas me ofrecen los ejemplos de pintura románica que refiere G. FERNÁNDEZ SOMOZA, *Pintura románica ...*, p. 223. En referencia a esta ilustración, cuando aparece en los sacramentarios, como el que acabamos de citar de San Gereón, recuérdese que en los textos y oraciones del día de la Ascensión se prescinde de la Virgen: “*in caelos apostolis astantibus ascendisti*” (*Oratio de Ascensa Domini*, en A. OLIVAR, *El Sacramentario de Vich*, Barcelona, 1953, p. 20).

<sup>70</sup> Sobre la imagen del leccionario y sobre esta interpretación de la ascensión en la plástica cluniacense, vid. los trabajos de Alain Rauwel, Juliette Rollier-Hanselmann y Magali Guénot, en *Hugues de Semur: Lumieres clunisiennes. 110 Aniversaire de l'Abbaye de Cluny*, Paray-le-Monial, 2009, pp. 80-85.

<sup>71</sup> No se escribe MICHAEL como se puede ver en la misma imagen del *Liber Testamentorum*. Es un detalle más de la falta de dominio de la escritura que tiene el orfebre.

DRACONE. El arca leonesa de San Pelayo nos vuelve a suministrar un modelo próximo para esta escena (fig. 14). Es evidente que hay diferencias puntuales: Miguel lleva escudo mientras que los ángeles que le flanquean no son serafines, aunque la misma arca leonesa nos muestra en otras placas imágenes de serafines y querubines. La cola del dragón en la obra leonesa se yergue en vertical terminando en una especie de flor, circunstancia que no ocurre en el Arca Santa, pero que sin embargo sí está presente en el san Miguel del *Liber Testamentorum*. El relicario de San Pelayo presenta en sus laterales los apóstoles, emblema de la Iglesia,



Fig. 14. Arca de San Pelayo (San Isidoro de León). Detalle con la representación de san Miguel alcanzando el dragón. (Foto Bango).

mientras la tapa, la cúpula celeste presidida por el cordero rodeado de los diferentes órdenes angélicos y los ríos del paraíso. La presencia de Miguel en el arca ovetense puede tener el mismo significado que esta obra leonesa, pero además adquiere especial protagonismo en cuanto a imagen del titular del lugar en el que se va a custodiar el arca, es decir el tesoro catedralicio dedicado a san Miguel.<sup>72</sup> Miguel, príncipe de las milicias angélicas, custodiaba el tesoro de la iglesia y lo protegía desde sus altares construidos en alto y generalmente en una torre, o teniendo la torre junto a su oratorio.

<sup>72</sup> El obispo Pelayo explica en estos términos cómo fue trasladado el cuerpo de santa Eulalia al Tesoro de San Miguel: *in thesauro Sancti Michaelis Archangelis eam collocavit, in catenam ferream, quae pendeat super archam* (R.M. RISCO, *España Sagrada. T. XXXVII. Asturias*, Madrid, 1789, p. 354). El mismo Tesoro de San Miguel es en donde se colocó el Arca Santa según Pelayo: *in aliam capsam majorem argenteam, quae ibi dederat Rex Dominus Adefonsus Filius Fredinandi Regis et de Sanciae Reginae et posuit eam in thesauro jam dicto, ubi a fidelibus populis veneratur* (*Ibid.*, p. 355). En la página siguiente se refiere a que el piso superior estaba dedicado a San Miguel, mientras que el bajo lo era a Santa Leocadia. (*Ibid.*, p. 356). El autor de la *Silense*, aunque confundiendo al promotor define el espacio para el arca como corresponde al Tesoro de San Miguel: *Fecit quoque sante Leocadie basilicam forniceo opere cumulatam, super quam fieret domus ubi celsiori loco arca santa a fidelibus adoretur* (*Historia Silense*, pp. 138-139). Siguen a esta los textos de Rada y del Tudense: “Instaló también en el altar de San Miguel el arca de las reliquias que el rey Pelayo y Urbano obispo de la ciudad regia, trasladaron a Asturias en tiempos de la pérdida de España, a la que hoy acuden...” (*De rebus Hispaniae*, Lib. IV, Cap. VIII –FERNÁNDEZ VALVERDE, p. 169–); “Y también edificó altar al mediodía, en la postrera parte de la iglesia de Sant Salvador, adonde se faze la subida por grados, a honrra de Sant Miguel Arcangel, y donde trasladó la muy gloriosa arca con otras muchas reliquias de santos por seguridad y guarda del lugar” (LUCAS DE TUY, *Crónica de España*, Lib. IV, cap. XIV, p. 284). El primer documento en el que figura el tesoro ovetense bajo la advocación de san Miguel data del año 1044 según el profesor Calleja. En él se nos informa cómo los condes Piniolo y Aldonza fundan el monasterio de Corias, lo someten a la iglesia de San Salvador de Oviedo, y dirigen el documento *tibi Domino et Salvatori nostro Ihesu Christo necnon et beate Marie semper virgini et sancto archangelo Michaeli seu duodecim apostolorum* (M. CALLEJO PUERTA, “La Catedral de Oviedo como centro de conservación de documentos en la Alta Edad Media”, *Estudos em homenagem ao professor doutor José Marques*, Porto, 2006, vol. IV, pág. 185).

## El frontal de la *Maiestas* y el apostolado

Como habían dicho los dos varones blancos –ángeles– de la Ascensión en los *Hechos*, se produce una promesa: “vendrá así como le habéis visto ir al cielo”. Con toda razón Christe no duda en dar a estas palabras un sentido apocalíptico, pues se producirá su vuelta con el fin de los tiempos”.<sup>73</sup> Recuérdese lo que hemos dicho antes con referencia a las diferentes lecturas del *Apocalipsis* reiteradas en relación con la Ascensión, reproducidas en el *Liber Commicus: Apocalipsis*, 4, 2-4 y 10-11. El que venía, según la visión de Juan, era así:

Vi un trono situado en medio del cielo, y sobre el trono, uno sentado. El que estaba sentado parecía semejante a la piedra de jaspe y a la sardónica, y el arco iris que rodeaba el trono parecía semejante a una esmeralda. Alrededor del trono vi otros veinticuatro tronos, y sobre los tronos estaban sentados veinticuatro ancianos, vestidos de vestiduras blancas y con coronas de oro sobre sus cabezas<sup>74</sup>.

La siguiente lectura se refiere a la acción que desarrollan los ancianos:

Los veinticuatro ancianos caían delante del que está sentado en el trono y se postraban ante el que por los siglos de los siglos, y arrojaban sus coronas delante del trono, diciendo: Digno eres, Señor, Dios nuestro, de recibir la gloria, el honor y el poder, porque tu creaste todas las cosas y por tu voluntad existe y fueron creadas<sup>75</sup>.

Nada de esto se cumple en la imagen que se reproduce en el frente del arca (figs. 15 y 16). Se trata de una teofanía clásica con cierta connotación apocalíptica, tan sólo perceptible por el alfa/omega de la figura de Cristo. Se representa la mandorla con la imagen de la divinidad, flanqueada por dos órdenes de arcadas bajo las cuales se disponen los apóstoles; en las cuatro esquinas, los símbolos de los evangelistas. Responde esta imagen al comentario que Pablo hace sobre la Ascensión en la ya citada *Epístola a los Efesios* que tanta importancia tiene en esta parte del programa iconográfico del arca: “Él constituyó a los apóstoles y a los evangelistas para la obra del ministerio, para la edificación del cuerpo de Cristo hasta que todos alcancemos la unidad de la fe y del conocimiento del Hijo de Dios”<sup>76</sup>

La Majestad aparece sentada y bendiciendo con la mano derecha, posiblemente en origen tuviera un libro en la izquierda. Las letras alfa y omega nos indican con precisión la iconografía: la imagen apocalíptica de Cristo diciendo: “Yo soy el alfa y la omega, el primero y el último, el principio y el fin” (*Apocalipsis*, 22, 13). La mandorla, con forma ligeramente romboidal, es sostenida por cuatro ángeles según una iconografía muy convencional. Pese a lo que se suele decir con respecto a esta iconografía, no se trata de ángeles elevando la mandorla, sino mostrándola heráldicamente, razón por la cual los ángeles inferiores adoptan una

<sup>73</sup> Y. CHRISTE, *Les Grands...* p. 95.

<sup>74</sup> *Apocalipsis* 4, 3.

<sup>75</sup> *Apocalipsis* 4, 10-11.

<sup>76</sup> *Efesios* 4, 11-13.



**Fig. 15.** Arca Santa. Frontal en 1918. *Maiestas* y apostolado. La placa con Simón y Tadeo es un añadido moderno (Arxiu Mas).

forma propia de atlantes soportándola<sup>77</sup>, mientras que los de arriba simplemente la mantienen vertical. Muy interesante es el trono, un mueble con decoración arquitectónica, cuando lo normal es que Cristo se sienta sobre un segmento de arco, en una interpretación evidentemente cósmica. El trono tiene brazos con cabezas de león, solución muy habitual en este tipo de muebles, y una estructura de arcos que me parece ciertamente confusa. Sin que sean iguales, pero al menos utilizando estructuras de arcos, podríamos considerar el trono de la *Maiestas* del Arca de San Millán y el de la Glorificación de Cristo de la decoración pictórica del panteón leonés.

