

Pérdida y conservación de la policromía del apostolado de la Cámara Santa.

79 Aniversario de su destrucción y posterior reconstrucción

Lorenzo Arias Páramo
Universidad de Oviedo

RESUMEN

Octubre de 1934 fue un mes trágico para el Patrimonio Altomedieval asturiano. Se produjo la explosión y demoledora destrucción de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo. Posteriormente se llevó a cabo la reconstrucción de toda su riqueza arquitectónica y escultórica así como el rico legado de orfebrería medieval que acogía. Sin embargo, la riqueza pictórica que revestirían sus muros y la policromía del Apostolado quedaron relegados al olvido histórico. En este estudio analizamos las intervenciones realizadas, tanto las anteriores como las posteriores a la destrucción con el propósito de esclarecer la desaparición, ya antes de la ruina del monumento, de prácticamente todo vestigio de pintura mural.

PALABRAS CLAVE

Escultura Románica, Cámara Santa, Pintura mural medieval, Comisión de Monumentos de la Provincia de Oviedo. Restauración Arquitectónica.

ABSTRACT

October 1934 was a tragic month for the Asturian Medieval heritage: there was the explosion and devastating destruction of the Holy Chamber of Oviedo Cathedral. The reconstruction of all its architectural and sculptural wealth as well as the rich legacy of medieval goldsmithing welcomed was subsequently carried out. However, the pictorial riches that were its walls and the polychromy of the apostolate were relegated to historical oblivion. In this study we analyzed the work carried out, both the previous and subsequent destruction in order to clarify the disappearance, already before the ruin of the monument, virtually all traces of mural painting.

KEY WORD

Holy Chamber of Oviedo, mural painting medieval, sculptural romanesque, restoration architectural, Commission of Monument Province of Oviedo.

Hace ahora 79 años, un 12 de octubre de 1934, desaparecía envuelta en llamas y convertida en escombros una de las obras más importantes del arte medieval de Occidente; la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo. Cuatro siglos de Arquitectura, escultura, orfebrería y pintura se diluían en la Historia. Fueron fragmentados los cuatro siglos más decisivos de la Historia del Arte Medieval Asturiano, aquellos que van desde el siglo IX al XII, desde el Arte de la Monarquía Asturiana hasta el Románico esplendoroso del genial Maestro del Apostolado de la Capilla de San Miguel.

Una reconstrucción posterior, realizada después de la Guerra Civil, entre 1938 y 1942, nos devuelve a una nueva realidad el monumento. Este volverá a lucir su nueva estructura arquitectónica al convertirse en el primer objetivo de recuperación de los ideales de Cruzada y Reconquista del nuevo y emergente poder ideológico franquista: una restauración utilizada, pues, como propaganda política del nuevo Régimen¹. Don Luis Menéndez Pidal, Arquitecto y Comisario de la Zona Cantábrica en el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, a partir del Proyecto realizado por Don Alejandro Ferrant (quien restauraría la Iglesia de Santa Cristina de Lena bombardeada por el ejército de la República en las mismas fechas en las que se produce la explosión de la Cámara Santa) la incorporación de Don Víctor Hevia Granda, Comisario de Bellas Artes y Monumentos, como restaurador escultórico del Apostolado y la dirección y supervisión del eminente Arqueólogo e Historiador Don Manuel Gómez Moreno, reconstruirán una forzada nueva Cámara Santa.

Pero existe una parte sustancial de este patrimonio violado que en modo alguno es recuperable. La obra arquitectónica desapareció desgarradoramente, se arruinó, se volatilizó con todo lo que ello supone; muros, mampostería, estucos, enlucidos y una exclusiva obra de arte que nunca conocimos y nunca conoceremos: la pintura mural que lujosamente exhibían esos muros prerrománicos y románicos de la Cáma-

¹ La propia Administración del Estado por medio de Don Eugenio D'Ors, Director General de Bellas Artes y de Don Pedro Muguruza, Comisario General del Servicio del Patrimonio Histórico Artístico le consultan a Don Luis Menéndez Pidal cual de las obras destruidas del Patrimonio asturiano puede ser restaurada y que sirviera como propaganda de la Causa Nacional" a lo que Luis Menéndez Pidal les propone sin ninguna duda la Cámara Santa. (Luis Menéndez Pidal: La Cámara Santa de Oviedo, su destrucción y Reconstrucción. BIDEA, nº39, Oviedo, 1960, pp 12.

ra Santa, extendida igualmente al Apostolado policromado incluyendo sus capiteles, plintos y relieves. Todo fue un horror, todo sigue siendo una pesadilla cada vez que se vuelve la mirada al abismo de ese tiempo convulso de nuestra Historia del Arte. Pero hubo una segunda oportunidad, que el azar permitió ofrecer en un rasgo de misericordia que escasamente se prodiga; A las joyas y obras culmen de la orfebrería medieval, la Cruz de los Ángeles y la Cruz de la Victoria, la Cruz de Nicodemus, la gran caja árabe de Alfonso VI, la cajita mozárabe del Obispo Ariano, La Caja de las Ágatas, así como el Arca Santa, fue posible restaurarlas con un razonable margen de precisión reintegradora. Menor margen de eficacia se ha tenido en la restauración del conjunto escultórico del Apostolado; su elevado grado de fractura, desconchados y pérdida de material por la metralla, en los seis grupos escultóricos fueron un obstáculo que no contribuyó, pese a la notable dedicación de Don Víctor Hevia Granda, a devolverle al Apostolado su prístina originalidad². El propio Don Manuel

² El Arquitecto Don Luis Menéndez Pidal recoge una primera valoración de los daños experimentados en el Apostolado, su descripción no es exhaustiva pero sí refleja el profundo daño introducido y la gravedad de los destrozos:

"Santo Tomás: Partido por el cuello, el cuerpo partido por bajo de la mano derecha y por los pies. Además resultó con desperfectos en la nariz, pata del grifo en su basamento etc.

