

El obispo Fray Simón García Pedrejón y la capilla de Santa Eulalia de Mérida en la catedral de Oviedo (1690-1696). Nuevas aportaciones¹

Vidal de la Madrid Álvarez
Universidad de Oviedo

RESUMEN

En este artículo se analiza el proceso constructivo de la capilla barroca de Santa Eulalia de Mérida en la catedral de Oviedo y su decoración escultórica aportando documentación inédita, como un nuevo contrato entre el obispo promotor fray Simón García Pedrejón y el arquitecto Francisco Menéndez Camina.

ABSTRACT

In this paper we analyse the history of the construction of the Santa Eulalia de Mérida chapel in the Oviedo cathedral during the Baroque period and the sculpture decoration. We present new data concerning to a contract between bishop fray Simón García Pedrejón and architect Francisco Menéndez Camina.

PALABRAS CLAVE:

Fray Simón García Pedrejón, capilla de Santa Eulalia de Mérida, catedral de Oviedo, Francisco Menéndez Camina, arquitectura barroca.

KEYWORDS:

Fray Simón García Pedrejón, Santa Eulalia de Mérida chapel, Oviedo cathedral, Francisco Menéndez Camina, Baroque Architecture.

* * * *

¹ El presente estudio se ha realizado al amparo del proyecto I+D "Reflejo de los nuevos cultos y devociones en las catedrales españolas durante el Barroco: arquitectura, arte y devoción" (HUM2006-12319/ARTE), dirigido por el dr. d. Germán Ramallo Asensio. Asimismo, deseo agradecer a los doctores ña. Yayoi Kawamura y d. Javier González Santos, compañeros en el Grupo de Investigación Ceán Bermúdez, sus informaciones y sugerencias durante la elaboración de este trabajo.

Una obra menospreciada

Hasta hace unas décadas, la capilla de Santa Eulalia de Mérida en la catedral de Oviedo, edificada por los arquitectos Francisco Menéndez Camina († c.1694) y su hijo, Francisco Menéndez Camina *el Mozo* (†1719), entre los años 1690 y 1696, ha sido objeto de reiteradas críticas que menospreciaban sus valores artísticos. La exuberancia de su decoración interior, que recubre de forma obsesiva y agobiante toda la superficie del muro, su caprichosa y desinhibida combinación de motivos ornamentales de las más diversas procedencias y su resistencia al empleo de recursos arquitectónicos inspirados en la Antigüedad provocaron la censura de unos autores formados en el gusto clasicista divulgado e impuesto por los ambientes académicos dieciochistas. En su opinión, esta obra, realizada en un barroco opulento y creativo, no era más que el testimonio palpable del desvarío de unas formas artísticas equivocadas, propias de una sociedad enferma, cuya desaparición se consideraba indispensable para procurar el progreso de la nación.

Efectivamente, tras la elogiosa mención de la capilla que efectuó José Manuel Trelles Villademoros (1736), vinculando su erección con un proceso de intensificación del culto a la santa patrona,² Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) plasmó por vez primera una severa censura de las capillas barrocas de la catedral en su Carta IV del *Viaje de Asturias* (1782). En su opinión, estas construcciones, con la excepción de la capilla del obispo Vigil (1628-1633), eran obras malas, concebidas sin gusto y ejecutadas sin delicadeza. Su crítica se dirigió especialmente hacia la capilla real de Nuestra Señora del Rey Casto (1705-1712) que, a sus ojos, tenía además el agravante de haber sustituido a la vetusta basilica prerrománica edificada por Alfonso II, pero la de Santa Eulalia recibió una reprobación similar.³

A mediados del siglo XIX, el anónimo corresponsal del *Diccionario* (1849) de Pascual

Madoz mostró su asombro por la extraordinaria riqueza decorativa de la capilla y, pese a reconocer que sus adornos no siempre eran del “mejor gusto”, dejó entrever una estimación favorable del recinto.⁴

Por esos mismos años, José María Quadra do comentó la capilla de Santa Eulalia como ejemplo de “exageración” y “fastuosidad”, en el capítulo dedicado a Asturias de sus *Recuerdos y bellezas de España* (1855). Su opinión se completaba con una prolija y asombrada enumeración de los adornos de sus muros que, pese a su densidad, no le parecían mal ejecutados.⁵

Unas décadas más tarde, Juan de la Cruz Ceruelo expuso un dictamen semejante en su *Revista histórico-ignográfica* de la catedral ovetense (1879), pues consideraba que la capilla “aunque plateresca, no parece mal a la vista”⁶. Tanto Ceruelo como Quadra do muestran cierta ambigüedad en el aprecio de una obra que merece la condena del criterio ilustrado porque se trata de una inequívoca manifestación del gusto corruptor y desmedido del barroco, pero reconocen a sus artífices una cierta habilidad que la singulariza.

Simultáneamente, Fortunato de Selgas (1880) volvía a poner el acento en el “mal gusto dominante” de la época, que contaminó a las capillas de Santa Eulalia y del Rey Casto, donde, en su opinión, tuvo su reflejo “la acalorada fantasía de Churriguera”.⁷ No obstante, es conocida la opinión de Selgas acerca de la relativa contención decorativa del barroco asturiano, que atribuye más a una falta de imaginación o creatividad, que a un auténtico sentimiento clasicista. Por este motivo, dos años más tarde, en su artículo “La arquitectu-

² “y ultimamente la Cathedral, Obispado, y Ciudad, la votaron por fu Patrona el año de 1639 con Bula de la Santidad de Urbano VIII y la erigieron una Magnífica Capilla, donde oy se veneran sus cenizas con repetidos veneficios, que experimenta el Principado de su protección”, Joseph Manuel TRELLES VILLADEMOROS, *Asturias ilustrada, origen de la nobleza de España, su antigüedad y diferencias*, Madrid, 1736, p. 464.

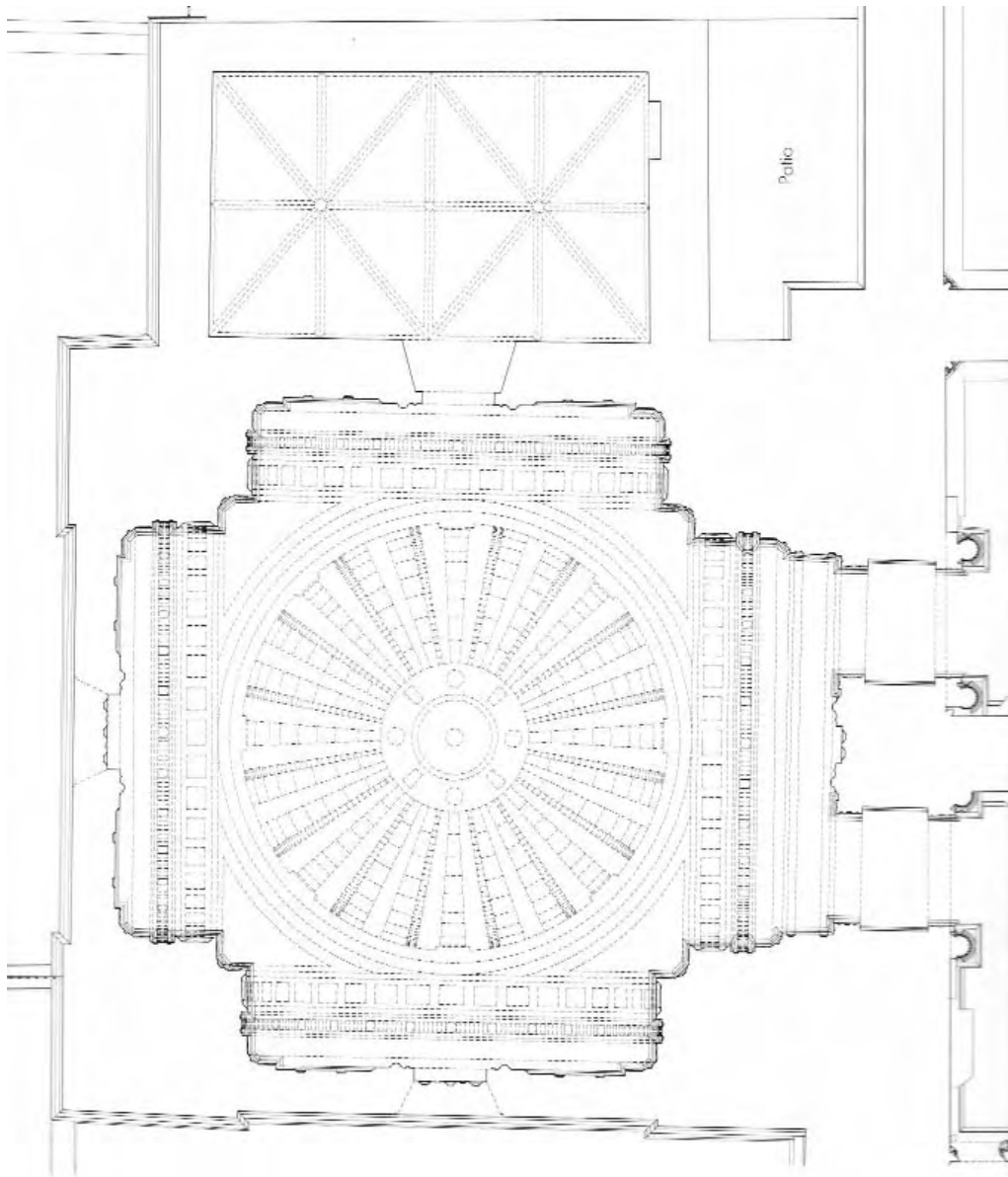
³ JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Cartas del “Viaje de Asturias” (Cartas a Ponz)*, ed., prólogo y notas a cargo de J. M. Caso, t. I, Salinas, Ayalga, 1981, p. 131.

⁴ MADOZ, Pascual (ed.), *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, t. XII, Madrid, 1949 (ed. moderna, 1985, pp. 322-323).

⁵ “Frontones rotos, cartelas, medallas, hornacinas, guirnalda, colgadizos, gruesa hojarasca, nada se desperdició para coronar puertas, ventanas y tragaluces, para ceñir las pechinas y anillo de la cúpula, para festonear las pilastras y la cornisa, para cubrir los mismos entrepaños, sin dejar apenas hueco entre sus labores, que no son en su línea de las peor ejecutadas.”, José María QUADRADO, *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, 1855, p. 132.