Los apóstoles llevan cada uno su título que lo identifica puntualmente. De izquierda a derecha del espectador, comenzando por el orden superior, los apóstoles representados son los siguientes: PAVLVS, PETRUS, IOANES, IACOBVS, ANDREAS, IACOBVS, S. Simon, S. Thadeus (estos dos corresponden a piezas modernas sustituyendo a las antiguas), TOMAS, FILIPVS, BARTOLOMEVS y MATEVS. Todos ellos llevan, en su condición de apóstoles, un libro en la mano,

<sup>77</sup> La idea de atlante como soporte de la *Maiestas* o de un monarca, tema típicamente romano introducido por los carolingios en la iconografía de carácter político y religioso, se repite en la plástica hispana desde el Beato de Gerona al *Liber Testamentorum*.





**Fig. 16.** Arca Santa. Frontal en 1935. *Maiestas* y apostolado, sin la placa con Simón y Tadeo (Arxiu Mas).

indistintamente en la izquierda o en la derecha, sólo Juan y Santiago el Menor<sup>78</sup> lo mantienen con las dos manos. San Pablo lo coge con la mano velada, así aparece también en el apostolado representado en el arca con marfiles de San Pelayo.<sup>79</sup> Solo san Pedro exhibe, además del libro, un símbolo distintivo, las características llaves que levanta en su mano derecha; de forma parecida al san Pedro del arca de San Pelayo. Como en este arca leonesa, los apóstoles aparecen con los pies descalzos e intentando adoptar actitudes variadas, acudiendo a la disposición de las manos o a la orientación de los rostros. También coinciden ambas arcas, tal como ya hemos señalado, en incluir como apóstol a san Pablo. Igualmente ambas obras disponen un motivo vegetal en las enjutas de los arcos, sin embargo sólo uno de los apóstoles tiene un vegetal en forma de palmeta que recuerda vagamente los temas ovetenses.<sup>80</sup>

<sup>78</sup> Entiendo que este es Santiago el Menor, el último a la derecha del lector, en el orden superior de arca-das, pues parece lógico que Santiago el Mayor sea el que está a la izquierda de la *Maiestas*, haciendo *pendant* con Juan al otro lado.

<sup>79</sup> Ciertamente que en el arca los apóstoles no aparecen con su título respectivo, pero el hecho de que sólo esté presente una profunda entrada en el pelo frente a la hermosa cabellera de todos los demás, creo que nos permite identificarlo indiscutiblemente con san Pablo. Por otro lado, figura junto a san Pedro en ambas obras.

<sup>80</sup> En este sentido, la pérdida de los arcos metálicos de la obra leonesa tal vez nos hubiera permitido una mejor aproximación a este tema.



Williams ha señalado como un precedente inspirador de este frente del arca un frontal ofrecido por Alfonso III a la catedral de Oviedo en 908: *Frontalem igitur principali altari tuo, purpureo, miro opere ex auro obtimo filo totum contextum imaginatum. Tronum videlicet cherubini et seraphini, quatuor evangelistarum et duodecim apostolorum et diversarum picture per girum, omni ex auro obrizo filo*<sup>81</sup>. Si el documento es auténtico, cosa sobre la que tengo muy serias dudas, es evidente que no se refiere al frontal del arca: no existen en ésta serafines y querubines diferenciados por su iconografía o por sus títulos; el arca tiene en las esquinas pequeños símbolos de los evangelistas, pero no los evangelistas. La descripción supuestamente del siglo X está más próxima a la ilustración del llamado testamento de Alfonso II en el *Liber Testamentorum* (fig. 17). Los ángeles de la *Maiestas* reproducida aquí se diferencian iconográficamente en serafines y querubines, y además también tiene la imagen de los evangelistas en persona bajo la forma antropomórfica.



Fig. 17. *Liber Testamentorum* (Cat. de Oviedo). Alfonso II.

Se repite una y otra vez que la citada ilustración del testamento de Alfonso II reproduce el frente del arca de las reliquias ovetense.<sup>82</sup> No hay nada, formal o iconográficamente hablando, que permita identificar la ilustración del códice con el frontal del arca. Como ya hemos comentado, Pelayo y su *scriptorium* sabían perfectamente que el arca que aquí estudiamos era obra de Alfonso VI. Aunque las falsificaciones de Pelayo alcanzaron cotas absurdas, no es muy probable que hicieran rezar a Alfonso II ante un arca que hacía apenas poco más de treinta años que se había hecho, y que el mismo Pelayo así lo había dicho en alguna de sus obras. Por el contenido del texto lo lógico es que se refiera al altar del Salvador, es decir el frontal del altar principal de

<sup>81</sup> Para esta afirmación J. WILLIAMS se ha basado en un documento publicado por Claudio Sánchez Albornoz, ("The Moralia in Job of 945: Some Iconographic Sources", *Archivo Español de Arqueología*, XLV-XLVII (1972), pp. 233, n. 41).

<sup>82</sup> A pesar de apreciar las diferencias que existen entre la imagen del *Liber* con el arca, Yarza no duda en considerar: "De esta forma, se aludía a uno de los objetos emblemáticos de la catedral y se hacía a través de un rey que también era muy significativo, a la vez que estaba relacionado con el relicario" (J. YARZA LUACES, "Las miniaturas del Libro de los Testamentos", *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis*, Barcelona, 1995, p. 167). Continúa manteniendo la misma idea Raquel Alonso Álvarez con el fin de sostener su tesis de topografía regia ("*Patria uallata ...*", p. 25).

la catedral ovetense. Así consta en el documento: *Offero igitur, Domine, ob gloriam nominis tui sancto altario tuo in prefata ecclesia fundato*.<sup>83</sup> En este sentido tendría su lógica que se reprodujese en el documento el frontal del altar principal del Salvador. Creo que este frontal podría tener esta composición figurativa, otra cosa distinta es que fuese de la época de Alfonso III. Si el documento, frente a lo que supongo, fuese auténtico, habría que reconocer que la ilustración del *Liber* nos presenta una versión románica de la obra del siglo X. Lo que me parece más lógico es pensar que la catedral ovetense tuvo un frontal de estas características, del siglo XI, que sirvió de referencia al falsificador del documento del X y al ilustrador del *Liber*.<sup>84</sup>

En cada una de las cuatro esquinas del frente del arca se sitúa un símbolo de los evangelistas, en una ordenación que no se corresponde con la forma habitual. El águila de Juan se ubica en el sitio que generalmente corresponde al símbolo de Mateo, y viceversa: arriba, a la derecha del arca, el águila; mientras que el ángel de Mateo se encuentra en la izquierda. El león de Marcos y el buey de Lucas están abajo, en su disposición más usual. Para Lasko, la ubicación de los símbolos de los evangelistas en las esquinas del marco del frontal de oro de la Capilla Palatina de Aquisgrán, 1019, podría ser el modelo para el Arca Santa de Oviedo y una serie de frontales escandinavos.<sup>85</sup> En Aquisgrán el orden era el correcto: arriba, el símbolo de Mateo y el de Juan; abajo los de Marcos y Lucas. El cambio en este sentido fue que el águila de Juan se puso abajo, mientras que el buey se dispuso arriba. Este cambio y su desplazamiento se produjeron en 1480. Pese a lo afirmado por Lasko la obra ovetense no sigue el modelo otoniano. Los símbolos, como demuestra la cabeza girada hacia el centro, fueron pensados para el sitio en que están colocados. No sé si hay intención, o simplemente se trata de un descuido del orfebre. Algo parecido a lo que indicamos para los tituli de los apóstoles. Tanto el símbolo de Mateo como el de Juan llevan la inscripción con su nombre.

El apostolado representado aquí, con la clara identificación de los apóstoles Pablo y Pedro, responde al espíritu reformista que pugna por instituir la autoridad de la iglesia de Roma sobre la cristiandad, que el concilio de Coyanza impulsaba siguiendo las propuestas del citado concilio remense, y en propia tradición eclesiástica. La iglesia romana representada por Pedro y Pablo está también presente en el Arca de San Pelayo de León. En la tradición de los beatos, san Pablo aparece integrado en el colegio apostólico, aunque sea necesario que se explicita su presencia.<sup>86</sup> Pero lo importante es que ya en esta tradición podemos verle perfectamente

<sup>83</sup> M<sup>a</sup> J. FUENTES, "Transcripción", *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis*, Barcelona, 1995, p. 470.

<sup>84</sup> Durante el siglo XI, frontales teniendo a los lados de la *Maiestas* dos grupos de apóstoles, organizados cada uno en tres órdenes, no debieron ser extraños. Para algunos especialistas, el célebre frontal de Lisbjerg (h. 1140) es una manifestación tardía de modelos carolingios (P. LASKO, *Arte Sacro 800-1200*, Madrid, 1999, pp. 290-291).

<sup>85</sup> *Ibid.*, pp. 219-220.

<sup>86</sup> El texto de Beato al referirse a la geografía de la misión apostólica (*In Apocalypsin B. Ioanis Apostoli Comentaría*, lib. II, 3) explica lo que justifica la presencia de Pablo como apóstol: "A Pablo no se le asigna

identificado por su calva.<sup>87</sup> La exhibición de las llaves por parte de Pedro responde a la idea de su autoridad y de clavero de las puertas del cielo.<sup>88</sup> Aunque no es necesario insistir en ello, no hay duda de que la iconografía del frontal de altar de Gelmírez en Compostela no tiene nada que ver, iconográfica e iconológicamente hablando, con el arca ovetense.<sup>89</sup>

## El arca, forma y estilo

Dejando a un lado la cronología que se pueda inferir de los datos históricos, veamos ahora lo que nos dice el arca en sí misma, desde el punto de vista de la iconografía, la factura y el estilo. El que, según mi criterio, mejor ha concretado la datación es Gómez Moreno, considerándola una obra del año 1075. Desde esta postura se ha ido creando una cierta nebulosa cronológica que se ha enmascarado bajo el calificativo “de finales del siglo XI” hasta llegar recientemente a propuestas inadmisibles como el entorno de 1120. Adelanto ya mi opinión, que razono en todos y cada uno de los apartados de este trabajo: la obra se corresponde con la fecha de 1072, siendo una creación de un taller de orfebrería situado en la corte leonesa cuya actividad se debió iniciar con las obras de Fernando I y Sancha, y continuaría en vigor durante el reinado de su hijo Alfonso VI.

