



naïlos

Estudios
Interdisciplinares
de Arqueología



3

Julio 2016
OVIEDO

NAILOS: Estudios Interdisciplinares de Arqueología
Número 3
Oviedo, 2016
ISSN 2340-9126
e-ISSN 2341-1074

Asociación de
Profesionales
Independientes de la
Arqueología de
Asturias



Consejo Asesor

Esteban Álvarez Fernández
Universidad de Salamanca

Xurxo Ayán Vila
Universidad del País Vasco

Antonio Blanco González
Universidad de Valladolid

Belén Bengoetxea Rementería
Universidad del País Vasco

Carlos Cañete Jiménez
CCHS-CSIC

Enrique Cerrillo Cuenca
Investigador independiente

Miriam Cubas Morera
University of York

Ermengol Gassiot Ballbé
Universitat Autònoma de Barcelona

Alfredo González Ruibal
Incipit-CSIC

Francesc Xavier Hernández Cardona
Universitat de Barcelona

José María Martín Civantos
Universidad de Granada

Iván Muñoz López
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Andrew Reynolds
University College London

Joseba Ríos Garaizar
Centro Nacional de Investigación sobre la Evolución Humana

Dídac Román Monroig
Universitat de Barcelona

José Carlos Sánchez Pardo
Universidade de Santiago de Compostela

Alfonso Vigil-Escalera Guirado
Universidad del País Vasco

Consejo Editorial

David Álvarez-Alonso
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Valentín Álvarez Martínez
Arqueólogo

Luis Blanco Vázquez
Arqueólogo

Jesús Fernández Fernández
Universidad de Oxford / La Ponte-Ecomuséu

José Antonio Fernández de Córdoba Pérez
Arqueólogo

Alejandro García Álvarez-Busto
Universidad de Oviedo

Carlos Marín Suárez
Universidad de la República, Uruguay

Alejandro Sánchez Díaz
Arqueólogo

David González Álvarez
Secretario Incipit-CSIC/Durham University

Fructuoso Díaz García
Director Fundación Municipal de Cultura de Siero

naïlos

Estudios Interdisciplinares de Arqueología

ISSN 2340-9126
e-ISSN 2341-1074
C/ Naranjo de Bulnes 2, 2º B
33012, Oviedo
secretario@naïlos.org
www.naïlos.org

Naïlos nº 3. Julio de 2016
© Los autores

Edita:

Asociación de Profesionales Independientes de la Arqueología de Asturias (APIAA).
Hotel de Asociaciones Santullano.
Avenida Fernández Ladreda nº 48.
33011. Oviedo.
presidencia@asociacionapiaa.com
www.asociacionapiaa.com

Lugar de edición: Oviedo

Depósito legal: AS-01572-2013



CC BY-NC-ND 4.0 ES

Se permite la reproducción de los artículos, la cita y la utilización de sus contenidos siempre con la mención de la autoría y de la procedencia.

NAILOS: Estudios Interdisciplinares de Arqueología es una publicación científica de periodicidad anual, arbitrada por pares ciegos, promovida por la Asociación de Profesionales Independientes de la Arqueología de Asturias (APIAA)

Bases de datos que indizan la revista | Bielefeld Academic Search Engine (BASE); Biblioteca Nacional de España; CARHUS Plus+ 2014; Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya (CCUC); Catalogo Italiano dei Periodici (ACNP); CiteFactor; Copac; Dialnet; Directory of Open Access Journals (DOAJ); Dulcinea; Elektronische Zeitschriftenbibliothek (EZB); Geoscience e-Journals; Interclassica; MIAR; NewJour; REBIUN; Regesta Imperii (RI); Sherpa/Romeo; Ulrich's-ProQuest; Worldcat; ZDB-network; CAPES; ERIH PLUS; ISOC; Latindex; SUDOC; SUNCAT





04

Datos y observaciones sobre el Arca Santa de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo

New data and remarks on the Holy Ark of the Holy Chamber of the Oviedo's cathedral

César García de Castro Valdés

Recibido: 3-12-2015 | Revisado: 20-3-2016 | Aceptado: 25-4-2016

Resumen

Con motivo de las obras de restauración integral de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo llevadas a cabo desde noviembre de 2013 a marzo de 2014, el Arca Santa, junto con el resto de piezas del tesoro, fue trasladada a otras dependencias de la catedral. Esta situación permitió la observación y estudio en inmejorables condiciones del gran relicario, contrastando los datos con los obtenidos por Manuel Gómez Moreno en su labor de restauración tras la revolución asturiana de octubre de 1934. A la vez se ha procedido a examinar el fragmento de tablero conservado en el Museo Arqueológico de Asturias (MAA), al que apenas se había prestado la debida atención. Como resultado se ofrece en este trabajo un análisis de la construcción del cajón de madera y de las láminas de plata, que permite concluir la coetaneidad de todas las partes implicadas. Todo ello reposa sobre un proyecto unitario, pese a las patentes divergencias estilísticas y técnicas que se aprecian entre la cubierta y los paneles laterales del revestimiento. A la vez, una lectura de la inscripción perimetral de la cubierta, a partir de una observación directa de cada uno de los caracteres, soluciona las contradicciones y errores de lecturas precedentes, restaurando en lo posible el texto original. Por último, se acomete la cuestión del destino original de la pieza y su cronología, rechazando la usual definición como altar de la capilla de San Miguel en la Cámara Santa de la catedral de Oviedo, y defendiendo la segura función como contenedor de reliquias. La debatida cuestión de la cronología de la confección de esta obra maestra de la orfebrería románica europea se aborda a partir de deducciones del propio texto epigráfico, situándola en la década de 1090-1100.

Palabras clave: Arca Santa; Románico; orfebrería; Catedral de San Salvador; Oviedo; Cámara Santa; Alfonso VI.



Abstract

During the complete restoration works developed from November 2013 to March 2014 in the Holy Chamber of the Oviedo's cathedral, the Holy Ark, together with the other treasury items, was displaced to another cathedral outbuildings. This new situation allowed, under the best possible conditions, to gaze and study the great reliquary, contrasting the results with those got by Manuel Gómez Moreno after his restoration work once suppressed the Asturian revolution occurred on October 1934. At the same time, a board fragment of the ark, kept at the Archaeological Museum in Oviedo, to which no convenient attention had been payed, has been throughfully studied. As results of the work we offer an analysis of the wooden casket and its silver plates making process, concluding that every concerned elements are strictly contemporary. Everything rests on an single project, though the evident both technical and stylistic differences appreciated between the lid and the side pannels of the coating. Moreover, a new reading of the lid's border inscription, based on the direct observation of each of the letters, solves previous mistakes and contradictions, restoring as much as possible the original text. At last, we confront the problem of the item's originary destiny and chronology, refusing the usually hold opinion on the subject –to be the Saint Michael's chapel altar- and defending a sure function as a relics container. The debated chronological issue is undertaken deducting it from the text's own epigraphical evidence, proposing a date in the last decade of the 11th. century.

Keywords: Holy Ark; Romanesque Art; Jewellery; Saint Saviour's Cathedral, Oviedo; Holy Chamber; Alfonso VI.

Entre los meses de noviembre de 2013 y marzo de 2014 el interior de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo fue sometido a un proceso de restauración integral¹. Con esta ocasión, se procedió al traslado de todos los elementos muebles contenidos en el santuario, incluido el Arca. Esta circunstancia favoreció unas condiciones óptimas para su observación y documentación. La publicación del resultado de estas observaciones es el objetivo de estas páginas.

1. Datos sobre la fabricación del Arca Santa

El Arca Santa es un cajón de madera de roble², labrado a azuela, revestido de planchas de plata. Está formado por un conjunto de tablas, barrotes, largueros y peñazos, estando fijados los tableros, peñazos y largueros del cajón mediante

- 1 La redacción del proyecto y dirección facultativa de los trabajos correspondió a los arquitectos Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco. La ejecución de las obras recayó en TRYCSA. El seguimiento arqueológico fue responsabilidad de Sergio Ríos González, a quien agradezco su colaboración en estas tareas y la cesión de la fotografía de la cubierta del Arca que se publica en este trabajo. La financiación fue acometida por el Gobierno del Principado de Asturias. Agradezco a los restauradores Luis Suárez Saro y Pablo Klett, así como a la dirección facultativa, las facilidades para la visita de las obras, y al deán del cabildo catedralicio, Benito Gallego, la autorización y disponibilidad para el estudio del Arca.
- 2 La identificación de la especie fue expuesta por Gómez Moreno en 1945 y repetida por los sucesivos estudiosos. No consta un análisis botánico. Para las vicisitudes del Arca desde 1934 a 1940, *vid.* Gómez Moreno (1945:127).

pasadores cilíndricos de madera, de 5 cm de longitud y 3-6 mm de grosor en las cabezas, espigas, muescas y rebajes, sin clavos metálicos (Gómez Moreno 1945:133)³.

Tras la publicación de Gómez Moreno, la observación del ensamblaje ha vuelto a ser parcialmente posible, al haberse colocado el Arca sobre un soporte elevado (Figura 1). Esta operación fue necesaria para proceder a separar la cubierta del cajón, que desde la reconstrucción posterior a la revolución de 1934 habían sido trabados entre sí mediante cuatro gruesos cuadradillos de madera situados en los cuatro ángulos interiores, a los que se fijaron tanto la tapa como los tableros laterales mediante clavos de acero introducidos oblicuamente⁴. Sin perjuicio de que una ulterior restauración del Arca permita determinar el alcance de la reconstrucción del cajón realizada bajo la supervisión de Gómez Moreno, podemos apuntar los siguientes datos.

La cubierta (Figura 2) está formada por cuatro largueros y cuatro tableros yuxtapuestos, traslapados o acodillados⁵. El ensamble de los cuatro largueros entre sí se hace en espiga y cola de milano (Gómez Moreno 1945:133), encajando las espigas de los dos laterales en las cajas recortadas en el frontal y el respaldo. En los tableros se habían labrado «cuatro taladros redondos, que la chapa metálica, superpuesta, deja ocultos y



Figura 1. Soporte para el examen. Foto: Cuenca y Hevia Arquitectos.

³ Los clavos existentes eran el producto de intervenciones posteriores.

⁴ Las cuatro piezas provenían sin duda de una demolición o desmontaje de carpinterías, como se demuestra por la presencia de restos de enlucidos de pintura caliza en la superficie exterior.

⁵ El tipo de ensamble fue documentado por Gómez Moreno (1945:133). Cita tres tablas, de «ancho muy desigual». En nuestra inspección reconocemos cuatro, aunque es posible que la más ancha presente una hendidura que pueda ser confundida con una junta. No existiendo documentación gráfica de la época, la cuestión sólo podrá ser dilucidada con la imprescindible restauración.



Figura 2. Cubierta. Foto: Sergio Ríos González.

cuya utilidad ignoro», señala el mismo autor (1945:133-134). No especifica su ubicación.

La caja está formada por cuatro barrotes a los que se ensamblan a espiga cuatro peinazos en el fondo (Figura 3). El bastidor inferior está armado de modo que los barrotes verticales reciben las espigas de los cuatro peinazos, dos cada uno. No se completó el armazón con un bastidor superior. En las ranuras verticales de las caras internas de los barrotes se insertan los tableros mediante

pestañas de 23 mm de vuelo respecto al borde: dos en el frontal, tres en el respaldo, tres en el lateral izquierdo, dos en el lateral derecho⁶. Estas tablas se colocan horizontalmente unas sobre otras, a tope (Figura 4), y sus pestañas se insertan en las ranuras de los barrotes, trabándose con ellos mediante pares de pasadores encajados en taladros circulares. Las pestañas de los tableros alternan en cada ensamble su posición, superior o inferior, de forma que se evita la coincidencia de las ranuras a la misma altura y por la misma cara del barrote. Según testimonio de Gómez Moreno, su grosor oscila en torno a los 2 cm (1945:133). Los extremos inferiores de los cuatro barrotes forman las cuatro patas, que se prolongan 10 cm respecto al plano del fondo del cajón. El mismo autor pudo documentar las secciones de los barrotes de la caja (96 mm de lado), los peinaos del bastidor de la caja (80 x 45 mm), los largueros de la cubierta (92 x 50 mm), y las de las muescas de inserción de los tableros (12-40 mm) (Gómez Moreno 1945:133). La sección de los barrotes esquinales es el doble aproximadamente de la de los peinaos del bastidor inferior, para facilitar la inserción de estos a espiga, y garantizar la resistencia del ensamble por la propia masa del barrote exenta de cajeadado, igual a la de los peinaos, lo que evita tensiones diferenciales entre los diversos componentes de la caja y asegura la estabilidad.

La observación del fragmento de tablero inciso conservado en el MAA (n° inv. 0244; Gómez Moreno 1945:134 y lám. III; Escortell Ponsoda 1976:14 y lám. LIII,

⁶ Gómez Moreno (1945:133) anota que «los tableros se componen de tres o cuatro tablas cada uno», sin más especificación. La lám. IX de la publicación permite verificar que el tablero frontal se compone de dos tablas superpuestas.



Figura 3. Ensamble de ángulo inferior. Foto: César García de Castro Valdés.



Figura 4. Interior. Al fondo, panel izquierdo. Se observa la sujeción de la tapa mediante cuadradillos reutilizados colocados tras la reconstrucción post 1934. Foto: César García de Castro Valdés.

quien le asigna unas medidas de 37 x 21 cm; García Cuetos 1998:31-35)⁷ permite extraer conclusiones de gran interés para el estudio de la técnica constructiva del cajón⁸. Se trata de un recorte de tabla, de formato rectangular con una pestaña sobresaliente en el lateral derecho (Figura 5)⁹. Mide 37,4 cm de longitud y 21,1 cm de anchura. El grosor mínimo es de 1,5 y el máximo de 5,5 mm¹⁰. Se ha publicado como madera de castaño (García Cuetos 1998:32). En realidad es roble, como los barrotes y peinaos, y ha sido extraído de un tablón cercano a la albura del tronco, según atestigua la presencia de carcoma en el extremo inferior derecho. Los bordes superior e inferior corresponden a interfaces de corte y sierra. El borde izquierdo es el producto de un corte con tres trayectorias, rematado por rotura violenta. Esta operación no puede ser originaria, puesto que las dimensiones de las tablas se ajustan forzosamente en su totalidad a la longitud entre barrotes, y alcanzan un mínimo de 75-80 cm en el caso del panel lateral izquierdo. Por ello, es seguro que el adelgazamiento del tablero y el corte del borde izquierdo es consecuencia del desmembramiento del Arca en 1934. Probablemente, fue el propio Gómez Moreno quien ordenó laminar y cortar el tablero, conservando el sector grabado y desechando lo restante. Por el acabado de la superficie y las huellas de los clavos que fijaban el revestimiento de chapas de plata, podemos considerar anverso o cara exterior, la incisa con el grabado, y reverso la opuesta.