⁶ [CERUELO DE VELASCO, Juan de la Cruz], *Revista histórico-ignográfica de la Santa Iglesia Basílica de Oviedo*, por un antiguo capitular, 2.ª ed. corregida y aumentada, Oviedo, 1879, p. 10.

⁷ SELGAS, Fortunato de, “Breves indicaciones sobre la arquitectura en Asturias”, *Revista de Asturias*, 16 (1880), p. 250.



Capilla de Santa Eulalia (catedral de Oviedo). Planta realizada por los arquitectos Cosme Cuenca y Jorge Hevia.

ra greco-romana en Asturias” (1882) dulcificó su opinión sobre estas construcciones en las que identificaba los defectos inevitables del gusto barroco, pero también una relativa contención ornamental que las distanciaba de los excesos de las obras españolas coetáneas.⁸

A su vez, Fermín Canella (1887) compartió con Selgas la censura de “exagerado churri-

guerismo” para la capilla de Santa Eulalia, pero también asumió sin apenas modificaciones el texto descriptivo de Quadrado donde este reconocía cierta destreza al autor de la decoración escultórica de la obra.⁹ En esos mismos años, Ciriaco Miguel Vigil publicó su

⁸ “Adviértese en estos edificios algunos defectos inherentes al barroquismo, pero en general tienen regulares proporciones, y no cubre su masa la licenciosa decoración de la escuela de Churriguera.”, Fortunato de SELGAS, “La arquitectura greco-romana en Asturias”, *Revista de Asturias*, 2 (1882), p. 19.

⁹ “arcos y puerta, lienzos y bóveda, pilastras y cornisas tienen profusión fastuosa de adornos y labores, frontones y cartelas, hornacinas y medallas, guirnalda y calada hojarasca, que no son en su clase de lo peor ejecutadas, aunque la obra resulta en general como todas las manifestaciones del barroco.”, Fermín CANELLA Y SECADES, *El libro de Oviedo. Guía de la ciudad y su concejo*, Oviedo, 1887, pp. 189-191.

Asturias monumental (1887) donde se recoge información acerca de las inscripciones de la urna de la santa y de las losas sepulcrales, pero apenas menciona el recinto que considera, al igual que las capillas de Santa Bárbara y del Rey Casto, de “gusto borrominesco”.¹⁰

Poco antes, Justo Álvarez Amandi había publicado en el diario *El Carbayón* con el pseudónimo J. de Urgel unos artículos sobre la catedral de Oviedo (1881) que tuvieron una reedición anotada en 1929, pero que, en cierto modo, ya habían cristalizado en el capítulo sobre los monumentos religiosos de Oviedo que este autor redactó para el tomo I de *Asturias* de Octavio Bellmunt y Fermín Caneña (1895). En su opinión, la capilla de Santa Eulalia participaba del “mal gusto” de la época y ofrecía una decoración recargada en exceso, pero reconocía también que su diseño no estaba exento de buenas proporciones.¹¹

En este ambiente, claramente refractario al barroco decorativo que encarna la capilla de Santa Eulalia, Leopoldo Alas, *Clarín* (1852-1901), puso en boca de uno de los personajes de *La Regenta* (1884), el pretencioso erudito local de Vetusta, Saturnino Bermúdez, una severísima crítica de la capilla de Santa Clementina, que es el nombre en la ficción del verdadero recinto de la santa emeritense. Este supuesto entendido en cuestiones histórico-artísticas y arqueológicas, que se considera inspirado en Ciriaco Miguel Vigil (1819-1903), aunque desprovisto de la capacidad e inteligencia del sabio asturianista, se despacha sin recato contra la capilla barroca a la que considera el lunar arquitectónico de la catedral y un modelo de extravagancia y deformidad.¹² Pese

al juicio claramente negativo con que Alas trata al personaje parece que, en este caso, su valoración no sería muy diferente de la del propio autor, que plasmaría así una opinión muy extendida entre los estudiosos locales.¹³

De esta forma, la historiografía artística decimonónica fue consolidando un dictamen claramente despectivo sobre la capilla de Santa Eulalia, que censuraba de manera especial su caprichosa y opulenta decoración y que se mantuvo sin apenas cambios a lo largo de la mayor parte del siglo XX. Así, ni Enrique Rodríguez Bustelo (1951),¹⁴ que valora la riqueza y fantasía de su interior, ni José Cuesta (1957),¹⁵ que reconoce la capacidad del artista que ideó su decoración escultórica, se atrevieron a ir más allá en el aprecio de una obra fundamental para comprender la evolución y los ascendientes de la arquitectura barroca en la región. Además, el menosprecio con que siempre fue tratada la capilla, unido a la ausencia de inscripciones y a la carencia de referencias de autoría precisas en las *Actas Capitulares*, limitaron su conocimiento y dificultaron el descubrimiento de sus artífices, lo cual acabó convirtiéndose en un obstáculo más para su reivindicación artística.

Por fin, en 1979 vio la luz el artículo que Germán Ramallo dedicó a los Menéndez Camina en el volumen que reunía las ponencias de

nerado va de la mano con lo extravagante, lo recargado con lo deforme. Esta Santa Clementina, hablo de su capilla, es una deshonra del arte, la ignominia de la catedral de Vetusta.”, Leopoldo ALAS CLARÍN, *La Regenta I*, ed. de Gonzalo Sobejano, Madrid, Editorial Castalia, 1981, p. 156 (1.ª edición, Barcelona, 1884).

¹⁰ MIGUEL VIGIL, Ciriaco, *Asturias monumental, epigráfica y diplomática. Datos para la historia de la provincia*, Oviedo, 1887, pp. 1 y 28-29.

¹¹ “Lástima que la traza de esta capilla se resienta del mal gusto dominante, pues la cansada labor que en las pilastras, paredes y bóveda hubo de emplearse, fatiga por lo recargada, y dista mucho de la sencillez que en ella fuera de apetecer; porque á parte de eso, la claridad de la capilla y sus buenas proporciones la hacen bastante agradable.”, Justo ÁLVAREZ AMANDI, “Monumentos religiosos de Oviedo”, en Octavio BELLMUNT Y TRAVERO Y Fermín CANEÑA Y SECADES, *Asturias*, t. I, Gijón, 1895, p. 109. En *La catedral de Oviedo (Perfiles Histórico-arqueológicos)*, Oviedo, 1929, reedición de sus artículos de *El Carbayón*, se recoge una opinión semejante.

¹² “Empero aquí señores, forzoso es confesarlo, el mal gusto desbordado, la hinchazón, la redundancia se han dado cita para labrar estas piedras en las que lo ama-

¹³ Ésta es la interpretación que hace el profesor Ramallo Asensio para quien los contemporáneos más eruditos de Alas “volcaron su desprecio en la bibliografía de fines del siglo XIX”. Véase Germán RAMALLO ASENSIO, “El Barroco”, en Francisco de CASO, Cosme CUENCA, César GARCÍA DE CASTRO, Jorge HEVIA, Vidal de la MADRID y Germán RAMALLO, *La catedral de Oviedo. I, Historia y Restauración*, Oviedo, Nobel, 1999, p. 181. Para las opiniones de Leopoldo Alas acerca de arquitectura y artes plásticas pueden consultarse M.ª Cruz MORALES SARO, “Leopoldo Alas Clarín y la Arquitectura”, en BARÓN THAIDIGSMANN, Javier (dir.), *Clarín y su tiempo*, Oviedo, Cajastur - Fundación Ramón Areces, 2001, pp. 131-149, y Javier BARÓN THAIDIGSMANN, “Leopoldo Alas Clarín y las artes plásticas”, en Javier (dir.) BARÓN THAIDIGSMANN, *Clarín y su tiempo*, pp. 151-172.

¹⁴ RODRÍGUEZ BUSTELO, Enrique, *Comentarios y notas sobre arquitectura y arquitectos del Renacimiento en Asturias*, Oviedo, IDEA, 1951, p. 20.

¹⁵ CUESTA FERNÁNDEZ, José, *Guía de la Catedral de Oviedo*, Oviedo, Excma. Diputación Provincial de Asturias, 1957, pp. 21-22.



Capilla de Santa Eulalia (catedral de Oviedo). Friso con la escena que parece inspirada en el "Rapto de Europa".

la *I Semana del Patrimonio Artístico Asturiano* (1978), donde se publicó el contrato entre estos arquitectos y el obispo García Pedrejón para la construcción de la capilla de Santa Eulalia en la catedral de Oviedo.¹⁶ El estudio de Ramallo, enriquecido con abundante información inédita sobre la biografía y las obras de estos maestros avilesinos, supuso su incorporación inmediata al devenir histórico-artístico de la región y el consiguiente aprecio de sus creaciones en los medios académicos como la versión local del barroco decorativo que por esas mismas fechas triunfaba en toda España.

La patrona de la diócesis y la iniciativa del prelado

Tras la conclusión del proyecto de Rodrigo Gil de Hontañón para la reforma de la torre a finales del siglo XVI, la catedral de Oviedo ini-

ció un largo proceso de modernización que abarcó las dos centurias siguientes y tenía como objeto configurarla como un templo plenamente contrarreformista.¹⁷ A partir del Concilio de Trento, la Iglesia católica había intentado contrarrestar las acusaciones de idolatría del mundo protestante por medio del impulso dado a la utilización doctrinal y catequética de las imágenes, la insistencia en el uso de la devoción a los santos como intercesores ante la divinidad y modelos de piedad, el respaldo a la figura de la Virgen María como Madre de Dios y, sobre todo, la trascendencia concedida a las reliquias auténticas de santos y mártires como objetos de veneración.¹⁸ Semejante pro-

¹⁶ RAMALLO ASENSIO, Germán, "El decorativismo en la arquitectura barroca asturiana. Los Menéndez Camina", en AA. VV., *I Semana del Patrimonio Artístico Asturiano*, Gijón, Caja de Ahorros de Asturias, 1979, pp. 83-103.

¹⁷ Puede consultarse una buena explicación de este proceso en el estudio de Germán Ramallo Asensio "Transformaciones morfológicas y de significado en la catedral de Oviedo durante los siglos del Barroco", en *Actas I Congreso Internacional do Barroco*, Porto, Reitoría de Universidade do Porto - Governo Civil do Porto, 1991, pp. 299-321. Un estudio más amplio en Germán RAMALLO ASENSIO, "El Barroco", pp. 138-217.