## Arca que no altar, su ubicación en la topografía catedralicia

La forma prismática que tiene el arca ha dado lugar a que en muchas ocasiones se haya considerado un altar, incluso existen especialistas que han llegado a detectar un cierto desgaste en la superficie, circunstancia que probaría su uso para la celebración eucarística. Su forma recuerda la característica disposición cúbica de altares tardoantiguos que en Asturias tiene ejemplos tan extraordinarios como el de la iglesia de Santa María de Naranco, hoy en el Museo de Oviedo.<sup>90</sup> De forma prismática, con base acusadamente rectangular es el de San Ambrosio de Milán (h. 843), de 0'85 x 2'20 x 1'22 m. En su interior se encuentra el cuerpo del santo pa-

---

una zona propia, como a los restantes Apóstoles, porque es elegido maestro y predicador de todos los pueblos gentiles” (J. GONZÁLEZ ECHEGARAY *et alii*, *Obras Completas de Beato de Liébana*, Madrid, 1995, p. 137).

<sup>87</sup> Así lo vemos en el Beato de Gerona (fols. 52v y 53), del año 975.

<sup>88</sup> Estos términos figuran en el Sacramentario de Vich (1038) al referirse el importante papel que juega san Pedro en la remisión de nuestros pecados: *et precibus beati Petri apostoli, apostolorum principis et clauigeri regni celestis... per auctoritatem beati Petri apostoli* (A. OLIVAR, *El Sacramentario...*, p. 285).

<sup>89</sup> Pese a ello, la historiografía de los últimos cincuenta años insiste en buscar un mensaje icónico similar.

<sup>90</sup> Como es bien conocido se trata de una forma supuesta, pues en realidad no ha llegado completo hasta nosotros. Se han señalado otros asturianos que deberían formar parte de la misma tipología, que algunos estudiosos consideran los precedentes de los mozárabes. En realidad cuando se cita los mozárabes de este tipo, se suelen referir en general a los que figuran en las miniaturas, sin que tengan en cuenta la exégesis formal de la iconografía de las ilustraciones de esta miniatura del X, generalmente mucho más antigua que estos ejemplos asturianos recogidos aquí. Realmente es todo un error metodológico de argumentación.

trono, pero como altar tiene en la trasera la canónica *fenestrella* que comunica con el *sepulchrum*. El altar de Gelmírez en la catedral compostelana también parece que tenía una forma prismática, pero igualmente había el correspondiente *oculum* comunicando con la cámara funeraria bajo el altar.

Durante los siglos XI y XII se generaliza la construcción de grandes relicarios para colocar sobre el altar: el de san Isidoro en León está bien documentado, y lo mismo ocurre con el de San Millán en el monasterio riojano. El relicario asturiano no tiene un solo elemento canónico para poder ser considerado propiamente un altar. Su tamaño, especialmente la altura, no parece que sea la más idónea para ser un relicario colocado sobre un altar, lo mejor sería sobre el propio suelo. Su forma, con sus cuatro patas, confirma plenamente el nombre que recibe en la documentación: arca. Con este nombre figura en su inscripción, si hubiera sido pensado como altar es imposible que no se expresase en la inscripción conmemorativa. Sin excepción la documentación no deja de llamar siempre arca a este relicario.<sup>91</sup> Todo esto no impide que en algún momento y de forma excepcional se hubiera podido celebrar la eucaristía. Creo que Cesar Álvarez va muy lejos cuando, apoyándose en un texto de Morales, afirma que la colocación del arca supuso la desaparición del altar del tesoro.<sup>92</sup>

No puedo entrar aquí en un tema tan interesante y complejo como es el del significado o función de la Cámara Santa en el contexto de la catedral ovetense<sup>93</sup>, sin embargo sí creo que puedo afirmar algunas cosas que son indiscutibles.

En primer lugar es innegable que cuando Alfonso VI dispone la construcción del arca (1072) existía el conjunto de la Cámara Santa con la torre adjunta. Textos originados en el *scriptorium* del obispo Pelayo, al referirse al arca de Santa Eulalia, citan el nombre del lugar y hacen una evocación arquitectónica bastante precisa:

<sup>91</sup> Así se expresa de manera inequívoca en la inscripción de la misma arca. En el documento de 1075. En la secuencia del material documental originado.

<sup>92</sup> Morales refiere lo siguiente: “porque en lo de más adentro ni hay Altar, ni se dice Misa por reverencia de tan gran Santuario: y se ve bien como el Rey D. Alonso en su traza no quiso que hubiese allá dentro Altar”. Según esto se derribó el altar para colocar el arca y así la Cámara Santa debió perder su función eucarística (C. GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, *Arqueología Cristiana de la Alta Edad Media en Asturias*, Oviedo, 1995, pp. 367-368).

<sup>93</sup> Hemos sido muchos los que nos hemos ocupado del tema en los últimos años, sin embargo después de brillantísimos análisis y críticas demolidoras sobre lo que habíamos escrito otros, los nuevos planteamientos concluían con propuestas interpretativas que participaban de los mismos defectos metodológicos que atribuían a los demás. Incluso, y esto para mí es lo más importante, identificaban una función sin darse cuenta que sin ningún género de dudas el espacio surgió para una determinada utilidad, pero que rápidamente sufrió numerosas adecuaciones a las necesidades dadas en momentos determinados, que en la mayoría de las ocasiones pervivieron, mientras que los usos eclesiásticos y las normas canónicas lo permitieron. Para un estudio meticuloso y brillante de este aspecto me parecen de especial relevancia por su buen hacer, aunque no coincido en sus conclusiones sobre este tema en particular, los siguientes trabajos: C. GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, *Arqueología Cristiana...*; E. CARRERO SANTAMARÍA, *El conjunto catedralicio de Oviedo durante la Edad Media*, Oviedo, 2003; L. ARIAS PÁRAMO, *Enciclopedia del Prerrománico asturiano*, I, Aguilar de Campoo, 2007, pp. 241-258.

1º. Alfonso el Casto traslada el arca de Santa Eulalia al tesoro de San Miguel.<sup>94</sup>

2º. Pelayo nos dice que, visitando el tesoro de San Miguel, preguntó a los tesoreros antiguos y a los modernos sobre el arca que estaba junto a otra arca mayor que había sido hecha por Alfonso VI para que fuese venerada por los fieles.<sup>95</sup>

3º. La estructura de la Cámara Santa la define arquitectónicamente: arriba la basílica de San Miguel, debajo la cámara dispuesta para Santa Leocadia y numerosas reliquias.<sup>96</sup>

La *Crónica Silense*, aunque coincide en temática con muchos aspectos con lo pelagiano, para el tema del arca, incluido en lo referente al espacio donde se encontraba esta, es evidente que sigue una fuente distinta a la del falsario Pelayo: en lo que se refiere a la cámara se trata de un espacio a dos niveles.<sup>97</sup> Los historiadores de la decimotercera centuria no hacen más que confirmar los datos anteriores, pero lo que me parece interesante es la afirmación que se hace del lugar, pues en realidad es como lo veían estos en su época. Así el Toledano no duda en calificar el lugar donde se encuentra el arca como el espacio del altar de San Miguel.<sup>98</sup> A Lucas de Tuy le interesan especialmente ciertas referencias ya conocidas sobre la ubicación en alto de la capilla de San Miguel y su acceso mediante escaleras.<sup>99</sup>

Sin querer entrar en más detalles, creo que podemos afirmar algunas cosas que son indiscutibles. En la catedral del Salvador de Oviedo existe un espacio específico destinado a las reliquias, situado en el flanco meridional del templo, hacia la cabecera del mismo. Que se encuentra dividido en dos niveles, conservándose reliquias de todo tipo en ambos pisos. En 1072 se procedió a una reorganización del tesoro, agrupando una serie de reliquias, algunas de ellas con su propio relicario (de oro, plata o marfil) en una gran arca para colocarla, creo yo que indiscutiblemente, en la planta alta, que estaba bajo la advocación de san Miguel, razón por la que su imagen del príncipe de las milicias angélicas fue reproducida en el arca misma.<sup>100</sup>

La catedral de San Salvador, como no podía ser de otra manera, contaba con dos “sacristías” siguiendo la tradición de la vieja liturgia hispana, y que las iglesias de

<sup>94</sup> *In thesauro Sancti Michaelis Archangeli eam collocavit in catenam ferream, quae pendeat super archam...* Cito esta historia del arca de Pelayo por la edición de R. Manuel Risco (*España Sagrada...*, p. 352).

<sup>95</sup> *in aliam capsam majorem argenteam, quae ibi dederat Rex Dominus Adefonsus Filius Fredinandi Regis et de Sanciae Reginae et posuit eam in thesauro jam dicto, ubi a fidelibus populis veneratur* (*Ibid.*, p. 355).

<sup>96</sup> *Infra basilicam S. Michaelis supra scriptam in honorem S. Virginis Leocadiae stat opera firmo lapidum accurate, quae habetur venerabilis, multis ibi repositis preciosorum martyrum reliquis* (*Ibid.*, p. 356).