El borde derecho ha sido serrado y recortado con una pestaña sobresaliente de 102 mm de longitud y 21 mm de anchura¹¹, en cuyo límite interno han sido recortados dos taladros circulares de 6 mm de diámetro, medida coincidente con la señalada por Gómez Moreno para las cabezas de los pasadores cilíndricos de madera que trababan los tableros con los barrotes. Dichos pasadores se encastraban en el barrote por su cara externa, por lo que no son visibles en la actualidad. Se conserva inciso a la izquierda el trazo vertical que parece haber guiado el replanteo de la ejecución de la pestaña, asignándole 30 mm de anchura, señalando quizás la colocación de los agujeros para los pasadores. La placa presenta una curvatura según el eje vertical. En el anverso se aprecia con claridad que la incisión con el trazado del arco lobulado se superpone a las huellas de labra de la tabla. El reverso está marcado por el golpe de sierra, superpuesta al veteado horizontal de la madera, producto del seccionamiento de los anillos de crecimiento (Figura 6). Se aprecian veteados más claros, que son el resultado

7 Agradezco a Beatriz García Alonso, restauradora del MAA, su colaboración en la documentación de la pieza y sus fotografías.

8 Agradezco las imprescindibles observaciones técnicas sobre la pieza que amablemente compartieron conmigo D. Alejandro Zarabozo Zarabozo y D. Andrés Candás Álvarez, de Carpintería Zarabozo SL, Sario (Asturias).

9 El anverso corresponde a la superficie en la que se ha grabado el arco lobulado. La pestaña sobresaliente queda a la derecha.

10 La pieza no pudo tener nunca este grosor. Gómez Moreno ya señaló que los tableros originales alcanzaban dos cm. La observación de los citados profesionales garantiza que la tabla fue serrada longitudinalmente hasta reducir su grosor a los 1,5/5,5 mm actuales. Posteriormente, la pieza fue recortada por el borde izquierdo. Ambas operaciones fueron realizadas con sierra de cinta mecánica, como demuestra la regularidad del golpe de sierra en el reverso, de imposible obtención con el serrucho.

11 Gómez Moreno (1945:133) apuntó una anchura («volada») para estas pestañas de 23 mm.



Figuras 5 y 6
Anverso y reverso del fragmento de tablero conservado en el MAA. Foto: Beatriz García Alonso.

de procesos naturales de la formación de la propia madera, más apreciables cuando se obtiene el tablón mediante corte radial en la zona central. El grabado con la traza del arco polilobulado que fue documentado por Gómez Moreno se hizo cortando el veteado del anverso. Se puede apreciar la exactitud de su descripción del diseño. El tracista que lo hizo no grabó mediante incisión, sin embargo, ninguna de las horizontales que rigieron su construcción. Solamente grabó las dos circunferencias secantes que determinan el marco en semiluna, los dos sectores de circunferencia cuyas intersecciones determinan la traza del triángulo curvo –su ápice y la línea base de los lóbulos–, los dos pares de semicircunferencias concéntricas que determinan la rosca de cada uno de los cinco lóbulos, y otro sector de circunferencia a la derecha del lado derecho del triángulo base, cuya intersección con su opuesto determina un nuevo ápice para este triángulo, que resultó desechado para la composición final. Se da la circunstancia de que el triángulo final y los lóbulos se rigen por un eje desviado unos 15° a la izquierda respecto al eje vertical, mientras que el primer triángulo esbozado y desechado se ajusta perfectamente a la vertical.

Se pueden distinguir con plena nitidez por su tamaño y regularidad los agujeros que responden a los pinchazos del compás de los que son producto de la inserción de los clavos del revestimiento de plata. Los primeros son puntos minúsculos perfectamente circulares, conservan el pinchazo del fondo, y están rellenos de materia blanca, posiblemente la tiza con la que se auxiliaba el tracista. Los otros son mayores y de contorno más irregular. Se conserva bien marcada la serie de cuatro agujeros del borde derecho. En alguno de ellos se reconocen restos metálicos, correspondientes a los clavitos. De los restantes agujeros, solamente uno, el situado en la enjuta superior derecha de la circunferencia, perforó el grosor completo de la tabla. Existe otro taladro sobre el eje vertical de la misma circunferencia, pero por su sección recta y perfección de trazado no parece producto de un clavo. Si la orientación del grabado es significativa respecto a la posición de la tabla en el panel lateral izquierdo, y estimamos que esta orientación es la normal, es decir, con el ápice del arco en la parte superior, es preciso concluir que el fragmento se insertó en el barrote anterior izquierdo del cajón, ocupando probablemente la posición superior. Por supuesto, el grabado del anverso es anterior a la colocación de la tabla en el panel.

El mismo Gómez Moreno ya observó, y se ha podido comprobar, que no hay huellas de bisagras originales. Señala la presencia de «cuatro larguísimos clavos que entraban en los soportes», sin indicar su ubicación concreta (1945:134). La sujeción de la tapa a la caja se efectuaba en época moderna mediante tres juegos de bisagras, de las que se conservan los taladros, tanto en el larguero trasero de la cubierta como en el panel posterior. Se aprecian en las fotografías del Arxiu Mas, tomadas en 1918 (Figura 7), así como en la fotografía realizada por Gómez Moreno tras la voladura en 1934, y fueron retiradas tras la reconstrucción posterior.

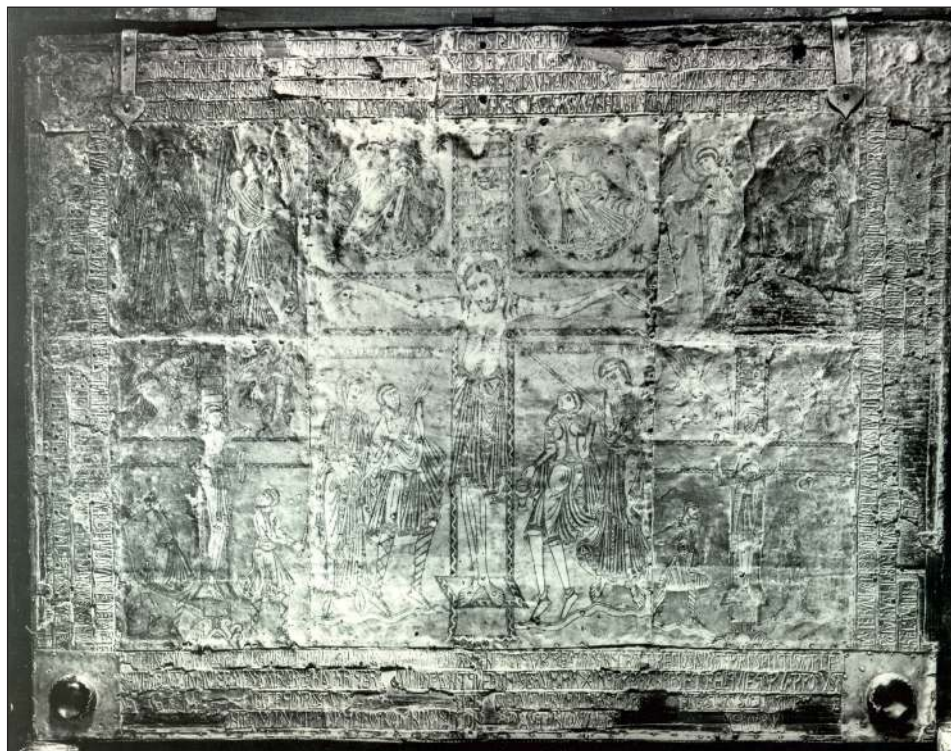


Figura 7. Cubierta. Estado en 1918. Foto: Arxiu Mas, negativo C-25258.

Por el estado de conservación podemos reconocer como obra original el armazón de largueros y peñazos de cubierta y cajón, aunque en los largueros del bastidor se aprecian reparaciones y ensambles con piezas contemporáneas, patentes en la ausencia de ranura para la inserción de la tabla del fondo y en la textura de su superficie (Figura 8). Los tableros de la cubierta y los que integran los paños frontal y trasero son igualmente originales, los de ambos laterales izquierdo y derecho han sido repuestos en su totalidad tras 1934. En el caso del tablero izquierdo es segura la sustitución completa de la tabla que contiene el grabado del arco lobulado e igualmente la de las restantes, a juzgar por su aspecto en la actualidad. Lo mismo puede afirmarse del tablero derecho, por comparación con las tablas que presumimos originales por su pátina y ennegrecimiento.

Como ya ha sido expuesto, se ha perdido el fondo del cajón, que estuvo formado por una lámina de madera inserta en una ranura que discurre por el interior de la caja, de 1 cm aproximado de sección. Afecta tanto a los tableros



Figura 8. Detalle de reparación en larguero inferior. Foto: César García de Castro Valdés.

inferiores como a los peinazos y largueros, ajustándose al perfil interior de la planta del cajón. La citada roza ha sido labrada una vez ensamblado el cajón.

La tapa está recubierta con chapa de plata grabada y nielada sobre fondo dorado, mientras los laterales, el frontal y el respaldo lo están con láminas de plata repujada, todas sujetas a la madera con clavos de plata. Gómez Moreno pudo distinguir cuatro grosores, sin medida concreta, en este revestimiento. Las chapas más gruesas corresponden a las de la cubierta y las del reborde del frontal dotadas de leyenda en caracteres árabes. Manzanares les asigna 0,7 mm de espesor. Siguen las láminas repujadas de los paneles frontal y laterales, de 0,5 mm de grosor (Manzanares 1972:24). Aún más finas son las de la inscripción perimetral de la cubierta. Por último, las de menor sección son las de las restantes inscripciones árabes, la lámina que recubre el borde derecho del panel lateral izquierdo, con motivos de roleos, y todas las chapas con decoración de cuadrícula (Gómez Moreno 1945:125). Las abundantes figuras en bajorrelieve de los paneles laterales estaban rellenas con cera.

Los efectos de la voladura de octubre de 1934, en la medida en que fueron anotados por Gómez Moreno, pueden ser descritos así. La voladura provocó un enorme boquete en la bóveda de la cripta de santa Leocadia, por el cual se pre-



capitó el Arca, que estaba situada sobre ella, en el santuario de la capilla de san Miguel. Quedó colocado directamente sobre el suelo del santuario de la cripta, en pie entre el muro testero y el altar. El impacto provocó el desmembramiento de las partes del cajón. La cubierta quedó situada en el centro, rodeada por los tableros. Los barrotes, largueros y peinazos fueron arrancados y desplazados «algunos hendidos y en parte arrancadas sus enchapaduras» (Gómez Moreno 1945:125). Del revestimiento sufrió especialmente el panel lateral izquierdo, afectado por la caída de escombros «sobre el ángulo superior izquierdo, rompiendo una tabla, doblando la chapa y desenclavándose todo». Se dobló también el panel frontal, «sin más deterioro que aplastarse algunas cabecitas» (Gómez Moreno 1945:135). Resultó abollada la chapa central de la cubierta. Un tablero lateral sufrió la rotura del extremo superior, lo que provocó el desgarro del revestimiento de plata. La separación de los peinazos de la cubierta provocó la rotura de las láminas inscritas y su dispersión (Gómez Moreno 1945:126). La recuperación de estos fragmentos y el hallazgo de pequeños trozos ocultos entre revestimiento y cajón permitió recomponer la inscripción.

Las fotografías publicadas por Gómez Moreno documentan el estado de la cubierta (lám. I), el panel lateral izquierdo (lám. VII), el panel lateral derecho (lám. VIII), el panel frontal (lám. IX), los peinazos o largueros de la cubierta, los cuatro barrotes y los peinazos inferiores de la caja (láms. IV, V y VI), «según quedaron tras de la voladura», tal y como rezan los pies de foto. No publicó fotografía del estado del panel trasero. Comparando estas fotografías con el estado previo y el actual se pueden extraer las siguientes conclusiones¹².

La imagen del panel frontal de la caja permite apreciar que las chapas de plata están aún fijadas a las tablas, de las que se observan las pestañas de inserción en las ranuras de los barrotes laterales, una por tabla. Las fotografías de los paneles izquierdo y derecho, muy ajustadas a las chapas del revestimiento, no permiten observar los respectivos tableros. No obstante, la comparación con las fotografías existentes previas a octubre de 1934 (lateral izquierdo: Arxiu Mas C-25254; lateral derecho: Arxiu Mas C-25253; frontal: Arxiu Mas C-25252; cubierta: Arxiu Mas C-25258) permite concluir que ambas fotografías del lateral izquierdo y del lateral derecho corresponden a las chapas desenclavadas y presentadas sobre una superficie plana. Este dato coincide con la observación del armazón y con la noticia transmitida por Gómez Moreno sobre los daños sufridos por los paneles laterales del Arca.

En el caso de la fotografía de la cubierta, la suciedad impide identificar los daños en la chapas. Ahora bien, la fotografía demuestra, por la presencia de las bisagras y de los grandes cabujones de las esquinas, que la cubierta no se desmembró con la explosión, apreciándose bien el desprendimiento del pa-

¹² Numeramos las piezas en el sentido normal de la serie, de izquierda a derecha según se contempla la imagen en la lámina IV, y de arriba abajo en las láminas V y VI.

nel derecho. Todos los largueros, peinaos y barrotes fotografiados por Gómez Moreno figuran con sus revestimientos *in situ*, clavados y con las abolladuras y daños sufridos.

De las observaciones expuestas se desprende que, en el caso de las fotografías de los paneles laterales y de las piezas del armazón de caja y cubierta, no se trata de fotografías documentales del estado inmediato al hallazgo, sino de fotografías del proceso de intervención dirigido por el propio autor, quien desencajó en su totalidad el armazón para volver a montarlo una vez sustituidas las piezas defectuosas de los tableros laterales. Ello le permitió estudiar y comprender la técnica de construcción del arca y conseguir datos de imposible obtención sin el completo desmontaje.

Establecido este hecho, procede enjuiciar el alcance de la intervención de Gómez Moreno en lo referente a la alteración o sustitución formales del revestimiento. La labor del sabio granadino se limitó a recolocar con precisión milimétrica las chapas desenclavadas en su posición previa y a recuperar la volumetría allí donde los efectos de la explosión habían ocasionado deformaciones. No se le pueden achacar alteraciones de ningún tipo en lo referente a modelado y traza de los repujados o grabados, que son rigurosamente originales, salvo las piezas adventicias del panel frontal y de la cubierta cuya colocación es conocida desde el XIX, al haber sido documentadas por los dibujantes de los *Monumentos Arquitectónicos de España* (Amador de los Ríos 1988²: lám. 4; dibujo de F. Ruiz y R. Frassinelli). Por ello, es preciso desmentir el juicio de R. Walker sobre el carácter de copia del revestimiento de la cubierta, por su falsedad e injusticia: «the lid of the reliquary is the most restored part of the *arca santa*, almost a copy of the original» (Walker 2011:404), completando más adelante su valoración: «the fact that the *arca santa* was almost destroyed in 1934 and was restored by Gómez Moreno makes it a difficult subject for detailed stylistic analysis» (Walker 2011:406). Previamente en las pp. 397-398 se expresa así: «the *arca santa* was famously damaged in 1934 and reconstructed by Manuel Gómez Moreno, and this must constantly be borne in mind when dealing with its elements, specially as Gómez Moreno manipulated the evidence by adding the date of 1075 to the inscription». La actuación de Gómez Moreno respecto a la inscripción consistió en reconstruirla en su estado anterior a la explosión, sin completar trozo alguno que no hubiera sido recuperado del desescombros. La inserción de la fecha de 1075 (era MCXIII), que puede ser objeto de discusión, está en su lectura de la misma, no en la «evidence» de la superficie de la cubierta del arca.

