

Iconografía bíblica en el claustro del Salvador

por Francisco De Caso

1. INTRODUCCION

De los cerca de cincuenta temas esculpidos en el claustro de la catedral de Oviedo, dieciocho son de inspiración bíblica. Vidas de santos, fábulas, leyendas, animales, caprichos vegetales, etc., se reparten por el resto de los capiteles poniendo cerco a lo que hasta el gótico había sido una iconografía dominante, y que en la nueva etapa sufre un obligado acomodo. El sentido didáctico de las imágenes está ahora puesto al servicio de un mundo mucho más real y también más rico de elementos, que pretende ante todo ser más próximo. Y, puesto que el franciscanismo ha hecho de la hiedra y el lobo instrumentos comunes y útiles al lenguaje religioso, justo será que trepen por las columnas y se acomoden en los capiteles. Se observa pues, en el claustro del Salvador, una disminución de la temática bíblica, ajustada a los nuevos planteamientos.

En segundo lugar, y centrados ya en las imágenes sacras, existe un claro predominio de los temas del Nuevo Testamento sobre los del Antiguo, en perfecta adecuación con la norma impuesta al arte por la orientación que toma el pensamiento religioso. Las dosis de humanidad que éste exhibe favorecerán la exaltación de lo cristológico, entendiendo por tal no sólo la figura del hombre-Dios (opuesta a la orientalizante y románica inaccesibilidad de Yavé), sino la de los personajes mucho más próximos, comprensibles e imaginables, que pueblan el escenario evangélico. De ahí que, frente a seis temas del Antiguo Testamento, aparezcan en el claustro doce del Nuevo, sin entrar ahora en el campo hagiográfico¹.

La serie que ilustra la Antigua Ley cuenta, pese a su brevedad, con ejemplos de cada uno de los ciclos que desarrollan aquélla. La llamada historia primitiva (desde Adán hasta Abraham) está representada por *La creación de Eva*, *El pecado original* y *La expulsión del paraíso*; la segunda época bíblica, la de la elección y grandeza de Israel (desde la vocación de Abraham hasta la muerte de Salomón) la ilustran *El sacrificio de Isaac* y *La visita de la reina de Saba*; por último, *Daniel entre los leones* sería una breve alusión a la tercera época, la de la decadencia del pueblo de Israel (desde la división del reino hasta Jesucristo).

En cuanto al Nuevo Testamento, se reúnen sus representaciones en cuatro grupos clásicos. El dedicado a la Virgen incluye *Nacimiento de María*, *Visita-ción* y *Sueño de José*; a la infancia de Cristo corresponden *Natividad*, *Canto de Simeón* y el tema compuesto por *La matanza de los inocentes* y *El milagro del campo de trigo*. La Pasión se desarrolla con *La Oración en el huerto*, *Ecce Homo* y *Cristo crucificado*; y la glorificación está representada por *La aparición a la Magdalena*. A estos temas se añade el de *El Juicio Final*.

Para seguir sobre el plano la ubicación de los capiteles y sacar de ellos las mejores conclusiones, interesa recordar que el claustro fue levantado en tres fases (fig. 1). El ala Norte y los dos primeros planos del ala Oeste se construyeron en la primera mitad del siglo XIV; el resto de este sector y el meridional se terminaron con la centuria, y entre 1412 y 1441 surgió el ala oriental². Digamos por último que no es nuestra intención la de agotar la explicación de cada uno de los temas. Poco sentido tendría ahora "descubrir" la historia iconográfica de *La*

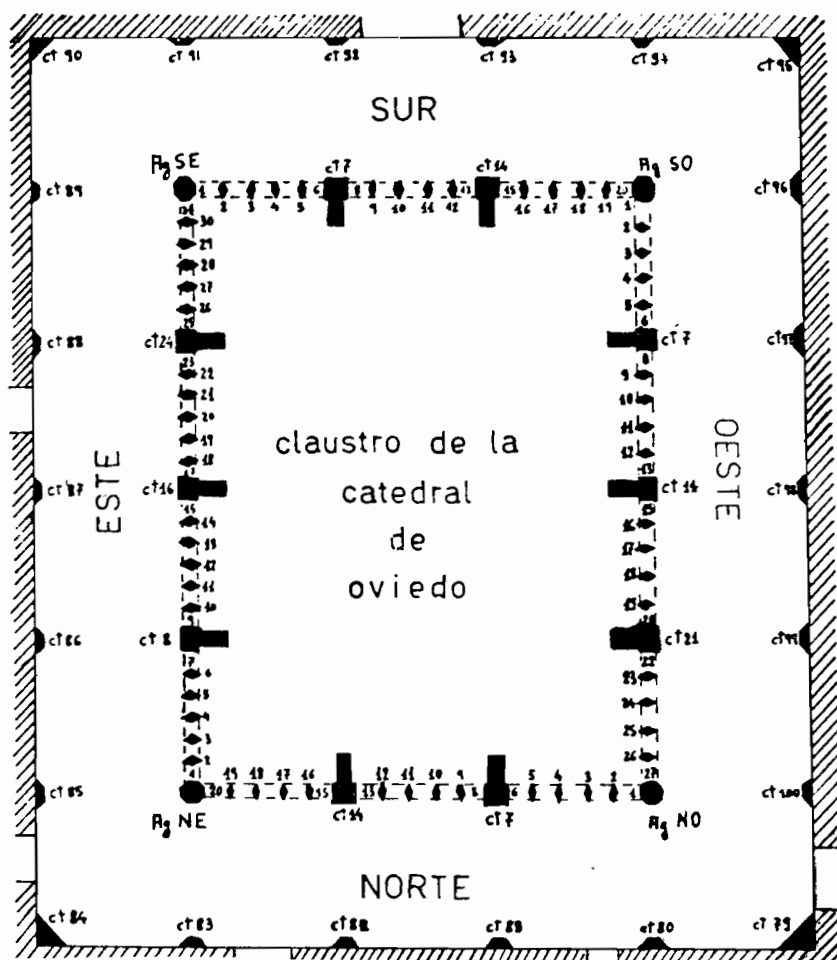


Fig. 1.- Plano del claustro de la catedral de Oviedo.