<sup>97</sup> *Fecit quoque sante Leocadie basilicam forniceo opere cumulatam, super quam fieret domus ubi celsiori loco arca santa a fidelibus adoretur* (*Historia Silense*, pp.138-139).

<sup>98</sup> “Refiriéndose a Alfonso II— Instaló también en el altar de San Miguel el arca de las reliquias que el rey Pelayo y Urbano obispo de la ciudad regia, trasladaron a Asturias en tiempos de la perdición de España, a la que hoy acuden...” (*Historia de los hechos de España*, Lib. IV, Cap. VIII —FERNÁNDEZ VALVERDE, p. 169—).

<sup>99</sup> “Y también edificó altar al mediodía, en la postrera parte de la iglesia de Sant Salvador, adonde se faze la subida por grados, a honrra de Sant Miguel Arcángel, y donde trasladó la muy gloriosa arca con otras muchas reliquias de santos por seguridad y guarda del lugar” (*Crónica de España*, Lib. IV, cap. XIV, p. 284).

<sup>100</sup> Seguramente la transformación románica de la primitiva torre corrió en paralelo o al menos en su inmediata secuencia a la renovación que promovió la creación del arca.



su diócesis solían reproducir tal como ya hemos comentando. Una de ellas era el tesoro, donde se custodiaban los *donaria*, *dona* etc.<sup>101</sup> Como es lógico la catedral debía exigir un tratamiento más monumental y complejo que lo que fueron estas sacristías en templos como Valdediós, etc., dando lugar a verdaderas iglesias en sí mismas (Santa María y San Miguel). Luego, y esto no debe confundirnos, los deseos de las gentes buscando espacios privilegiados para enterrarse, los cambios de costumbres en la práctica devocional (capillas privadas, etc.) e incluso las necesidades litúrgicas contribuyeron a que estas sacristías fuera adoptando usos y costumbres al principio complementarios, pero que incluso llegarían, con el transcurrir del tiempo, a transformar la función original. Desde mi punto de vista, estos últimos aspectos son los que han contribuido a dar una visión sesgada de estos espacios.

## De arabismos y mozarabismos

La cultura medieval española, como no podía ser de otra forma después de ocho siglos de coexistencia de las culturas cristiana y musulmana, está cuajada de arabismos. Esto, que es indudable, crea un verdadero problema cuando se interpreta mal tanto en relación con su significado, con sus autores o con sus posibles destinatarios. Ignorancia o búsqueda de exotismos facilones llevan a algunos aficionados a la historia a hablar de arabismos o mozarabismos con absoluta impropiedad.

El arca ovetense presenta dos aspectos que han sido utilizados ampliamente en este sentido. En primer lugar se trata de una inscripción cúfica que bordea el frente y parte de los dos laterales. Para Amador de los Ríos se trataba de una cenefa de caracteres mauritanos simplemente ornamentales.<sup>102</sup> Gómez Moreno realiza algunos progresos en su interpretación: “parece repetir eulogias árabes vulgares —«la bendición de Dios», se lee claramente— mal interpretadas, como por quien no conocía la lengua”.<sup>103</sup> Buscando entre los especialistas actuales, he pedido ayuda al profesor Joaquín Bustamante Costa, de la Universidad de Cádiz. El estudio realizado por él es excelente, permitiéndonos conocer los detalles de cómo se ha podido producir y así nos explica con precisión cómo un artista sin conocimientos de la lengua, ni de la grafía es capaz de reproducir algo que parece un letrero, pero que en realidad no dice prácticamente nada (fig. 18).<sup>104</sup> En resumidas cuentas un árabe no habría escri-

<sup>101</sup> Con el paso de tiempo el tesoro sufrirá de manera genérica una profunda transformación, especialmente en las comunidades monásticas. Vid a este respecto mi trabajo reseñado en la nota 12.

<sup>102</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, *Asturias. La Cámara Santa* p. 16. Para entonces se había consultado a don Pascual Gayangos, quien se reafirmaba en lo mismo y que añadía que este tipo de letreros no tenía otra razón que los meramente ornamentales (*Ibid.*, nota 1).

<sup>103</sup> GÓMEZ MORENO, *El románico...*, p. 30.

<sup>104</sup> “Una parte, parece camelo, no tiene una sola palabra bien escrita, mezcla letras, algunas están al revés (como en negativo o vistas en un espejo), así que se comprende que A. de los Ríos dijera que no significa nada. Pero, por otra parte, se reconocen entre la maraña de letras enlazadas algunas palabras de las usuales en la epigrafía de los objetos suntuarios. Suelen ser palabras con significado positivo como “poder”, “bendición”, “prosperidad”,



**Fig. 18.** Arca Santa. Frontal según *Monumentos Arquitectónicos de España* con las indicaciones de Bustamante Costa en el epigrafe.

to este letrero, pero tampoco lo que se conoce exactamente como un mozarabe del siglo XI.<sup>105</sup> Como demostró, ya en pleno siglo XIX, el eminente arabista Pascual

“suerte” que se emplean como elemento decorativo, pero cuyos buenos efectos se deberían hacer sentir en los muebles, las telas o las vasijas en las que se han escrito. En la primera imagen, la que tiene la orla completa, se reconocen trozos de la palabra *al-ġibṭa*, “la prosperidad” al comienzo (derecha) y al final (izquierda) de la banda superior –te los marco con el 1–, a continuación otros dos trozos de la expresión *barakat al-lāh*, “la bendición de Dios”, uno en segundo lugar (derecha) y el otro en penúltimo (izquierda) –te los marco con el 2–. Y en el centro ha juntado trozos de palabras sacados de otros contextos, sin que llegue a adivinarse cuáles –te los marco con el 3–. Pero el hecho de que haya compuesto dos veces en los extremos, dos en los medios y el resto en el centro, da a entender que el artista manejó las letras sin comprenderlas, copiando de otro lugar como si fuesen cenefas o elementos decorativos. En el resto de las bandas de esta imagen no acierto a reconocer qué palabras ha copiado, pero tanto en ésta como en las otras dos imágenes me da la impresión de que algunas letras están vistas como en un espejo, lo que me hace pensar que uno de los objetos suntuarios de donde ha sacado ideas para su decoración ha sido un tejido de tipo *firāz*, un bordado que se ve por ambas caras y se ha fijado en la cara que no era. Más no le saco. La segunda imagen, la que tiene dos ángeles con tres pares de alas (me ha llamado la atención porque ví unos así en los capiteles del claustro de Silos; los mencionan el Corán 35:1 e Isaías 6:2) tiene todas las letras unidas, lo que en la escritura árabe es imposible pues la unión o la separación son rasgos diacríticos que distinguen grafemas entre sí. Esto es una prueba de que el autor se ha lanzado ya a dibujar letras “por el estilo”, por eso aparecen algunas supuestas letras con simetría axial y me resulta imposible distinguir ninguna palabra con sentido. La tercera, la que tiene el portal de Belén y la huida a Egipto no parece inventada, sino mal copiada. La he puesto en un espejo a ver si entendía algo, pero no me sale nada. Se ven más “árabes” vistas en el espejo, pero este endiablado copión lo hizo de manera que las ligó todas y destruyó la distinción entre las letras que se unen y las que no, total, que no hay manera”.

<sup>105</sup> No pretendo entrar en el concepto de mozarabe etc., que para mí es cuestión zanjada y muy clara; sin embargo conviene recordar aquí que existen y están perfectamente documentados unos mozarabes en el siglo

de Gayangos, todos estos letreros de aspecto árabe no son otra cosa que motivos gráficos, mejor o peor entendidos, con finalidad ornamental, que responden a los gustos estéticos de una época.<sup>106</sup>

A pesar de lo que acabamos de decir, este letrero puramente ornamental seguirá siendo un referente de distorsión sobre todo unido a la traza de un arco polilobulado. Una de las tablas del costado izquierdo del arca llevaba grabado, a punta de compás y punzón (fig. 19)<sup>107</sup>, un estudio de traza de arco lobulado, tal como eran los cordobeses del siglo X. Este arco ha hecho entender a Gómez Moreno “que de allá –de Córdoba– proviniesen los artífices del Arca, según venía sospechándose, en atención al arabismo que denunciaban ciertos elementos de su enchapadura metálica y en especial la orla de escritura cúfica, con su adorno incluso de peregrinos atauriques nielados”<sup>108</sup> Los nuevos estudios realizados sobre este arco, pese a lo que a veces repiten algunos historiadores diciendo que se apoyan en estos estudios, no sólo no han modificado la cronología del arco, sino que han introducido interrogantes.<sup>109</sup>

Esto ha servido para que algunos investigadores, uniendo en la misma argumentación la fábula del arca procedente de los Santos Lugares, la supuesta inscripción cúfica, más una tabla de su interior con un dibujo realizado en el siglo X, con la obra nueva de Alfonso VI, consideren que se trataba de un arca de madera construida en el entorno del año



Fig. 19. Arca Santa. Tabla con arco lobulado inciso (Museo Arqueológico de Asturias).

XI con una profunda cultura árabe. Estos apenas tienen algo que ver con los que se han llamado arbitrariamente mozárabes desde el siglo VIII al X.

<sup>106</sup> Como es natural esto no impide que existan como relicarios de uso cristiano contenedores musulmanes con letreros en árabe. Los ejemplos en este sentido son numerosísimos, pero aquí nos bastaría citar el caso de la arqueta de Santa Eulalia en el mismo tesoro ovetense (I. RUÍZ DE LA PEÑA, “Arquetas musulmanas para Mártires cristianos: la traslación de Santa Eulalia de Mérida al relicario ovetense”, en *14ª CEHA. Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte, Málaga, 18-21 de septiembre, 2002*, t. III, pp. 151-168).