Un análisis arqueológico de la superficie de las cinco caras del Arca ofrece los siguientes resultados.

1. Cubierta (Figura 2)

Dimensiones totales: 119/119,8 x 92,8/93 x 9,5 cm de altura. El recubrimiento de la superficie superior está formado por los siguientes componentes:

- Chapa central: 68,5 x 44,8 cm.
- Chapa superior izquierda: 29 x 26,3 cm.
- Chapa superior derecha: 30 x 26,8 cm.
- Chapa inferior izquierda: 41 x 27,5 cm.
- Chapa inferior derecha: 39,8 x 27,9 cm.

El recubrimiento de los bordes verticales laterales, a su vez, se compone de:

- Chapa frontal izquierda: 59 cm de longitud. Incluye el símbolo del Tetramorfos en el extremo izquierdo.
- Chapa frontal derecha: 59,5 cm. Incluye símbolo del Tetramorfos en el extremo derecho.
- Chapa lateral derecha: lámina única que abarca los 93 cm de longitud.
- Chapa lateral izquierda: lámina única que abarca los 93 cm de longitud.

Chapa trasera: lámina única que abarca los 119 cm de longitud.

La superficie superior está formada estructuralmente por un marco exterior epigráfico, ajustado al bastidor y sus cuatro largueros, y un campo central figurativo, clavado sobre las tablas que conforman el panel.

La posibilidad de un análisis detenido permite completar la primera descripción que ofrecíamos en 2010 (García de Castro 2010:66). Las dos placas cuadrangulares de las esquinas anteriores son intrusiones posteriores: montan sobre las placas inferiores y, en el caso de la placa izquierda, se aprecia claramente que la esquina correspondiente de la chapa inferior izquierda del panel ha sido levantada para poder introducir bajo ella la esquina de la placa adventicia. Lo mismo ha sucedido en el caso de la placa derecha, introducida bajo las precedentes. Por el contrario, en las esquinas posteriores, las placas que cubren los ángulos son parte de las dos láminas en que se divide el revestimiento del borde trasero. Cabe pensar, por ello, que en el borde anterior el sistema hubo de ser originariamente el mismo. En su estado actual de fragmentación resulta arriesgado proponer una reconstrucción completa del proceso original de colocación de estas láminas. Solamente en el borde posterior se puede afirmar que el texto ha sido repujado sobre dos piezas, de las que la derecha monta sobre la izquierda. En los otros tres bordes la impresión es que, en su mayor parte, los cuatro renglones fueron repujados sobre la misma lámina, pero se aprecian suficientes roturas y superposiciones como para suponer una composición a partir de la yuxtaposición de fragmentos, manteniendo en todo caso la altura

del renglón, pues no hay ninguna rotura horizontal que los seccione en dos mitades.

Las láminas epigráficas constan de una pestaña interior destinada a ser oculta por la fijación de las chapas figurativas. A continuación, el campo epigráfico está dividido en líneas y delimitado en sus bordes exteriores por baquetones repujados corridos, cuyo estado de conservación es lamentable, habiendo sido objeto de numerosos recortes y abolladuras. Allí donde se ha conservado, se puede apreciar que el borde exterior monta sobre la lámina que reviste las caras verticales de los largueros de la cubierta. En superficie las láminas epigráficas ocupan por completo la sección de los largueros y se extienden hacia el interior por las tablas inmediatas del panel. Por tanto, no existe correspondencia entre el despiece del armazón estructural de madera y la ordenación estructural del revestimiento metálico.

En su estado actual, el orden de colocación del revestimiento es el siguiente. En primer lugar se fijaron las láminas del borde frontal y del borde trasero. Sobre ellas fueron clavadas las láminas de los bordes laterales. Finalmente, se dispusieron las cinco grandes chapas del tablero central, que montan siempre sobre los rebordes interiores anepígrafos de las láminas inscritas, previstos a modo de pestaña para el montaje¹³. En la mayor parte de los casos las chapas figurativas respetan el baquetón repujado que ciñe el borde superior de las láminas epigráficas.

Por su parte, el campo figurativo central se divide en tres subcampos iconográficos yuxtapuestos. Estructuralmente está integrado a su vez por cinco placas: dos en el subcampo izquierdo, correspondientes respectivamente a los ángeles, cuadrangular, y Dimas, rectangular; una gran placa central rectangular con la representación de la Crucifixión; y otras dos placas, cuadrangular y rectangular, en el subcampo derecho, correspondientes a los ángeles y a Gestas. La placa superior derecha no ha sido recortada en el montaje y monta sobre la inferior derecha. Ha perdido, sin embargo, la esquina inferior derecha, interesando al remate de vestimenta y pies de los dos ángeles. La placa central está ocultada ligeramente por la placa inferior derecha y por la inferior izquierda. La placa superior izquierda está recortada, afectando a las dos alas exteriores de ambos ángeles y a sus pies. Respecto a la placa inferior izquierda, ambos bordes son tangentes, pero el recorte de la placa superior ha tenido su razón en la necesidad de salvaguardar el motivo de la inferior. La placa inferior izquierda monta sobre la central y está recortada por su borde derecho, afectando a la maza del soldado derecho, recorte forzado en beneficio del motivo de la placa central. La

13 Frente a lo escrito por Fernández González (2012:330). Por su parte, Bango (2011:54) afirma que el recorte que muestran las planchas figurativas se debe a la necesidad de ajustarse a un texto epigráfico más largo del inicialmente previsto. No existe un recorte en los bordes exteriores de estas placas que tenga como origen esta causa. Los recortes que se advierten afectan a los bordes interiores, en contacto con la Crucifixión.



Figura 9. Panel frontal. Foto: César García de Castro Valdés.

colocación, por tanto, de la placa central precedió a la de las cuatro laterales. Después se clavaron las placas laterales inferiores y por último las superiores.

2. Panel frontal (Figura 9)

Dimensiones totales: 118/119 cm x 72/72,5 cm. El recubrimiento del campo central se compone de los siguientes elementos:

- Chapa central: 52,5 x 37,8 cm.
- Chapa superior izquierda: 25,5 x 31 cm.
- Chapa inferior izquierda: 27,5 x 30,8 cm.
- Chapa superior derecha: 26 x 32,5 cm.
- Chapa inferior derecha: 27 x 31,5 cm.

El recubrimiento de los bordes se articula de la siguiente manera:

- Borde izquierdo: cubierto por chapa única incluyendo el símbolo del Tetramorfos en el extremo inferior.
- Borde derecho: cubierto por chapa única con inscripción árabe incluyendo el símbolo del Tetramorfos en el extremo inferior.
- Borde inferior: cubierto por dos chapas, con inscripción árabe, de las que la izquierda alcanza 49,5 cm de longitud, y la derecha 51 cm de longitud.

La banda lateral izquierda sobremonta a la banda inferior izquierda, mientras que la banda inferior derecha está clavada sobre la banda lateral correspondiente. La banda derecha presenta una fisura en el cuadro inferior, por la arista izquierda, separando el campo con el símbolo del Tetramorfos.

El campo central posee igualmente una organización ternaria en tres subcampos yuxtapuestos. El subcampo derecho está integrado por dos placas superpuestas, con seis apóstoles, tres en cada una. El subcampo central está compuesto por una única placa rectangular, en la que figura el Pantocrátor en mandorla sostenido por cuatro ángeles. Por último el subcampo izquierdo mantiene la placa original superior, con las imágenes de otros tres apóstoles. La placa central monta sobre la placa izquierda y sobre las placas superior e inferior de la derecha. Ambas placas laterales están completas. La imagen del Pantocrátor, que se hallaba deteriorada de antiguo, ha sufrido una doble restauración. La primera fue documentada por Gómez Moreno en 1934 y afectaba a «la mitad superior de la figura de Cristo, excepto su brazo derecho». Se trataba, en sus palabras, de una «obra de arte con pretensiones, firmada y fechada por detrás, ya bien dentro de este siglo. Y fue lo brutal que, para acomodar tan rebasante obra, se aplastó lo que allí quedaba de antiguo: gran trabajo costó repararlo ahora» (Gómez Moreno 1945: 135)¹⁴. La segunda corresponde a la reposición actual del busto del Pantocrátor, integrada por una placa adventicia fijada mediante incrustación y presión, que comprende cabeza nimbada, torso incluyendo el brazo izquierdo, y muslo izquierdo con la rodilla y arranque de la pantorrilla correspondiente. De los cuatro ángeles que sustentan la mandorla, los dos inferiores y el superior derecho son obra original, habiendo perdido el ángel inferior izquierdo parte del ala derecha. El superior izquierdo conserva solamente ambas alas, los pies y parcialmente el torso con el brazo izquierdo, incluyendo el pliegue colgante del manto, así como la mano derecha aferrada a la mandorla. La cabeza y el cuerpo han sido torpemente reconstruidos en sendas placas adventicias, de las que la placa del cuerpo muestra un repujado que parece ajustarse al relieve preexistente del brazo derecho del ángel. Esta situación ya se advierte en el dibujo incluido en *Monumentos Arquitectónicos de España* y se mantenía en 1918. Tras 1934, la intervención de Gómez Moreno su-

¹⁴ Lamentablemente, no transcribe la firma ni la fecha. El estado de la placa tras la intervención de Gómez Moreno queda documentado en la lámina X.



primió las placas adventicias de la cabeza y del cuerpo, que fueron repuestas sin embargo tras su devolución a Oviedo, como atestigua la imagen actual.

La placa inferior original ha desaparecido y en su lugar aparecen dos placas adventicias. La placa más reciente en su colocación es la izquierda, de contorno cuadrangular rematado en semicírculo rebajado. Contiene las imágenes de Simón y Judas. Esta placa se superpone a la placa derecha, que a su vez monta sobre las originales del subcampo izquierdo y del central. La placa derecha contiene la figura de Tomás, está inserta a la vez que la placa central pues monta parcialmente sobre ella y, a la vez, está cubierta parcialmente por ella.

Estilísticamente la placa izquierda es obra de otra mano completamente diferente de la que labró la obra original del frontal y los caracteres epigráficos incisos se sitúan en semicírculos sobre las figuras, mientras que en las restantes placas los caracteres epigráficos, en relieve, se distribuyen a ambos lados de las figuras. Del mismo modo, las figuras se disponen sobre peanas, rasgo inexistente en el resto del Arca. Esta placa adventicia ha sido fechada por Gómez Moreno en el siglo XVI (Gómez Moreno 1945:135), sin mayor explicación, data que precisa una confirmación de orden paleográfico y estilístico, aunque el diseño de las peanas sobre las que apoyan ambas figuras apunta, cuando menos, a tiempos tardogóticos. Por el contrario, la placa de Tomás parece un resto de obra original o, al menos, de una mano cercana a la del maestro del frontal.

3. Panel lateral derecho (Figura 10)

Dimensiones totales: 93/93,3 x 71,4/73 cm. El recubrimiento del campo central consta de dos chapas, cuyas medidas respectivas son:

- Chapa izquierda: 53,5 x 36 cm.
- Chapa derecha: 53,5 x 37,5 cm.

El recubrimiento de los bordes se articula de la siguiente manera. El lateral izquierdo está cubierto por tres chapas superpuestas, cuyas dimensiones son 23,5 cm, 23,5 cm, y 11 cm, con retícula de rombos en resalte, igual que la que cubre por completo el panel trasero. El lateral derecho está cubierto por una chapa única con inscripción árabe. El recubrimiento del borde inferior ha desaparecido.

Las chapas han sido recolocadas al remontarse el campo central.

El campo interior figurativo se divide estructuralmente en dos subcampos paralelos, cada uno de ellos formado por una única placa. A la izquierda se dispone la Ascensión sobre las imágenes de cuatro apóstoles. A la derecha figura san Miguel con el dragón y dos querubines, sobre otros cuatro apóstoles. La placa izquierda está recortada por su borde derecho, afectando al ala del ángel. Por el contrario, la placa derecha está completa.



Figura 10. Panel lateral derecho. Foto: César García de Castro Valdés.



Figura 11. Panel lateral izquierdo. Foto: César García de Castro Valdés.



4. Panel lateral izquierdo (Figura 11)

Dimensiones totales: 92/92,5 cm x 72/72,5 cm. El recubrimiento del campo central consta de dos piezas:

- Chapa izquierda: 53,5 x 36,8 cm.
- Chapa derecha: 54 x 37,5 cm.

El recubrimiento de los bordes lateral izquierdo y lateral derecho está formado por sendas chapas únicas. La izquierda consiste igualmente en única placa con escritura árabe; la derecha, por el contrario, se compone de una sola placa con motivo de roleos vegetales, mientras que se ha perdido por completo la banda inferior. Esta circunstancia es indicativa de manipulaciones medievales, de forma que se ha eliminado una placa epigráfica árabe que ha sido sustituida por otra totalmente ajena al taller original.

El campo central está también dividido en dos subcampos paralelos, cada uno integrado por una única placa, aunque iconográficamente hay una pluralidad de escenas. En el izquierdo, en la parte superior se han representado la Visitación y el Anuncio a los pastores, y bajo ellas el Nacimiento de Jesús. En el derecho, la parte superior acoge las imágenes de María, el arcángel Gabriel y Ana la profetisa, mientras que en la parte inferior figura la Huída a Egipto. La placa izquierda está recortada por el borde izquierdo, afectando a la enjuta sobre el arco. El borde derecho está completo. La placa derecha está completa.

5. Panel trasero (Figura 12)

Dimensiones totales: 119 cm x 73,4/74 cm. El recubrimiento del campo central está formado por dos chapas:

- Chapa izquierda: 53,5 x 51,5 cm.
- Chapa derecha: 53 x 47,5 cm.

El marco dispone sendas placas únicas en las bandas izquierda y derecha, habiéndose perdido la banda inferior. El campo central se compone de dos placas, de las que la derecha se conserva íntegra, en tanto que la izquierda ha sufrido dos reparaciones que afectan a su cuadrante inferior derecho. La de mayor tamaño es la más antigua. A esta misma placa izquierda le ha sido recortado un fragmento en el borde izquierdo, que deja ver la yuxtaposición de dos de las tablas del panel. Todas las placas poseen la misma labra, una trama de retícula de rombos de pequeño tamaño.

En las esquinas inferiores izquierda y derecha se han colocado dos pernos rematados en anillo de 1,5 cm de diámetro, de hierro, cuya inserción no parece haber ocasionado daños a la madera del soporte.



Figura 12. Panel trasero. Foto: César García de Castro Valdés.