Anunciación o de *La Crucifixión*. Nuestra misión, como la de cualquiera que hoy investigue en este campo, es la de alcanzar el triple objetivo de sacar a la luz la existencia de unas determinadas manifestaciones, facilitar las claves para una lectura específica, de acuerdo con las coordenadas de espacio y tiempo en que cada realización se sitúa, y poner de relieve lo que de peculiar o de común tienen, en el fondo o en la forma, las variantes iconográficas utilizadas para historiar los capiteles del claustro de la catedral de Oviedo. Y todo ello con la economía de palabras que imponen las comprensibles limitaciones editoriales.

2. TEMAS DEL ANTIGUO TESTAMENTO

2.1. La creación de Eva (CT. 99, capitel. Génesis 2, 20-23)

Adán, recostado contra un árbol, aparece sumido en el «profundo sopor» que según el Génesis «hizo Yavé Dios caer sobre el hombre». Frente a él Cristo, con nimbo crucífero, bendice con su mano derecha mientras con la izquierda, en singularísimo parto, ayuda a brotar del costado del varón la diminuta figura de la mujer³. Un ángel, con la mano apoyada en la espalda, es testigo de la escena. Sin duda, en la fórmula representativa utilizada hay licencia respecto al texto bíblico («... tomó una de sus costillas, cerrando en su lugar la carne, y de la costilla que del hombre tomara, formó Yavé Dios a la mujer»), pero no cabe duda de que la imagen es de este modo más clara y sintética.

La aparición de un Cristo creador está justificada por el hecho de que el Padre crea mediante la palabra, es decir, por medio del Verbo, y el verbo es Cristo. Tal vez resulte menos confuso el recurso que con el mismo fin había utilizado la iconografía bizantina, el de la mano de Dios, porque hacía comprender inequívocamente la labor hacedora del Padre, aunque a la postre el significado y la definición teológica del Verbo se difuminasen un tanto.

Desde el punto de vista de la interpretación del tema, *Eva surgiendo de flanco de Adán* fue comprendida siempre como el símbolo del nacimiento de la Iglesia. Quizás por ello su representación haya sido más frecuente que la de la creación de Adán.

2.2. El pecado original (CT. 99, capitel. Génesis 2, 16-18; 3, 1-8) (fig. 2)

Sencillísima la composición de la escena, con el varón y la mujer a un lado y otro del árbol, en el que se enrosca la serpiente. Adán aprieta la garganta con la mano, tratando quizás de remediar lo irremediable; Eva inclina la cabeza en ademán triste, consciente por completo del acto. La iconografía es de origen oriental, existiendo antiguas manifestaciones que se remontan al siglo X (monasterio armenio de Ajthmr)⁴.

La erudición medieval hizo del pasaje fuente de infinitas interpretaciones y comentarios. Surgió así la famosa *Historia de la vera cruz*, y se multiplicaron las discusiones sobre cuál sería la fruta del pecado, siendo muchas las citadas y aún las representadas, aunque entre todas fue la manzana la que obtuvo mayor difusión, hecho en el que, en opinión de Jesús M^a Caamaño, «puede haber pesado, a partir de las peculiaridades geográficas con las consiguientes variedades frutales, el juicio teológico sobre el primer movimiento que desencadenó la desobediencia de Adán y Eva. Iría, así, cada una de las frutas unida, a su vez, a un diverso matiz significativo en el orden moral»⁵.

Lo que se mantuvo como indiscutido fue el paralelismo entre Eva y María. La Virgen sería la nueva Eva, capaz de compensar la falta de ésta. Por eso Berceo escribe: «Si por mujer fuemos e por fuste perdimos, por mujer e por fuste somos redimidos».



Fig. 2.- Pecado original y expulsión del Paraíso. CT. 99.

2.3. La expulsión del paraíso (CT. 99, Capitel. Génesis 3, 23-24) (fig. 2)

Adán y Eva aparecen desnudos, aunque el Génesis (3,21) hable de que «hízoles Yavé Dios al hombre y a su mujer túnicas de pieles, y los vistió». Eva precede en la marcha a Adán, que se apoya en el hombro de la mujer. Un ángel desenvainada la espada, los empuja fuera del Edén. Hasta el siglo XIII había sido normal que fuera el Padre quien, en correspondencia con el texto bíblico expulsase a los culpables; pero a partir de esa fecha, el querubín que según el Génesis «blandía flameante espada para guardar el camino del árbol de la vida», asume la misión y le sustituye como imagen. El hecho no se limita a esta escena o a un determinado ciclo, sino que el desplazamiento de la figura del Creador es un fenómeno iconográfico característico de la Baja Edad Media.

La escena que analizamos, como las dos anteriores, tiene perfecta correspondencia en el también gótico claustro de la catedral de León. En realidad estos y algunos otros motivos constituyen una prueba más de la dependencia que, en los momentos iniciales, existió entre el gótico astur y el ya más pujante y desarrollado foco de la ciudad castellana⁶.

2.4. El sacrificio de Isaac (Ala Sur, CT. 7, Capitel 1º. Génesis 22, 9-14)

La escena se ajusta a una plástica muy tradicional. Abrahán levanta la espada para consumir el sacrificio en la persona de su hijo; Isaac, atado de pies y manos sobre el altar, como si de verdad fuese un animal, responde al modo oriental de tratar esta iconografía, en la forma «que corresponde a las viejas costumbres orientales, y que vemos en representaciones antiguas y medievales judaicas, sirias y palestinas»⁷. Lo que en el Génesis es sólo la voz de un ángel que ordena al patriarca que se detenga, queda materializado aquí en la figura alada que detiene con energía el brazo armado del oferente, licencia que juega abiertamente a favor de la didáctica de las imágenes. No es única: en claro sincretismo de los cinco versículos (9 a 14) en que se basa la escena, se hace también aparecer el cordero que sustituirá a Isaac.