<sup>107</sup> Se conservaba en la sala románica del anterior Museo Arqueológico de Oviedo, en la vitrina de la derecha: “Tablilla de madera que tiene labrado, por incisión un arco lobulado, procede del interior del Arca Santa” (M. ESCORTELL PONSODA, *Museo Arqueológico Nacional*, Oviedo, 1974, p. 109).

<sup>108</sup> GÓMEZ MORENO, “El arca santa...”, p. 134.

<sup>109</sup> Basta leer el artículo de Ruíz, para darse cuenta de que para su estudio esta obra no es relevante, pues ni siquiera analiza traza y proporción. Por esta razón, creo que el investigador de manera muy honesta tan sólo se limita a calificarla de esta manera tan dubitativa: “¿Siglo X?” (J.A. RUÍZ DE LA ROSA, “La arquitectura islámica como forma controlada. Algunos ejemplos en Al-Andalus”, *Arquitectura en Al-Andalus. Documentos para el siglo XXI*, Barcelona, 1996, pp. 27-54, espec. 41-44).

mil reconstruida posteriormente.<sup>110</sup> Lo primero que hay que decir es que la traza del arco nunca tuvo una función ornamental en ninguna arca previa, simplemente se trata de un juego de compás y punzón de los muchos que se hacen en las carpinterías sobre los tableros que luego son aprovechados para cualquier uso del taller. En este caso los constructores del arca aprovecharon la madera para la realización del alma con los tableros que disponían. El arco que vemos, un simple juego o ensayo experimental de compás, tal como ha sido trazado carece de cronología, y tan solo es una especulación de traza sin realidad estética y mucho menos constructiva.<sup>111</sup> Si tuviéramos que hablar del ambiente artístico en el que esta obra cristiana convivió perfectamente con este tipo de arcos aplicados con criterios estéticos lo más próximo que tenemos es la puerta del cementerio real remodelado por Urraca, que tenía su acceso desde la iglesia de San Isidoro de León (fig. 20).

### ¿Dónde se concibió el arca?

No parece difícil dar respuesta a este interrogante. Sabemos que Alfonso VI y su hermana Urraca están detrás de su promoción. Ambos pertenecen a una familia que se ha ocupado de la renovación total del tesoro sagrado del reino de León durante el tercer cuarto del siglo XI. Las obras que ha promocionado esta familia son excepcionales por la calidad de sus materiales, por la excelencia de su factura, por el carácter innovador de su iconografía y por la cuidadosísima erudición de sus propuestas iconológicas. Si iconografía y erudición iconológica responden a un clero culto y reformado, con ello no podremos decir que responda a uno u otro rito. El cambio de rito es muy importante, pero es algo totalmente distinto.<sup>112</sup> Por otro lado, sin negar el protagonismo que la dinastía tendrá en la reforma



Fig. 20. San Isidoro de León. Puerta de acceso al cementerio real desde la iglesia.

<sup>110</sup> No sé por qué extraña razón todo esto llevará a algún estudioso a pensar que se trataba de un arca antigua que pasó a ser considerada una reliquia en sí misma. Así lo ha visto Eduardo Carrero en su excelente estudio sobre conjunto catedralicio ovetense (*El conjunto...*, pp. 70–71).

<sup>111</sup> Los que han desmontado relicarios saben cómo las armaduras internas se componen de maderas u otros materiales reaprovechados, son piezas de taller reaprovechadas. Por no citar más que un ejemplo próximo en el tiempo véase la plaquita del marfil del Arca de San Millán conservada en el Hermitage (I.G. BANGO TORVISO, *Emiliano...*, p. 66).

<sup>112</sup> I.G. BANGO TORVISO, “La piedad de los reyes Fernando I y Sancha. Un tesoro sagrado que testimonia el proceso de renovación de la cultura hispana del siglo XI”, *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*, Junta de Castilla y León, 2000, pp. 223-228.

eclesiástica primero, y en el cambio de rito después, lo que es más significativo de los descendientes de Sancho III en Castilla y León es su actuación personal en el decisivo impulso al proceso de renovación cultural del reino mediante la europeización del mismo.

Cuando leemos la dotación de la iglesia de San Juan Bautista de León, 21 de diciembre de 1063, realizada por Fernando I y Sancha, los padres de Alfonso y Urraca, quedamos asombrados del tesoro sagrado que entregan, tanto por su cantidad, por su calidad y por su variedad.<sup>113</sup> Diez años después, el siguiente de la realización del Arca Santa de Oviedo, el obispo Pelayo, con motivo de la restauración y consagración de la sede de Santa María de León, 10 de noviembre de 1073, invita a participar en la ceremonia a Alfonso VI. El tesoro con que se dota resulta también espectacular. Han contribuido en él toda la familia real, incluso la ya entonces difunta reina Sancha.<sup>114</sup> Como al hablar del arca ovetense hay tantos que confunden los términos no diferenciando un relicario con forma de arca, de lo que son las reliquias que se depositan en el sepulcro de un altar y se cubren con un ara, reproduzco a continuación lo que se dice en este documento del altar de Santa María, las reliquias depositadas en él y el ara que las cubre: *In primis erexi altarem de beate Marie superponens illi aram obtime scuptam et sanctorum reliquias protegentem quas in medio posui altaris*<sup>115</sup>.

Sobre todas estas obras de orfebrería tenemos la suerte de conservar algunas de ellas: el arca de las reliquias de San Pelayo, el arca de las reliquias de San Isidoro de León o el Crucifijo ebúrneo de Fernando I y Sancha. Son obras que, desde el punto de vista iconográfico, han sido pensadas por la mente de un religioso de conocimiento erudito y plenamente imbuido del espíritu reformista que caracteriza la iglesia europea del siglo XI. Tampoco le falta un dominio sobre el mito clásico, tal como podemos ver en la imagen de los ríos en la representación del paraíso en el arca de San Pelayo. Los orfebres que materializan ideas e iconos han sido relacionados con el mundo renano en plena estela de lo postotoniano que algún momento se confunde con el románico. En todo caso este tipo de creadores según pasa el tiempo reinterpretan aspectos de lo local o dan paso a artistas locales que empiezan a asumir el nuevo lenguaje plástico. Creo haber demostrado como en una obra coetánea a estas, el relicario de San Millán, no sabemos cómo es la obra metálica de Engelram o de su hijo Rodolfo, pero sí podemos contemplar las formas románicas del hispano que realiza la obra eboraria.<sup>116</sup>

<sup>113</sup> Por falta de espacio no la recojo aquí, pero puede verse su contenido en P. BLANCO LOZANO, *Colección diplomática de Fernando I (1037-1065)*, León, 1987, doc. 66, pp. 169-172.

<sup>114</sup> Véase su relación en J.M. RUÍZ ASENCIO, *Colección Documental...*, doc. 1190, pp. 439-447.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 443. Coyanza se refería a estos dos elementos constitutivos en idénticos términos: *Omnis altaris ara sit lapidea et ab episcopis consecrata* (III, 9).

<sup>116</sup> I.G. BANGO TORVISO, *Emiliano...*, pp. 151-152.



## Los orfebres del arca

La observación de la obra metálica del arca demuestra claramente la intervención de diferentes manos, especialmente apreciable entre lo repujado y lo inciso, aunque pienso que todo pertenece a un mismo taller. La realización de cada uno de los frentes por piezas crea problemas de ajuste al montarse sobre la armadura de madera.

En donde mejor se aprecia esto es en la tapa, donde no se previó un epígrafe tan amplio como enmarque, lo que obligó a tener que recortar alguna de las placas afectando claramente a lo representado.<sup>117</sup> En las placas laterales existen también ciertos desajustes en altura. Si observamos la forma de actuar en la enchapadura del Arca de San Pelayo (fig. 21) donde todavía es visible sobre la armadura de madera cómo se organizó el entramado metálico que debía enmarcar las piezas de marfil, nos daremos cuenta cómo se producen los desajustes sobre algo preconcebido en la madera y lo que luego sale del trabajo sobre la plancha de metal.<sup>118</sup> Esta misma imagen nos permite ver cuáles son los modelos empleados para aquellas



**Fig. 21.** Arca de San Pelayo (San Isidoro de León). Obsérvese las trazas de la armadura metálica sobre la madera.

<sup>117</sup> Está por hacer el estudio sistemático de los diferentes reajustes de las piezas que ha sufrido el arca desde el siglo XI hasta 1934. Como podemos ver en estas imágenes de la tapa (estampa del XIX, fotografía de 1918 y de 1935) los movimientos de las placas son muy evidentes.

<sup>118</sup> En este caso leonés las arquerías metálicas no debían formar piezas completas, sino realizadas por elementos.

composiciones del arca ovetense con arquerías sobre columnas, la variedad de esquemas de capiteles o los diferentes fustes torsos e incluso alguno entorchado.<sup>119</sup>

Sin duda en la concepción de las figuras del arca de San Isidoro existe una idea del volumen que no hay en Oviedo, sin embargo en lo ornamental volvemos a encontrarnos un lenguaje muy similar a veces e incluso exacto. Salta a la vista la coincidencia en las cuadrículas con una especie de puntas de diamante invertidas, como algo excepcional y característico del taller. Lo mismo diríamos de las tiras con tallos ondulantes con cogollos o palmetas, sin olvidarnos aunque esto sea demasiado genérico, de los cordoncillos perlados. Incluso en la serie de fustes “entorchados”, o mejor diríamos con lianas, algunos tan solo son propios, por lo que yo sé, de ambas piezas.