Todas las placas con inscripción árabe están rematadas por el borde inferior o interior con línea perlada. En el panel frontal es segura la presencia de esta línea también en el borde superior. No existió este remate en los bordes exteriores de las placas de los paneles izquierdo y derecho. Tampoco existe remate perlado en ninguna las bandas epigráficas de la cubierta.

El arca fue construida sin bastidor superior, con los tableros laterales colocados horizontalmente y embarrotados a caja y espiga, con cuñas, sistema típico de la carpintería románica, al parecer (Menéndez Pidal 1986:121). Difiere del *scrinium* mandado construir por León III (795-816) para relicario del *Sancta sanctorum* lateranense, confeccionado mediante paneles verticales (Bauer 2001). Por otro lado, el ensamble de los tableros laterales se realiza a través de los barrotes esquineros, renunciando a los clavos y al contacto directo entre paneles. Se aleja por ello de las arcas-relicarios hispanas de la segunda mitad del XI, construidas mediante paneles clavados unos a otros y reforzados con esquineras, y



cubiertas a doble vertiente, y de la gran familia de arcas-relicarios de la segunda mitad del XII producidas en el Mosa y bajo Rin.

2. Descripción y transcripción de la inscripción perimetral de la cubierta

La tapa está rodeada por una banda perimetral en la que se encuentra la inscripción dedicatoria y depositaria, formada por caracteres mayúsculos repujados, distribuidos en cuatro líneas por cada lado (Figuras 2 y 13). Como ya hemos señalado, esta banda consta de dos placas en la banda trasera, en tanto que es posible que las restantes bandas estuviesen formadas por una única lámina completada con fragmentos puntuales. La altura de los renglones no es uniforme: son menores el primero y el tercero que los otros dos¹⁵. El módulo de las letras es también diferente: se aprecia a simple vista la diferencia en el trazado de los caracteres, más estrechos en los dos renglones interiores y más anchos y gruesos en los dos exteriores. El aprovechamiento del espacio es completo: no existen vacíos entre palabras y el repujado cubre toda la superficie disponible de las cuatro bandas. Apenas hay abreviaturas, salvo las usuales (*scs*, *apls*, *dns*, *ppls*, los determinantes y relativos, *per* con rasgo horizontal cruzado), es escaso el uso de los nexos (TR) y abundante el de las letras encajadas (CA, CE, CI, CO, GI, GN, GR, LA, LE, LI, PA, PE, PO, RR¹⁶, TA, TE, TO, TV). Todo el alfabeto es mayúsculo salvo la h. Los rasgos están rematados con apéndices ensanchados, triangulares o trapeciales. Paleográficamente, y a falta de estudio especializado, el tipo de letra utilizado es visigótica mayúscula¹⁷. Las interpunciones consisten en tres puntos verticales y se emplean solamente en el primer renglón¹⁸.

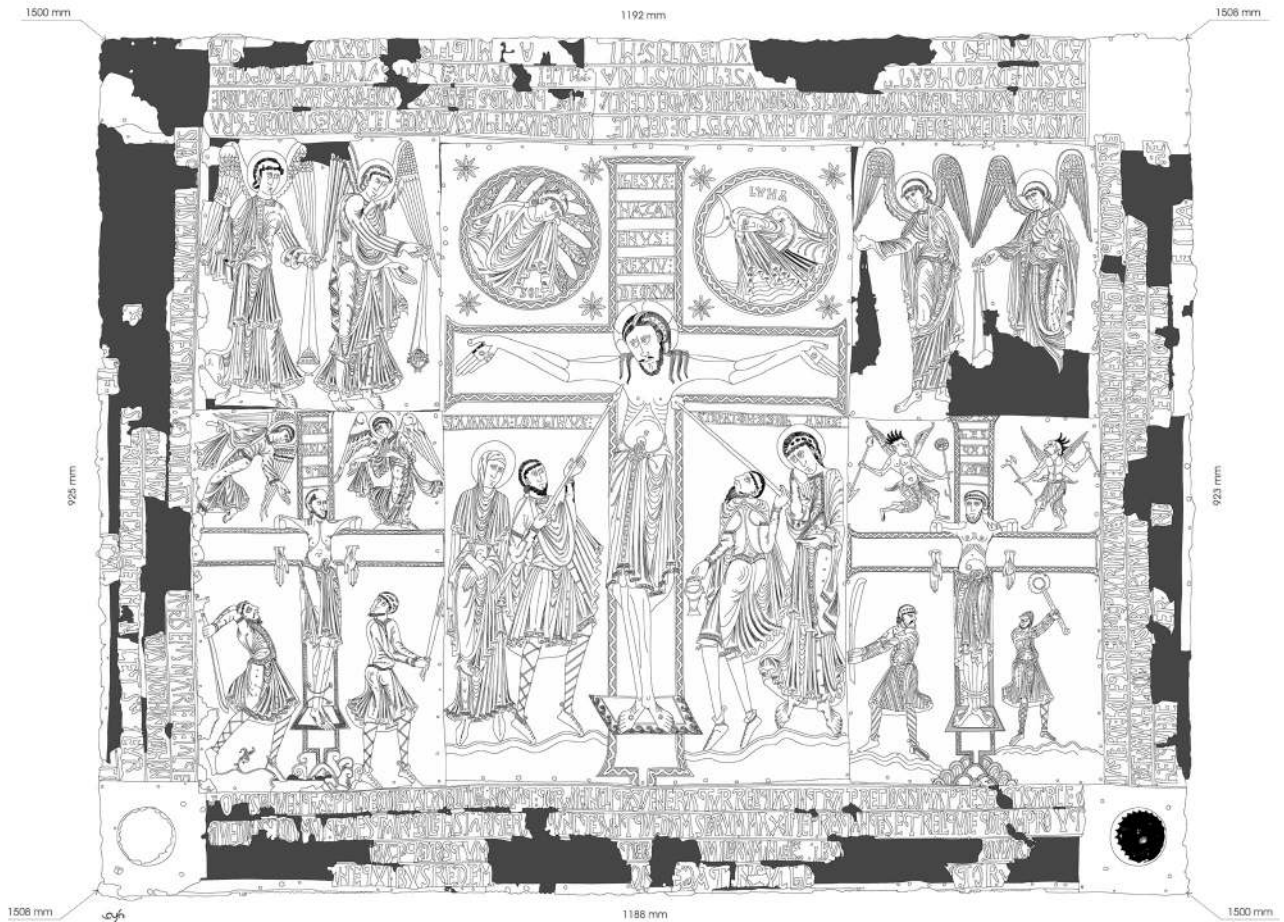
El texto se desarrolla en cuatro renglones, distribuidos correlativamente en cuatro líneas, que corresponden a cada uno de los laterales de la cubierta. La lectura se realiza en espiral, partiendo de la primera línea interior del lado anterior. La erosión de los campos epigráficos ha sido muy superior, lógicamente, en los dos renglones exteriores, que en los interiores, por las obvias razones de posibilidades de roce y rotura, tanto mayores cuanto menor es la distancia al borde de la pieza. El dibujo de Miguel Vigil (1853) (Figura 14), permite

15 El dato ya fue advertido por Manzanares (1972:21) quien recoge las dos medidas: 2 y 2'5 cm. López Fernández (2004:9) afirma que las letras miden entre 2 y 3'5 cm.

16 La palabra *terra*, al final de la tercera línea del primer renglón, contiene un signo encajado bajo el seno inferior de la R. No lo tienen en cuenta Gómez Moreno ni Bango Torviso, pero lo interpreta como abreviatura encajada Diego Santos, al que seguimos.

17 Así la clasifica también Fernández González (2012:338), recogiendo la valoración de V. García Lobo y E. Martín Hernández (n. 240), quienes fechan las *explanaciones* de los paneles en data «no muy posterior a 1090» y las de la orla perimetral de la cubierta «no más tarde de 1110».

18 Las pérdidas de los renglones exteriores son muy superiores a las de los interiores, como ya hemos visto. Ello podría hacer pensar que la ausencia de interpunciones pudiera deberse a esta circunstancia. Sin embargo, la observación detallada del ritmo de las interpunciones en el primer renglón y su comparación con los fragmentos conservados de los otros tres permite excluir esta posibilidad.



TAPA DEL ARCA SANTA

- MADERA SOPORTE (Roble)
- CHAPA DE PLATA
- CLAVO DE PLATA (Fijado al soporte de madera)
- GRABADO DE LA CHAPA (Labor incisa con nielado)
- ≡ REPLUADO DE LA CHAPA (Labor en relieve de las letras de la inscripción perimetral)
- PLATA NIELADA (Labor en hueco rellena de plata y plomo fundidos con azufre)
- PLATA DORADA (Labor superficial de patinado)
- CRISTAL DE ROCA

ESCALA 1:2

0 50 100 200mm

MAYO DE 2014

Figura 13. Cubierta. Dibujo: Cuenca y Hevia Arquitectos 2013.



comprobar que en la fecha ya existían la mayor parte de estas pérdidas, que afectaban a los cuatro lados del arca, aunque no por igual, pues los daños eran mucho más notorios en los dos frentes izquierdo y derecho. Paradójicamente, los frentes anterior y posterior se conservaron más íntegros, lo que mueve a buscar la causa de esta conservación diferente quizás en el distinto grado de protección y accesibilidad de los mismos a lo largo de los siglos de exposición a la veneración pública. Tal vez los frentes anterior y posterior estuvieron protegidos por la presencia de barreras o tinglados para la exposición de los relicarios, que entorpecieron el acercamiento a ellos, mientras que en ambos laterales la ausencia de estos dispositivos franqueó el contacto directo con los visitantes, que no dudaron en ir arrancando pequeños fragmentos de las láminas inscritas, por razones diversas, de devoción, profilaxis o simple robo. A esta situación se sumaron los efectos de la voladura de la Cámara Santa llevada a cabo en octubre de 1934, que incidió especialmente por la mayor debilidad de las láminas inscritas y su mayor exposición a golpes y roces por su posición perimetral.

Para la reconstrucción de las lagunas de texto se cuenta con las transcripciones de Ambrosio de Morales, en 1572, y de Miguel Vigil, además de la realizada por el propio Gómez Moreno en 1934, quien pudo recuperar fragmentos ocultos por reparaciones antiguas (1945:129). La transcripción que ofrecemos responde a la directa lectura del original, contrastado con las fotografías del Arxiu Mas de 1918 (C-25258) (Figura 2) y 1935 (C-84495) (Figura 15), y las transcripciones modernas de Diego (1994:62) y Bango (2011:57-62). Señalamos mediante / la separación de líneas, equivalentes a cada uno de los frentes del arca, dentro de cada renglón, que consideramos corrido a lo largo de los cuatro frentes.

1. + OMnIS CONVENTVS : PoPvLI DEO DIGNVS CATOLICI
: COGNOSCAT : QvORVM : INCLITAS VENERATVR
RELIQvIAS INTRA PRECIOSISIMA PRESENTIS ARCaE /
LATERA : HOC ETS DE : LIGNO : PLVRIMVM : SIVE DE
CRVCE : DomiNI : DE VESTIMENTO : ILLI(vs) QVOD PER
: SORTE /
DIVISV EST : DE PANE : DELECTABILI VNDE : IN CENA
VSVS EST : DE SEPVLERO¹⁹ DomiNICO EIVS AT : QVE
SVDARIO : ET CRVORE SanCtISIMO DE TERrA /
SanCtA Q(va) : PIIS CALCAVIT TVNC VESTIGIIS : DE
VESTIMENTIS V (irginis) MATRIS EIVS MARIAE : DE
LACTE //

¹⁹ Sic, con E por error del *quadratarius* en vez de C.



2. (qv)OQVE ILLIVS QvOD MVLTVM EST MIRABILE hIS
PARITER (**con**) IVNCTE SVNT QVEDAM SanCtORVM
MAXIME PRESTANTES ET RELIQVIaE QvORVM PRO VT /
POTVIMVS hIC NOMINA SVBSCRIPSIMVS HO(c est de
sanct)O PETRO DE SanCtO TOMaE SanCti BARTOLOMEI
DE OSIBVS [**prophetarvm**] /
ET DE OMNIBVS APostoLIS ET DE ALIIS QVAM PLVRIMIS :
SanCtIS QvORVm NOMINA SOLA DEI SCIENCIA COLIGIT
hIS OMnIBVS EGREGIVS REX ADEFONSVS hVMILI
DEVOCIONE /
[**preditus fecit hoc RECEPTacvlvm pignoribvs s(an)c(t)orvm**
(p)**enitvs insig**] NITVM [**exte**]RIVS ADORNATVM NON //
3. [Vil**ibvs ARTis operi**]BVS Per QvOD POST VIT(am **eivs me-
rea**)TVR (**con**SORCI)VM ILLORVM IN CELESTIBVS [s(**AN**)
c(**T**)ORVM **A**]DIVVARI P(**recibvs**) /
hEC QVIDEM [**salvtif**]ERA [**ac vene**]RAN[da mv]NERA
NOVIT OM[nis **provincia in**] hE/
RA SINE DVbIO MA CA ATQV[E **xA III**] (per) **ma**]NVS ET
INDVSTRIAM CLERI(c)ORVM ET PRESVLVM QVI PROPTER
/
[/hco **convenimvs cvm di**]CT[o **adefon**]SO PRINCIPE CVM
GERMANA LETISSIME VR //
4. [**raca dicta nom**]INE QVIBVS REDEM[tor **omnium** c]ON(c)
EDAT INDVLGE(nciam) [**et svorvm pecc**]ATORV(m) [**ve-
niam**] /
[per **hec s(an)ctissima pignora ap(osto)lorvm et martir-
vm hoc e**]ST DE SanCti IVSTI ET PA[storis] /
ADRIANI ET NA(talie) [**cosme et damiani**] (iv)LIE VIRISIMI
[e]T MAXIMI GER(ma)NI BAVDV(li) [pan]TA/
(leonis) [**cipriani et evla**]LIE [**sabastiani**] CVCV[**fati felicitis**
s]VLPICII

I: letras presentes hoy
día en el Arca.

I: letras presentes en
la fotografía de 1918.

i: desarrollo de abreviaturas en palabras existentes.

i: desarrollo de abreviaturas en palabras reconstruidas.

(i): reconstrucciones evidentes deducibles del texto conservado.

[]: reconstrucciones a partir de transcripciones preexistentes.

[i]. Ambrosio de Morales (*Viaje Santo*, 1572).

[i]. Ciriaco Miguel Vigil (*Asturias monumental*, 1853/1887).

[i]. Manuel Gómez Moreno («El Arca Santa», 1934/1945).

[i]. Francisco Diego Santos (*Inscripciones medievales*, 1994).

Dejando a un lado las divergencias en la transcripción, no sustanciales la mayor parte de las veces y debidas probablemente más a los diferentes criterios de publicación por parte de cada transcriptor que a reales diferencias en la lectura, pasamos a comentar los problemas pendientes de solución. Dado el muy diferente grado de conservación de las láminas, los estudiosos apenas tienen dificultades en los dos renglones interiores -1 y 2- y sí considerables en los dos exteriores, 3 y 4.