Pocas iconografías están tan cargadas de contenido simbólico. Es una muestra del paralelismo entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Isaac sería la figura del Hijo y Abrahán de Dios Padre. El cordero representa a Cristo, y la leña transportada al ara del sacrificio haría paralelo con la propia cruz de Jesús. Y, en general, «el sacrificio de Abraham es el tipo de sacrificio incruento de la Eucaristía, que viene a reemplazar en el cristianismo a los sacrificios humanos»⁸.

2.5. La visita de la reina de Saba (Ménsula de CT. 99. Libro de los Reyes 10, 1-14)

La reina de Saba «llegó a Jerusalén con muy numeroso séquito y con camellos cargados de aromas, de oro en gran cantidad y de piedras preciosas», según describe el Libro de los Reyes. Cuatro personajes del séquito ocupan la zona izquierda de la ménsula. Ante ellos, un animal de no muy bien definidos contornos, acaso un camello, lleva a lomos una pesada carga. Preside el cortejo la reina, que se inclina para besar la mano que Salomón le tiende. Este recoge el manto e inicia un ligero movimiento, como para invitar a su huésped a levantarse. En otros detalles podríamos recrearnos si el mal de la piedra no se hubiese ensañado con la obra.

En conjunto la obra recuerda las cortesanas representaciones de homenaje, y en esa línea se sitúa la interpretación de Gómez Moreno de una ménsula del claustro de la catedral de León, compositivamente idéntica a la ovetense. En este caso es una mujer quien ocupa el trono, dando a besar su mano a un árabe

que preside la comitiva en la que ni siquiera falta el camello cargado de presentes. Gómez Moreno habla de «embajada de moros rindiendo tributo a una reina»⁹. La capilla de Santa Catalina, en la catedral de Burgos, posee una obra similar, aunque más bella que las dos citadas. Otra vez es un rey el homenajeado por una embajada, siempre oriental, cuyo representante efectúa el clásico besamanos; a la izquierda del monarca dos consejeros comentan el acontecimiento, que ha sido interpretado como un pasaje «de la creonica de Alfonso XI en que se refiere que Albohacen de Marruecos mandó una embajada al rey de Castilla»¹⁰.

La similitud formal entre los ejemplos citados, y otros a los que podría acudir-se, obliga a pensar en un modelo más o menos estereotipado, con ciertas variantes, cuyo contenido puede cambiar según el contexto en que se sitúe o determinadas matizaciones, que en el caso oventese nos inclinan a pensar en una escena de contenido sacro, pero con un ropaje común a representaciones profanas.

2.6. Daniel entre los leones (Ménsula del CT. 81. Daniel 6, 16-24; 14, 32-43) (fig. 3)

La fundamentación bíblica, la intención religiosa y una plástica antiquísima, que se remonta al dios solar acompañado por dos leones de fuego o a Gilgamesh entre dos bestias, se conjugan para dar nacimiento a esta iconografía. Tradicionalmente se distinguían las dos ocasiones en que Daniel fue arrojado al foso por el número de fieras que le rodeaban. En nuestro caso lleva una a cada lado, sin que ello implique nada concreto, porque precisiones como la apuntada tienden a ser olvidadas por la iconografía gótica.

También es nuevo el sentido que adquiere la figura del profeta. En el arte paleocristiano la imagen de Daniel ilustraba la *Ordo commendationis animae*, y en el románico se comparó su permanencia en el foso con la de Cristo en el sepulcro, siendo su triunfante salida un paralelismo de la Resurrección. Sin embargo, para los artistas bajomedievales los profetas son los apóstoles de la Antigua Ley, y así, para comprender el paralelismo, se recurre a veces a representar a los cuatro evangelistas y a los doce apóstoles junto a los cuatro profetas mayores y a los doce menores, como sucede en las vidrieras del ábside de Bourges. Profetas y apóstoles se distinguen sólo por el tocado judío de los primeros, que no falta en el Daniel de nuestro claustro. En definitiva, si en los tiempos del gótico la Ley Nueva triunfa sobre la Antigua, se considera que los profetas no tienen un valor congénito, sino que -en palabras del maestro Mâle- lo adquieren «en cuanto que se les aproxima a Jesús y a sus apóstoles»¹¹.

3. TEMAS DEL NUEVO TESTAMENTO

3.1. El nacimiento de la Virgen (CT. 93, capitel 1º)

Es sabido que uno de los rasgos de la iconografía bajomedieval es el amplio espacio que en los repertorios ganan la figura de la Virgen y las escenas con ella relacionadas. La prueba inmediata está en el propio claustro del Salvador, donde casi la mitad de los temas del Nuevo Testamento o son de naturaleza mariana o tienen a María como personaje destacado. Abre el ciclo su nacimiento, ignorado por los Evangelios, y, como tantas veces, recreado por lo Apócrifos¹². Luego vendrían las discusiones sobre el lugar (Jerusalén, Belén, Nazaret...) o la fecha del natalicio, fijada arbitrariamente el ocho de septiembre; Benedicto XIV admitiría, con base sólo en la tradición, que Joaquín y Ana eran los nombres de sus padres; se diría que la Virgen había sido engendrada sin cópula conyugal, tesis condenada por el Papa en 1677, o que en su nacimiento no había habido dolor para su madre, etc¹³.



Fig. 3.- Daniel entre los leones. CT. 81. ménsula.

Es claro que, en muchos casos, estas y otras afirmaciones están inspiradas en el deseo de trazar un paralelismo con la vida de Cristo. Por eso no es extraño que suceda lo mismo a nivel plástico, y que las imágenes que ahora nos ocupan sean muy similares a las de la mismísima Natividad. La madre, santa Ana, recostada en el lecho, cubierta de ropajes de marcados y geometrizarantes pliegues. Frente a ella, la figura somnolienta de Joaquín, su esposo, es el perfecto paralelo con José, y, como suele suceder con éste, se encuentra desplazado del centro de la composición. La recién nacida descansa en la cuna, fórmula muy común también en el nacimiento de Cristo. Atiende a Santa Ana una partera, personaje que se cita en el protoevangelio de Santiago (V.2), pero que asimismo mencionan otros apócrifos de la Natividad de Jesús¹⁴. Por último, no podía faltar la imagen del ángel, cuya presencia es casi inevitable en las escenas que ilustran la vida de la Virgen.