San Bartolomé: Partido al nivel de las rodillas, desperfectos en la nariz, barba y otras partes de la cara.

San Simón: Partido a la altura de la pantorrilla y del vientre, con otros muchos desperfectos.

San Judas: Esta imagen ha sido la más dañada. Partida a la altura de los pies, por las piernas, por las piernas y por el vientre, pecho y cuello. Con otros desperfectos.

Santiago el Menor: Partido a la altura del muslo alto y por el cuello.

San Felipe: Partido a la altura del comienzo del muslo. Bastantes desperfectos en la barba, manos y filacteria que tiene la figura.

Los demás grupos del Apostolado quedaron después de la explosión en sus lugares.

San Pedro y San Pablo desplazados entre 8 y 10 cm con pequeños daños.

Santiago el Mayor, con daños en la nariz y golpes o arañazos, etc.

Las tres cabezas del Calvario situado a los pies de la Cámara Santa, se desprendieron al derrumbarse el muro donde estaban colocadas, desapareciendo los restos de las partes pintadas del Calvario, muy débiles y en mal estado de conservación. Las cabezas parecen no haber sufrido daños."

Consultar la obra de Luis Menéndez Pidal: La Cámara Santa de Oviedo, su destrucción y Reconstrucción. Symposium sobre restauración de monumentos (17 de Octubre de 1959) Madrid. Publicado en el BIDEA, nº39, Oviedo, 1960, pp 33-34. La realidad del desastre fue mayor. Según Hevia

Gómez Moreno desolado y abatido por la tragedia y la inaudita magnitud del desastre escribiría en aquellos días: “La reparación de todo esto cae fuera de las posibilidades humanas. Ni con dinero ni con ingenio podrá borrarse la huella del desastre, ni sería lícito sustituir con modernidades lo irreparablemente perdido. Del edificio —la Cámara Santa— podrán volver a su sitio propio los elementos constructivos y decoraciones salvadas de la catástrofe; podrán cerrarse con el mismo material viejo las heridas de sus paramentos y bóvedas, sin permitir disimulo de que es cosa repuesta, las distorsiones de la parte vieja subsistente, desplomada y agrietada toda; podrá remediarse algo el estrago de las alhajas, salvo aquellas piezas más extraordinarias, en las que no es lícito poner mano; podrá restaurarse a gusto lo moderno; pero el estigma de barbarie con que la dinamita manchó aquél tesoro de nuestras glorias, eso quedará fijo como baldón para siempre, y quiera la Providencia que no sea principio de una era nueva de desolaciones.”³ Pero estos criterios de restauración no serían contemplados por el Arquitecto Don Luis Menéndez Pidal, quien en la ex profesa fecha de un 29 de setiembre de 1938, festividad de San Miguel Arcángel, inicia oficialmente la reconstrucción de la Cámara Santa. Tampoco lo llevaría a efecto Don Víctor Hevia en su restauración escultórica del Apostolado. Reintegrando miméticamente las profundas mutilaciones de las imágenes.

La restauración de la Cámara Santa

Efectivamente, una vez concluidas las labores de consolidación, recuperación e inventario realizadas con gran meticulosidad, y asegurada así su protección provisional en el mismo año de 1934, el arquitecto Don Alejandro Ferrant⁴

procede a la redacción de un proyecto de reconstrucción de la Cámara Santa, efectuando un meticuloso levantamiento planimétrico del conjunto catedralicio, así como una Memoria prolija en la que expone pormenorizadamente su visión de la Reconstrucción y Restauración de la Cámara Santa. Su filosofía restauradora estaba fundada en el criterio de que era imprescindible respetar el monumento arrasado hasta el extremo de que conservara las huellas de sus avatares históricos. En definitiva restaurar la Cámara Santa, pero dejando como permanente huella del destrozo perpetrado, las roturas, desperfectos y alteraciones lamentablemente acaecidas, de tal forma que los añadidos que necesariamente se debieran hacer, no afectasen a la integridad histórica del edificio⁵. Estas tesis eran compartidas en su totalidad por Don Manuel Gómez Moreno⁶, y no obstante su “discípulo” el Arquitecto Don Luis Menéndez Pidal, no las va a aplicar, como habíamos comentado líneas arriba. Don Alejandro Ferrant será relevado después de la Guerra Civil de la dirección en la restauración de la Cámara Santa y un hombre no incómodo al nuevo régimen, Don Luis Menéndez Pidal, dirigirá la reconstrucción de la Cámara Santa.

Este nuevo Arquitecto modifica sustancialmente el inicial proyecto de Don Alejandro Ferrant aplicando el concepto de *reconstrucción* en su total integridad, no valorando los

y Buelta, la cabeza de San Juan quedó destrizada y la de la Virgen con serios e irreversibles daños. Cf: Fernández Buelta y Víctor Hevia en “La Cámara Santa de Oviedo. Su primitiva construcción, destrucción y su reconstrucción” BIDEA, abril 1949, Año III, nºVI, pp. 51-117.