En la primera línea del renglón 3 Morales leyó: *vilibus operibus : per quod post eius vitam mereatur consortium illorum in celestibus sanctorum juvari precibus*. Ante la laguna presente tras *celestibus* hasta *divvari*, se ha reconstruido diversamente.

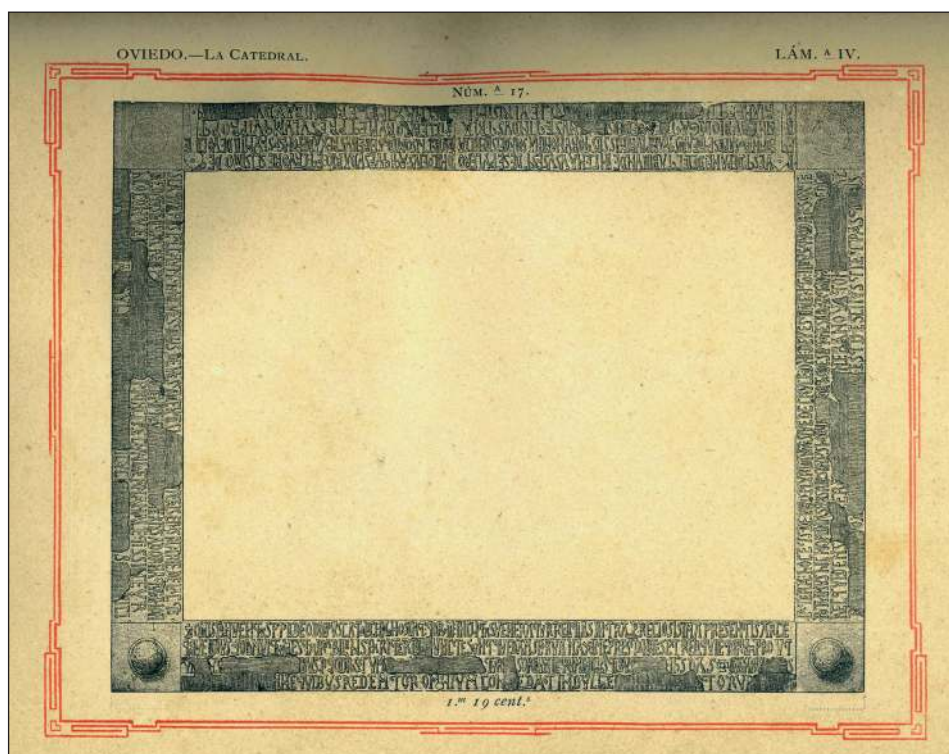


Figura 14. Inscripción de la cubierta. Dibujo: Ciriaco Miguel Vigil 1853.

Con el fin de poder entender estas divergencias, procederemos cronológicamente en su exposición. En 1853, el dibujo de Miguel Vigil (Figura 14) refleja la laguna tras *celestibus*, de unas seis letras, y a continuación dibuja *IhS* con guión de abreviatura sobre la *h* y lo que parece ser *das* seguido de *+ vvari*. Su transcripción, sin embargo, desarrolla *ihesus nas + iuvari*. La fotografía de 1918 (Figura 7) permite apreciar la razón de esta divergencia entre Morales y Miguel Vigil. Tras *celestibus* viene la misma laguna de cinco o seis letras advertida en el dibujo de Miguel Vigil, y una plaquita sobrepuesta a la inscripción original, sujeta con 5 clavitos en cada borde superior e inferior y otro en el centro del borde izquierdo, que se yuxtapone por la derecha a *vvari*. Esta plaquita está enmarcada por un fino listel en ambos bordes superior e inferior, lo que reduce el módulo de la letra en comparación con el de la inscripción original. Paleográficamente, son patentes las diferencias entre sus caracteres y los originales, pero se aprecia una verdadera voluntad de imitación. Se puede transcribir *IhS nAS +*. La cruz sobremonta la lámina inscrita original. En 1934, la voladura o la acción de Gómez

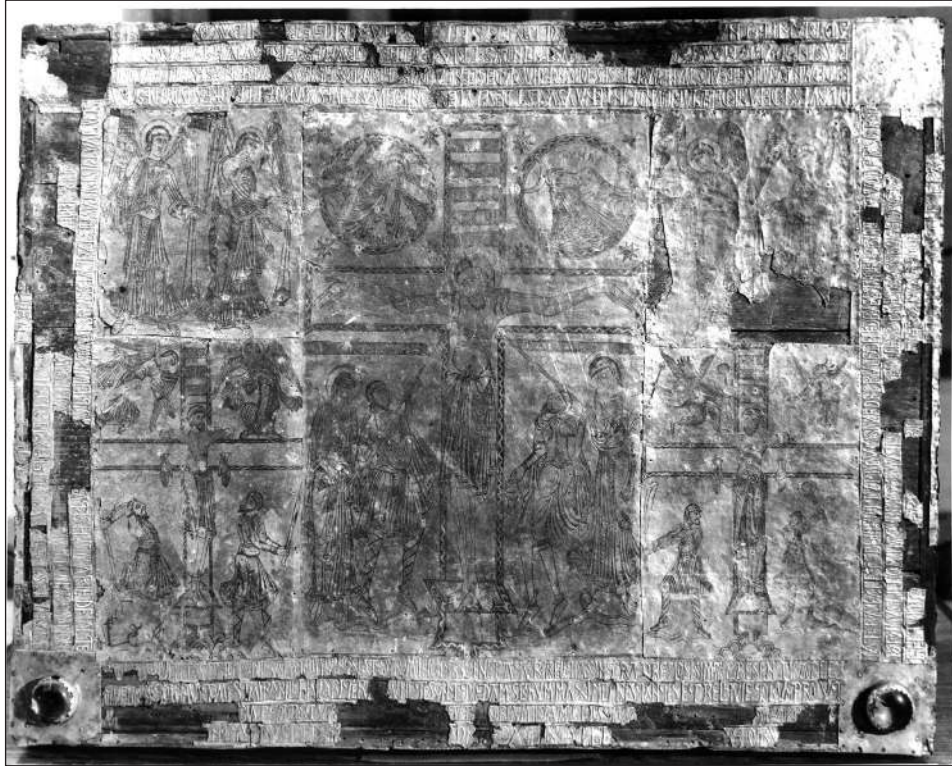


Figura 15. Cubierta. Foto: Arxiu Mas, negativo C-84495.

Moreno hizo desaparecer esta plaquita²⁰, lo que provocó la reaparición de las dos letras *di* ante *vvari*, ocultas por la cruz, situación que refleja la fotografía del Arxiu Mas C-84495, de 1935 (Figura 15), idéntica a la de la actualidad (Figura 2). Por esta razón Gómez Moreno ya transcribe [*sanctorum (aulis) et suis a]diuvari p[recibu]s*. Por su parte Diego recoge [*scorum] eivsd.as + ivvari p[recibv]s*, con mezcla del texto proveniente de la plaquita y del de la lámina original inferior, lo que hace incoherente su lectura. Dado que la laguna no permite más que las ya anotadas cinco o seis letras, estimo completamente válida la lectura de Morales que transcribió *sanctorum*. La traducción de la frase es coherente y no precisa más aditamentos. Cabe preguntarse por la fecha de esta interpolación, para la que contamos con el *terminus post quem* de 1572, fecha de la visita de Morales, y

²⁰ Aun sin seguridad apodíctica, me inclino a creer en la responsabilidad de Gómez Moreno en esta eliminación, pues la plaquita se encontraba muy firmemente clavada al soporte, lo que hubiera garantizado sin duda su permanencia, tal y como permanecieron clavados otros fragmentos con menor agarre.



Figura 16. Inscripción de la cubierta. Detalle del segundo renglón, línea anterior. Foto: César García de Castro Valdés.



Figura 17. Inscripción de la cubierta. Detalle del segundo renglón, línea posterior. Foto: César García de Castro Valdés.



Figura 18. Inscripción de la cubierta. Detalle del cuarto renglón, línea posterior. Foto: César García de Castro Valdés.



Figura 19. Inscripción de la cubierta. Detalle del tercer renglón, línea posterior. Foto: César García de Castro Valdés.

el *ante quem* de 1853, fecha de la de Miguel Vigil. El lugar de la inserción, cercano al borde derecho, no viene a determinar ningún eje compositivo especial, que permita conjeturar sobre una hipotética acción ritual, a lo que podría a priori señalar la presencia de la cruz.

La lectura de la fecha en la línea tercera del renglón 3 es el otro problema pendiente de la lectura. Al decir de Morales la laguna medía en su tiempo «quasi un palmo», lo que es manifiestamente incierto, como ha señalado Bango (2011:61), habida cuenta de lo conservado en la actualidad. Miguel Vigil, por su parte, dibujó *ma gat (...) eideos (...) manus*, pero transcribió *magat ...ab ei deo s... inus*. Se ve que apreció la existencia de *bv* invertidas, que transcribió como *ab* (Figura 14). En la fotografía de 1918 (Figura 7) se lee *ma ca atqv*, a continuación hay un fragmento con dos letras rotas e invertidas y el seno superior de una *S -bvs-*, y otro fragmento en el que parece leerse sin dificultad *eideosi*. Bango reconstruye *Ma Ca Xa e(t) qu(otum) eideos*, que identifica con «una forma arcaica de idus», admitiendo no entender con precisión lo que está delante de *eideos* (Bango 2011:61). Es evidente que el fragmento invertido *bvs* está desplazado.



Figura 20. Inscrición de la cubierta. Detalle del cuarto renglón, línea posterior. Foto: César García de Castro Valdés.

La explicación para este fragmento y el que contiene las letras *eideosi* que se adivinan en la fotografía de 1918 (Figura 7) sobreviene inmediatamente si se compara esta fotografía con la de 1935 (Figura 15) y la actual (Figura 2): los dos fragmentos no figuran en este lugar y fueron devueltos por Gómez Moreno al originario en el renglón 2, línea segunda, donde encajan perfectamente como parte de la lectura *bartolomei de osibvs*. Con ello queda resuelto el problema y desechadas las lecturas de Diego Santos y Bango Torviso.

La reconstrucción de la fecha por parte de Bango es errónea. Transcribe *ma ca xa t qu*, interpretando como X una clara A. La X utilizada por el grabador, tal y como se refleja en las palabras *maxime*, del segundo renglón, línea anterior (Figura 16), *rex*, del segundo renglón, línea posterior (Figura 17), y *maximi* del cuarto renglón, línea posterior (Figura 18), ofrece un inequívoco cruce de trazos diagonales, mientras que la supuesta X de la transcripción de Bango es una A más de las muchas que contiene la inscripción, con ápice rematado en triángulo, con la particularidad de que este triángulo ha sufrido un impacto que le ha provocado un hundimiento de la chapa, lo que le da un aspecto bífido, que comparte con algunos otros ejemplos de A, en especial los de módulo ancho presentes en los dos renglones exteriores. Esta circunstancia puede ser debida a voluntad del epigrafista, buscando el efecto de remate bífido o triángulo rehundido, o a simple accidente, dado el maltrato que ha padecido la inscripción a lo largo de los tiempos²¹. En cualquier caso, no existe duda de que se trata de una A. Es característico del grabador que las V respondan asimismo al mismo concepto, al trazarse como A invertidas con remate inferior triangular. Las cifras M y C poseen ambas la a infrapuesta o inserta (Figura 19), circunstancia que no existe en la A siguiente, que forma evidentemente la inicial de *atque*, tal y como se ha

²¹ Es posible que radique en este aspecto la confusión de Bango. En 2011:61 n. 130, agradece «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 lugar a la duda».



entendido unánimemente por quienes han transcrito la leyenda. Contamos por ello con plena seguridad para rechazar la transcripción de Bango.

La transcripción correcta del inicio de la línea posterior de este tercer renglón es: *ra sine dubio ma ca atqu(e)* (Figura 19). A continuación existe una laguna importante, ya apreciada por Morales, capaz de acoger unas siete letras, y sigue con claridad: *(m)anvs et industriam cleri(c)orum et presulum (no presulivm) qui propter*. No existe la supuesta E antes de T de *atque* y tras la Q se encuentra la citada laguna, en la que no existe lámina de plata. Para completar la fecha es preciso tener en cuenta que el acusativo *manvs* está regido por la preposición *per*, que como mínimo precisa una letra. Sin embargo, en la misma inscripción (línea 1: *per sorte divisu est*) la misma preposición figura desarrollada al completo, mientras que en la línea 3 (*vilibus artis operibus per*) consta abreviada con la p inicial. Ambas posibilidades son entonces factibles. En todo caso, las letras a completar para la cifra de la fecha no pueden ser más de siete ni menos de cinco.

Respecto al cuarto renglón, Bango muestra dudas sobre la última línea del renglón, entre *Evlalie* y *Cvcvfati* (2011:62 n. 134). Efectivamente, no hay sitio en el campo epigráfico para *sebastiani facvndi et primitivi christophori*, tal y como se ha transcrito desde Morales. Desde el final de *Evlalie* hay unas lugar para unas trece letras hasta el inicio de *Cvcvfati* (Figura 20). Dado que en el acta de 1075 (García Larragueta 1962:214-219, esp. 216; Sanz Fuentes y Calleja Puerta 2005:265), después de Eulalia se cita a Sebastianus y tras él Cucufatus, procede reconstruir Sebastianus entre ambos santos, cuyo nombre es seguro por conservarse parcialmente sus caracteres, suprimiendo los siguientes, que hubieron de deberse a la confusión de Morales entre sus notas de transcripción del arca y la lectura del acta. Confirmamos así el acierto de la versión de Gómez Moreno (1945:129). La última línea del renglón hubo de iniciarse con *-leonis*, pues es claro el fin de la línea precedente en *panta-*, rematando la lámina de plata justo en el borde el revestimiento del barrote.

Lectura.

Omnis conventus populi Deo dignus catolici cognoscat quorum inclitas veneratur reliquias intra preciosissima presentis arcae / latera, hoc est de ligno plurimum sive de cruce domini, de vestimento illius, quod per sorte /divisu est, de pane delectabili unde in cena vsus est, de sepulcro dominico eius atque sudario, et crvore sanctissimo, de terra /sancta quam piis calcavit tunc vestigiis, de vestimentis virginis matris eius mariae, de lacte //quoque illius, quod multum est mirabile. His pariter coniuncte sunt quedam sanctorum maxime prestantes, et reliquiae quorum, pro ut /potvimus, hic nomina subscripsimus, hoc est, de sancto petro, de sancto tomae, sancti bartolomei, de osibus prophetarum et de omnibus apostolis et de aliis quam plurimis sanctis quorum nomina sola dei sciencia coligit.