3.2. La Anunciación (Angulo NE., capiteles 1 y 2; ala Este, capiteles 18 y 19; CT. 88, capitel 2. Lucas, 1, 26-38) (fig. 4)

Favorito de la iconografía gótica, éste es el tema que más se repite en el claustro de la catedral de Oviedo. Los dos signos de Anunciación más comunes, el sirio y el griego, de antigua formación y amplia difusión, están representados en nuestros capiteles. El modelo griego, con la Virgen sentada y mostrando su cabello sin velo alguno, aparece una vez (Ala Este, capitel 29). En los demás casos María está en pie, cubierta la cabeza con el maphorion, que cae por sus hombros. A veces, sostiene en las manos la vasija con que se la describe en el protoevangelio de Santiago (XI, 1) y en el Pseudo Mateo (IX, 1), o el huso que mencionan las mismas fuentes (CT. 93, 2 y CT. 88, 2, respectivamente)¹⁵. Elemento común a todas las representaciones es una vasija con flores, símbolo indiscutible de la fecundidad, y que a un tiempo sirve como eje de simetría de una composición en la que, invariablemente, se compensan las figuras de la Virgen y el ángel.

Sólo en la escena que sigue el modelo girego hinca Gabriel la rodilla en tierra, posición en la que se le ve ya en uno de los magníficos pilares del románico claustro de Silos y que constituyó en esa época una innovación, cuyo origen «debe ser buscado ante todo en las costumbres de la vida cortesana, en el uso de los caballeros feudales y trovadores de doblar la rodilla ante su dama»¹⁶. Y ciertamente al arcángel del capitel 29 (Ala Este) es un magnífico personaje de corte, con una figura llena de majestad, subrayada por dos espléndidas alas y una fabulosa estatura. En unos casos (Angulo NE y ala Este, cap. 29) lleva en sus manos el mandato divino, como mensajero que es, mientras que en otros se limita a reafirmar sus palabras con el gesto imperativo del índice (CTS. 88 y 93).

Tradicionalmente, el encuentro de María con el enviado divino era visto como una réplica al de Eva con la serpiente, confirmando así, una vez más, la idea de que el Antiguo Testamento era figura del Nuevo. Y, de hecho, esta idea está aún presente, y muy clara, en los capiteles del ángulo NE, donde, tras el arcángel, hace acto de presencia el ángel del mal, de cuerpo serpentiforme y cabeza femenina, según la correspondencia mujer-sexualidad-pecado.



Fig. 4.- Anunciación, Sueño de José y Visitación. CT. 93.

Pero es sólo un ejemplo que, además, se incluye en el grupo de capiteles más antiguos del claustro. En el resto de los casos la lectura del tema ha de estar necesariamente distante de las elucubraciones altomedievales, y sí ceñida a los planteamientos del humanismo religioso del gótico, de los que constituye uno de los mejores y más repetidos exponentes.

3.3. La Visitación (CT. 93, capitel 3º. Lucas 1, 39-56) (fig. 4)

Representa la escena el encuentro de María con su prima Isabel, momento que en el ciclo narrativo de la Visitación va acompañado de otros cuatro: el viaje, el canto del Magnificat, el nacimiento del Bautista y el retorno de la Virgen. Del tema que ahora tratamos existen, como en el caso de la Anunciación, dos tipologías base. La griega, como siempre todo contención y mesura, con las figuras separadas; la siria, mucho más expresiva y cargada de movimiento, con las protagonistas enlazadas por el abrazo. Dos vidrieras de Chartres, una de 1150 y otra de 1315, podrían constituir la definición formal de ambos tipos¹⁷.

Al segundo de estos modelos responde lo esculpido en el claustro, con las cualidades de contenido inherentes al tipo, aunque de factura muy elemental. Un detalle enriquece la iconografía del capitel ovetense, y es la presencia de un ángel turiferario. En ocasiones aparece Zacarías, marido de Isabel, o, de manera un tanto errónea, José; pero la inclusión de ángeles como testigos del encuentro es calificada por Reau como "excepcional".

La Visitación es uno de los temas con mayor difusión en el mundo gótico, a consecuencia sin duda de ese deseo de mostrar una y otra vez los aspectos más humanos de aquellos personajes sobre los que gravita el sentido divino. Pero hay una segunda conclusión a obtener de esta reiteración temática, y es la del protagonismo femenino, lo que no es sólo una consecuencia de la importancia que el culto mariano adquiere a partir del siglo XIII, sino también del progresivo interés que la figura de la mujer va cobrando, o mejor, recuperando cara al arte.

3.4. El sueño de José (CT. 93, capiteles 2º y 3º. Mateo 1, 18-22) (fig. 4)

Aunque sea conocida con este nombre, la escena, en realidad, es el anuncio a José del misterio de la Encarnación, hecho por medio idéntico al empleado con María. José y el ángel, únicos personajes, son por tanto protagonistas de una teofanía. El primero, en pie, con la cabeza inclinada sobre su vara, es un hombre de avanzada edad, figura muy similar a la que hallamos en el claustro alto de la catedral de Burgos. El segundo está cargado de dignidad, es casi solemne en su actitud, distante del anecdotismo en que habían caído ciertas representaciones románicas. En Notre Dame du Port, el mensajero tiraba de la barba al santo varón, y en Silos le tocaba la cabeza, en familiar actitud de llamar la atención. En lo formal las figuras de Oviedo son sencillas, pero no están desprovistas de expresividad.