³ Casual premonición la de Don Manuel Gómez Moreno, pues desgraciadamente dos años después se desencadena la Guerra Civil en España y lo que ello conllevó de desastre humanitario y destrucción del Patrimonio Histórico Artístico. Cf, GÓMEZ-MORENO, Manuel, “La Catedral de Oviedo, Daños y pérdidas sufridas en este Monumento Nacional durante los sucesos revolucionarios de Octubre de 1934”. Sesión del 9 de noviembre de 1934. Real Academia de la Historia, Madrid, 1934. pp. 15-16

⁴ FERRANT VÁZQUEZ, Alejandro: *Proyecto de la Catedral de Oviedo. Proyecto de reconstrucción de la Cámara Santa y anejos*. A.G.A. Educación C-13223-6.

⁵ Para una amplia percepción de la restauración de la Cámara Santa, consultar las obras de: GARCIA CUETOS, María Pilar: *La restauración de la Arquitectura Asturiana anterior al Románico. Las restauraciones del arquitecto Luis Menéndez Pidal*. II Simposio sobre Actuaciones en el Patrimonio edificado. La restauración de la arquitectura de los siglos IX y X. Barcelona, 1991. Asimismo: -“La restauración del Prerrománico Asturiano. Luis Menéndez Pidal” en: *La Intervención en la Arquitectura Prerrománica Asturiana (Jornadas sobre intervención en el Patrimonio Arquitectónico Asturiano de los Cursos de Verano de la Universidad de Oviedo, celebradas en Gijón (1995) y Pola de Lena (1996)*. Oviedo, 1997. pp. 119-135. Igualmente y de la misma autora: García Cuetos, M. P. y Esteban Chapapria, Julián, : Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España (1929-1939). Castilla y León y la Primera Zona Monumental. Vol.II. Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2007, pp 91-194. y GARCÍA CUETOS, M. P., *El Prerrománico asturiano (1844-1976)*. Historia de la Arquitectura y Restauración. Editorial Sueve. Oviedo. 1999. Igualmente Miguel Martínez Monedero; *Las restauraciones arquitectónicas de Luis Menéndez Pidal*. Universidad de Valladolid. 2008,

⁶ Consultar: GÓMEZ MORENO, Manuel: *La Catedral de Oviedo: daños y pérdidas sufridas en este monumento nacional durante los sucesos revolucionarios de Octubre de 1934*. Madrid, 1934.

criterios de restauración expuestos, tanto en el Proyecto del propio Don Alejandro Ferrant, como por el eminente arqueólogo Don Manuel Gómez Moreno. Don Luis Menéndez Pidal, pues, se enfrentó a la reconstrucción de la Cámara Santa, llevando a término su *reedificación* “empleando todos los elementos del derruido monumento, previamente recogidos y clasificados, cuidando de reconstruir cada uno de ellos, buscando entre los restos sus diferentes fragmentos que fueron después unidos, valiéndose de grapas de cobre con el mortero de ligadura adecuado”⁷. La *reconstrucción* que Luis Menéndez Pidal aplica recurre al uso de materiales pétreos originales combinándoles con otros de factura moderna, rehaciendo en gran medida nuevas estructuras. Aún así, él mismo llegaría a calificar su restauración como un “ejemplo de Anastylis”.

No obstante, e independientemente de los criterios de restauración o reconstrucción llevados a efecto, el repertorio de pinturas murales altomedievales que brillarían en todo su esplendor en los paramentos de la Cámara Santa ya no lo podremos admirar en el futuro. Nunca fueron plenamente documentadas, ni por métodos fotográficos o mediante dibujos o copias del original, ni en ningún otro soporte técnico o artístico⁸. Es decir, nunca fue objeto de restauración integral la obra pictórica de la Cámara Santa (La intervención realizada por Don Víctor Hevia fue una limitada labor de limpieza artística). La restauración de Don Luis Menéndez Pidal no contempló en la redacción de su Proyecto la intervención en los paramentos para estudiar y diagnosticar el estado de los restos de pintura mural que aún pudieran permanecer y proceder, si ello fuera pertinente, a su restauración.

⁷ Consultar: MENÉNDEZ PIDAL, Luis: La Cámara Santa de Oviedo: su destrucción y su reconstrucción. BIDEA, nº39. Oviedo, 1960. pp.2-38. Asimismo del mismo autor: Los monumentos de Asturias: su aprecio y restauración desde el pasado siglo. Las Ciencias, XIX. Madrid, 1954. pp.229-265. Igualmente MENÉNDEZ PIDAL, Luis y HEVIA, Víctor: “Notas sobre la reconstrucción de la Cámara Santa de Oviedo”. Revista Nacional de Arquitectura, 1941, nº 1

⁸ Se conservan puntuales fotografías en negativos de blanco y negro de revocos, y puntuales detalles de la mampostería del muro norte y sur de la capilla de San Miguel, sin posibilidad de extraer conclusiones fiables de tipo iconográfico. El propio Víctor Hevia se lamentaba de la carencia de esta documentación gráfica y fotográfica. Cf. Fernández-Buelta, José María; Hevia Granda, Víctor «Ruinas del Oviedo primitivo». Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo. (1948-Reed.1984). (4): pp.122.