His omnibus egregius rex Adefonsus humili devocione /preditus fecit hoc receptaculum pignoribus sanctorum penitus insignitum, exterius adornatum non // vilibus artis operibus, per quod post vitam eius mereatur consorcium illorum in celestibus sanctorum, et suis adiuvare precibus./

Hec quidem salvtifera ac veneranda muna novit omnis provincia in hera sine dubio millesima centesima atque xa iii per manus et industriam clericorum et presulum, qui propter /hoc convenimus cum dicto Adefonso principe cum germana letissime Vr //raca dicta nomine, quibus redemptor omnium concedat indulgenciam et suorum peccatorum veniam /per hec sanctissima pignora apostolorum et martirum, hoc est de sancti iusti et pastoris, /adriani et natalie, cosme et damiani, iulie, virisimi et maximi, germani, bauduli, panta/leonis, cipriani et eulalie, sebastiani, cucufati, felicis, sulpicii.

Este texto es una síntesis de una parte del acta de apertura del arca el 13 de marzo de 1075, conocida a través de copia del XIII conservada en el Archivo Capitular ovetense²². Coincide muy estrechamente en la enumeración de las reliquias, aunque omite más de los dos tercios de las que figuran en la pieza documental. A los efectos de permitir la comparación, transcribimos el párrafo del acta según la edición de García Larragueta, señalando en negrita las coincidencias léxicas con la inscripción:

Incredibile thesaurum, id est, de Ligno Domini, de Cruore Domini, de Pane Domini, id est, de Cena ipsius, de sepulchro Domini, de terra sancta ubi Dominus stetit, de vestimento Sancte Marie et de lacte ipsius virginis et genitricis Domini, de vestimento Domini forte partito et de sudario eius, reliquias de Sancto Petro apostolo, Sancti Thome, Bartholomei apostoli, de ossibus prophetarum, sanctorum Iusti et Pastoris, Adriani et Natalie, Mame, Iulie, Verissimi et Maximi, Germani, Bauduli, Pantaleonis, Cipriani, Eulalie, Sebastiani, Cucufati, de palleo Sancti Sulpicii, Sancte Agate, Emeterii et Celedonii, Sancti Iohannis Bapstiste, Sancti Romani, Sancti Stephani prothomartiris, Sancti Fructuosi, Augurii et Eulogii, Sancti Victoris, Sancti Laurenti, Sanctarum Iuste et Rufine, Sancti Servandi et Germani, Sancti Liberi, Sancte Maxime et Iulie, Cosme et Damiani, Sergi et Bachi, Sancti Iacobi fratris Domini, Sancti Stephani pape, Sancti Christophori, Sancti Iohannis apostoli, vestimentum Sancti Tirsi, Sancti Iuliani, Sancti Felicis, Sancti Andree, Sancti Petri exorcista, Sancte Eugenie, Sancti Martini, Sanctorum Facundi et Primitivi, Sancti Vicenti levite, Sancti Fausti, Sancti Iohannis, Sancti Pauli apostoli, Sancte Agne, Sanctorum Felicis, Simplicii, Faustini et Beatricis, Sancte Petronille, Sancte Eulalie Barcinonensis, de cineribus sanctorum Emiliani diaconi et Iheremie martiris, Sancti Rogelli, Sancti Servi Dei martiris, Sancte Pompose, Ananie, Azarie et Misaelis, sancti Sportelii et Sancte Iuliane, et aliorum quam plurimorum quorum numerum sola Dei sciencia coligit.

²² García Larragueta (1962:214-219). Fecha en p. 215 (*tertio idus martii*). La fecha del editor, 14 de marzo (*pridie idus martii*), se refiere a la de la donación del valle de Langreo, inserta en el mismo documento, p. 218. Cf. Sanz Fuentes y Calleja Puerta (2005:263-267).



3. Análisis de la factura del revestimiento

El contenido figurativo y epigráfico del recubrimiento orfebrístico ha sido objeto de abundantes descripciones. Remitimos a ellas y a los estudios comparativos desde los puntos de vista iconográfico y estilístico²³, para centrarnos en las conclusiones que se derivan de la comparación epigráfica.

Son notables las semejanzas entre los tipos de las leyendas de la cubierta y los de la inscripción perimetral repujada, lo que permite asignarlos al mismo *quadratarius*. Asimismo, los caracteres del panel frontal, repujados, son similares a los de las inscripciones de la cubierta, con dos salvedades: la presencia de la C curva y de la T uncial, que no constan entre ellos. Se exceptúan, evidentemente, las leyendas correspondientes a los santos Simón y Thadeo²⁴.

Se distinguen dos manos en la labra de las inscripciones del panel izquierdo: una responsable de los nombres de los actores y otra responsable de las leyendas explicativas de las escenas. La primera es asimilable al tracista de las inscripciones de la cubierta y del panel frontal. La segunda, sin embargo, de menor habilidad, se caracteriza por la G y E curvas, y la ausencia de T visigótica, con apéndices muy reducidos o inexistentes. No obstante, podría atribuirse a la misma escuela.

En el panel derecho pueden distinguirse provisionalmente tres manos diferentes en la factura de los epígrafes de los nombres de los personajes, y en la de cada una de las inscripciones narrativas que explican las escenas. Como es habitual, los nombres de los personajes se deben al tracista principal, que incorpora una M minúscula y mantiene la T visigótica. Las dos inscripciones con leyendas explicativas de las escenas son nuevamente más torpes, sobre todo la de la placa derecha, con tipos curvos y anchos, mientras que el tracista del letrero izquierdo puede vincularse a la escuela del principal por su uso de la T visigótica y el empleo de un módulo rectangular.

Pasamos a las conclusiones que podemos extraer del análisis material precedente. Un simple examen comparativo de las imágenes de los tres paneles laterales y de la cubierta del Arca, hace evidente que han de atribuirse a maestros diferentes y muy alejados estilísticamente entre sí²⁵. A su vez, la comparación entre los tres paneles laterales en bajorrelieve pone de manifiesto que el panel frontal y el panel lateral derecho, que reproducen en su totalidad o parcialmente el colegio apostólico, son obra de manos diferentes, tanto por las leyendas como por los tipos iconográficos de los apóstoles y su ordenación compositiva. La misma divergencia se aprecia si se compara el motivo de Cristo en la man-

23 Además de los títulos reseñados en el repertorio bibliográfico inicial, Moralejo (2004:285-310). El asunto requiere una monografía específica.

24 Es de reseñar que la figura de Simón está acompañada por una doble leyenda. Inicialmente se grabó S XIMO a ambos lados de la cabeza, imitando la disposición de las leyendas originales. Posteriormente, se prefirió repetir el título, grabándolo con incisión más profunda a modo de cenefa rodeando el nimbo, al igual que en su pareja Tadeo.

25 Contra, Manzanares (1972:28).

dorla. Por su parte, el panel lateral izquierdo ofrece mayores coincidencias con el panel frontal que con el lateral derecho, sobre todo en la composición mediante arquerías, que falta por completo en el lateral derecho, y en modelado y dibujo de los paños, en especial. Provisionalmente, y a falta de análisis más apurado, es preciso postular al menos tres manos –modos de hacer, más objetivamente hablando– en la confección del Arca. Al primer maestro –o modo– se le encarga la cubierta. Al segundo, los paneles frontal e izquierdo. Al tercero, por último, el lateral derecho. No hay coincidencia entre autoría material y asociación iconográfica. Común a todos los maestros es la confección de los motivos completos dentro de cada una de las placas, sin que haya temas diseñados sobre más de una placa, procedimiento indicativo de la planificación conjunta de cada panel desde un principio.

Otra cuestión es la de la coetaneidad de todos los paneles. Las grandes divergencias estilísticas entre los paneles laterales y la cubierta despiertan dudas sobre ella. Se puede apuntar que la mera organización compositiva de los paneles parece obedecer a un patrón unitario: campos enmarcados por cenefas, cinco en el frontal y la cubierta, dos en los laterales y el posterior. Los campos de los laterales son aproximadamente idénticos en sus dimensiones, oscilantes entre 53,5 y 54 cm x 36 y 37,5 cm. Coinciden así con la placa central del frontal, que mide precisamente 52,5 x 37,8 cm. Por su parte, las placas laterales del frontal varían entre 25,5-27,5 cm x 30,8-32,5 cm. En último lugar, las cenefas miden entre 85 y 94 mm de anchura y su despiece originario es idéntico en los paneles laterales izquierdo, derecho y posterior, divergiendo del despiece del frontal, probablemente por razones de planificación iconográfica, al tener que incluir el Tetramorfos en las esquinas. Estos datos permiten concluir que el proyecto de los cuatro paneles laterales del Arca es unitario. Respecto a la cubierta, resulta seguro que la ordenación de sus bordes verticales está determinada por la del cajón: las bandas con el Tetramorfos son parte necesaria del programa del frontal, pero se incluyen en la pieza de cubierta. En lo que se refiere a los paneles laterales, están cubiertos por láminas inscritas en árabe, siguiendo el mismo módulo decorativo que el panel frontal y los revestimientos de los barrotes, al menos en aquellos que han conservado la banda inscrita en cúfico. Por último, el panel trasero ordena el borde vertical de la cubierta con la misma decoración de celdillas que los restantes componentes del arca, lo que permite afirmar su pertenencia al mismo diseño de conjunto.

La cubierta se distribuye con un ritmo diferente: la placa central mide 68,5 x 44,8 cm, en tanto que las laterales adoptan una anchura constante entre 26,3 y 27,9 cm, variando las alturas -29-30 cm en las superiores, 39,8-41 cm en las inferiores. La orla epigráfica alcanza 12 cm de anchura. No hay por ello coincidencias con el despiece de los paneles laterales. Refuerza la distancia el hecho de que los tres paneles laterales visibles incluyen la totalidad de las inscripciones árabes, ausentes por completo de la superficie superior de la cubierta.



El análisis y traducción definitivos –en su caso– de estos signos arábigos es un *desideratum* de la investigación, hasta la fecha no llevado a efecto. Amador de los Ríos incluyó unas notas redactadas por P. de Gayangos, en las que el arabista concluía el carácter ornamental de las leyendas (Amador de los Ríos 1988²⁶:16 n. 1)²⁶. Gómez Moreno anotó que se podían reconocer bendiciones y doxologías árabes de uso habitual en objetos suntuarios (1934:30). Al mismo contenido se refiere el estudio que les dedicó Martínez Núñez (2007:66-69) y los comentarios de J. Bustamante Costa que Bango Torviso incorporó a su estudio (2011:49-50 y n.104). En conclusión, se trata, dada la coincidencia de opiniones cualificadas, de un caso más de los habituales objetos decorados con pseudocúfico²⁷. En relación con este hecho, cabe comentar las opiniones vertidas sobre el trasfondo cultural de la confección del arca. Desde Gómez Moreno, la presencia de estos grafemas y el grabado del arco polilobulado han sido considerados como indefectible prueba de la participación de «andaluces» (1945:134), o mozárabes (Manzanares 1972:28) en su factura. A ello se ha opuesto Bango Torviso, quien considera que el grabado es simple «juego de compás y punzón de los muchos que se hacen en las carpinterías sobre los tableros» luego aprovechados en el taller (2011:51-52)²⁸. Lleva razón este autor al comentar que tal grabado carece de toda relación constructiva con el arca. Es un evidente aprovechamiento de una pieza sin mayor connotación para la inserción contextual del Arca Santa. Ahora bien, es evidente que el trazado no es un simple juego: presupone conocimiento preciso de geometría y notable habilidad en la ejecución. El hecho de que su objeto haya sido trazar un arco polilobulado, con los lóbulos circunscritos por doble circunferencia, indica quizás que fue concebido como guía para la inserción de un revestimiento metálico, marfileño o vítreo. Abandonado el proyecto, fue reutilizado en el Arca Santa.

Pese a lo observado en los párrafos precedentes, se puede afirmar la unidad del proyecto, que viene garantizada por la intervención del mismo *quadratararius* en todas las placas inscritas, auxiliado por operarios imbuidos de su modo de hacer. Otro problema representa la coexistencia de dos estilos en la pieza, uno representado por las placas grabadas de la cubierta y otro por las láminas repujadas. Aun teniendo en cuenta las condiciones que imponen las dos técnicas –mucho más flexible y caligráfica la incisión, más rígida y abocetada el repujado–, resulta patente que en el arca se han empleado materiales de procedencia diversa, insertos en un diseño de conjunto común.

26 En realidad la consulta a Gayangos fue realizada por Rada y Delgado (1860:350).

27 Sobre estos objetos, Noack-Haley (2005:476-478), donde apunta la floración de pseudocúfico en la península ibérica en el último tercio del XI.

28 Con anterioridad, García Cuetos (1998:34-35) y Carrero Santamaría (2003:71), tras ella, han sostenido que este grabado prueba la existencia de un arca previa a la confeccionada por encargo de Alfonso VI y Urraca, que se habrían limitado a forrarla de plata. Es hipótesis gratuita e inverosímil. Citan el trabajo de Ruiz de la Rosa (1996), que no me ha sido accesible. En todo caso, es de todo punto imposible que el arca en roble haya sido elaborada en al-Andalus, donde no existen robles. Y resulta igualmente inverosímil que la pieza hubiera sido trabajada en una fecha tan temprana y tan anterior a la de su definitiva incorporación al mueble asturiano.

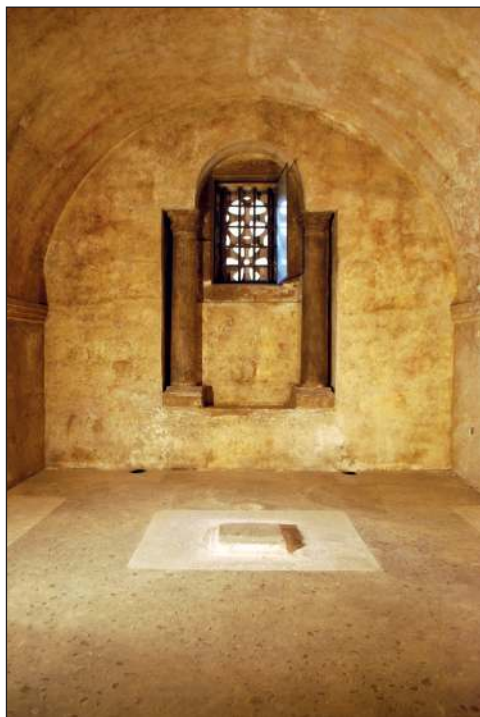


Figura 21. Cámara Santa, capilla de san Miguel, detalle del santuario en la base de altar prerrománico encastrado en la bóveda de la cripta de santa Leocadia, oculta por la colocación del Arca Santa. Foto: César García de Castro Valdés.

Cabe preguntarse a continuación por la razón del aparente desorden que se aprecia en el revestimiento de los barrotes anteriores de los paneles laterales. En efecto, en ambos casos, frente al esperable recubrimiento con epigrafía pseudocúfica, figuran una lámina decorada con pseudorroleos, en el panel izquierdo, y tres chapas con celdillas cuadrangulares idénticas a las que recubren el panel trasero. La lámina con los pseudorroleos dispone de un formato similar a las que componen la inscripción latina de la cubierta: un campo cuadrangular liso enmarcado por un listel repujado y ocho campos repujados, rellenos con circunferencias tangentes unidas por abrazaderas en cuyo interior se inscriben sus respectivas composiciones vegetales, todas distintas, que brotan de tallos o cálices surgentes del borde interior. Este diseño indica que el destino inicial de la banda fue su colocación horizontal, con los tallos surgiendo de la base de los círculos, siguiendo el eje vertical. Su colocación en el barrote vertical es aberrante. Por su parte, en el panel derecho la banda de retícula recorre tanto el barrote derecho como el peinazo inferior. Es posible, por ello, que el diseño original del arca hubiera previsto bandas de retícula para los tres peinazos inferiores –izquierdo derecho y trasero–, habiendo sido arrancada una de estas bandas para sustituir la pérdida del original pseudocúfico.