¹⁸ En el decreto del Concilio de Trento "Sobre la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes" (1563) se dice, entre otras cosas, lo siguiente: "Instruyan también á los fieles en que deben venerar los santos cuerpos de los santos Mártires, y de

grama se adaptaba perfectamente a las posibilidades de la catedral ovetense que hundía sus raíces en la Alta Edad Media y que, gracias a las valiosas reliquias custodiadas en la Cámara Santa, se había convertido en uno de los santuarios más importantes de la Cristiandad y destino de una activa peregrinación vinculada al Camino de Santiago. Por este motivo, el cabildo y los prelados de la diócesis decidieron potenciar aquellos valores que la catedral atesoraba desde antiguo y que encajaban mejor con el espíritu tridentino.

El proceso se inició con la llegada del arquitecto montañés Juan de Naveda (c.1590-1638), que trazó la girola (1621-1633) y la capilla de la Anunciación (1628-1633) ajustándose a un léxico clasicista de inspiración herreriana que adopta recursos goticistas en el trascoro para acomodarse al estilo del templo. La girola, concebida como un pasillo anular en torno a la capilla mayor, tenía como función facilitar la circulación de los fieles, característica de un templo de peregrinación, y disponía de una serie de capillas radiales donde tuvo su acomodo el culto a los apóstoles, que ya figuraba en la advocación inicial del templo. El primer recinto de la Epístola (hoy capilla de Covadonga) se pensó inicialmente para capilla de Santa Eulalia. Sin embargo, en 1640 parece que la capilla de la santa emeritense era ya el espacio central de la girola que hoy está dedicado a San Pedro. Lo sabemos porque el lienzo de Diego Valentín Díaz (1586-1660) dedicado a ella, que fue donado por el obispo Antonio de Valdés (1636-1642), con motivo del breve del papa Urbano VIII que proclamaba a la santa patrona del Principado, de la diócesis y de la ciudad de Oviedo (1639), fue ubicado en “la capilla del medio del traschoro” y, además, en las *Actas Capitulares*, se insiste en que ésta

otros que viven con Cristo, que fueron miembros vivos del mismo Cristo, y templos del Espíritu Santo, por quien han de resucitar á la vida eterna para ser glorificados, y por los cuales concede Dios muchos beneficios á los hombres: de suerte que deben ser absolutamente condenados, como antiquísimamente los condenó, y ahora también los condena la Iglesia, los que afirman que no se deben honrar, ni venerar las reliquias de los Santos, ó que es en vano la adoración que estas, y otros monumentos sagrados reciben de los fieles; y que son inútiles las frecuentes visitas á las capillas dedicadas á los santos con el fin de alcanzar su socorro.”; citado por Cristina CAÑEDO-ARGÜELLES, *Arte y teoría: la Contrarreforma y España*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1982, p. 21.

“sea la capilla de dicha santa”.¹⁹ De este modo se comprenden mejor las dificultades para prolongar hacia el cementerio de peregrinos la capilla de la santa, tal como se propuso en 1689, y la conveniencia de desplazarla al inmediato recinto de la Transfixión, argumentando que tenía más posibilidades de ensanche. Posteriormente, en 1673, en la primera capilla de la girola por el lado de la Epístola se colocó un retablo de San Ildefonso y pasó a designarse con este nombre. Ya en 1743 el lienzo de Santa Eulalia fue trasladado a la sacristía, donde se conserva en la actualidad, para dejar su sitio en el trasaltar a la escultura de la santa realizada por Alejandro Carnicero (1693-1756)²⁰.

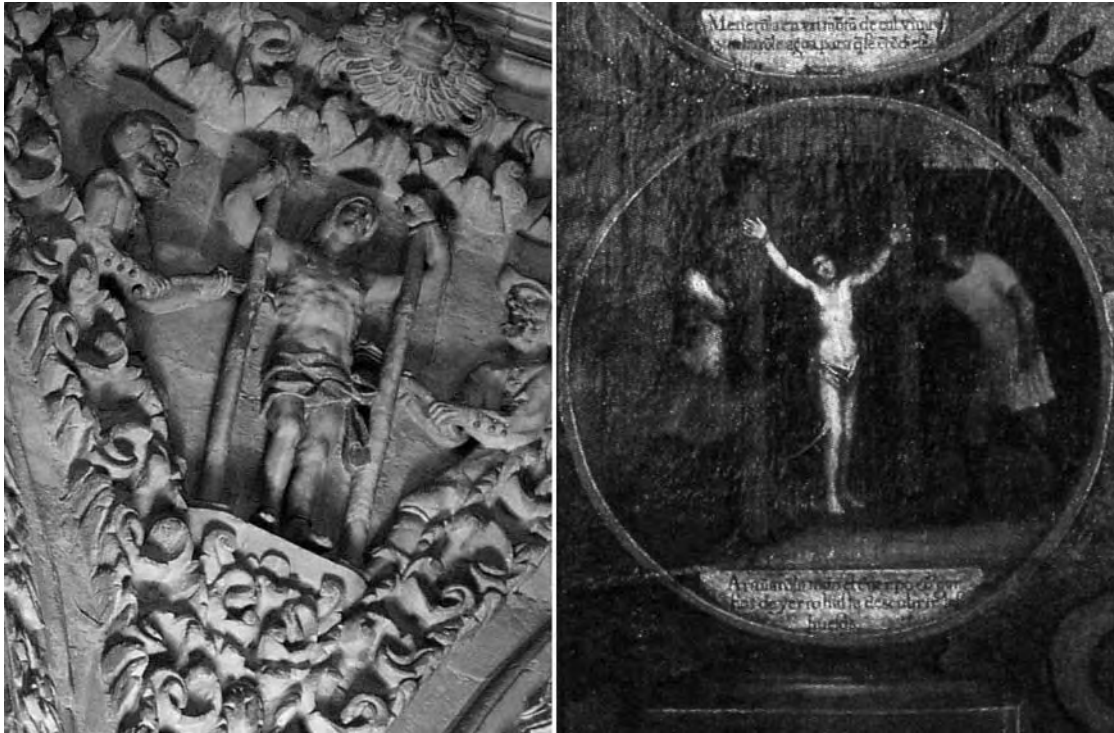
En cuanto a la capilla de la Anunciación, fue fundada por el obispo asturiano Juan Vigil de Quiñones (†1627) y con ella se inició la interesantísima serie de capillas funerarias barrocas de la catedral de Oviedo, que fueron promovidas por los prelados para dignificar su sepultura y se concibieron como expansiones monumentales de los pequeños recintos mortuorios dispuestos entre contrafuertes del templo gótico. El diseño de Naveda, de sobrio clasicismo e inspirado en el Panteón romano, sir-

¹⁹ “Este día vajo su señoría del señor obispo don Antonio de Valdes a este cavildo e hizo relación de cómo tenía un cuadro grande de la figura de la señora santa eulalia con su marco y peana todo ello de mucho valor y estima y que de su debocion quiere darle a esta ssanta iglesia para que le coloquen en la capilla del medio del traschoro para que allí este con el adorno que se debe y edifique a los fieles devotos y juntamente sea la capilla de dicha ssanta”. Cabildo de 11 de mayo de 1640, en Justo GARCÍA SÁNCHEZ, *Santa Eulalia de Mérida, Patrona de Oviedo y Asturias (siglo xvii)*, Oviedo, Ayuntamiento de Oviedo, 1995, pp. 54-56. Véase también Javier BARÓN THAIDIGSMANN y Javier GONZÁLEZ SANTOS, “Catálogo de las pinturas de la catedral de Oviedo”, *Liño*, 7 (1987), Oviedo, pp. 60-61.

²⁰ Para el proceso constructivo de la girola y la primera capilla de Santa Eulalia véanse Germán RAMALLO ASENSIO, “El Barroco”, pp. 138-154, y Celestina LOSADA VAREA, *La arquitectura en el otoño del Renacimiento: Juan de Naveda (1590-1638)*, Santander, Universidad de Cantabria, 2007, pp. 287-299. Acerca del lienzo de Diego Valentín Díaz véanse José CUESTA FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 23; Jesús URREA FERNÁNDEZ, *Los lienzos de Diego Valentín Díaz del retablo de la Corte (Oviedo)*, Oviedo, 1983; Javier BARÓN THAIDIGSMANN y Javier GONZÁLEZ SANTOS, *op. cit.*, pp. 60-62 y Germán RAMALLO ASENSIO, “El Renacimiento y el Barroco. Catálogo y bienes muebles”, en Francisco de CASO, Cosme CUENCA, César GARCÍA DE CASTRO, Jorge HEVIA, Vidal de la MADRID y Germán RAMALLO, *La catedral de Oviedo. II, Catálogo y bienes muebles*, Oviedo, Nobel, 1999, p. 287.



Capilla de Santa Eulalia (catedral de Oviedo). Detalle de una pilastra.



Pechina de la capilla de Santa Eulalia (catedral de Oviedo) con una escena del tormento de la santa y tondo del cuadro de Diego Valentín Díaz Santa Eulalia de Mérida (1639-1640).

vió como prototipo funcional y estructural de las edificaciones posteriores. No obstante, la de la Anunciación se pensó tan sólo para uso funerario y carece, por tanto, de la complejidad y riqueza de funciones que recibieron las obras posteriores (nuevo relicario, capilla de la patrona, santuario mariano y panteón real).²¹

Años más tarde, el obispo Bernardo Caballero de Paredes (1642-†1641) encargó al maestro Ignacio de Cajigal (†1666) la erección de la Nueva Cámara Santa (1660-1662). Este recinto, dispuesto en el flanco meridional del templo y dedicado en la actualidad a Santa Bárbara, fue pensado y construido para dar un acomodo más digno a las reliquias custodiadas en el santuario prerrománico, pues este ya mostraba evidentes deficiencias de decoro. No obstante, la oposición del cabildo y el prematuro fallecimiento del prelado malograron la

traslación de las reliquias y la obra se convirtió en un proyecto frustrado, pese a su indudable interés creativo, pues representa la superación del clasicismo y la introducción de la alternativa barroca.²²

A finales del siglo XVII, frente a la fallida Nueva Cámara Santa, en los dos tramos últimos del flanco septentrional del templo gótico, el prelado fray Simón García Pedrejón (1682-†1696) decidió erigir un nuevo santuario para la patrona de la diócesis. Según la tradición, las reliquias de Santa Eulalia de Mérida se conservaban en la catedral de Oviedo desde la Alta Edad Media y su devoción siempre había tenido una gran trascendencia en el Principado, pues aparece como titular de numerosas iglesias asturianas, muchas de ellas de fundación medieval y, además, en Oviedo ha sido venerada como la protectora de la ciudad frente a las inclemencias del tiempo.