El momento no pasó desapercibido para la cultura popular, glosándolo ciertas canciones medievales en las que se mezcla con la Natividad:

«Josep crida: —via fora! / Ay mesqui! e quinia cosa / que verge que la mia sposa / és prenyanda a ben grossa / Que faré? / Hon iré? Fugiré, / amagar—m'é: No vey altra via. / No.m pren una malla / ne un sach de palla. / Si prech Déus me valla.

L'àngel vench e denuncia / al prom, mentre dormia: / Josep, no hajes felonia, / es de Déu / lo ffill seu / amarós. / Aixi convenia, / de esta spossalle, /cer cessar baralla. / Si pprech Déu os valla.

En los siglos bajomedievales, las representaciones del Sueño de José abundaron más en la pintura que en la escultura, siendo obligada la cita del retablo gótico de la catedral vieja de Salamanca, de mediados del XV. Pasadas esas fechas el tema pierde interés: «El asunto debía interesar muy poco a los pintores de los siglos siguientes. Unicamente del XVIII pueden anotarse dos representaciones: una de Mengs y otra de Goya»¹⁸.

3.5. La Natividad (Angulo NE, capiteles 2º y 3º. Mateo 2, 1; Lucas 1, 7) (fig. 5)

«Nació, pues, Jesús en Belén de Judá en los días del rey Herodes», escribe Mateo; Lucas, poco más explícito dice: «Y dio a luz a su hijo primogénito y le envolvió en pañales y le acostó en un pesebre, por no haber sitio para ellos en el mesón». Era obligado para la iconografía compensar la parquedad de los textos, surgiendo así las dos versiones clásicas de la Natividad, que responden a dos posturas centradas sobre un mismo problema: el sufrimiento o no de María en el parto. En la versión de tradición oriental, la Virgen aparece postrada y arropada en el lecho; en la occidental, en cambio, se interpreta la Natividad como adoración. Esta fórmula es mucho más bajomedieval, y en ella se introduce los personajes de la mula y el buey, lo que parece apuntar a la fuente apócrifa del Pseudo-Mateo¹⁹.

La representación que se hace en el claustro es una mezcla de ambas versiones. La Virgen está arropada en el lecho, pero junto a ella aparecen los dos animales citados. Algo más lejos, en el capitel contiguo, José. El eclecticismo de esta solución no es nuevo. Frontales y capiteles del siglo XIII son testimonio elocuente de que el siglo XIV, al que pertenece nuestra Natividad, no ha hecho sino mantener una tipología ya consolidada. La originalidad de estas piezas es la de que figuren entre las primeras realizadas en la época gótica por talleres locales.

3.6. El canto de Simeón (CT. 90, capitel. Lucas, 2, 22-32)

La Antigua Ley, en recuerdo del favor que al pueblo judío le había sido otorgado con su liberación de Egipto, prescribía la consagración a Yavé de

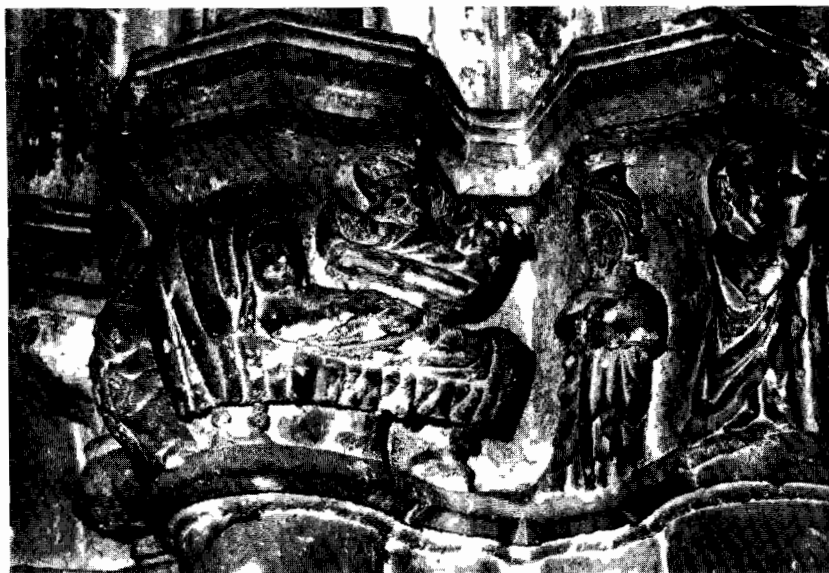


Fig. 5.- La Natividad. Angulo NE.

todos los primogénitos (Ex. 13,2). Fue el cumplimiento de este precepto lo que llevó a la Sagrada Familia hasta el templo, donde se encontraron con un anciano, Simeón, al que «le había sido revelado por el Espíritu Santo que no vería la muerte antes de ver al Cristo del Señor» (Lc. 2,26).

En nuestro relieve, Simeón aparece sentado, con el Niño en los brazos, encorvada la espalda y con la luenga barba de su ancianidad. Las palabras solemnes y profundas que dirige a Jesús son las que dan nombre a la escena²⁰. Es frecuente que entre ésta y la iconografía de *La presentación en el templo* se produzcan una serie de coincidencias que pueden conducir a la confusión de ambos momentos, pero en nuestro caso se trata sin duda del canto del *Nunc dimittis*.

En torno a Simeón, José, en posición algo marginal; María, con una antorcha en su mano derecha que no corresponde el momento y que induce a pensar en un efecto de contaminación del tema de la *Procesión de las antorchas*, la profetisa Ana, recordada por San Lucas, y por los apócrifos citados, y un sexto personaje barabado, que los textos no mencionan y que tal vez se pueda identificar con un sacerdote del templo, puesto que Simeón no lo era. En cualquier caso la figura no plantea problema alguno, puesto que esta iconografía, a medida que avanza el tiempo, se complica con personajes anónimos con función de simples testigos.

Aunque en lo formal la pieza es un poco rústica, merece destacarse su presencia, por cuanto no es éste un tema muy frecuente en capiteles, sino más bien propio de grupos escultóricos y, sobre todo, de la pintura.