Así pues, conocemos de la existencia de su revestimiento pictórico por las crónicas transmitidas por viajeros, cronistas o arqueólogos y recogidas en informes y documentación escrita. Es el caso de Ambrosio Morales en el siglo XVI⁹ con su obra “*Viage por orden del Rey D. Phelipe...*”, así como el del Padre Luis Alfonso de Carvallo (XVII)¹⁰, o más recientemente a mediados

⁹ Ambrosio Morales en su *Viage por orden del Rey D. Phelipe II a los Reynos de Leon, y Galicia, y Principado de Asturias* realizado en 1572 y editado en Madrid dos siglos más tarde en 1765, describe con extrema meticulosidad la configuración de la Cámara Santa. Por lo valioso de su testimonio recogemos un amplio párrafo: “La Cámara Santa, que es verdaderamente lo que suena su nombre, está con mucha dignidad y magestad devota, desta manera. En el testero del Crucero de la Iglesia al lado de la Epistola está una escalera de piedra bien labrada, aunque lisa que por veinte y dos escalones lleva á una quadra de boveda, que sirve como de sala, y está cerrada, y tiene un Altar. Allí está una puerta no muy grande con arco y follages dorados, pintadas las puertas, y cerradas con cerrojo fuerte. Por aqui se entra á otra quadra de boveda, menor que la pasada, por donde con otra puerta de buena cerradura se baja con decender dos escalones á la Cámara Santa, que tiene forma de Iglesia, cuyo cuerpo es de veinte y cinco pies en largo, y diez y seis en ancho. Todo esto, como lo pasado, es muy antiguo, y también de bóveda, aunque mas ricamente labrado, porque los pilares sobre que se sustenta la bóveda, son ricos mármoles en que están entallados los doce Apóstoles de dos en dos, en cada columna, seis á cada lado, y la advocación de esta Iglesia es de S. Miguel, como el Arzobispo D. Rodrigo, y los demás Historiadores dicen el Casto la intituló. El suelo de una argamasa con la dureza de piedra, y tiene con gran concierto puestos en la haz cascos pequeños de piedra de diversos colores, que hacen un jaspe poco menos hermoso, que si fuesen losas de el. En este mismo cuerpo de esta que yo llamo Iglesia, arden siempre tres Lámparas de plata, la de en medio mayor que las de los lados, y están delante la reja de hierro que cierra la Capilla, y es del mismo ancho de la Iglesia, y del mismo suelo con diez y ocho pies en largo, mas baja que la Iglesia un estado, a uso desta tierra, donde las Capillas son mas bajas que el cuerpo de sus Iglesias. Tiene la Capilla dos buenos mármoles en el arco de su entrada, y la bóveda está de pintura tan antigua, que se le parece bien, como es del tiempo del Rey Casto”. (...) La bóveda de esta Capilla es lisa, y tiene pintado en medio a nuestro Redentor, en medio de los cuatro Evangelistas».

¹⁰ El P. Luis Alfonso de Carvallo en su obra *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias* describe con detalle el estado de la Cámara Santa en el siglo XVII: “Al otro lado de la Catedral edificó el Rey Casto (como dize el Obispo de Astorga) otra Iglesia, dedicandola al Arvángel San Miguel, para que como guarda de la vniversal Iglesia, lo fuese de esta, y para poner debaxo de su custodia el inestimable tesoro de las Reliquias, que despues en esta iglesia puso. Hizo el Rey esta Iglesia levantada, y asentada sobre las firmes bóvedas de otra Iglesia de Santa Leocadia, que està debaxo, porque los Reliquiarios andando el tiempo no se tomasen con la humedad, y por esto la fabricó ázia el Sol. Al presente no tiene Altar ninguno, porque toda la Capilla está

del siglo pasado, por miembros de la Comisión Provincial de Monumentos de Asturias en 1899 y que estudiaremos más adelante, y asimismo por informes de la actuación de Don Víctor Hevia Granda¹¹ años más tarde, entre 1920 y 1922.

La pintura románica en la Cámara Santa

Tres siglos después de la ejecución pictórica altomedieval se inicia la reforma románica en una fecha comprendida entre el año 1175 y 1185. El cambio estructural que ésta introduce arquitectónicamente supone la aplicación de un nuevo enlucido pictórico sobre el programa iconográfico altomedieval. Este nuevo repertorio pictórico de la etapa románica, tampoco se encuentra documentado gráficamente, y será arrasado junto con la capa de pintura prerrománica, por la deflagración de la dinamita aquel sombrío día 12 de Octubre de hace 78 años.

El ornato de carácter religioso y artístico de la Cámara Santa se intensifica de forma cualitativa en este periodo con la incorporación del majestuoso conjunto escultórico del Apostolado en los lienzos meridional y septentrional de la nave así como la disposición de un hermoso Calvario en el lienzo occidental, en el que se combinaban las cabezas en bulto de Cristo, La Virgen María y San Juan completándose el resto de sus figuras con policromía aplicada al temple. Policromía que será cubierta y dañada por los

repintes y los barnices añadidos a lo largo de los siglos. En su origen, pues, los espacios pintados alcanzarían a toda la estancia de la Cámara Santa: nave única y Santuario, y evidentemente al conjunto escultórico formado por el Apostolado. La nave de forma rectangular con bóveda de cañón segmentada en tres arcos fajones con dovelaje ornado con labra de motivos vegetales aún conserva en alguna de sus dovelas una tenue policromía de tonalidad bermellón. El Santuario policromado con un exquisito programa iconográfico de pintura al fresco recogía en su bóveda un espléndido Pantocrátor rodeado por los Símbolos de los Evangelistas, pintado sobre la capa de revoco con pintura altomedieval que permanecía oculta debajo y cuyos motivos desconoceremos para siempre. Su presencia y conservación está avalada como hemos mencionado líneas arriba, por el testimonio de Ambrosio de Morales, en su visita del año 1572.