La tapa presenta el extraordinario Calvario, que figura como un dibujo grabado y nielado. Gómez Moreno percibió la semejanza, especialmente en relación con estilo e indumentaria, con obras inglesas especialmente con el Evangelario de S. Edmundo en Cambridge.<sup>120</sup> En esta misma línea de origen inglés ha seguido insistiendo Serafín Moralejo proponiendo nuevos modelos de inspiración para la obra ovetense.<sup>121</sup> Sin embargo en el caso en que más énfasis pone, es en la inspiración de los apóstoles de la Ascensión ovetense en una hoja de un homiliario inglés (figs. 22 y 23).<sup>122</sup> Es evidente, con una simple comparación, que no hay más coincidencia que en la actitud de una de las piernas del apóstol Andrés con uno de la miniatura –el central del orden inferior–, pero todo lo demás (indumentarias, anatomía, cabellera, actitudes, etc.) corresponde a un mundo plástico muy diferente. Moralejo pensaba en un taller de orfebrería con cuadernos con modelos para sus trabajos a la manera del Álbum de Villard de Honnecourt. No me parece que en este caso sea lo más probable, alguien que lleva hojas iluminadas con los nombres de los personajes debería saber leer sus nombres y, sin embargo, como ya hemos comentado, nuestro orfebre no sabía leer. Seguramente el iconógrafo le puso delante un manuscrito para seleccionar imágenes, y de él tomó los modelos.

El conjunto de imágenes que adornan el arca responde en su mayoría a modelos que vemos reproducidos en diferentes obras de arte mobiliario y monumental de la capital del reino de León. Todas ellas promocionadas por miembros de la casa real. Unas obradas en los últimos años del reinado de Fernando I (1037-1065), otras, como el arca ovetense, casi

---

<sup>119</sup> Si a estos leoneses, con la cronología tan precisa que tienen, añadimos los del arca de San Millán en marfil, estaríamos obligados a ser más cautos en las propuestas que se hacen para los mismos motivos en la escultura monumental hispana más o menos coetánea, que se quieren ver inspirados en obras a miles de kilómetros de distancia.

<sup>120</sup> M. GÓMEZ MORENO, *El románico...*, p. 28.

<sup>121</sup> S. MORALEJO, “Les arts somptuaires hispaniques aux environ de 1100”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 13 (1982), pp. 285-310, espec. fig. 4.

<sup>122</sup> *Anglo-Saxon Homilies*, 2º cuarto del siglo XI. Cambridge, Corpus Christi, ms 198 (E. TEMPLE, *Anglo-saxon manuscripts 900-1066*, London, 1976, fig. 58).



Fig. 22. Homiliario anglosajón (Cambridge, Corpus Christi, ms 198). Ascensión.



Fig. 23. Arca Santa. El apóstol Andrés de la Ascensión.

en su inmediata continuidad, en el año 1072. Me cuesta trabajo pensar que las obras de la escultura monumental de San Isidoro de León o de las pinturas del Panteón tengan motivos icónicos dependientes de modelos vistos en el arca ovetense. Siempre he pensado que este edificio ha sido estudiado desde los prejuicios estilísticos de un ordenado y sin tener en cuenta la realidad de sus formas y de la cronología docu-

mentada. Esperemos que en un futuro próximo este extraordinario conjunto del arte románico en todas sus manifestaciones artísticas sea estudiado como merece.

En conclusión yo diría que estamos ante una obra realizada por un taller de orfebrería, con oficiales de diferentes calidades técnicas, que contribuye decisivamente en la introducción de las formas románicas en León. Procede del mundo postotomano/románico, atraído por el dinero que en estos momentos abunda y para servir a una familia real empeñada en la “modernización” de su reino. Su enraizamiento se hace firme muy pronto, apreciándose en la introducción de algunas formas decorativas de gusto local, escritura seudocúfica o arcos polilobulados. Pero estos orfebres de origen foráneo no solo se hispanizan en lo iconográfico ornamental, sino que también harán suyas técnicas como el nielado.

Por último no quisiera dejar de llamar la atención sobre un grupo de eclesiásticos muy cultos, que en el entorno de la familia real, no solo programan una compleja ideología para las nuevas imágenes, sino que crean una forma de hacer literatura desconocida hasta entonces, en la que el plano humano adquiere un mayor protagonismo. Entre ellos, como ya ha señalado Francisco Prado, no debe estar muy lejos un personaje como el autor de la *Crónica Silense*.<sup>123</sup> Se trata de un clero plenamente

<sup>123</sup> F. PRADO-VILAR, “*Lacrimae rerum*: San Isidoro de León y la memoria del padre”, *Goya*, 328 (2009), pp. 195-221.

ibuido del espíritu de reforma visto en Coyanza que defiende el protagonismo de una iglesia apostólica. Los principios de esta iglesia apostólica se manifiestan de manera evidente en el imaginario representado en el arca, aunque hay que reconocer que no controlaron la perfecta reproducción de los modelos que propusieron. De los errores iconográficos cometidos por los orfebres ya nos hemos ocupado.

## Apéndice I. Epígrafe del Arca (1072)

La primera transcripción del epígrafe se debe a Ambrosio de Morales cuando realizó el célebre *Viaje Santo* en 1572, publicado después por el P. Flórez.<sup>124</sup> Sin duda es el documento más importante a este respecto, pues debió conocer el epígrafe casi completo. Sin embargo no sólo hay algunos errores fácilmente detectables, especialmente en el cambio de algunos nombres, tal como ya apuntó Gómez Moreno, sino que pienso que el erudito humanista de Felipe II no vio el epígrafe completo y simplemente tomó algunas notas, aprovechando alguna copia manuscrita que hubiese en San Isidoro. Hay errores, que por lo que conocemos en la actualidad, al menos no son como él dice: al referirse a la fecha nos informa de que falta chapa de plata y no la puede leer. Risco tiene dificultades para la lectura y además asegura que falta plata, razón por la que se limita a repetir la de Morales.<sup>125</sup> Amador de los Ríos vuelve a repetir la transcripción de Morales, aunque él tuvo la oportunidad de contar con un magnífico dibujo de la inscripción tal como estaba en su tiempo, realizado como ilustración de su obra.<sup>126</sup> El dibujo de Ruíz y Fassinelli, aunque con algunas inexactitudes que todavía podemos comprobar por fotografía antiguas es de un enorme interés (fig. 1). Aunque existen diversas transcripciones y lecturas del epígrafe en esencia repiten lo mismo. El estudio más cuidadoso será el de Gómez Moreno, que además ofrece una traducción que suele recogerse por todos los estudios posteriores.<sup>127</sup>

A continuación hemos procedido a una transcripción lectura y comentarios del epígrafe. Para ello me he servido de las obras ya citadas más el dibujo de *Monumentos Arquitectónicos de España* y fotografías del arca de 1918 y de 1935. No soy ningún epigrafista y por lo tanto ruego que se me perdonen las licencias metodológicas empleadas.

El epígrafe ocupa cuatro renglones que sirven de orla exterior a los cuatro lados de la tapa del arca. Su lectura se empieza por el renglón interior, junto al dibujo

<sup>124</sup> H. FLÓREZ, *Viaje...*

<sup>125</sup> M. RISCO, *España Sagrada...*, pp. 288-289.

<sup>126</sup> J.A. DE LOS RÍOS, *Asturias. La Cámara Santa de la Catedral de Oviedo y sus más antiguos monumentos artístico-industriales*, Madrid, 1877, pp. 10-18, 1 lam. Dibujo de F. Ruíz y R. Frassinelli. Grab. D. Martínez..

<sup>127</sup> M. GÓMEZ MORENO, "El Arca Santa ...", pp. 125-137. Para una muy buena relación de la bibliografía de esta inscripción vid. el estudio de F. DIEGO SANTOS, *Inscripciones medievales de Asturias*, Oviedo, 1994, pp. 61-65.

central, exactamente a los pies del verdugo de Dimas y continua por toda la línea siguiendo los cuatro lados; al llegar al mismo lugar, se baja al segundo renglón y se sigue el mismo orden y así hasta el final. Transcripción, lectura, comentario y traducción se hacen renglón por renglón.

### Primer renglón:

#### Transcripción

I OMIS CONVENTVS : PPLI DEO DIGNVS CATOLICI : COGNOSCAT : QORVM : INCLITAS VENERATUR RELIQVIAS INTRA PRECIOSISIMA PRESENTIS ARCE // LATERA : HOC ETS DE : LIGNO : PLVRIMVM : SIVE DE : CRVCE : DNI : DE VESTIMENTO : ILLIVS : QVOD PER : SORTE // DIVISV ETS : DE PANE : DELECTABILI : VNDE IN CENA VSVS EST DE SEPVLCHRO DNICO EIVS : AT : QVE SVDARIO : ET : CRVORE : SCISIMO DE TERA // SCA QVA PIIS CALCAVIT TVNC VESTIGIIS DE [VESTIMENTIS M] ATRIS EIUS MARIE DE LACTE.