La misma función habría desarrollado la lámina con pseudorroleos, cuyo encaje es aún más forzado.

4. Destino inicial y cronología

La generalidad de los autores sostiene que el destino original de esta pieza fue ejercer como altar en el santuario superior de la Cámara Santa, dedicado a San Miguel²⁹. Ya en 1995, y nuevamente en 2010, nos opusimos a esta hipótesis, con los siguientes argumentos: la inexistencia de menciones explícitas al

29 Manzanares (1972:20), quien asevera que «desde siempre, es el altar de la Cámara Santa»; Moralejo (2004:224); García Cuetos (1998:30); Platero y Hevia (1993:248); López Fernández (2004:14); Fernández González (2012:318-319 y 337). Son excepciones Lasko (1995:291) («en sentido estricto es un cofre relicario y no un altar») y Bango (2011:47). En 2007, sin embargo, hablaba de altar de bloque (Bango 2007:63). Por su parte, Walker (2011:398-399) asevera: «The *arca santa* is a reliquary that looks like an altar, but, because of the damage of the top, it is impossible to identify any signs of use as an altar. The decision to engrave the top instead of embossing it implies, however, that use was intended to be an option».



uso litúrgico y en especial, a la consagración, en la variada y nutrida serie de inscripciones con las que está dotada, así como en la carencia de las necesarias cruces de consagración; la demolición del altar original del santuario para ser ocupado su lugar por el Arca, lo que aduce en favor del cambio funcional del lugar, que de santuario eucarístico pasó a capilla devocional; y el testimonio de Ambrosio de Morales que atestigua que en su época –1572– no había altar en el santuario: «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. Alfonso en su traza no quiso que hubiese allá adentro Altar» (Morales 1782²:180)³⁰. A estos argumentos podemos añadir que la colocación del arca en el centro del santuario de la Cámara Santa, ocultando la base del altar prerrománico, –que se ha puesto de nuevo a la vista en la operación de retirada de muebles del interior del mismo (Figura 21) (Ríos González 2014:271)³¹–, contraviene la colocación habitual de los altares a fines del XI, cuando por norma litúrgica reformada se adosan al paramento interior del muro testero. No es verosímil que en las fechas que se postulan para la factura del Arca, en pleno proceso de implantación forzosa de la reforma litúrgica, una obra promovida por Alfonso VI, impulsor de dicha reforma, hubiera sido concebida para proseguir con los hábitos litúrgicos proscritos. Por último, en el diseño de la cubierta no se previó, en el caso de que su uso como altar hubiera sido el determinante, el lugar adecuado para la colocación de los enseres conteniendo las especies eucarísticas. Los altares portátiles conservados del período entre los siglos IX y XII muestran uniformemente un ara pétrea enmarcada por placas orfebrísticas, como se puede apreciar en los ejemplos siguientes: altar de Adelhausen (Augustinermuseum, Friburgo de Brisgovia), de pórfido (Elbern 2003²:91); altar de Sant Pere de Rodes (Museu d'Art, Gerona), de pizarra (Vidal 2002:160-167); altar de san Millán de La Cogolla (Museo Arqueológico Nacional, Madrid) (Bango 2007:74); altar de la condesa Gertrudis, del Tesoro de los Güelfos (The Cleveland Museum of Art, Cleveland), de pórfido (Westermann-Angerhausen 1998:58); el pequeño marco de un probable altar portátil (Kunstgewerbemuseum, Berlín), del que falta el ara (Lambacher 2010:36); altar anglosajón (Musée de Cluny, París), de pórfido (Lasko 1999:134); altar de la catedral de Hildesheim (Brandt 2010:44-45); otro altar portátil procedente del Tesoro de los Güelfos (Kunstgewerbemuseum, Berlín), de mármol (Lambacher 2010b:56-57); altar de Adelvold, del Tesoro de los Güelfos (Kunstgewerbemuseum, Berlín), de pórfido (Lambacher 2010c:58-59); altar con columnas de cristal de roca, de la misma procedencia (Kunstgewerbemuseum, Berlín), de pórfido (Lambacher 2010d:60); altar con las virtudes cardinales, de pórfido verde, con el mismo origen (Lambacher 2010e:70); altar de Xanten (Domschatzkammer, Xanten), cuya ara ha sido sustituida por placa de pla-

30 Bango (2011:47) añade con razón que toda la documentación referente al arca lo denomina así, empezando por su propia inscripción. En el caso de que hubiera sido concebido como altar, ello no habría dejado de ser reflejado en ellas.

31 La existencia de la base del altar había sido ya advertida por Fernández Buelta y Hevia Granda (1984²:103) y adecuadamente valorada por García de Castro (1995:211 y 367-368).



Figura 22. Cubierta. Detalle de la pérdida de dorado en el sector anterior del Arca. Foto: César García de Castro Valdés.

ta (Moland 2006:80-81); altar de Bamberg (Domschatz und Diözesanmuseum Bamberg), de pórfido verde (Moland 2006b:82-83); altar de santa Maria im Kapitol, Colonia (Schnutgen Museum, Colonia), también de pórfido verde (Lambacher 2006:84-85); altar del obispo Werl (Domschatz, Paderborn), de mármol verde (Lasko 1999:266-267); los dos altares de la abadía de Melk (Schatzkammer, Melk; Dumbarton Oaks Collection, Washington), de serpentina y pórfido, respectivamente (Fillitz y Pippal 1987:84-95); altar de Stavelot (Musées Royaux, Bruselas), de cristal (Lasko 1999:322); el denominado altar de Gregorio (parroquial de Sint Servatius, Siegburg), de pórfido verde (Lambacher 2006b:78-79);



altar de Teodorico de Hildesheim (British Museum, Londres), de cristal de roca (Hoffmann 1970:106-108); o los dos altares del tesoro de Conques: el denominado altar de Sainte-Foy (Trésor de l'Abbaye Sainte-Foy, Conques), de alabastro (Taburet-Delehay 2001:62-64); y el altar de Bégon (Trésor de l'Abbaye Sainte-Foy, Conques), de pórfido (Taburet-Delehay 2001b:62-64).

En otros casos, el lugar de las especies eucarísticas está señalado con un rebaje topográfico en la cubierta, singularizado a la vez en su enmarque y en su decoración interior, como es el caso del altar portátil de Eilberto de Colonia, donde la ilustración con el Cristo en majestad se sitúa bajo una lámina de cristal de roca (Lambacher 2010f:72-73; Lasko 1999: 294). Aún más, en el caso tan particular de un altar fundido enteramente en bronce, como el denominado Altar de Krodo (Goslarer Museum, procedente de la colegiata de los santos Simón y Judas), estrictamente coetáneo al Arca Santa, el armazón fundido en una sola pieza ha previsto el hueco para el ara pétrea (Lasko 1999:229 y n. 22). Fernández González (2012:319) ha presentado como prueba del uso como altar del arca su observación de la cubierta, según la cual «el dorado de la plata se ha desgastado considerablemente, en la zona central de la tapa, en un radio que abarca los personajes que asisten a la crucifixión de Cristo y a la parte inferior de su Cuerpo. Es decir, en el lugar en el que se situaría el celebrante, de espalda al pueblo, según el ritual de la liturgia romana». En efecto, en la plancha central de la cubierta, el espacio correspondiente al tramo inferior de la cruz y su inmediato contorno han sufrido pérdidas del dorado, sustancialmente más intensas que en el resto de la superficie (Figura 22). Ahora bien, estas pérdidas se sitúan a una distancia máxima del borde exterior del arca de unos 33-34 cm, que estimamos excesivamente corta para ser debida a la continua posición de los vasos litúrgicos sobre la supuesta tabla. De haber sufrido este contacto, es probable que la erosión se hubiera producido a mayor distancia, por haber colocado los vasos en el centro del arca, *grosso modo* sobre el pecho de Cristo y el centro de la cruz. En cualquier caso, resulta patente que una explicación de esta naturaleza no tiene en cuenta que en ningún caso una mesa de altar se encuentra desprovista de manteles en el momento de la celebración eucarística. No existe, pues, contacto directo entre las superficies de los vasos y de la mesa del altar. Creo, por ello, que existe otra explicación para estas pérdidas del dorado, más acorde con el verdadero uso del arca. Se deben a la repetida acción de contacto con las manos de los visitantes, quienes extendían el brazo a través de los cancelos para tocar la superficie de la cubierta, que permanecía sin cubrir por velo alguno. Precisamente se explica así su posición, inmediata al borde exterior y centrada, por constituir el único espacio accesible al contacto con la mano. De hecho, ha desaparecido parcialmente el dorado, pero no han sido afectados los nielados, que indudablemente no habrían permanecido indemnes si la erosión de los vasos hubiera sido continuada.

Es, por tanto, un cofre relicario, monumental en su tamaño y espectacular en su decoración, pero del mismo género que otros de su estilo y época, como el Arca de san Isidoro, la de san Pelayo, ambas en San Isidoro de León, o las arcas emilianenses de san Millán y san Felices.

Tradicionalmente, la factura del Arca ha sido puesta en relación con la ceremonia de apertura del relicario, el día 13 de marzo de 1075 (*tertio idus martii*) (García Larragueta 1962:215 y 218). En modo alguno puede admitirse una correlación tan evidente, pues lo único que con certeza se desprende de la inscripción es que en tal fecha de 1075, fue conocido en la provincia «tan venerable y salutífero regalo», es decir, la colección de reliquias. Lo que no ofrecía duda al redactor es precisamente ese año, como lo prueba la inserción del complemento circunstancial *sine dubio* entre *hera* y *millesima*. Como el acta de apertura conservada en la catedral ovetense lleva la citada fecha, Gómez Moreno dedujo que no podía haber contradicción entre ambos testimonios y reconstruyó las letras XIIIa en el hueco de la inscripción, ajustándose a las posibilidades espaciales existentes, obteniendo así la era MCXIII (año 1075).

Se dispone de un *terminus post quem*: la apertura del arca de madera en el referido día. Si concedemos valor cronístico al acta, lógicamente hemos de deducir que el arca no pudo haber sido recubierta de plata para la ceremonia de su apertura. Al contrario, fue la apertura la que hubo de motivar la donación regia. Es segura una factura en vida del propio monarca Alfonso VI, lo que arroja el *terminus ante quem*: 1109, fecha de su fallecimiento, pues si la inscripción hubiese sido escrita con posterioridad a la muerte del citado rey, no cabe duda de que se haría referencia a esta circunstancia –añadiendo quizás una fórmula alusiva a su memoria–, a la vez que el donante vivo incidiría en su aportación, haciendo mención explícita de su nombre. Por la misma razón podríamos aquilatar aún más el *terminus ante quem* a 1101, año del fallecimiento de la infanta Urraca Fredenandi, hermana de Alfonso VI. Puesto que el presente es el tiempo verbal utilizado, tanto en indicativo como en subjuntivo para las expresiones de indulgencia y eterna salvación de los donantes, Alfonso VI y Urraca, cabe presumir que estaban vivos en el momento de la confección de la inscripción.

A este respecto es pertinente referirse a las propuestas cronológicas publicadas. Queda claro, a mi juicio, que no puede mantenerse la tradicionalmente sostenida por la historiografía, del año 1075. Por lo mismo, y por los ya explicados argumentos epigráficos y de hermenéutica textual, no puede sostenerse la reconstrucción de la fecha en la era MCX, año 1072, publicada por Bango Torviso, ni por ello todo su contexto explicativo de la confección del arca (2011:19-23).



La primera revisión de la fecha tradicional se debió a Julie Harris (1995)³², quien tras consideraciones de tipo histórico y estilístico atribuye la factura del Arca al obispo Pelayo (1101-1130), como un elemento más de su estrategia de engrandecimiento simbólico de su diócesis. Los argumentos de mayor peso son la crítica a la reconstrucción de la lectura de la inscripción a cargo de Gómez Moreno, y la opinión de B. Reilly (1985:7)³³ sobre la falsedad del acta ovetense del 1075. Soslayaremos aquí por falta de espacio, sus comentarios de orden estilístico y correspondientes derivaciones cronológicas. Iconográficamente, por último, la presencia de Ana, figura que identifica con la santa madre de la Virgen María, es indicio de cercanía cronológica del Arca a los frescos de San Isidoro de León, fechables según Williams hacia la década de 1120-30, donde aparece en las mismas escenas que en la pieza ovetense (Williams 1973:180-183).

A esta propuesta es preciso decir, en primer lugar, que la identificación iconográfica de Anna con la madre de la Virgen no es correcta, pues se trata de la profetisa asistente a la Presentación en el templo y Circuncisión de Jesús (Lc, 2, 36-38)³⁴, luego el argumento hagiográfico se desvanece. En segundo lugar, no es admisible una fecha posterior a 1101 por la falta de alusiones póstumas a Alfonso VI y Urraca. En tercer lugar, la tesis de Reilly no es incontrovertible: del acta de 1075 nos ha llegado una versión compuesta por dos documentos yuxtapuestos –relato narrativo de los preparativos y ceremonia de apertura, y donación de la mandación de Langreo, acto del que conocemos más versiones– con alteraciones, pero ello no la anula como documento histórico. Por último, no puede ser aceptable la participación del obispo Pelayo recién llegado al cargo en la gestación del proyecto, pues, en primera instancia, es Alfonso VI quien acapara todo el protagonismo en el registro escrito de la donación y, en segunda y más decisiva instancia, en ningún lugar de su abundante producción escrita Pelayo se atribuye la responsabilidad en esta promoción, lo que no habría dejado de hacer si hubiera sido él su agente, como ha recogido Alonso Álvarez (2007-2008:22 y 24), mientras que Fernández González (2012:343) no descarta la participación de Pelayo de Oviedo. Al contrario, en su versión de la Crónica del Alfonso III deja clara la donación a cargo de Alfonso VI.

Alonso Álvarez ha retomado la cuestión de la datación del Arca Santa, frente a la tesis de Harris. Reviste plena certeza su razonamiento negando la hipotética promoción de Urraca Adefonsi o Alfonso VII: en tal caso, no sería concebible que hubieran silenciado su papel. Y aduce como argumento decisivo para fijar la datación antes de 1102 el hecho de que el propio Pelayo cite su existencia en ese año, al indicar que, al descubrir las reliquias de santa Eulalia, las introdujo

32 El estudio no se apoya en conocimiento de primera mano de la pieza y se limita a intentar establecer un contexto histórico verosímil para su factura.