El autor¹² de este artículo encontraría, en noviembre de 2011, importantes restos de una capa de revoco de pintura del siglo XII en la superficie de algunos de los apóstoles. Se han registrado restos de policromía conservados en la zona baja del fuste de la pareja de Apóstoles formada por Santo Tomás y San Bartolomé, los únicos que insertan su nombre en la filacteria que sostienen cada uno en sus manos, es decir el primer conjunto escultórico situado en el lienzo meridional según se accede desde la puerta de ingreso a la Cámara Santa. La policromía se extiende por las amplias indumentarias con profundos pliegues, en las que se encuentran débiles restos de policromía de color bermellón, tonalidades ocre y azuladas. Se encuentran restos de policromía en tono bermellón en el reverso de la túnica de Santo Tomás, donde se aprecian con gran nitidez. En origen esta gama de colores realzaría de una forma más realista el carácter e identidad de los apóstoles. Es la primera vez que se detectan restos policromados y son registrados documentalmente en la Cámara Santa. Los restos permiten confirmar el profuso despliegue policromado de los fustes de cada uno de los apóstoles Tomás y Bartolomé y asimismo la conservación aún de importantes restos pictóricos en sus túnicas. En ambos apóstoles

llena de Arcas, Cofres, Caxas, y Tabernáculos, llenos de Divinos despojos, aunque no con la riqueza que era razón, por la poca devoción de nuestros tiempos, y por no tener Altar, y estar tan llena de Reliquias, le llaman la Cámara Santa; pero tiene vna pieça à la entrada, donde se dize Missa. Tiene en cuerpo de la Cámara Santa diez y seis pies en ancho, y veinte y cinco en largo, en forma de Iglesia, y es todo de bóveda llana, sustentada sobre seis columnas de mármol de diversos géneros, pero todos muy preciosos; en cada vno de los cuales están entallados dos Apóstoles. Es el suelo de vn labor que llamavan Mosayco, de piedras diversas, encaxadas en argamasa, con mucha diversidad de colores, con que se muestra muy vistoso, y es muy firme, y duradero. Divide este cuerpo de la Iglesia de con la Capilla mayor vna rexa de hierro; y la boveda, que es muy baxa, está algo oscura, por no tener mas que vna ventana àzia el Oriente. Esta Iglesia tengo por cierto fue el Oratorio, ò Capilla Real del Rey Don Alfonso el Casto". (Madrid, 1695. Parte II, título XXVII. pp.180-181.)

¹¹ El escultor Víctor Hevia, en el año 1922 procedió a la limpieza del apostolado, la cual le quitó "hasta tres o cuatro manos de pintura al óleo, pintura en tonos grises que había confundido, en su tiempo, al ilustre historiador de Felipe II, Ambrosio de Morales que habla de jaspes y de mármoles". Estudiaremos en profundidad este hecho más adelante.

¹² Diario *La Voz de Asturias*, día 7 de diciembre de 2011. Crónica-entrevista de Alejandro Fuente al profesor Lorenzo Arias sobre la restauración de la Cámara Santa y el descubrimiento de restos pictóricos en su Apostolado.

sus pies descalzos descansan sobre animales. Una quimera pisada por Tomás y dos leones pisados por Bartolomé. Estos animales contienen igualmente coloración pictórica de época que se extiende por su superficie. En las fotografías que se adjuntan se puede observar el perfecto estado de conservación de los restos de la capa pictórica, atenuado pero todavía perfectamente perceptible.

Los primeros estudios de las pinturas de la Cámara Santa

La historia del progresivo conocimiento de la pintura mural de la Cámara Santa y de la decoración pictórica del Apostolado se inicia en el año 1899. En ese año se realizan diversas intervenciones, de carácter fundamentalmente arqueológico, por parte de la Comisión Provincial de Monumentos. La responsabilidad de las mismas recae en Don Inocencio Redondo, Don Arturo de Sandoval y Abellán y Don Fermín Canella. Inicialmente se procede a excavar en la Cripta de Santa Leocadia, levantando el pavimento antiguo de hormigón, exhumándose tres tumbas. A su vez es desmontado el podio del altar, y se procede a retirar una lápida con inscripción, la cual se conserva hoy en el sector occidental de la Cripta. Entre otras muchas intervenciones arqueológicas y de estudio es encontrada el ara de las reliquias. Una de las propuestas elevadas a la Comisión en los estudios preliminares sería la de “Hacer desaparecer (*sic*) de las estatuas y de sus originalísimas basas – cuya vista trae a la memoria el pedestal de la arquitectura clásica, y en las cuales aparecen muy interesantes “signaturas”, de las que, en otro trabajo, habrá de hablarse – la pintura que a unas y a otras cubre, y ejecutar la misma operación respecto a los capiteles, a los arcos y a la imposta de la propia Nave.” Esta, cuando menos arriesgadísima decisión que proponen, sin proponer ningún estudio previo sobre las características de la estratigrafía pictórica de cada una de las figuras del Apostolado, se llevará a efecto pocos años más tarde, entre 1921 y 1922¹³.