La santa emeritense había sido una niña de apenas doce años que pereció martirizada

²¹ RAMALLO ASENSIO, Germán, "El Barroco", pp. 154-163; Francisco de CASO FERNÁNDEZ, "Algunos datos documentales sobre la capilla de los Vigiles y su retablo", *Ástura*, 11 (2001), Oviedo, pp. 57-65, y Yayoi KAWAMURA, "Reflexión sobre el modelo del Panteón de Roma en la capilla del obispo Vigil de la catedral de Oviedo y otras precisiones", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 69-70 (2003-2004), Valladolid, pp. 359-371.

²² RAMALLO ASENSIO, Germán, "El Barroco", pp. 163-173, y Germán RAMALLO ASENSIO, "Aportaciones para el conocimiento de la persona y obra de Ignacio del Caxigal: arquitecto de la mitad del siglo XVII", *Liño*, 6 (1986), Oviedo, pp. 7-32.



Pechina de la capilla de Santa Eulalia (catedral de Oviedo) con una escena del tormento de la santa y tondo del cuadro de Diego Valentín Díaz Santa Eulalia de Mérida (1639-1640).

durante la “Gran persecución” ordenada por el emperador Diocleciano en el año 303. Según cuenta el poeta hispano Aurelio Prudencio en el Himno III de su *Peristephanon*, que fue redactado a comienzos del siglo V, Eulalia escapó del control de sus padres que la habían alejado de la persecución y se presentó ante el gobernador romano para reprocharle su proceder contra los cristianos. Tras negarse a ofrecer sacrificios a los ídolos paganos, la santa fue entregada a los verdugos que le aplicaron un tormento terrible, pues fue azotada, le cortaron los pechos, le desgarraron los costados con garfios de hierro penetrando hasta los huesos y le aplicaron antorchas encendidas. Cuando expiró, su alma salió de su boca en forma de paloma y la nieve cubrió su cuerpo como blanca y virginal mortaja.²³

²³ AURELIO PRUDENCIO, *Obras completas de Aurelio Prudencio*, Madrid, BAC, 1981, pp. 528-541. Quintín ALDEA VAQUERO, Tomás MARÍN MARTÍNEZ y José VIVES GATELL, *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, t. III, Madrid, CSIC, 1973, p. 883. Justo GARCÍA SÁNCHEZ, *Santa Eulalia de Mérida*; Justo GARCÍA SÁNCHEZ, *Contribución al XVII centenario del Martirio de Santa Eulalia de Mérida, Patrona del Principado de Asturias*, Oviedo, RIDEA, 2004, y AA. VV., *Eulalia de Mérida y su proyección en la Historia*, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 2004.

Según la tradición recogida por el obispo Pelayo (1101-1129), los restos de la santa habían sido traídos desde Mérida por el rey Silo, quien los había depositado en la iglesia de Santianes de Pravia. Más tarde, Alfonso II *el Casto* los trasladó a la Cámara Santa con las demás reliquias hasta que el obispo Pelayo las depositó en una capilla de la catedral, en el interior de una caja de singular riqueza, al parecer regalo del monarca Alfonso VI. La devoción a Santa Eulalia y su función protectora pueden rastreadarse en las *Actas Capitulares* ovetenses al menos desde el siglo XVI y en 1639 el papa Urbano VIII promulgó un breve en el que se declaraba a la santa patrona de la diócesis, del Principado de Asturias y de la ciudad de Oviedo, refrendando así la petición formulada por estas instituciones. Algún tiempo después, en 1666, el prelado Ambrosio de Espínola y Guzmán (1665-1668) aprobó los estatutos de la cofradía de Santa Eulalia. Ese mismo año se celebró en Oviedo un certamen de poesía dedicado a la santa que fue publicado en 1667 en Valladolid con el título de *Certamen poético a la gloriosa virgen y mártir Santa Eulalia de Mérida*. La edición corrió a cargo de Felipe Bernardo de Quirós Benavides y en el volumen se incluyeron también un interesante relato de su vida y martirio, así como una relación de sus milagros más destacados. Al año siguiente, en 1668, se obtuvo de la Santa Sede la con-

cesión de una fiesta singular dedicada a la mártir emeritense que se celebraría el 7 de septiembre y tendría como título el de “Traslación”.²⁴

La llegada del obispo franciscano García Pedrejón²⁵ en 1682 coincidió, por tanto, con un momento de consolidación e intensificación del culto a la santa emeritense y la erección de una nueva capilla para la patrona de la diócesis, tal como estaba sucediendo en otras catedrales, parecía inevitable.²⁶ Así, en el

cabildo de 19 de julio de 1689 se planteó por vez primera la reforma de la capilla de Santa Eulalia con el fin de aprovechar los excedentes de su limosna. En este momento se trataba tan sólo de ampliar el recinto y se pidió un informe al arquitecto trasmerano Gregorio de la Roza (c.1643-c.1708),²⁷ quien sugirió trasladar el culto a la capilla de la Transfixión porque proporcionaba mayores posibilidades de ensanche.²⁸ El encargo a Roza se debe, sin

²⁴ Existe edición facsimilar en Justo GARCÍA SÁNCHEZ, *Contribución*, pp. 79-343. Acerca de la relación de la santa emeritense con la catedral de Oviedo véase también José CUESTA FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pp. 23-25, y Justo GARCÍA SÁNCHEZ, *Santa Eulalia de Mérida*.

²⁵ El obispo franciscano fray Simón García Pedrejón nació en Torquemada (Palencia) en 1618, vistió el hábito en el convento de Lerma, de la provincia de la Concepción, y enseñó Teología en los conventos de Calahorra y Villasilos. Fue también guardián en el convento de La Aguilera, a donde retornó ya como obispo de Oviedo para asistir a la traslación de los restos de san Pedro Regalado (1692) que él mismo costeó. En 1666 viajó a Alemania junto con el P. Juan de Molino como confesor de la emperatriz Margarita Teresa de Austria, esposa de Leopoldo I e hija de Felipe IV. Tras su regreso a España se hizo cargo del obispado de Tuy (1674) hasta que fue promovido al de Oviedo en 1682. En Tuy tuvo una actitud severa contra los comportamientos inadecuados del clero y para ello reformó el tribunal eclesiástico, construyó una cárcel eclesiástica (1674) e instituyó la Cofradía de Jesús Nazareno con el objetivo de impulsar los ejercicios espirituales. Ya en Oviedo autorizó el traslado de las Agustinas Recoletas a su nuevo convento en Gijón (1684) y apoyó la fundación de la Casa y Colegio de Misioneros franciscanos de Villaviciosa (1692). Falleció en Oviedo el 27 de septiembre de 1696. Véanse Manuel RISCO, *España Sagrada*, t. 39, Madrid, 1795, pp. 178-179; Francisco ÁVILA Y LA CUEVA, *Historia civil y eclesiástica de la ciudad de Tuy y su obispado*, t. IV, Santiago, 1995, pp. 295-300 (manuscrito original de 1852); Manuel R. PAZOS, *El episcopado gallego a la luz de los documentos romanos*, Madrid, 1946, pp. 190-199; Ofelia REY CASTELAO, “La diócesis de Tuy en la época moderna”, en José GARCÍA ORO, *Historia de las diócesis españolas. Iglesias de Santiago de Compostela y Tuy -Vigo*, Madrid, BAC, 2002, p. 597. Deseo agradecer la amabilidad de mi compañero el profesor Miguel Taín Guzmán que me proporcionó interesantes sugerencias bibliográficas sobre la etapa en Tuy del prelado García Pedrejón.

²⁶ Sobre la reactivación del culto a los patronos en las catedrales españolas véase Germán RAMALLO ASENSIO, “La potenciación del culto a los santos locales en las catedrales españolas durante los siglos del Barroco”, en Germán (Ed.) RAMALLO ASENSIO, *Las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 643-671. En su estudio se trata el caso de santa Eulalia en la catedral de Oviedo como un ejemplo significativo de revitalización del culto a un santo patrón por medio de la erección de una nueva capilla y se vincula con operaciones similares en Ávila, Calahorra, Jaca, Tuy y Tarragona.

²⁷ Gregorio de la Roza fue un arquitecto trascendental para la consolidación del estilo barroco a lo largo del último tercio del siglo XVII en Asturias. Era natural de Carriazo (Junta de Ribamontán, Trasmiera). Llegó a la región muy joven (1666) para encargarse de las obras que Ignacio de Cajigal había dejado inconclusas a su muerte y, en 1669, se casó con su viuda, Francisca Palacio. Hasta la primera década del siglo XVIII intervino en numerosas obras tanto civiles como religiosas (monasterios de San Pelayo y Santa María de la Vega en Oviedo) en el Principado, pero destaca especialmente por haber contribuido decisivamente a configurar un modelo de palacio barroco urbano en la capital a través sus proyectos para las casas de Miranda (1668), Malleza (1669) y Vigil (1674). En la catedral de Oviedo construyó la sacristía de la Nueva Cámara Santa, hoy capilla de Santa Bárbara (1688). Para un acercamiento a su obra véanse Germán RAMALLO ASENSIO, *La arquitectura civil asturiana (Época Moderna)*, Salinas, Ayalga, 1978, 128-133; Íd., “I. El Barroco”, en VV. AA., *Arte Asturiano II*, Gijón, Júcar, 1981, pp. 29-32; Íd., “El palacio urbano en Asturias” en Germán (coordinador) RAMALLO ASENSIO, *Arquitectura señorial en el norte de España*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1993, pp. 91-92; Íd., “El Barroco”, pp. 164-172; Yayoi KAWAMURA, “Precisiones sobre la construcción de la casa palacio de Fernando de Malleza y Dóriga en Oviedo”, *BRIDEA*, 161 (2003), Oviedo, 161-171; Íd., “Capilla de San Pedro en el Valle de Rozada, Villaviciosa. Obra de Gregorio de la Roza, promovida por Santos de San Pedro”, *BRIDEA*, 164 (2004), Oviedo, pp. 241-259; Íd., *Arquitectura y poderes civiles. Oviedo 1600-1680*, Oviedo, RIDEA, 2006, pp. 37-39, Íd., “Fábrica barroca del monasterio de Santa María de la Vega”, *Liño*, 13 (2007), pp. 33-55; Vidal de la MADRID ÁLVAREZ, “Arquitectura Barroca civil (I)”, en Javier BARÓN THAIDIGSMANN (director), *El arte en Asturias a través de sus obras*, Oviedo, Prensa Asturiana, 1996, pp. 210-211, e Íd., “Los palacios ovetenses de la Edad Moderna”, en AA. VV., *IV Ciclo de Conferencia de la S.O.F.*, León, Everest, 2006, pp. 39-76.