33 El tratamiento del documento, apenas unas líneas en nota, es apresurado y en modo alguno definitivo.

34 Así lo interpretamos en su momento: García de Castro (1999 II:45). Confirman la interpretación López Fernández (2004:12); Bango (2011:29-30); y Walker (2011:400-401). Por el contrario, Fernández González (2012:325), la identifica con la madre de María.

en la *capsa maior argentea* que había donado Alfonso hijo de Fernando y Sancha. En consecuencia, enuncia la posibilidad de una factura bajo el pontificado de Arias (1073-1094) (2007-2008:22)³⁵.

En último lugar, Walker se ha pronunciado por una fecha temprana, anterior a 1077, en razón de la no utilización del título *imperator* y por ello retomando la tradicional de 1075 (2011:398)³⁶.

La presencia de la fórmula *sine dubio* en la expresión de la fecha puede ser interpretada como señal de cierta lejanía respecto al acontecimiento, pretendiendo despejar las dudas que al respecto pudieran haberse suscitado, lo que permite proponer una factura en torno a la última década del XI, pues con la fecha 1100 se cierra la más grande de las composiciones documentales que tienen por donante a Alfonso VI, elaborada por el obispo Pelayo para el *Liber Testamentorum*. De hecho la relación de Alfonso y Urraca con San Salvador de Oviedo se revitaliza en estos años: 1090 y 1097, entrega al señorío episcopal del monasterio de San Vicente (García Larragueta 1962: 272-272, 301-302); 1094, donación del monasterio de santo Adriano y santa Natalia de Tuñón; 1096, donación del palacio real en Oviedo; 1100, donación de Santianes de Teverga (Valdés Gallego 2001:185-196 –estudio lingüístico– y 585-593 –texto latino–). En conclusión, estimo verosímil una confección del Arca en torno a 1090-1100, siendo su destinatario el obispo Martín (1094-1098), aunque pudiera haberlo sido igualmente su antecesor Arias, gran colaborador de Alfonso VI, en el último período de su mandato. 🌀

5. Bibliografía

ALONSO ÁLVAREZ, Raquel (2001). «Arca Santa o Arca de las Reliquias». En: BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo (coord.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. León: Junta de Castilla y León, 398-400.

ALONSO ÁLVAREZ, Raquel (2007-2008). «Patria vallata asperitate moncium. Pelayo de Oviedo, el arca de las reliquias y la creación de una topografía regia». *Locus Amoenus*, 9: 17-29.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Soledad (1999). *El románico en Asturias*. Gijón: Trea.

AMADOR DE LOS RÍOS, José (1988) [1877]. «La Cámara Santa de la catedral de Oviedo», *Monumentos latino-bizantinos de la monarquía asturleonense. Monumentos Arquitectónicos de España*. Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo, 1-63.

BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo (2007). *Emiliano, un santo en la Hispania visigoda y el arca románica de sus reliquias*. Logroño: Fundación San Millán de la Cogolla.

BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo (2011). «La renovación del tesoro sacro a partir del concilio de Coyanza y el taller real de orfebrería de León. El Arca Santa

³⁵ El texto de Pelayo, en su versión de la Crónica de Alfonso III, ed. Prelog (1980:90).

³⁶ Los restantes argumentos no son sostenibles: en modo alguno la fecha del traslado del Beato de Gerona a esta sede en 1078 puede establecer un *terminus ante quem* para la confección de la crucifixión del Arca Santa, que la habría tomado como modelo, como se afirma en p. 404.



- de Oviedo (1072)». *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario 2: 11-67.
- BAUER, Franz Alto (2001). «Reliquiario di Leone III nell'altare della Capella Sancta Sanctorum». En: *Carlomagno a Roma*. Roma: Retablo, 185-189.
- BRANDT, Michael (2010). «Kästenförmiger Tragaltar aus dem Hildesheimer Domschatz». En: LAMBACHER, Lothar (ed.), *Schätze des Glaubens. Meisterwerke aus dem Dom-Museum Hildesheim und dem Kunstgewerbemuseum Berlin*, Regensburg: Schnell und Steiner, 44-45.
- CAMPS CAZORLA, Emilio (1945). *El arte románico en España*. Barcelona: Labor.
- DIEGO SANTOS, Francisco (1994). *Inscripciones medievales de Asturias*. Oviedo: Principado de Asturias.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (2003). *El conjunto catedralicio de Oviedo durante la Edad Media*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.
- ELBERN, Victor H. (2003) [1954]. «Der Adelhausener Tragaltar. Formenschatz und Ikonographie». En: FRITZ, Johannes Michael (ed.), *Fructus operis II. Beiträge zur liturgischen Kunst des frühen Mittelalters*. Regensburg: Schnell und Steiner, 90-120.
- ESCORTELL PONSODA, Matilde (1976). *Catálogo de las salas de arte románico y gótico del Museo Arqueológico de Oviedo*. Oviedo: Diputación Provincial.
- FERNÁNDEZ BUELTA, José y HEVIA GRANDA, Víctor (1984) [1948]. *Ruinas del Oviedo primitivo. Historia y secuencia de unas excavaciones*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etlvina (2012). «El Arca Santa de Oviedo y sus precedentes. De Alfonso II a Alfonso VI». En: *Alfonso VI y su legado. Actas del Congreso Internacional, Sahagún, 29 de octubre al 1 de noviembre 2009, IX Centenario de Alfonso VI (1109-2009)*. León: Edilesa, 311-343.
- FILLITZ, Hermann y PIPPAL, Martina (1987). *Schatzkunst. Die Goldschmiede- und Elfenbeinarbeiten aus österreichischen Schatzkammern des Mittelalters*. Salzburgo-Viena: Residenz.
- GARCÍA CUETOS, María Pilar (1998). «Fragmentos del Arca Santa», *Nuestro Museo. Boletín Anual del Museo Arqueológico de Asturias*, 2: 27-36.
- GARCÍA LARRAGUETA, Santos (1962). *Colección de documentos de la catedral de Oviedo*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (1995). *Arqueología cristiana de la Alta Edad Media en Asturias*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (1999). «Las primeras fundaciones». En: *La catedral de Oviedo, II: Catálogo y Bienes Muebles*. Oviedo: Nobel, 43-46.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (2010). «El Arca Santa de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo». En: GEORGE, Philippe (ed.), *De Reliquiis. À propos de reliques et de reliquaires de saints. Feuilles de la Cathédrale de Liège*, 102-112: 65-76.
- GÓMEZ MORENO, Manuel (1934). *El arte románico español. Esquema de un libro*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- GÓMEZ MORENO, Manuel (1945). «El Arca Santa de Oviedo, documentada». *Archivo Español de Arte*, 69: 125-136.
- HARRIS, Juliet A. (1995). «Redating the Arca Santa of Oviedo». *The Art Bulletin*, 77(1): 82-93.
- HOFFMANN, Konrad (1970). «Portable altar». En: HOFFMANN, Konrad (ed.), *The Year 1200*, Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 106-108.
- LAMBACHER, Lothar (2006). «Tragaltar». En: KÖTZSCHE, Dietrich y LAMBACHER, Lothar (eds.), *Höhepunkte romanischer Schatzkunst. Die Kuppelreliquiare in London und Berlin und ihre Umkreis*. Berlín: Staatliche Museen zu Berlin, 84-85.

- LAMBACHER, Lothar (2006b). «Tragaltar, sogenannter Gregorius-Tragaltar». En: KÖTZSCHE, Dietrich y LAMBACHER, Lothar (eds.), *Höhepunkte romanischer Schatzkunst. Die Kuppelreliquiare in London und Berlin und ihre Umkreis*. Berlín: Staatliche Museen zu Berlin, 78-79.
- LAMBACHER, Lothar (2010). «Rahmen». En: LAMBACHER, Lothar (ed.), *Schätze des Glaubens. Meisterwerke aus dem Dom-Museum Hildesheim und dem Kunstgewerbemuseum Berlin*. Regensburg: Schnell und Steiner, 36.
- LAMBACHER, Lothar (2010b). «Tragaltar mit getriebenen Silberfiguren aus dem Welfenschatz». En: LAMBACHER, Lothar (ed.), *Schätze des Glaubens. Meisterwerke aus dem Dom-Museum Hildesheim und dem Kunstgewerbemuseum Berlin*. Regensburg: Schnell und Steiner, 56-57.
- LAMBACHER, Lothar (2010c). «Tragaltar des Adelvoldus aus dem Welfenschatz». En: LAMBACHER, Lothar (ed.), *Schätze des Glaubens. Meisterwerke aus dem Dom-Museum Hildesheim und dem Kunstgewerbemuseum Berlin*. Regensburg: Schnell und Steiner, 58-59.
- LAMBACHER, Lothar (2010d). «Tragaltar mit Bergkristallsäulen aus dem Welfenschatz». En: LAMBACHER, Lothar (ed.), *Schätze des Glaubens. Meisterwerke aus dem Dom-Museum Hildesheim und dem Kunstgewerbemuseum Berlin*. Regensburg: Schnell und Steiner, 60.
- LAMBACHER, Lothar (2010e). «Tragaltar mit den Kardinaltugenden aus dem Welfenschatz». En: LAMBACHER, Lothar (ed.), *Schätze des Glaubens. Meisterwerke aus dem Dom-Museum Hildesheim und dem Kunstgewerbemuseum Berlin*. Regensburg: Schnell und Steiner, 70.
- LAMBACHER, Lothar (2010f). «Tragaltar des Eilbertus aus dem Welfenschatz». En: LAMBACHER, Lothar (ed.), *Schätze des Glaubens. Meisterwerke aus dem Dom-Museum Hildesheim und dem Kunstgewerbemuseum Berlin*. Regensburg: Schnell und Steiner, 72-73.
- LASKO, Peter (1999). *Arte sacro 800-1200*. Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Enrique (2004). *Las reliquias de San Salvador de Oviedo*. Oviedo: Madú.
- MANZANARES RODRÍGUEZ, Joaquín (1972). *Las joyas de la Cámara Santa, valores permanentes de Oviedo*. Oviedo: Tabularium Artis Asturiensis.
- MARTÍNEZ NÚÑEZ, María Antonia (2007). *Epigrafía árabe. Real Academia de la Historia. Catálogo del Gabinete de Antigüedades*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo (1986). *La España del siglo XIII leída en imágenes*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- MIGUEL VIGIL, Ciriaco (1887). *Asturias monumental, epigráfica y diplomática*. Oviedo: Diputación Provincial.
- MOLAND, Hannah (2006). «Tragaltar». En: KÖTZSCHE, Dietrich y LAMBACHER, Lothar (eds.), *Höhepunkte romanischer Schatzkunst. Die Kuppelreliquiare in London und Berlin und ihre Umkreis*. Berlín: Staatliche Museen zu Berlin, 80-81.
- MOLAND, Hannah (2006b). «Tragaltar». En: KÖTZSCHE, Dietrich y LAMBACHER, Lothar (eds.), *Höhepunkte romanischer Schatzkunst. Die Kuppelreliquiare in London und Berlin und ihre Umkreis*. Berlín: Staatliche Museen zu Berlin, 82-83.
- MORALEJO, Serafín (2004) [1982]. «Les arts somptuaires hispaniques aux environs de 1100». En: FRANCO MATA, Ángela (ed.), *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*. Santiago: Xunta de Galicia, 219-235.
- MORALES, Ambrosio de (1791) [1586]. *Coronica general de los reynos de España, VIII*. Madrid: Benito Cano.
- MORALES, Ambrosio de (1977) [1765]. *Viaje a los reynos de León y Galicia y Principado de Asturias*. Oviedo: Biblioteca Popular Asturiana.



- NOACK-HALEY, Sabine (2005). «Inscriptional versus Pictorial Invocation to God». *Madriider Mitteilungen*, 46: 472-480.
- PLATERO FERNÁNDEZ-CANDAOSA, Ramón y HEVIA BALLINA, Agustín (1993). «Arca Santa o Arca de las reliquias». En: *Orígenes. Arte y Cultura en Asturias. Siglos VI al XV*. Oviedo: Lunwerg, 248-251.
- PRELOG, Jan (1980). *Die Chronik Alfons' III. Untersuchung und kritische Edition der vier Redaktionen*. Frankfurt-Bern-Cirencester: Peter Lang.
- RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la (1860). *Viaje de SSMM y AA por Castilla, León, Asturias y Galicia en el verano de 1858*. Madrid: Aguado.
- REILLY, Bernard F. (1985). «The Chancery of Alfonso VI». En: REILLY, Bernard F. (ed.), *Santiago, St. Denis and St. Peter. The reception of the roman liturgy in León-Castile in 1080*. Nueva York: Fordham University Press, 1-40.
- RÍOS GONZÁLEZ, Sergio (2014). «Seguimiento arqueológico de la actuación en la Cámara Santa». En: *Intervenciones en el Patrimonio Cultural asturiano 2007-2014*. Oviedo: Principado de Asturias, 271.
- RUIZ DE LA ROSA, Juan Antonio (1996). «Arquitectura islámica como forma controlada: algunos ejemplos en Al-Andalus». En: *Arquitectura en Al-Andalus*. Barcelona: Lunwerg, 27-54.
- SANZ FUENTES, María Josefa y CALLEJA PUERTA, Miguel (2005). «La apertura del Arca Santa». En: *Litteris confirmetur. Lo escrito en Asturias en la Edad Media*. Oviedo : Cajastur, 261-270.
- TABURET-DELEHAYE, Elisabeth (2001). «Autel portatif de Sainte Foy». En: GABORIT-CHOPIN, Danielle y TABURET-DELEHAYE, Elisabeth (eds.), *Le trésor de Conques*, París: Musée du Louvre, 62-64.
- TABURET-DELEHAYE, Elisabeth (2011b). «Autel portatif de l'abbé Bégon». En: GABORIT-CHOPIN, Danielle y TABURET-DELEHAYE, Elisabeth (eds.), *Le trésor de Conques*. París: Musée du Louvre, 56-61.
- VALDÉS GALLEGO, José Antonio (2001). *El Liber testamentorum ecclesiae ovetensis. Estudio filológico y edición*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.
- VIDAL, Sergio (2002). «El tesoro altmedieval». En: LORÉS I OTZET, Inma (ed.), *El monestir de Sant Pere de Rodes*. Barcelona-Gerona-Lérida: Universitat de Barcelona-Universitat de Girona-Universitat de Lleida, 160-167.
- WALKER, Rose (2011). «Becoming Alfonso VI: the king, his sister and the arca santa reliquary». *Anales de Historia delArte*, volumen extraordinario 2: 391-412.
- WESTERMANN-ANGERHAUSEN, Hiltrud (1998). «Die Stiftungen der Gräfin Gertrud –Anspruch und Rang». En: EHLERS, Joachim y KÖTZSCHKE, Dietrich (eds.), *Der Welfenschatz und sein Umkreis*. Maguncia: Philipp Von Zabern, 51-76.
- WILLIAMS, John W. (1973). «San Isidoro de León: Evidence for a New History». *The Art Bulletin*, 55: 180-183.