3.7. La matanza de los inocentes y el milagro del campo de trigo (Ala Este, capitel 13. Mateo 2,16)

Todo el capitel está esculpido con un mismo relato, en el que enlaza lo evangélico con lo legendario. Comienza la historia con la matanza de los inocentes: un Herodes entronizado contempla friamente cómo uno de sus esbirros arranca un niño de los brazos maternos para degollarle (Mateo 2,16). A partir de aquí cobra protagonismo la leyenda conocida como *El milagro del campo de trigo*, cuyo origen no ha podido ser determinado aún.

Según ésta, la Sagrada Familia se detuvo en su huida hacia Egipto en el campo de un labrador que se afanaba en su trabajo. El Niño arrojó un puñado de semillas al surco y éstas crecieron milagrosamente. Cuando llegaron los soldados e interrogaron al labrador, pudo éste responderles sin mentir que había visto a los fugitivos "en el momento de la siembra", lo que hizo desistir de su empeño a los enviados de Herodes, porque se suponía que tal labor se había realizado meses atrás.

Pero la leyenda no se agota en la Sagrada Familia, y la hagiografía la ha revitalizado con distintos protagonistas. Es el caso de Santa Radegunda de Poitiers, que se salvó de sus perseguidores entrando en un campo cuyas avenas crecieron repentina y milagrosamente; o el de San Medín, que logró salvar al obispo San Severo respondiendo a los soldados romanos que había visto al fugitivo cuando sembraba las habas, que, por supuesto en ese instante ya habían germinado. La leyenda es una perfecta ilustración de *la santa mentira*, que, como en el caso de la restricción mental, comporta la elaboración de un procedimiento que justifique el engaño cuando éste evita un mal mayor.

Las más antiguas representaciones del milagro, centradas en la Sagrada Familia, son francesas y del siglo XIII, pero no conocemos representaciones castellanas anteriores a la décimoquinta centuria. De ahí el interés del capitel oventense, excelente también en lo formal. Encarna a los enviados de Herodes la magnífica figura de un soldado con casco, cota de mallas y larga lanza,

montado sobre un hermoso caballo: casi un San Jorge. El campesino, que extiende su mano para recoger en haces las abundantes espigas milagrosamente crecidas, recuerda a las bellas esculturas románicas de los trabajadores y los meses. En el grupo de la Sagrada Familia, con San José conduciendo de la brida al asno que montan María y el Niño, la mejor de las figuras es la de la Virgen. Cubre todo su cuerpo con una túnica de amplios, suaves y bien trazados pliegues, y su cabeza se oculta con un velo de larga caída, que ampara los brazos de la madre y el cuerpo del hijo.

Su autor fue, sin duda, uno de esos artistas extranjeros que al comenzar el siglo XV llegaron a la catedral para levantar el último ala de su claustro, introduciendo con ello no sólo la novedad arquitectónica del flamígero, sino temas como el que nos ocupa, tan distante de los habituales repertorios de inspiración.

Ambas innovaciones, la constructiva y la iconográfica, hicieron fortuna en el medio local, y volvemos a encontrarlas reunidas en uno de los dos ventanales que se conservan en el Museo Arqueológico Provincial pertenecientes al transepto del antiguo convento de San Francisco de Oviedo, ventanales muy próximos a los más modernos del claustro y cuyos capiteles, pese a su estado, pudieran interpretarse como procedentes del mismo taller o de talleres muy cercanos a los del Salvador.

3.8. La oración de Jesús en el Huerto de los Olivos (Angulo NE, capitel 5., Lucas 22, 39-45; Mateo 26, 39-40)

La versión que del momento encontramos en el claustro está próxima al Evangelio de San Lucas, que describe a Cristo orando de rodillas, en oposición a otras versiones, cercanas a San Mateo, que le representan postrado en tierra. La distinción no es una simple curiosidad, es la diferencia entre las posiciones propias de los ritos occidental y oriental. A partir del siglo X, las artes de nuestra órbita cultural reflejarán ya siempre la primera de ellas, de modo que ni en el románico ni en el gótico suele darse opción al mantenimiento de la dualidad representativa.

En el capitel sólo hay labrada una figura, la de Cristo, junto a la que aparece un tallo del que parten tres hojas lanceoladas, esquemática alusión al medio en el que se sitúa la escena. Tanto la sencillez representativa como el acento arcaizante de sus formas están en línea con el conjunto de las realizaciones que decoran los ventanales del ala Norte, surgidas de la labor de un taller local.

3.9. Ecce Homo (Ala Este, capitel 29. Mateo, 27, 27-30; Marcos 15, 16-18; Juan 19, 1-6)

Sentado sobre un pequeño podio, con la corona y el manto de las burlas, y bajo la vigilancia de un soldado, Cristo acaba de sufrir todas las vejaciones que describen los evangelistas en los textos citados. Si como dice Friederich Heer, en los siglos altomedievales «Cristo había sido arrebatado al pueblo»²¹, es evidente que los tiempos del gótico lo han recuperado en todas sus dimensiones, tendiéndose ahora, en un movimiento pendular, a una sobrevaloración de lo más humano y a una aproximación de humanidad y dolor. En esta línea, el Ecce Homo del claustro es un fruto del pietismo bajomedieval, y un antecesor de los Cristos de la Piedad y del Varón de Dolores.

De ahí que esta iconografía no aparezca antes del siglo XV, siendo justamente en su primera mitad cuando la traen a Oviedo los constructores del ala Este del claustro, a los que ya al tratar de *El milagro del campo de trigo* alabábamos por lo novedoso de sus aportaciones y por la calidad de sus realizaciones, extremos ambos que encuentran en el Ecce Homo nueva confirmación.