²⁸ “para que se aprovecharen en el mayor culto de nuestra Gloriosa Patrona parecía conveniente se alargase su capilla, la qual su Yllustrisima avia visto con Gregorio de la Roza maestro de cantería de que avia reconocido que tenia mas capacidad la capilla de la transfision para alargarse mudandose dichas ymagenes y votandose acordaron su Yllustrisima y sus mercedes que en execuzion de esta misma propuesta los señores Prior chantre Lectoral y Penitenciario juntamente con su Yllustrisima bean dichos sitios, y disponga lo que pareciere conveniente para fabricar dicha Capilla precediendo berlos el señor Doctoral para reconocer si los monges benitos tienen accion a poner embargo por alguna luz que se les pueda quitar, y habiendo este embarazo se disponga la fábrica



Pechina de la capilla de Santa Eulalia (catedral de Oviedo) con la escena de la presentación de la santa ante el gobernador romano y tondo del cuadro de Diego Valentín Díaz Santa Eulalia de Mérida (1639-1640).

duda, a que el maestro se encontraba en esa época trabajando en la catedral, pues en 1688 había contratado la construcción de la sacristía de la Nueva Cámara Santa que había quedado sin hacer cuando se erigió la capilla promovida por el prelado Caballero de Paredes.

En cuanto a la capilla de Santa Eulalia no queda claro cuál es el recinto a que se refiere el acuerdo capitular. No obstante, tal como apunté al tratar de la instalación del lienzo de Diego Valentín Díaz que donó el obispo Antonio de Valdés en 1640, creo que “la capilla del medio del trascoro”, que las *Actas Capitulares* mencionan como “la capilla de dicha santa”, no es otra que la que ocupa el tramo central de la girola, hoy dedicada a San Pedro. También parecen aludir a este emplazamiento las constituciones y ordenanzas publicadas en 1666 para la refundación de la cofradía de Santa Eulalia, pues en ellas se establece que los cofrades tengan su altar en la capilla “que al presente ay en el medio del Trascoro desta Santa Iglesia Catedral con vocación de la misma Santa”, donde se comprometen a poner una reja de hierro dorada y un retablo con una imagen de la santa en el plazo de diez años.²⁹

de esta capilla en la transfixion”. Cabildo de 19 de julio de 1689, Justo GARCÍA SÁNCHEZ, *Santa Eulalia de Mérida*, pp. 80-81.

²⁹ GARCÍA SÁNCHEZ, Justo, *Contribución*, edición facsimilar, p. 16.

En consecuencia, dicho recinto, más profundo que el resto de las capillas de la girola y ubicado en el eje axial del templo, lo cual le proporciona cierta primacía, estaría dedicado a la patrona hasta la erección de la nueva construcción. En mi opinión, este emplazamiento de la capilla de Santa Eulalia hace más comprensible la sugerencia de Roza, pues la actual de San Pedro apenas tiene posibilidad de ser prolongada por la cercanía de los muros del monasterio de San Vicente y el traslado de la capilla de la santa al recinto de la Transfixión permitiría ganar algo más de espacio hacia el llamado “huerto de los peregrinos”.

No obstante, en ese mismo cabildo se advierte ya de la posibilidad de que los monjes de San Vicente pusieran algún obstáculo a dicha ampliación a causa de la ocultación de luces que pudiera sufrir alguna de las estancias de su casa. Tal vez por este motivo el proyecto quedó momentáneamente aparcado, pero un año después, el 9 de mayo de 1690, el prelado volvió a proponer al cabildo la construcción de “una capilla capaz para el glorioso cuerpo de nuestra patrona Santa Eulalia de Mérida”. Además, precisa que el lugar más oportuno para la nueva obra sería la capilla de la girola inmediata a la de San Ildefonso y ofrece doscientos pesos para colaborar en el proyecto.³⁰ Los canónigos acogieron con satisfacción la ini-

³⁰ “propuso su Ilustrísima con su santo celo lo mucho que deseaba se fabricase una capilla capaz para el glorioso

ciativa del prelado y algunos días después designaron a los comisionados responsables de elaborar el proyecto y calcular el coste de la nueva capilla de Santa Eulalia, con la exigencia de que fuera una de las del trascoro y se prolongase todo lo necesario hacia la huerta de los peregrinos que se encuentra adyacente a la girola.³¹

Sin embargo, en esos días el proceso tropezó con un obstáculo esperado, pues en el cabildo del 5 de junio se informó que el abad de San Vicente se opondría a dicha obra si no se concedía a su monasterio la ocupación de una parcela de terreno que necesitaba para el ensanche de su sacristía.³² Semejantes conflictos eran habituales entre unas comunidades que habían desarrollado sus fábricas demasiado agrupadas y cuyas necesidades de crecimiento espacial planteaban enfrentamientos permanentes. En ese momento, además, se

cuerpo de nuestra patrona Santa Eulalia de Mérida y que ésta le parecía se podía disponer inmediata a la de San Ildefonso que llaman de don Gutierre para cuya fábrica había alguna cantidad de limosnas y que el señor tesorero así que se comenzase daría doscientos pesos para ayuda de esta obra y que confiaba se podía alargar a más limosna”, Archivo Capitular de la catedral de Oviedo (en adelante, ACO), *Libro de Acuerdos Capitulares*, 35, cabildo de 9 mayo 1690, f. 279vº.

³¹ “Primeramente los señores prior y don Benito García hicieron relación de haber participado a su Ilustrísima la legacia del cabildo en orden a las proposiciones que dicho señor obispo había hecho para añadir la capilla de Santa Eulalia y otras obras como consta de los dos cabildos últimos y que deseaba con toda eficacia se presentase al cabildo para no dejar de poner mano en dichas obras especialmente en alargar la capilla para la gloriosa Santa Eulalia de Mérida para la cual su Ilustrísima además de lo ofrecido se alentaría cuanto cupiese en sus fuerzas y votándose acordaron sus mercedes que los señores prior tesorero (...) y don Benito García reconocan el sitio más apropiado para esta fábrica que ha de ser en una de las capillas de trascoro saliendo lo que pareciere conveniente a la huerta de los peregrinos y hagan avance y tanteo del costo y condiciones y planta”; ACO, *Libro de Acuerdos Capitulares*, 35, cabildo de 12 mayo 1690, ff. 280vº-281; véanse también cabildo de 19 mayo 1690, f. 281; cabildo 22 mayo 1690, f. 282; cabildo 2 junio 1690, f. 282vº.

³² “El señor tesorero hizo relación de haber dado respuesta al padre abad de San Vicente del sitio que se pretende alargar para fabricar la capilla de Santa Eulalia concluyendo que dicho colegio San Vicente no consentiría se alargase dicha capilla de Santa Eulalia si no se diesen ciertos pies de tierra al monasterio que necesita para su sacristía a la parte que hoy está la carbonera y que haciéndose este ajuste no se hará embarazo en la obra por parte del convento, y votándose acordaron sus mercedes que se suspenda esta materia hasta la venida de su Ilustrísima para señalar sitio y tomar resolución.”, ACO, *Libro de Acuerdos Capitulares*, 35, cabildo de 5 junio 1690, f. 283vº.

estaba negociando en Roma la extensión del rezo de Santa Eulalia a toda la Cristiandad y el dinero procedente de las limosnas no sería suficiente para sufragar al mismo tiempo los gastos de estas gestiones y el ensanche para la nueva capilla de la patrona. Por este motivo, teniendo en cuenta también la oposición del monasterio de San Vicente, los canónigos solicitaron al prelado la suspensión del proyecto.³³

El obispo García Pedrejón decidió entonces asumir personalmente la empresa y el 7 de julio se ofreció al cabildo para financiar la construcción de una capilla suficientemente capaz para la patrona en cuyo interior se dispondría un altar para ella. Los canónigos saludaron con singular agrado este ofrecimiento y propusieron al prelado que colocase sus armas en los lugares que estimase conveniente de la nueva construcción, donde, además, podría disponer también su sepultura.³⁴ A partir de este momento los acontecimientos se precipitaron y, tras abandonar la propuesta inicial de prolongar o ensanchar una capilla de la girola, se decidió ubicar la nueva obra en el lienzo septentrional del templo. La primera idea fue situarla en la capilla de la Asunción, adya-

³³ ACO, *Libro de Acuerdos Capitulares*, 35, cabildo de 12 junio 1690, f. 285.

³⁴ “Por lo cual desde luego su Ilustrísima siendo de agrado universal del cabildo se obligaría a hacer una capilla de toda decencia y capacidad, en que colocar altar a nuestra gloriosa patrona sin más motivo ni interés que el que le dicta su devoción y mayor culto de tan milagrosa santa y que estimaría que el cabildo discurriese si en esto podía haber algún inconveniente, y que no hallándole nombrase dos señores comisarios inteligentes de obras y desocupados para que asistiesen a su Ilustrísima así en la elección de sitio como en la disposición de dicha capilla. Y habiéndose conferido acordaron sus mercedes se nombrase en primer lugar a los señores don Luis Ramírez prior y don Cosme de Oviedo y Portal, para que en nombre de todo el cabildo hiciesen a su Ilustrísima expresión del afecto con que se abraza su santa proposición, cuyo agradecimiento será eterno en la memoria del cabildo y que en manifestación de su reconocimiento por el presente el cabildo reserva y remite a la elección de Ilustrísima la de los señores comisarios que hubieren de asistirle en todo que se les dará orden para que así lo ejecuten, y asistan a su Ilustrísima consintiendo y ofreciéndole se sirva del sitio que eligiere y de la reja que en él hubiere y suplicándole se sirva de vencer su humildad haciendo poner sus armas en dicha obra, fuera y dentro en donde fuere de su agrado, y si gustase (por lo que Dios puede disponer) de elegir sepulcro que en todo se haga a su voluntad, y que el cabildo de otro modo no puede explicar su agradecimiento, quedando siempre con todo reconocimiento de su santo celo y devoción.”, ACO, *Libro de Acuerdos Capitulares*, 35, cabildo de 7 julio 1690, ff. 290vº-291.