#### Lectura

+ *Om(n)is conventus p(o)p(u)li deo dignus catolici cognoscat quorum inclitas veneratur reliquias preciosissima presentis arce // latera hoc est de ligno plurimum sive de cruce d(omi)ni de vestimento illius quod per sorte(m) // divisu est de pane delectabili unde in cena usus est de sepulchro dominico eius atque sudario et cruore s(an)c(t)isimo de te(r)ra // s(an)c(t)a qva piis calcavit tunc vestigiis de vestimentis v[irginis m] atris eius Marie de lacte//*

#### Comentario

Se inicia el renglón con una pequeña rotura que tan sólo nos permite ver parte del trazo de un palo vertical. Morales renuncia a su interpretación sin mencionar nada al respecto. Gómez Moreno deduce que se trata de una cruz; como es posible, así lo he respetado. El *ets*, es un error que Morales corrige sin más, pero que Gómez Moreno mantiene añadiendo a continuación (sic) para advertir de la irregularidad. No vuelvo a encontrar dificultades hasta llegar al término *sorte* que Morales transcribe por *sortem*, mientras que Gómez Moreno simplemente deja *sorte*, lo lógico sería *sortem* al ir regida por la preposición *per*. En vez de *sepulchro* Morales introduce la palabra *sindone*, que no figura por ninguna parte. Gómez Moreno transcribe *sepulcro*; sinceramente, me parece que existe una CH entrelazadas. A partir de *vestimentis* Morales lee *virginis*; Gómez Moreno hace lo mismo, pero como se puede apreciar en el dibujo de *Monumentos Arquitectónicos* falta esta parte de la plancha, lo que indica que él no lo vio. Todavía hoy



conservamos el trazo inclinado de lo que debió ser la V que iniciaría (*irginis*). De las vestiduras de la Virgen María su madre, y de su leche.

### *Traducción*

Toda la comunidad del pueblo católico digno de Dios conozca las célebres reliquias que se veneran entre las preciosísimas paredes de la presente arca. Esto es. Una porción importante del madero de la cruz del Señor. De su vestidura que fue partida por suertes. Del pan deleitable que sirvió en la Cena. Del sudario y de la santísima sangre procedente del sepulcro del Señor. De tierra santa que en aquél tiempo dejó sus pías huellas. De las vestiduras de la Virgen María su madre, y de su leche,...

### **Segundo renglón:**

#### *Transcripción*

QVOQVE ILLIVS QOD MVLTVM EST MIRABILE HIS PARITER [CON] IVNCTE SVNT QVEDAM SCORVM MAXIME PRESTANTES ET RELIQVIE QORUM PRO UT // POTVIMVS HIC NOMINA SVBSRIPSIMVS HO[C DE SANCT]O PETRO DE SCO TOME SCI BARTOLOMEI DE OSIBUS [POPHETARVM] ED // ET DE OMNIBVS APLIS ET ALIIS QVAM PLVRIMIS SCIS QORV NOMINA SOLA DEI SCIENCIA COLIGIT HIS OMIBVS EGREGIVS REX ADEFONSVS HVMILI DEVOCIONE // PREDITVS FECIT HOC RECEP[ACVLVM PIGNORIBVS SANCTORV]M PENITVS [INSIGNITVM EXTE]RIVS ADORNATVM NON //

#### *Lectura*

(...) quoque illius quod multum est mirabile. His pariter coniuncte sunt quedam sanctorum maxime prestantes et reliquie quorum pro ut potuimus hic nomina subscripsimus: hoc est, de sancto Petro, de sancto Tome, sancti Bartolomei de osibus prophetarum et de omnibus apostolis et e aliis quam plurimis sanctis quorum nomina sola Dei sciencia coligit. His omnibus egregius rex Adefonsus, humili devocione peditus, fecit hoc receptaculum pignoribus sanctorum penitus insignitum exterius adornatum non (...)

#### *Comentario*

Lo primero que nos llama la atención es que han desaparecido los tres puntos de interpuntuación que eran muy abundantes en el primer renglón. Primera y tercera parte del texto están prácticamente completas. En la segunda hay dos importantes lagunas: 1ª [C DE SANCT], que por los huecos que quedan y el contexto, parece que podemos aceptar lo que transcribe Morales; 2ª [POPHETARVM], aunque en el

dibujo de *Monumentos Arquitectónicos* la falta es mayor, fotografías de principios del XX solo limitan la carencia a la palabra “de los profetas”. La cuarta parte es más incompleta. Existen dos grandes lagunas en el dibujo de *Monumentos Arquitectónicos* que posteriormente se han convertido en tres. Lo que no se ha podido comprobar directamente se ha suplido por la transcripción de Morales.

### Traducción

(...) lo que es muy admirable. Y a estas están unidas otras muy sobresalientes de santos, de los cuales, en cuanto pudimos, subscribimos aquí sus nombres: Esto es, de san Pedro, de santo Tomás, de san Bartolomé, de los huesos de los profetas, de todos los apóstoles y de otros muchos santos únicamente la sabiduría de Dios conoce. A todas estas, el egregio rey Alfonso, movido por humilde devoción, hizo este receptáculo singular, por dentro decorado con las prendas de los santos, por fuera adornado con obras de arte no (...)

### Tercer renglón:

#### Transcripción

V[ILIBUS *artis OPERI*]BVS P QOD POST VIT[AM EIVS MERE]TVR  
[CON]SORCIUM ILLORVM IN CELESTIBUS [...] HIS NAVS + DIUVARI  
PR[ECIBV]S // HEC QVIDEM S[ALUTIF[ER]A [AC VENERANDA M]VNERA  
NOVIT OM[NIS PROVINCIA IN] HE // RA SINE DV[BIO MA CA XA T QV][...]  
IEDEOS [MAN]VS ET INDVSTRIAM CLERICORVM ET PRESVLIVM QVI  
PROPTER // HCO CONV[ENIMVS CVM DICTO ADEFONS]SO PRINCIPE  
CVM GERMANA LETISSIME VR //

#### Lectura

(...) *v(ilibus artis operi)bus p(er) q(u)od post vit(am eius mere)tur (con)sorcium illorum in celestibus [Ihesus Nazareus]<sup>128</sup> (a)diuvari pr(ecibus. Hec quidem s(aluti) fe/<sup>129</sup>ra (ac veneranda m)unera novit om[nis provincia in hera sine dubio M<sup>a</sup> C<sup>a</sup> X<sup>a</sup> (e)t qu(otum) eideos [.....] (m)anus et industriam clericorum et pr(a)esulium qui propter hoc con(venimus cum dicto adefon)so principe cum germana letissime Ur (...)*

<sup>128</sup> Lo único que entiendo es lo que he puesto por lectura. Al tener la cruz junto al nombre podría dar verosimilitud a la interpretación, pero no tengo ninguna seguridad. Ya no se conserva, pero el dibujo y fotografías antiguas parecen muy claras al respecto. Morales dice algo que para mí no tiene sentido en función de los signos: *sanctorum*. Gómez Moreno parece bastante más complejo, aunque tampoco considera los términos que figuran: *sanctorum aulis et suis*.

<sup>129</sup> Desde aquí hasta *novit* Morales nos dice que falta la plata.

## Comentario

Mientras que Morales transcribe *vilibus operibus*, Gómez añade *vilibus artis operibus*. Aunque para el sentido del texto no importa, es posible que sea más correcta la segunda propuesta, aunque tendría que ser con ciertas abreviaturas por falta de espacio. La fecha no fue leída por Morales, pues afirmaba que faltaba más de un palmo de plancha de plata. No era cierto, el epígrafe figura bastante claro en cuanto a la era, tal como se puede apreciar en el dibujo de *Monumentos Arquitectónicos*, aunque no está bien interpretado. Gómez Moreno, dejándose llevar por la llamada acta de 1075, no duda en transcribir: *M<sup>a</sup> C<sup>a</sup> atqu[e X<sup>III</sup>]<sup>a</sup>*. Su lectura ha sido respetada por todos. Sin embargo tenemos la suerte de conservar parte de la fecha y esta se ve con precisión (fig. 24): los numerales M, C y X llevan la “a” inclusa.<sup>130</sup> Luego sigue un *et* y claramente *qu(otum)*, es decir era M<sup>a</sup> C<sup>a</sup> X<sup>a</sup> *et quotum*, siguiendo a continuación algo que no entiendo con precisión y una forma arcaica de *idus, eideos*.



Fig. 24. Arca Santa. Obsérvese en la tercera línea la datación: M<sup>a</sup> C<sup>a</sup> X<sup>a</sup>Q(votvm).

## Traducción

(...) viles para que, después de su vida, merezca la compañía de aquellos en las mansiones celestiales de Jesús Nazareno y ser ayudado por sus oraciones. Ciertamente, estos salutíferos y venerandos dones conoció toda la provincia en la era, sin duda, milésima centésima decima (1072) de ¿? de los idus ¿? por mano e industria de los clérigos y prelados que con esta ocasión nos reunimos con dicho príncipe Alfonso y su dilectísima hermana Urraca (...)

<sup>130</sup> Debo al profesor Vicente García Lobo el que me advirtiese de esta lectura de la datación, que hoy con la buena fotografía que presentamos no deja ningún lugar a la duda.

## Cuarto renglón:

### Transcripción

[RRACA DICTA NOM]INE<sup>131</sup> QVIBVS REDEMPTOR OMNIVM CON[C] EDAT INDVLGE[NCIAM ET SVORVM PECA]TORV[M VENIAM] // P[ER HEC SANCCISSIMA PIGN]O[RA APOSTOLORVM ET MARTIRVM HOC]<sup>132</sup> EST DE SCI IVSTI ET PAST[OR]IS // ADRIANI ET NA[TALIE COSME ET DAMIANI I]VLIE<sup>133</sup> VIRISIMI [E]T MAXIMI GER[MA]NI BAVD[VLI PAN] TALEONIS] // [cipriani et iustine/Eulalie (LIE ET), sebastiani, (facvndi et primitivi, christophor)] I CVC[VFATI felicitis SVLPI]CI<sup>134</sup>

### Comentario

Son tantos los problemas de esta parte que he preferido indicarlos puntualmente con notas.