Las labores de estudio se realizan también en la Capilla de San Miguel. Esta se encontraba totalmente cubierta por un grueso revoco calizo, y se procede entonces al descubrimiento

¹³ Consultar: CUESTA, José y SANDOVAL, Arturo de, *Trabajos realizados en la Cámara Santa. Memoria presentada al Excmo. Cabildo*. Oviedo. Años 1919 y 1920, pp 22 y ss.

del fresco que cubría la totalidad del lienzo occidental, comprobándose que los mismos se corresponden con las cabezas esculpidas conformando una Crucifixión¹⁴. Así se expresaban Don José Cuesta y Don Arturo de Sandoval en el relato de su descubrimiento: “Consta que lo demás correspondiente a esas cabezas –que pudieran ser las mismas que estaban sobre el arco triunfal en la primitiva basilica de Alfonso el Casto, trasladadas a la Santa Cámara a fines del siglo XIV, en que, por la construcción de la Capilla Mayor, comenzó la obra de la nueva iglesia– es de pintura, representándose por el conjunto la sagrada escena del Calvario. En la parte más elevada de esa composición hállanse dos ángeles, sosteniendo –valiéndose de unos paños– uno una estrella y otro la luna (...) así como al lado de una de las figuras principales, la Santísima Virgen, está la de un Obispo, con la mitra a sus plantas, el cual (...) puede referirse al Cronista Don Pelayo, en cuyo tiempo se verificó la obra de Restauración de la Nave, (...) o al Prelado D. Arias, bajo cuyo pontificado tuvo lugar aquel solemne reconocimiento de las Santas Reliquias (...)”¹⁵

La oposición del Canónigo Maestrescuela señor Pajares, provoca la interrupción de los trabajos, procediendo al blanqueo de cal de aquellas partes descubiertas.¹⁶

¹⁴ La primera referencia a los frescos del Calvario la recoge José Amador de los Ríos: “Y corresponde a esta decoración en el espacio del frente y sobre la puerta de entrada la de tres cabezas que resaltan en el muro, representando al Salvador, la Virgen y San Juan, cuyos cuerpos es fama que estuvieron primitivamente pintados, formando así peregrino, bien que no raro, maridaje la estatuaria y la pintura.-Lástima es por cierto que hayan desaparecido del todo las indicadas figuras, con notable pérdida para la historia de la pintura mural, cuando son por demás escasos en nuestro suelo los monumentos de este género, debidos a la edad media.” Consultar: José Amador de los Ríos. *Monumentos Arquitectónicos de España; La Cámara Santa de la Catedral de Oviedo*. Madrid, 1877.

¹⁵ CUESTA, José y SANDOVAL, Arturo de, *Ibidem*. pp. 15

¹⁶ Sobre esta interrupción de los trabajos existen argumentos a favor de la paralización de las obras por parte de Víctor Hevia y Fernández Buelta: “Sería muy de desear que el resto de la escena pintada sobre el estuco áspero para completarla gráficamente hubiese llegado hasta nosotros alguna copia o dibujo. Ya se ha dicho que la Cámara Santa había sido blanqueada varias veces, las diversas capas del blanqueo pusieron una costra sobre el color de aquellas pinturas. En el siglo pasado, manos piadosas intentaron quitar las capas de blanqueo en este testero de la Crucifixión, con el disculpable objeto de ver la pintura. Más si las manos eran piadosas, no eran artistas, ya que no fueran ignorantes, y con la espátula, plagaron de huellas el basto estuco y se llevaron no poca

En el transcurso de los años 1919 y 1920 son hechas públicas las Memorias presentadas al Cabildo sobre los trabajos realizados bajo la dirección de los canónigos de la Catedral Don José Cuesta y Don Arturo Sandoval. Los trabajos consistieron en la investigación de los estucos originales de los paramentos que se encontraron al levantar el revoco moderno que los cubría. Se procedió igualmente a la limpieza de la espesa capa de pintura al aceite que recubría las figuras del Apostolado. La intervención permitió descubrir igualmente el estuco original del Santuario de la Cámara Santa, encontrándose las inscripciones grabadas por los peregrinos, así como la decoración pictórica, muy deteriorada, de la bóveda del Santuario. Ambos canónigos (Sandoval y José Cuesta) están plenamente asentados en la creencia de que el conjunto escultórico del Apostolado tendría inicialmente (siglo XII) una cubrición pictórica de tonalidad marfileña muy uniforme:

“...En la actualidad aparecen enlucidas mediante una gruesa capa de barniz, o pintura al óleo, que hubieron de recibir transcurrido ya el siglo XVI, pues Ambrosio Morales, que ante ellas mismas, sentado al lado de la reja, escribía: “La bóveda es muy ricamente labrada, y sustentada sobre seis columnas de diversos mármoles, todos muy preciosos y muy lindos, en que están entallados los doce apóstoles, de dos en dos”.

“En eso no anduvo muy acertado el Cronista, habiéndole hecho, sin duda, expresarse de aquel modo, el que las estatuas —que son de piedra, y ésta de tonalidad amarillenta, pajiza o marfileña, después que esa materia va adquiriendo la pátina del tiempo—aparecen pintadas, según pudo observarse haciendo desaparecer algo del óleo que las cubre, imitando mármol la pintura; lo cual pudo haber sido hecho así de intento, o ser esa pintura una

parte de la pintura. Aquél desaguisado movió al Cabildo a ordenar que, de nuevo fuese blanqueado el paramento para que no se viese tan descaradamente el daño. Esta última capa de blanqueo, fue la que en el año 1922 limpió el escultor Víctor Hevia y, entonces, se vieron las máculas que en el áspero estuco dejó aquella espátula torpemente manejada y también quedaron al descubierto grandes manchas de pintura que dejaban adivinar un paisaje complementario en el que hubo figuras humanas, soldados romanos, seguramente. Todo ello propio de la gloriosa efemérides de la redención del mundo.” Cf. obra de Fernández-Buelta, José María; Hevia Granda, Víctor «Ruinas del Oviedo primitivo.». Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo.(1948-Reedi.1984). (4): pp.124.