Detalle del friso de la capilla de Santa Eulalia (catedral de Oviedo) y capitel del claustro de la misma catedral con escenas de lucha.

cente a la de la Anunciación o de los Vigiles, pero el 21 de julio los arquitectos encargados del proyecto, sin duda ya los Menéndez Camina,³⁵ mani-

³⁵ Francisco Menéndez Camina *el Viejo* o mayor en días (c.1629-c.1694) era hijo del maestro de cantería Juan Menéndez Camina *el Patallón* (†1661), quien ya figura empadronado en Avilés y ocupado en obras de escasa entidad en la villa al menos desde 1631. A partir del año 1650, Francisco aparece desempeñando el oficio de cantero en Avilés, donde los años siguientes desarrolló una importante actividad edificando varias viviendas en las calles del ensanche moderno y realizando diversas reformas en las capillas e iglesias del contorno. A principios de la década de los setenta se encuentra ya residiendo en Oviedo y ocupándose de obras de cierta trascendencia, como la continuación de la iglesia del Colegio jesuítico de San Matías (1673), la capilla mayor de la iglesia de Santo Tomás de Latores (1675), un cuarto de hospedería y celdas de estudios en el monasterio de San Vicente (1678), las bóvedas de la capilla de San Sebastián (1681) y, naturalmente, la capilla de Santa Eulalia de la catedral (1690). Simultáneamente realizó en Avilés las bóvedas de la capilla del Espíritu Santo en el convento de San Francisco (1670), el hospital y cárcel de la plaza mayor (1675), la escalera del palacio del marqués de Camposagrado (1685), la reconstrucción del castillo de San Juan de Nieva (1685) y las calzadas de la ciudad (1689). Además, se le atribuye con acuerdo generalizado el diseño de la fachada meridional del palacio de Camposagrado de Avilés (1693) que destaca, al igual que la capilla catedralicia, por su exuberancia ornamental. En cuanto a su hijo, Francisco Menéndez Camina *el Mozo* o menor en días (†1719), se ocupó de la fontanería municipal de Avilés entre los años 1689 y 1692, y en esta ciudad trabajó en la iglesia del convento de la Merced

de Sabugo (1685-1699), en el pórtico y cabildo de la iglesia de San Nicolás (1690), en la capilla de Santiago del convento de San Francisco y también se le atribuye la casa de Rodrigo García Pumarino (1700). Además, se ocupó de la reforma del santuario de Nuestra Señora del Carbayo, Langreo (1692), de la reconstrucción del muelle del puerto de Gijón (1702), de la colocación de una fuente en el monasterio de San Salvador de Lorenzana, Lugo (1708), y de diversas obras en el monasterio de San Pelayo, Oviedo (1709). Asimismo, se le atribuyen los diseños de la fachada del monasterio de San Salvador de Cornellana, Salas (1694), y el de las casas de Carlos Ramírez de Jove, Gijón (c.1705). Los Menéndez Camina fueron los principales representantes del barroco decorativo en la región y mantuvieron su hegemonía artística durante los años finales del siglo xvii y los iniciales de la centuria siguiente. Aún están por esclarecer los motivos que permitieron a estos maestros locales ocupar un lugar preferente en un mercado arquitectónico controlado durante decenios por los arquitectos montañeses. Sin embargo, las causas de su éxito probablemente no serían ajenas a las mismas estrategias que habían facilitado el dominio de sus rivales, como la novedad de su propuesta creativa o el desarrollo de un grupo profesional sólido, apoyado en los lazos de parentesco de sus artífices que les permitiría optar de forma solidaria y eficaz a los remates. Acerca de estos maestros pueden consultarse: Germán RAMALLO ASENSIO, *La arquitectura civil*, 133-142 y 149-154, Íd., "El decorativismo", pp. 83-103, Íd., "I. El Barroco", pp. 33-35 y 39-40, Íd., "El Barroco", pp. 174-181, Vidal de la MADRID ÁLVAREZ, "Arquitectura Barroca civil (II)", en Javier BARÓN THAIDIGSMANN (director), *El arte en Asturias a través de sus obras*, Oviedo, Prensa Asturiana, 1996, pp. 215-222 e Íd., *Palacio Revillagigedo y Colegiata de San Juan Bautista*, Gijón, Caja de Ahorros de Asturias, 1991-1992.

festaron diversos inconvenientes acerca de dicho emplazamiento, especialmente para la evacuación de aguas. En consecuencia, se resolvió colocar la nueva construcción en la capilla de San Juan, penúltima de la nave septentrional, pues ofrecía un mayor desahogo y menos problemas por su alejamiento de los edificios precedentes.³⁶

Por fin, el 23 de agosto de 1690 el prelado contrató con los arquitectos avilesinos Francisco Menéndez Camina y su hijo, Francisco Menéndez Camina *el Mozo*, la construcción de la nueva capilla de Santa Eulalia en los dos arcos de la capilla de San Juan a los pies del templo.³⁷ El contrato de esta obra ha sido publicado hace años por el profesor Ramallo, quien ha efectuado también en más de una ocasión un trascendental análisis de la misma que ha servido para reivindicar a unos autores y un periodo creativo que, como ya hemos visto, había sido menospreciado tradicionalmente. No obstante, las condiciones de obra del contrato inicial hacen referencia a algunos aspectos, tanto de carácter ornamental como estructural que han sufrido variaciones en el acabado final y que pueden explicarse mejor gracias a los documentos que ahora presentamos, donde se demuestra la accidentada ejecución del proyecto.

En efecto, según figura en la condición 10.^a del contrato suscrito entre el prelado y los arquitectos, el edificio tendría que estar concluido en el año 1692.³⁸ Sin embargo, a mediados de dicho año la obra no había avanzado según lo convenido y el descuido de los maestros, tal vez motivado por un largo periodo de abandono, había causado graves daños en diversos elementos de la fábrica ya construida. Las molduras de algunas pilastras estaban deterioradas y lo mismo sucedía con las puertas. La capilla, por tanto, distaba mucho de haber sido finalizada y, a juzgar por lo daños descritos, es muy posible que aún no hubiera sido cubierta. Por este motivo, el 6 de julio de 1692 se acordó un nuevo contrato entre los arquitectos y el prelado que

establecía la obligación de demoler parte de la obra y hacerla de nuevo tal como estaba previsto. En este documento los maestros admiten el incumplimiento del convenio inicial y se comprometen a reconstruir todo lo dañado y dar por concluida la obra a lo largo del año 1693. A su vez, el prelado se comprometía a continuar sufragando los gastos de la fábrica en los mismos términos establecidos en el contrato inicial.³⁹

Tras la firma de este nuevo contrato se reanudaron los trabajos, pero tampoco en esta ocasión parece que se hubieran desarrollado según el plan previsto, pues hasta el 25 de julio de 1695 no se contrató la obra de cerrajería. Esta fue ajustada por el maestro cerrajero Juan García de la Cuenya que presentó como sus fiadores al maestro entallador Tomás de Solís y al arquitecto Pablo de Cubas Ceballos. En sus condiciones se establecía que las puertas de la capilla fuesen de hierro y reprodujesen fielmente el diseño de las de las de la Nueva Cámara Santa o capilla del obispo Caballero de Paredes que se encontraba frente a ella. Además, el herrero se obligaba también a poner una reja en cada una de las cuatro claraboyas de la capilla con arreglo a un diseño que se le entregó y cuidando que fuesen lo más delgadas posible para no restar iluminación al interior de la capilla.⁴⁰

El prelado falleció poco después, el 27 de septiembre de 1696, sin que hubiese sido concluida toda la capilla, pues faltaba aún por contratar el tabernáculo. En su testamento García Pedrejón dejó establecido que deseaba ser sepultado en el lugar de la catedral que hubieran elegido para él los canónigos, pero

³⁶ ACO, *Libro de Acuerdos Capitulares*, 35, cabildo de 21 julio 1690, ff. 293vº.

³⁷ RAMALLO ASENSIO, Germán, "El decorativismo", e *Íd.*, "El Barroco", pp. 174-181.

³⁸ "Iten es condición que dichos maestros otorgantes han de dar fenecida y perfectamente acabada dicha obra en lo que mira a su arte de cantería y arquitectura y a vista de maestros Peritos y desinteresados, nombrados uno por cada parte, para en todo el año que vendrá de mil seiscientos noventa y dos.", Germán RAMALLO ASENSIO, "El decorativismo", p. 99.

³⁹ "y según el estado presente que hoy tiene la dicha fábrica ni han cumplido ni pueden cumplir dentro del dicho término ni en mucho más cuyo defecto en la estimación de su Señoría Ilustrísima es considerable y por esta omisión y no haberse puesto cuidado en el tiempo corrido ha recibido la moldura de pilastras y otras de puertas daños y imperfecciones los cuales pretende su Señoría Ilustrísima vuelvan a enmendar de raíz demoliendo lo necesario hasta dejarlo en la perfección empezada", Archivo Histórico de Asturias (en adelante, AHA), ante Juan de la Cuesta, caja 7542, s.f.

⁴⁰ AHA, ante Juan de la Cuesta, caja 7547, s.f. Menciona su intervención Javier GONZÁLEZ SANTOS en *La catedral de Oviedo. Sancta Ovetensis*, León, Edileasa, 1998, p. 51. El propio Juan García de la Cuenya contrató dos años después, el 13 de abril de 1697, la obra de rejería de los dieciocho balcones correspondientes a la nueva fachada del palacio del marqués de Camposagrado en Avilés cuyo diseño también se atribuye a los Menéndez Camina; véase AHA, ante Francisco la Puerta Rivera, caja 7575, ff. 22-23.



Detalle del friso de la capilla de Santa Eulalia (catedral de Oviedo) y capitel del claustro de la misma catedral con la escena de un personaje sosteniendo un gran pez.

que pasados cinco años podría ser trasladado a la capilla que había fabricado a sus expensas.⁴¹ Por su parte, los testamentarios del obispo, los canónigos Andrés García y Castro, y Manuel Alonso de Salceda, según escritura de 14 de enero de 1697, fueron distribuyendo los recursos prevenidos por el difunto para la obra y establecieron la fundación de cuatro capellanías nominativas en la capilla de Santa Eulalia; dispusieron la factura de “un tabernáculo en dicha capilla el más decente que se pueda, para lo cual destinamos dos mil ducados”; destinaron otros quinientos ducados para ornamentos de la capilla que debían ponerse en unos cajones instalados en su sacristía; ordenaron la adquisición de una lámpara de plata y para ello apartaron otros mil ducados; y consignaron tres mil ducados para la conservación y reparos de la capilla que sería responsabilidad de la fábrica catedralicia.⁴²

Aún quedaba por saldar parte de la obra de arquitectura y el 15 de febrero de 1697 los testamentarios otorgaron una carta de pago con el maestro Francisco Menéndez Camina *el Mozo*, que había participado en el proyecto, y su hermano Valentín Menéndez Camina, como heredero de su padre, ya difunto. No obstante, dado que no se había cumplido el plazo previsto en el primer contrato, ni tampoco se había respetado la ampliación del mismo establecida en la segunda obligación, pues la obra no fue concluida hasta el año 1696, los testamentarios rebajaron el presupuesto acordado de la fábrica y entregaron a los Menéndez Camina tan sólo 2.000 ducados, que, sumados a las cantidades ya percibidas en ese momento (142.665 reales) elevaron el gasto final del inmueble a unos 15.000 ducados.⁴³

En cuanto al componente mueble, en 1697 los testamentarios del obispo contrataron un gran retablo-tabernáculo y baldaquino, único

⁴¹ AHA, ante Francisco la Puerta Rivera, caja 7575, f. 173. El testamento lleva fecha de 25 de septiembre de 1696 y el documento no pudo ser firmado por el obispo “por hallarse gravado de su achaque y tener perlesía en la mano derecha”.