### Traducción

(...) de nombre Urraca, a los que el Redentor de todos les conceda indulgencia y perdón de sus pecados por estas santísimas prendas de los apóstoles y de los mártires. Esto es de san Justo y Pastor, de Adrián y de Natalia, de Cosme y Damián, e Julia, Verisimo, Máximo, de Germán, de Baudilio, de Pantaleón, de Cipriano, de ¿Justina/Eulalia?, de Sebastián, de Facundo y Primitivo, de Cristóbal, de Cucufate, de Félix y de Sulpicio.

<sup>131</sup> Gómez Moreno sólo invierte el orden de las palabras interpretadas por Morales, aunque no llegaron al siglo XIX. Sólo se conserva el NE final que aquí reproducimos.

<sup>132</sup> Hasta aquí sólo se ha conservado en el siglo XIX y en fotografías antiguas la P inicial. La O de *pign(o)ra*. El resto no parece que haya duda en lo que dice Morales, aunque sí es cierto que éste no introduce *martirum*, sin embargo creo que tiene razón Gómez Moreno al hacerlo.

<sup>133</sup> Cosme y Damián no se conservan en la inscripción, lo transcribe así Morales y lo mantiene también Gómez Moreno. Sin embargo no puede ser que a continuación Morales ponga: *Eulalie Virginis*, cuando en realidad podemos ver que se trata de (*I*)*ulia*, no sólo porque se conservan los caracteres, sino también porque conviene con los dos mártires siguientes.

<sup>134</sup> Esta última parte es muy confusa en la interpretación de Morales y en la de Gómez Moreno. Mientras que Morales lee Justine, Gómez piensa en Eulalie. Las letras LIE, que aún se conservan podría dar la razón a esta última versión. Morales ve Facundo, Primitivo y Cristóbal, que Gómez Moreno no cita y que yo no tengo restos de la inscripción para confirmarlo. Solo Cucufate y Sulpicio parecen claros.

## Apéndice II

Arca de las Reliquias (1072)	Documento de 1075	Epístola de Valencienes	Crónica de Pelayo
1ª Una porción importante del madero de la cruz del Señor	del leño [de la cruz] del Señor	2ª De una gran parte de la Verdadera Cruz	2ª Del madero del Señor
5ª de la santísima sangre	de la sangre del Señor	1ª Ampolla de cristal con sangre del los costado etc	1ª Ampolla de cristal con la sangre de Cristo etc...
3ª Del pan deleitable que sirvió en la Cena	pan del Señor, esto es, de su Cena	10ª Del pan de la Cena del Señor	9ª Del pan de la Cena del Señor
6ª del sepulcro del Señor	del sepulcro del Señor	3ª Del sepulcro del Señor	3ª Del sepulcro del Señor
7ª De tierra santa que en aquél tiempo dejó sus piás huellas	de la tierra santa sobre la que estuvo el Señor	12ª De tierra del Monte de los Olivos, donde el Señor puso sus pies al ascender a los cielos	11ª De la tierra del Monte de los Olivos donde Dios asentó sus pies cuando ascendió a los cielos
8ª De las vestiduras de la Virgen María su madre	del vestido de Santa María	16ª De los cabellos y vestiduras de la madre de Dios	16ª De su vestidura
9ª de su leche	de la leche de la misma Virgen	15ª De la leche de la madre de Dios	15ª De la leche de la madre del Señor
2ª De su vestidura que fue partida por suertes	del vestido del Señor dividido a suertes	7ª De la túnica del Señor	6ª De túnica del Señor
4ª Del sudario	de su sudario	6ª Del sudario del Señor	
10ª de san Pedro	de san Pedro apóstol	20ª De la sandalia diestra de san Pedro	19ª Sandalia diestra de san Pedro apóstol
11ª de santo Tomás	de Santo Tomás		
12ª de san Bartolomé	del Apóstol Bartolomé		
13ª de los huesos de los profetas	de los huesos de los profetas		
14ª de todos los apóstoles			
16ª De los santos Justo y Pastor	de Justo y Pastor		
17ª de Adriano y de Natalia	de Adriano y Natalia		
	de Mamés,		
19ª de los santos Julia, Verísimo y Máxima	de los santos de Julia, Verísimo y Máxima		
20ª de Germán	de Germán		
21ª de Baudelio	de Baudelio		



Arca de las Reliquias (1072)	Documento de 1075	Epístola de Valencienes	Crónica de Pelayo
22ª de Pantaleón	de Pantaleón		
23ª de ¿Cipriano?	de Cipriano		
24ª de ¿Justina?			
	de Eulalia		
25ª de ¿Sebastián?	de Sebastián		
28ª de Cucufate	de Cucufate		
30ª de Sulpicio	del manto de San Sulpicio		
	de Santa Águeda		
	de Emeterio y Celedonio		
	de San Juan Bautista	21ª La frente de san Juan Bautista y de su pelo	29ª Cabellos de San Juan Bautista que el papa Gregorio envió a Leandro obispo de la iglesia hispalense
	de San Román		
	de San Esteban Protomártir	19ª De la mano del protomártir san Esteban	18ª Mano de san Esteban
	de San Fructuoso		
	de San Félix		
	de Augurio y Eulogio		
	de San Víctor		
	de San Lorenzo		
	de las Santas Justa y Rufina		
	de San Servando y Germán		
	de San Liberio		
	de Santa Máxima y Julia		
18ª de Cosme y Damián	de Cosme y Damián		
	de Sergio y Baco		
	de Santiago hermano del Señor		
	del Papa San Esteban		
27ª de ¿Cristóbal?	de San Cristóbal		
	de San Juan Apóstol		
	el vestido de San Tirso		

Arca de las Reliquias (1072)	Documento de 1075	Epístola de Valencienes	Crónica de Pelayo
	de San Julián		
<b>29</b> de Félix			
	de San Andrés		
	de San Pedro Exorcista		
	de Santa Eugenia		
	de San Martín		
<b>26ª</b> de ¿Facundo y Primitivo?	de los Santos Facundo y Primitivo		
	de San Vicente Levita		
	de San Fausto		
	de San Juan		
	de San Pablo Apóstol		
	de Santa Inés		
	de los Santos Félix, Simplicio, Faustino y Beatriz		
	de Santa Petronila		
	de Santa Eulalia de Barcelona		
	de las cenizas de los Santos Emiliano Diácono y Jeremías Mártir		
	de San Rogelio		
	de San Siervo de Dios Mártir		
	de Santa Pomposa		
	de Ananías, Azarías y Misael	<b>23ª</b> De los huesos de los tres niños, Ananías Azaría y Missael	21ª De los huesos de los tres niños Azarias, Ananías y Missael
	de San Esportelio y Santa Juliana		
<b>15ª</b> de otros muchos santos únicamente la sabiduría de Dios conoce	de otros muchísimos, cuyo número sólo la ciencia de Dios abarca	<b>30ª</b> Muchos huesos de los santos y de los profetastas	30ª Bastantes huesos de los santos profetas
		<b>31ª</b> Muchas prendas de santos mártires, de confesores y vírgenes en cajas de oro, plata y marfil.	31ª Diversas prendas de santos mártires, confesores y vírgenes guardadas en cajas de oro y plata

Arca de las Reliquias (1072)	Documento de 1075	Epístola de Valencienes	Crónica de Pelayo
		4ª Parte de una espina de la corona	4ª Parte de una espina de la corona
		5ª Del "sindone" del Señor	5ª De "sindone" del Señor
		8ª De los pañales en los que yació el Señor en el pesebre	7ª De los pañales con los que yacía envuelto en el pesebre
		9ª Del pan con el que el Señor sació a 5000 hombres	8ª Del pan con el que Dios sació cinco mil hombres
		11ª Del maná que el Señor hizo llover sobre los hijos de Israel	10ª Del maná que Dios hizo llover sobre los hijos de Israel
		13ª De la tierra donde puso los pies cuando resucitó a Lázaro	12ª De la ¿tierra? Cuando resucitó a Lázaro
		14ª Del sepulcro del mismo Lázaro	13ª Del sepulcro del mismo Lázaro
		17ª Del palio que la misma reina del cielo entregó a Ildefonso, arzobispo de la sede toledana	17ª Del palio que entregó la misma reina de los cielos a Ildefonso de la sede toledana.....
		18ª De la capa de Elías	24ª Del palio de Elías
		22ª De pelos, de huesos y articulaciones de los Inocentes	20ª De cabellos y articulaciones de los dedos de los Inocentes
		24ª De los cabellos con los que María Magdalena enjugó los pies del Señor.	22ª de los cabellos con los que María ungió los pies del Señor
		25ª De la piedra con que fue sellado el sepulcro del Señor	
		26ª De la aceituna que el Señor tuvo en las ramas de las palmas	
		27ª De la piedra del monte Sináí donde Moisés <i>ieiunauit</i>	23ª De una piedra del monte Sináí
		28ª De la vara con que Moisés abrió el mar Rojo a los hijos de Israel	

Arca de las Reliquias (1072)	Documento de 1075	Epístola de Valenciennes	Crónica de Pelayo
		29ª Parte de pez asado y un panal de miel	25ª Parte de un pez asado 26 Un panal de miel
			14ª Una de las hidras integra de las seis de las bodas de Canáa
			27 Una llavecita con hierro de las cadenas de san Pedro
			28ª Una cruz con el <i>lignum crucis</i>
			32ª Se muestra también allí una cruz espectacular fabricada con una obra angélica.