preparación para proceder al policromado de dichas estatuas.”¹⁷

“A este respecto Don José Cuesta y Don Arturo de Sandoval teniendo en cuenta lo que expuesto queda, realizarían una intervención restauradora en las capas de cal y de yeso que cubrían la bóveda y los muros”, habiéndose obtenido los siguientes resultados», según relato directo de los mismos “Respecto a la bóveda, construida de ladrillo, y en la cual la humedad tuvo que causar, al cabo de los siglos, notable daño, poco es lo que de la primitiva pintura se ha descubierto; ciertas líneas, que pudieran haber pertenecido al ropaje de alguna de las figuras; otras como asemejando el contorno de las figuras mismas, y ciertos trazos que dan idea de alguna figura geométrica.

Respecto a la decoración principal, o sea la pintura del Salvador, en medio de los Evangelistas, aparecieron un pequeño arco y el arranque de otro, que bien pudieron haber representado hornacinas.”

Respecto a los paramentos “Aquí se descubrieron importantes pinturas, trabajadas como las de la bóveda, sobre muy delicado estuco. Claramente se echa de ver que aquellas habían sido estampadas en fondo de color rojo, muy vivo; fondo que, en gran parte, se conserva; apareciendo, asimismo, con otros varios colores, —dominando el tono gris, con tendencia a verde—, multitud de líneas negras, en las cuales, personas inteligentes que han tenido ocasión de contemplar lo que se ha descubierto, están unánimes en reconocer vestigios de los paños de las figuras que allí habían sido representadas.

Desaparecido el actual detestable zócalo, objeto de universales censuras, perteneciente al propio lugar de que hablamos, descubrieronse dos órdenes de estuco, uno más fino, que pudo haber sido obra del siglo XII, y otro no tanto, colocado éste entre los siglos XIII y XV”.

Respecto a la restauración del cuerpo de la nave de la Cámara Santa “hemos de consignar que este cuerpo de la nave recibió al tiempo de su construcción —a fines del siglo XI, o a principios del siguiente— el mismo estuco, finísimo, sumamente blanco, de que fueron revestidos los muros, y que lo tocante a la pintura corresponde a la época, —entre los siglos XIV y XV,— en que a dichos muros se aplicó el otro estuco de tonalidad oscura”.

¹⁷ CUESTA, José y SANDOVAL, Arturo de, *Ibidem*. pp. 12 y ss.

“Sorprende, a la verdad, un trozo de pintura que a juzgar por el color y la composición, —en cuanto cabe que ésta sea debidamente apreciada—, pudiera ser incluida entre las llamadas pompeyanas; hasta tal punto, que, si no constara que la bóveda fue fabricada más tarde, creyérase que aquella pintura era de las del tiempo de Alfonso II, el Casto”.

“A uno de los lados y en la parte inferior de la ventana próxima al Santuario aparecieron grandes restos de pintura, de carácter decorativo. Los marcos de esta ventana, igualmente que sus interiores paredes, están pintados, rematando en un triángulo, a guisa de frontón, el primero de esos trabajos pictóricos.

En general, toda la bóveda presenta evidentes señales de pintura, que afecta unas tonalidades, y otras, dominando la roja, la amarilla y la negra.”

“Descubriose, asimismo, una multitud de líneas, casi todas de color negro, indicándose por ellas el contorno de las figuras a las cuales habían pertenecido. Lo propio apareció, —y de manera muy perceptible—, en la parte del muro que sobre el arco triunfal se levanta. Más aún: en el tramo primero de la misma bóveda halláronse figuras, aunque no completas. Representan ángeles, o mejor, arcángeles. Una de ellas tiene en la mano un rollo, en el cual parece leerse este nombre: Gabriel”.

El conjunto de estas intervenciones será objeto de valoración y crítica por Don Víctor Hevia y Don José Fernández Buelta años más tarde en 1949. A juicio de Don Víctor Hevia¹⁸, “es imposible que el estuco fino del camerino de las reliquias date del siglo XII, bastará para demostrarlo que la Cámara Santa, como todos los edificios de aquella época (siglos VIII o IX), estuvo estucada por su interior y por su exterior desde su construcción (...) Y siendo este estuco fino (del camarín) el mismo que aparece en la Torre de San Miguel debajo de las cabezas de los primitivos muros que arriman a ella, y lo mismo que el que se observó en la nave de los apóstoles, es decir, por debajo de la línea de imposta actual, bien se echa de ver que no pudo haber sido dado el referido estuco en el siglo XI ni en el XII, sino en la misma época de la primitiva construcción. El mismo tan repetido estuco es el que tenía la cripta y como en ésta no fue necesario levan-

tarle la bóveda ni hacer ninguna reforma más que ampliarla en su largo por la base de la torre, conservó el de la época de su construcción y no se le dio ningún otro. En cuanto al estuco áspero que dichos señores capitulares denominan “oscuro”, si estamos conformes en que fue dado en el siglo XII, como lo demuestran los detalles de que estaban colocados los apóstoles y que costaba trabajo regularizarlo por detrás de ellos”.