⁴² AHA, ante Francisco la Puerta Rivera, caja 7575, ff. 175-182. En el *Libro de cuentas de la capilla de la Gloriosa Santa Eulalia de Mérida fundación del Ilustrísimo señor obispo don Fray Simón García Pedrejón Año 1707*, custodiado en el ACO, caja D-43, se anotan también numerosos gastos relativos a la fábrica de la capilla y sus ornamentos.

⁴³ “Por lo cual se le habían de bajar las cantidades que se moderasen por no haber cumplido con sus condiciones según y para el tiempo que se habían obligado mayormente por no haber dado cumplimiento a la décima condición de dicha primera escritura en que habían quedado obligados dar acabada dicha obra para el dicho año pasado de noventa y dos la cual no se había perfeccionado por el susodicho hasta el dicho año pasado de noventa y seis por cuya razón se les debía de bajar y moderar del costo de dicha fábrica”, AHA, ante Francisco la Puerta Rivera, caja 7575, f. 15.

en Asturias, con el escultor Domingo Suárez de la Puente, quien traspasó la parte arquitectónica a Juan García de Ascucha.⁴⁴ Poco después, en el mes de mayo de 1699, contrataron el dorado de esta pieza con los maestros pintores y doradores Nicolás del Rosal, Juan Fernández Peláez y Jerónimo de Villa Vázquez, vecinos de Oviedo, y Pedro Menéndez Valdés (†1708), vecino de Avilés. El coste del dorado ascendió a 7.000 reales y en las condiciones del contrato se estipulaba que “el oro que se necesitare para la dicha obra lo han de traer de la ciudad de Valladolid de lo mejor que se hallare”.⁴⁵ El retablo se colocó en el centro de la capilla, bajo la cúpula, para poder ser rodeado, pero, pese a su ambición, resultó un tanto arcaizante.

Por su parte, el cabildo fue cumpliendo con los aspectos que le correspondían del proceso. Así, el 28 de septiembre de 1696 acordó sepultar a Simón García Pedrejón en la capilla mayor y, unos meses más tarde, confirmó a los testamentarios su intención de trasladar los restos de la santa a su capilla recién construida.⁴⁶

⁴⁴ RAMALLO ASENSIO, Germán, *Escultura Barroca en Asturias*, Oviedo, IDEA, 1985, pp. 48-49, 234-238 y 245-248, íd., *Documentos de escultura barroca*, Oviedo, IDEA, 1991, pp. 73-78, íd., “El Barroco”, p. 181 e íd., “El Renacimiento y el Barroco. Catálogo y bienes muebles”, pp. 211-213. El 18 de junio de 1699 Suárez de la Puente y García de Ascucha otorgaron una carta de pago por las cantidades que restaban para cubrir los 8.200 reales que había importado la obra, más los 450 reales que los testamentarios del prelado entregaron a García de Ascucha en razón de “ciertos aditamentos” que había realizado; véase AHA, ante Tomás Pérez del Busto, caja 7412, ff. 68-69 (documento citado por Javier GONZÁLEZ SANTOS en “Escultura barroca”, en AA.VV., *Catálogo del Museo de la Iglesia de Oviedo*, en prensa).

⁴⁵ AHA, ante Tomás Pérez del Busto, caja 7412, ff. 5-6 (documento citado por Javier GONZÁLEZ SANTOS en “Escultura barroca”, en AA.VV., *Catálogo del Museo de la Iglesia de Oviedo*, en prensa). Nicolás del Rosal había trabajado ya junto con Juan Fernández Peláez en la catedral dorando en el retablo de San Ildefonso y San Lorenzo en 1676 (AHA, ante Tomás Pérez del Busto, caja 7410, ff. 42-45 y 168). Por su parte, Fernández Peláez había sido el responsable de dorar la caja del órgano de la catedral en 1678 (AHA, ante Tirso Palacio Vigil, caja 7549, ff. 222-223) y un año antes había trabajado en la ermita de San Juan en La Corredoria, Lugones (AHA, ante Baltasar Moral, caja 7461, ff. 74-77).

⁴⁶ ACO, *Libro de Acuerdos Capitulares*, 36, cabildo de 28 septiembre 1696, f. 343; cabildo de 14 diciembre 1696, f. 366vº; cabildo de 8 enero 1696, f. 368; cabildo de 11 de enero 1697, f. 369vº; cabildo de 21 marzo 1697, f. 386vº; cabildo de 26 marzo 1697, f. 387.

Por fin, el 15 de mayo de 1702 los testamentarios del obispo difunto informaron al cabildo de la conclusión total de la capilla y solicitaron que se efectuase la traslación de los restos de Santa Eulalia.⁴⁷ Esta se acordó para el 7 de septiembre de ese mismo año y dos días después se realizó también el traslado de los restos del prelado a la capilla de la santa patrona que él había promovido.⁴⁸

El programa escultórico: amalgama de fuentes y estilos

Frente a la severidad cúbica, apenas articulada, del exterior de la capilla, el interior de la misma exhibe la decoración agobiante, caprichosa y crespada que caracteriza las manifestaciones del barroco decorativo. Los motivos esculpidos no se ajustan a norma alguna, salvo la de la invención, el fingimiento y la necesidad de cubrir toda la superficie del muro. Como es habitual en la región, este juego plástico no afecta a la estructura del edificio, pues reproduce el esquema tradicional y carece de movimiento en planta, lo cual supone que la modernidad de la propuesta artística debe residir, una vez más, en el tratamiento ornamental de los muros.

Los motivos esculpidos se distribuyen de forma ordenada, simétrica y coherente con arreglo a los niveles que ocupan o recubren: muros y pilastras, entablamento y cúpula sobre pechinas. El esquema reticulador de los paramentos tiene muy presente la experiencia tanto de la cercana capilla de la Anunciación como de la Nueva Cámara Santa (hoy, capilla

⁴⁷ “El señor don Manuel Alonso de Salceda propuso que como testamentario del Ilustrísimo señor don fray Simón García de Pedrejón obispo que fue de este obispado juntamente con los demás señores testamentarios tenía concluido todas las dependencias de la capilla de la gloriosa santa Eulalia de Mérida nuestra Patrona para que se pudiese ejecutar la traslación de su sagrado cuerpo a dicha capilla que había mandado fabricar dicho Ilustrísimo señor obispo de buena memoria y que para que dicha traslación fuese con la mayor solemnidad había hablado con los comisarios del Principado mirando a que éste concurriese al gasto exterior de las fiestas que se hubieren de hacer”, ACO, *Libro de Acuerdos Capitulares*, 38, cabildo de 1 mayo 1702, ff. 45-46. Véase también AHA, ante Pedro Fernández Maujo, caja 7622, s.f.

⁴⁸ ACO, *Libro de Acuerdos Capitulares*, 38, cabildo de 19 mayo 1702, f. 46vº; cabildo de 23 junio 1702, f. 53vº; cabildo de 21 julio 1702, f. 63; cabildo de 7 agosto 1702, f. 66.



Pechina de la capilla de Santa Eulalia (catedral de Oviedo) con la escena de la santa con la palma de martirio y coronada por ángeles y la patrona en el cuadro de Diego Valentín Díaz Santa Eulalia de Mérida(1639-1640).

de Santa Bárbara), que también son mencionadas como modelos en las condiciones, pero la decoración se hace más abultada, extensa e imaginativa introduciendo asuntos como los florones o los frisos de inspiración clasicista compuestos de bandas y rosáceas que Menéndez Camina estaba a punto de usar también en la fachada meridional del palacio del marqués de Camposagrado en Avilés.

Los muros simulan mediante recuadros la presencia de dos pisos y fingen la existencia en ellos de puertas y ventanas que originalmente no eran tales. La necesidad de iluminar mejor el interior fue la causa de la apertura de sendas ventanas en los paños occidental y septentrional, que se efectuó en 1736 haciendo efectivo lo que tan sólo estaba sugerido en el muro.⁴⁹ De este modo, no sólo se falseó la iluminación interior, cuya penumbra inicial buscaba acentuar el efectismo de la temática esculpida, sino que se desvirtuó el juego de apariencias que se había creado en esos lienzos. En cuanto al muro meridional, su diseño es un tanto diferente pues en él se han practicado las dos puertas que dan acceso al interior. Sobre ellas se ha dispuesto una caprichosa y

floreada tribuna que participa del juego escenográfico ya planteado en el recinto de la Nueva Cámara Santa, pero que aquí se transforma tan sólo en una cita, un espacio imposible.

Las cajas de las pilastras corintias se decoran con colgantes vegetales de hojas y frutos que, según van descendiendo, se transforman en recuadros de hojarasca de ejecución virtuosa que recuerdan el trabajo en madera característico de los retablos y el entallado mobiliario. Algunos de estos motivos tienen cierta semejanza con el maíz, lo cual podría justificarse aludiendo a los beneficios sobre las cosechas que desde antiguo se atribuyeron a la intercesión de la Santa y que eran la causa de frecuentes festejos y procesiones.⁵⁰ La filiación artística de estos recursos parece llevarnos a la vecina Galicia, donde las ristas de frutas asociadas a pilastras, en piedra o madera, se utilizaron con frecuencia en esos años y no resul-

⁴⁹ RAMALLO ASENSIO, Germán, "El Barroco", pp. 61-62.

⁵⁰ GARCÍA SÁNCHEZ, Justo, *Contribución*, edición facsimilar, p. 67. El maíz aparece también en la representación de santa Eulalia como protectora de las cosechas que José Bernardo de la Meana ejecutó en las puertas principales de la catedral en torno al año 1746; véase Germán RAMALLO ASENSIO, *Escultura barroca*, p. 477.