3.10. Cristo muerto en la cruz (Angulo NE, capitel 4º; CT. 88, capitel 1º, capiteles del ángulo SE. Mateo 27, 33-34; Marcos 15, 22-23; Lucas 23, 33-38; Juan 19, 16-24) (fig. 6)

El tema es lo suficientemente significativo como para resumir por sí mismo la profunda transformación de sentimientos y formas que comporta el gótico. Desde el veto paleocristiano a la afloración del dolor, hasta la representación de un Cristo cadavérico colgado de la cruz, existe toda una evolución que ha sido expuesta en forma y fondo por los autores más clásicos de los estudios iconográficos y en la que, lógicamente, no vamos a entrar, dado el planteamiento de brevedad de que hemos partido. Nos limitaremos por tanto a destacar las peculiaridades que el tema pueda ofrecer en el claustro.

En este sentido, merece la pena detenerse en los capiteles del ángulo SE, cinco en total. Los cuatro laterales, dos y dos, se cubren con las figuras de los doce apóstoles, seis a cada lado, imágenes muy deterioradas de las que es imposible hacer valoración formal alguna. Pese a que en su estado de conservación es similar, desde el punto de vista iconográfico resulta mucho más interesante el capitel central, en el que aparece Cristo crucificado, y, tras él, en tamaño muy superior, el Padre, que sostiene con sus manos los brazos de la cruz. En lo alto, como en las más antiguas representaciones miniadas, el sol y la luna sirven de testigos.



Fig. 6.- Angulo S.E. capitel 3º.

El origen de esta composición hay que ir a buscarlo a la primera mitad del siglo XII, en el medallón de la vidriera de la abadía de Saint-Denis, donde se representan los símbolos de los evangelistas escoltando el Arca de la Alianza, en la que se apoya un Cristo crucificado sostenido por la majestuosa figura del Padre²². Según Mâle, se puede considerar a Suger como el «verdadero creador de la imagen del Padre sosteniendo al Hijo»²³. No iba a pasar mucho tiempo sin que se produjeran variaciones, como podemos ver en una de las miniaturas del Evangelio de Perpignan²⁴. Padre e Hijo aparecen allí en idéntica posición a como lo hacían en la vidriera francesa, sin embargo han desaparecido los símbolos de los evangelistas y el Arca de la Alianza, surgiendo como innovación, en un extremo de la cruz, una paloma: quedaba así constituida la imagen de la Trinidad. De este modo la hallamos esculpida en la sala capitular de la catedral de León, o pintada en *El martirio de San Dionisio* de Henri Bellechore a comienzos del siglo XV.

Pese a encontrarse a las puertas de esa centuria, la originalidad del capital ovetense reside en que la evolución indicada no se ha producido más que parcialmente, puesto que la ausencia de la paloma demuestra que no se ha llegado a la iconografía trinitaria. Por ello, el significado de las imágenes es otro, mantienen vivo, en peculiar arcaísmo, el que les dio su creador, el abad de Saint-Denis, más de dos siglos atrás: se quiere indicar que la Pasión existía en el espíritu de la Divinidad desde siempre.

En cuanto a las otras dos ocasiones en que se representa al crucificado (Angulo NE y CT 88) aparece siempre flanqueado por la Virgen y San Juan, repitiendo un modelo común que no requiere especial comentario.

3.11. Aparición de Cristo resucitado a María Magdalena (Angulo NE, Capitel 3º. Marcos 16, 9; Juan 20, 14-18)

Cristo, en pie, con su cuerpo envuelto en el lienzo que le sirvió de mortaja y llevando en sus manos la cruz astada, antiquísimo símbolo de la resurrección, se presenta ante María Magdalena que, sorprendida, hincó su rodilla en tierra. Formalmente las imágenes están en línea con el resto de los capiteles del ángulo NE.

Esta iconografía, que no debe ser confundida con el *Noli me tangere*, queda perfectamente fijada en el siglo XIII. Su composición repite la de tantas apariciones, como la de Jesús a María o a Tomás o la del ángel a José, cuya esencia formal no es otra que la Anunciación, de la que las demás escenas pueden considerarse en gran medida como contaminaciones iconográficas. Además, la comunidad formal se ve reforzada por su contenido, en cuanto que lo que todas ellas reflejan, de un modo directo o mediatizado, es la comunicación de Dios con el hombre, o dicho con otras palabras, todas desarrollan una misma idea: la de la Teofanía.

3.12. El Juicio Final (Ala Este, Capitel 12; CT 83, capitel. CT 85. Mateo 25, 31-34; Juan 4, 2-8; Apocalipsis 20, 11-15)

El Juicio Final es una de las representaciones cumbre de la época gótica, como se desprende del despliegue iconográfico que comporta y de su destacada ubicación en las grandes portadas. En nuestro caso todo es, lógicamente, más modesto, pero se dedican al tema tres capiteles y una ménsula. En el CT. 85 la ménsula recoge las figuras de Cristo resucitado flanqueado por la Virgen y San Juan, así como por ángeles con los símbolos de la Pasión; debajo, en el capitel, los difuntos salen de sus tumbas al escuchar el sonido de las tubas. En una cara lateral del capitel del CT. 83 vuelven a aparecer Cristo, la Virgen y San Juan, mientras en la cara frontal ángeles y demonios disputan en el pe-

saje de las almas. Por último, en el capitel 12 del ala Este, se esculpe, en pequeñas dimensiones, un Pantocrator a la usanza románica, curioso arcaísmo del ala más moderna del claustro, caracterizada, como hemos tenido oportunidad de ver, por lo novedoso de sus aportaciones iconográficas.

En su día publicamos un artículo dedicado exclusivamente al Juicio Final y a él remitimos al lector excusándonos de entrar en más detalles²⁵.

4. CONCLUSION

Si se ha reparado en el lugar que ocupan en el claustro los temas analizados, se observará enseguida que su distribución no es, ni mucho menos, uniforme. La primera etapa constructiva es la que más utiliza los motivos religiosos, a los que acude en doce ocasiones, cifra que se reduce a siete en las etapas segunda y tercera, contando con que a veces se producen repeticiones. También es la primera fase la que, prácticamente, monopoliza la iconografía de la Antigua Ley, utilizada allí en cinco ocasiones, mientras la segunda la emplea una sola vez (*Sacrificio de Isaac*) y la tercera ni una sola. Es obvio que tanto el que los temas bíblicos tiendan a estar equilibrados con los demás, como el que los del Antiguo Testamento cedan ante el empuje de los del Nuevo (hechos ambos que en el claustro catedralicio se acompañan con su construcción), son rasgos que sitúan la obra ovetense en línea de exacta adecuación con las manifestaciones iconográficas de otros claustros de su estilo y época.