Santa Eulalia de Mérida. Óleo de Diego Valentín Díaz (1639-1640). Sacristía de la catedral de Oviedo (fotografía de Roberto Tolín. Archivo Ediciones Nobel).

ta ociosa la mención a la sacristía de la catedral de Lugo (1678-1682) o el revestimiento en madera de la capilla mayor de la catedral de Santiago (1658-1677), ambas por Domingo de Andrade (1639-1712), o la Casa de las Pomas

(1687-1689) de Diego de Romay (1641-1694). Sin embargo, la exuberancia ornamental de la obra ovetense parece más emparentada con ejemplos que evidencian una profusión decorativa semejante, como la capilla del Rosario

(1672-1674) o la iglesia del monasterio de Sobrado de los Monjes, en La Coruña (1675-1710), de Pedro de Monteagudo (c.1633-1700).⁵¹ Además, la presencia bien documentada de Menéndez Camina en Lorenzana en 1708, respalda la hipótesis de las estancias previas de estos arquitectos en el territorio gallego que pudieron haberles facilitado el conocimiento de estas obras u otras de características similares. Pese a ello, no existe una analogía inmediata entre la capilla asturiana y lo gallego coetáneo, lo cual sugiere que los arquitectos avilesinos habrían efectuado una elaboración personal y novedosa del lenguaje barroco que les habría proporcionado un hueco preferente en el mercado artístico asturiano.

El friso dispuesto sobre las pilastras recorre todo el perímetro de la capilla sin solución de continuidad y reproduce asuntos de inspiración clásica combinados con motivos escultóricos góticos presentes también en el claustro de la catedral. La diversa procedencia de los temas, así como su escasa o nula vinculación con la santa patrona excluyen la búsqueda de un programa más o menos lógico que permita dar coherencia intelectual a estas imágenes. Además, la reiteración de las mismas y su ubicación rigurosamente ordenada y simétrica sugiere una poderosa impronta ornamental que apenas puede soslayarse con una interpretación basada en la lucha del fiel contra la amenaza del pecado, que, no obstante, tiene mucho que ver con la procedencia bajomedieval de estas figuras.

No obstante, el lugar preferente, es decir, el panel intermedio de los cuatro brazos de la cruz está ocupado por la representación de una doncella sentada plácidamente sobre el lomo de un toro, asiéndose con una mano a su cuerno izquierdo y mirando al espectador. El carácter ondulante de los tallos que rodean la escena, así como la posición parcialmente sumergida del toro, que no muestra sus extremidades, sugiere un tránsito sobre el agua y el conjunto podría interpretarse como una ilustración del "Rapto de Europa" tal como lo relata Ovidio en sus *Metamorfosis*. La explicación cristiana de la escena, que comparaba a Euro-

pa con el alma humana y al toro con Cristo permite su inclusión en este recinto pero no garantiza una vinculación lógica con el resto de las imágenes que pueblan el friso.⁵² En los muros oriental y occidental esta escena se flanquea de dos figuras tomadas del repertorio iconográfico del claustro gótico de la catedral ovetense. A un lado figuran dos hombres desnudos abrazados o en actitud de lucha que tiene su modelo en uno de los capiteles de la logia norte donde se ha esculpido un episodio de lucha grecorromana o leonesa interpretado por dos varones entrelazados con el torso desnudo. Al otro lado se encuentra un personaje masculino vestido y agachado que soporta el enorme peso de un gigantesco pez y que parece copiar la imagen de un personaje similar, en este caso barbado y con el torso desnudo, que también sostiene un pez descomunal sobre su cabeza y se ubica en el primer capitel del muro perimetral de la panda oeste del claustro. En ambos casos, se trata de escenas de interpretación conflictiva o desconocida en los prototipos góticos por lo que apenas se puede conjeturar acerca de su posible significado (si es que lo tuvo) en el siglo del barroco.⁵³

En los muros meridional y septentrional el panel central está flanqueado por las imágenes de un león alado y una lucha de cuadrúpedos entrelazados y erguidos sobre sus cuartos traseros. Además, en los cuatro lienzos el frente se completa con escenas de grifos afrontados en un marco muy ornamental y parejas de leones rampantes que parecen amenazar a un animal más pequeño situado entre ellos.

En las cuatro esquinas de la cruz se repiten dos escenas con una temática muy similar. Una

⁵¹ Acerca de los maestros gallegos véanse Antonio BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1984 (1.ª ed., 1966); Miguel TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, La Coruña, Ediciones do Castro, 1998; AA. VV., *Artistas gallegos. Arquitectos siglos XVII y XVIII*, La Coruña, Nova Galicia Edicións, 2004.

⁵² Sobre este asunto y la reinterpretación de motivos clásicos por el cristianismo véanse Erwin PANOFKY, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, pp. 36-37 (1.ª ed., 1962) e Íd., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1975, pp. 272-273 (1.ª ed., 1960).

⁵³ Acerca del claustro y su programa escultórico véanse Francisco de CASO, *La construcción de la catedral de Oviedo (1293-1597)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1981, pp. 71-144; Francisco de CASO y Pedro PANIAGUA FÉLIX, *El arte gótico en Asturias*, Gijón, Trea, 1999, pp. 40-43 y 151-161; Francisco de CASO, "El gótico", en Francisco de CASO, Cosme CUENCA, César GARCÍA DE CASTRO, Jorge HEVIA, Vidal de la MADRID y Germán RAMALLO, *La catedral de Oviedo. I, Historia y Restauración*, Oviedo, Nobel, 1999, pp. 82-92 y Francisco de CASO y PANIAGUA, Pedro, "Estudio histórico e iconográfico del claustro", en AA. VV., *La restauración de la torre y el claustro de la catedral de Oviedo*, Oviedo, Nobel, pp. 204-251.

joven doncella, semejante a la chica que cabalga al toro, aparece flanqueada por dos mascarones horribles y amenazantes a los que parece enfrentarse. En una de las escenas se defiende haciendo sendas higas con los puños y en la otra esgrime unos objetos de identificación desconocida. El resto de los huecos de transición están ocupados por imágenes de músicos acomodados entre follaje y caballeros que guían su montura mientras blanden su lanza.

Tanto los grifos como los leones, los caballeros y las máscaras tienen cumplida representación en el claustro catedralicio, pero su formulación no permite establecer una vinculación tan próxima como en los casos anteriores. En cuanto a la higa, está presente en los respaldos conservados de la sillería de coro gótica de la catedral ovetense como gesto ofensivo de burla o desprecio.⁵⁴

La cúpula no se dejó abierta, como se prevenía en las condiciones del contrato inicial, sino que se cerró con un gran escudo coloreado del promotor, rodeado de una cenefa vegetal pintada sobre la piedra de la cual parten infinidad de rayos ornamentales entre los cuales se distinguen varias series de veneras. Tampoco las pechinas exhiben las armas, ni los cuatro evangelistas previstos originalmente, sino cuatro secuencias del martirio de la Santa ejecutadas con ingenua tosquedad, pero con ambición didáctica y verista. Por este motivo, el escultor ha tomado como modelo el cuadro de Santa Eulalia de Mérida pintado en 1639 por Diego Valentín Díaz (conservado en la sacristía de la catedral), donde se proporciona una imagen triunfal de la Santa con la palma de martirio en su mano acompañada de ocho tondos que ilustran otros tantos episodios de su martirio.

La pechina noroccidental muestra a la patrona en presencia del gobernador o juez romano a quien censura su actitud hacia los cristianos. La Santa, custodiada por un soldado, se dirige al gobernador, que aparece coronado, entronizado y acompañado de un guardia que mira al espectador. El medallón del lienzo presenta también a estos cuatro personajes en actitudes similares y con la singularidad de que el guardia de la derecha también mira fuera del cuadro. La pechina nororiental muestra el episodio de la flagelación de la patrona y también repite personajes y actitud

con su modelo pictórico. En ambos vemos a santa Eulalia semidesnuda, con la cabeza agachada, las manos inmovilizadas sobre ella y los pies cruzados y sujetos con grilletes, mientras dos verdugos la someten a tormento. La pechina suroriental reproduce el episodio de los garfios de hierro que arañaron la piel de la santa hasta los huesos. También aquí hay semejanzas con el lienzo al mostrar a la mártir sujeta a dos estacas mientras sufre el tormento a manos de dos verdugos. Por último, la pechina suroccidental presenta una imagen triunfal de la Santa con la palma de martirio en la mano y coronada por dos ángeles que es idéntica, tanto en actitud como en tipo humano y vestiduras, a la que reproduce el cuadro de Diego Valentín Díaz.⁵⁵ Estos relieves, que aún conservan restos significativos de policromía, muestran un desnudo asexual de la Santa, personajes acartonados y una ejecución seca, plana y envarada de las escenas. Además, la técnica de la labra, según se aprecia con claridad en el plegado de los paños, es del estilo naturalista, lo cual nos lleva a suponer la autoría de un escultor vinculado a la escuela de Luis Fernández de la Vega (c.1601-1675), como lo fue el propio Domingo Suárez de la Puente, heredero de su taller y responsable de la escultura del retablo-baldaquino de la Santa.

En resumen, la decoración escultórica de la capilla de Santa Eulalia se revela como una obra abigarrada y exuberante que se extiende por toda la superficie del muro. El juego escenográfico y la virtuosa y original temática vegetal del cuerpo inferior se rematan mediante un friso figurado que iconográficamente bebe tanto de la tradición clásica como del repertorio de asuntos presentes en los capiteles del claustro y en los respaldos de la sillería gótica. En conjunto, tal vez podrían ilustrar una versión simplista de la lucha del bien contra el mal con el triunfo final de la Santa. No obstante, se trata de un repertorio de motivos figurativos de procedencia variada que casan bien con la finalidad decorativa que preside todo el recinto. Por último, las pechinas muestran con afán rigurosamente didáctico el tormento de la patrona de la diócesis que se ofrece como modelo de virtud y sacrificio a los fieles.

⁵⁴ Sobre la sillería véase María Dolores TEIJEIRA PABLOS, *La sillería de coro de la catedral de Oviedo*, Oviedo, RIDEA, 1998.

⁵⁵ Para la transcripción de las leyendas que aparecen en el lienzo de Diego Valentín Díaz, véase Javier BARÓN THAIDIGSMANN y Javier GONZÁLEZ SANTOS, "Catálogo de las pinturas", p. 60.