Por otra parte sería interesante deducir si en la ubicación de los capiteles se da una organización que, en función de la proximidad y conexión temática, implique una determinada correlación de lectura obediente a un plan de fondo. La respuesta es que en el claustro del Salvador, como en tantos claustros góticos, ese plan general no existe o, para ser exactos, lo que existen son segmentos historiados cortos. Estos pueden ocupar el conjunto ménsula-capitel (como en *El Juicio Final* del CT.85) o grupos de capiteles (como en *El Nacimiento de la Virgen, Anunciación, Visitación y Sueño de José* del CT.93). Pero en ningún caso, ni con los temas sacros ni con los profanos, existe relato o ciclo temático que obligue a conectar capiteles de pilares distintos.

Señalemos, finalmente, el importante papel que algunas de las iconografías estudiados tienen como elemento de corroboración de conclusiones extraídas de la documentación y del análisis arquitectónico. Esta función auxiliar se agranda en dos momentos: el comienzo y el fin de la construcción del claustro. Respecto a los inicios, los temas del Génesis (y otros no tratados aquí) constituyen por su proximidad a similares realizaciones leonesas, una prueba más de las raíces que en la vecina catedral tiene la del Salvador durante la fase de implantación del gótico en Asturias. En cuanto a la etapa flamígera, la prioridad de las formas ovetenses respecto a las del resto de la Corona, se enriquece con temas que por su infrecuencia (*El milagro del campo de trigo*) o por su novedad (*Ecce Homo*) ilustran la imagen de la corriente foránea que irrumpe en Asturias a comienzos del siglo XV. Y entre un extremo y otro, los temas religiosos de la cruz Norte constituyen la más antigua manifestación de escultura no exenta elaborada por talleres asturianos en época gótica.

1. Vid. F. DE CASO, "Contribución a la hagiografía del gótico astur", *Asturiensia Medievalia* 5.
2. La ubicación de los temas puede seguirse en plano adjunto. Los capiteles de los ventanales tienen un número de orden correspondiente al ala en que se encuentren. Denominamos conjunto (CT) al grupo integrado por ménsula y capitel o por los capiteles que coronan los grandes pilares. Para diferenciar aquéllos se habla de capitel 1º, 2º, 3º, etc., siempre en lectura de izquierda a derecha del espectador. Poseen denominación independiente los ángulos (AG), es decir, los cuatro robustos pilares, coronados de capiteles, en los que confluyen las crujiás.
3. Santo Tomás de Aquino daba una curiosa explicación a que Eva hubiera surgido de una zona intermedia del cuerpo de Adán: si hubiera nacido de los pies su condición sería inferior a la de su pareja, y superior si hubiese brotado de la cabeza.
4. C. CID PRIEGO, *Iconografía del claustro de la catedral de Gerona*, Gerona 1951, p. 15.
5. J. M. CAAMAÑO MARTINEZ, "Berceo como fuente de la iconografía cristiana medieval", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid 1969, p. 184.
6. Vid. F. DE CASO, "El problema del origen del gótico en Asturias", en *B.I.D.E.A.*, 104, Oviedo 1981.
7. C. CID PRIEGO, "La crisis del arte español en torno al año mil, a través de las miniaturas mozárabes y románicas", en *España en la crisis del arte europeo*, Madrid 1968, p. 73.
8. L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie de la Bible. Ancien Testament*. T. II, vol 1, París 1956, p. 135.
9. M. GOMEZ MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de León*, Madrid 1925, T. 1, p. 232.
10. E. SERRANO FATIGATI, "Escultura en Madrid", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 102, Madrid 1908, p. 228.
11. E. MALE, *L'art religieux du XIII siècle en France*, París 1948, p. 161.
12. *Evangelio de la Natividad de María*, V, 2. *Evangelio del Pseudo-Mateo*, IV, 1. *Protoevangelio de Santiago*, V, 2.
13. G. ALASTRUEY, *Tratado de la Virgen Santísima*, Madrid 1947, p. 16.
14. *Evangelio del Pseudo-Mateo* XIII, 3. *Liber de infantia Salvatoris*, 69.
15. Por su extremo grado de deterioro, no es posible tratar de la figura de María esculpida en el capitel 18 del ala Este.
16. L. REAU, *Iconographie de la Bible. Nouveau Testament*. T. II, vol. II, París 1957, p. 182.
17. E. VAN WITZLEBEN, *Les vitraux des cathedrales de France*, París 1968, p. 108.
18. F. J. SANCHEZ CANTON, *Nacimiento e infancia de Cristo*, Madrid 1948, p. 16.
19. «Tres días después de nacer el Señor salió María de la gruta y se aposentó en un establo. Allí reclinó al niño en un pesebre, y el buey y el asno le adoraron. Entonces se cumplió lo que había sido anunciado por el profeta Isaías: El buey conoció a su amo y el asno el pesebre de su señor». (*Pseudo-Mateo*, XIV).
20. *Lc.* 2, 29-32. En términos muy próximos las recogen también el *Pseudo-Mateo* (XV, 2) y el *Evangelio árabe de la infancia* (VI, 1).
21. F. HEER, *El mundo medieval*, Madrid 1963, p. 222.
22. L. BREHIER, *L'art chrétien*, París 1928, p. 122.
23. E. MALE, *L'art religieux du XII siècle en France*, París 1947, 183.
24. J. GUDIOL I CUNILL, *Els primitius*, Barcelona 1955, fig. 111.
25. F. DEL CASO, "El Juicio Final en los capiteles del claustro de la catedral de Oviedo", en *B.I.D.E.A.*, 88-89, Oviedo 1976.