La primera restauración pictórica del Apostolado

En los años 1921 y 1922 el Cabildo de la Catedral acuerda realizar obras de limpieza en la Cámara Santa. La Comisión está compuesta por Don Arturo de Sandoval, Canónigo Archivero de la Catedral y Don José Cuesta, Arcipreste de la Catedral de Oviedo. Estos, a su vez, encargan al escultor Don Víctor Hevia Granda la restauración pictórica del Apostolado, “una limpieza artística” como la definirán sus promotores¹⁹. Según nos relata José Fernández Buelta:²⁰

“En aquel entonces de 1922, el escultor Sr. Hevia tuvo que proceder a librar el apostolado de tres y hasta cuatro manos de pintura al óleo, pintura en tonos grises que había confundido, en su tiempo, al ilustre historiador de Felipe II, Ambrosio de Morales que habla de jaspes y de mármoles. Las finas tallas de barbas, cabelleras y manos, la delicada ejecución de las uñas y de los pies, *estaban empastados por el grueso de color endurecido tanto como la piedra misma* y aún más que ella, por lo que la limpieza, en la que fue *necesario emplear ácidos, ofrecía el peligro de que fuesen atacados los materiales* (cursiva nuestra). En los oscuros de las figuras (escultóricamente hablando), observó el Sr. Hevia que debajo del costrón de pintura, estaba el polvo,

¹⁹ Consultar La Nueva España, Oviedo, 16 de Enero de 1946. Referencia recogida por Miguel Ángel L. Sánchez Álvarez: Las enseñanzas de las artes y los oficios en Oviedo (1785-1936) Oviedo, 1998. pp 181 y ss.

²⁰ Consultar: CUESTA, José y SANDOVAL, Arturo de, *Trabajos realizados en la Cámara Santa. Memoria presentada al Excmo. Cabildo*. Oviedo. Años 1919 y 1920. Fernández Buelta y Víctor Hevia obra citada; “La Cámara Santa de Oviedo. Su primitiva construcción... pp 65. Asimismo importante consultar: CANELLA SECADES, E., *Resumen de las actas y tareas de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Oviedo desde el 10 de febrero de 1868 hasta la fecha*, Oviedo, 1871. CANELLA SECADES, E., *Ibidem ... desde 1844 a 1866*, Oviedo, 1872. CANELLA SECADES, E., *Ibidem ... desde agosto de 1872 hasta diciembre de 1874*, Oviedo, 1874.

¹⁸ Fernández Buelta y Víctor Hevia en: “La Cámara Santa de Oviedo. Su primitiva construcción, destrucción y su reconstrucción” BIDEA, abril 1949, Año III, nºVI, pp. 51-117.

tapado por ésta al ser pintadas las esculturas. (...). Toda la arquitectura y ornamentación de la estancia del apostolado: impostas, capiteles, arcos fajones, pedestales, etc., se hallaban pintados del mismo modo que los apóstoles. Las paredes habían sido sometidas en diversas épocas, a blanqueos —eliminados por el referido artista— que tapaban un estuco bastante áspero, casi todo el cuajado de nombres y firmas grabadas a la altura normal de una persona. Asimismo aparecieron algunas manchas de tonos rojos (...). Otro detalle dio luz sobre la época de este estuco y fue que, debajo de él, previas las pequeñas calicatas hechas por el Sr. Hevia, fue descubierto el primitivo estuco, mas rico que el anteriormente señalado y de superficie más pulida, de color marfileño adquirido por la pátina que en él dejaron los siglos durante los cuales estuvo sometido a la exploración del humo del incienso, de los velones de cera, de los óleos quemados, etc. Sobre este viejísimo estuco no había, como sobre el anteriormente citado, ni nombres, ni grabados, ni signo alguno. Acusan estos detalles que el estuco superior, aquel cuajado de nombres y firmas, fue el que exornaba el sagrado recinto desde la época de su reforma, es decir, la efectuada en el siglo XII. Y es muy interesante advertir que el estuco de referencia fue dado después de haber sido colocadas las esculturas de los apóstoles, porque se observa muy bien como la llana del albañil pasó dificultosamente entre las figuras en el intento de regularizar la carga, al extremo de que, en algunos puntos, no llegó esta a unir lo suficiente y quedó muy bien determinada la modalidad del trabajo.²¹ Podemos constatar como en ningún momento se hace referencia a las características pictóricas, gama cromática, técnica pictórica utilizada en el conjunto apostólico, la referencia es específicamente de los enlucidos de los paramentos, no de la pintura original del siglo XII que revestía el conjunto escultórico del apostolado. La consideración que se tiene de su estado original es la del “tono marfileño, pajizo” homogéneamente revestido. Otra consideración relevante es su apreciación de la capa pictórica que recubría el rostro de los apóstoles, especialmente de sus ojos, ya que de otras partes del mismo, orejas, labios, pómulos, etc. no existen referencias. Así Arturo de Sandoval y José Cuesta escriben:

“Al verificarse la limpieza de la columna a la cual está adosada esa estatua, haciendo al efecto, desaparecer la pintura, o mejor, el embadurnado que a la propia columna, lo mismo que a la efigie, de todo punto, obscurecían, se hallaron —grabadas, seguramente por algunos de los piadosos visitantes— las siguientes fechas: 1420, 1637, y junto a ésta, un nombre que así dice, “Stephanus”. “El descubrimiento de esas fechas, sobre todo el de la segunda, es, a la verdad, muy interesante, pues por ella se viene en conocimiento de que en esa época —relativamente moderna— las estatuas y las columnas no habían recibido aún la pintura que tanto las afeaba, lo cual, es asimismo, un inapreciable dato, en orden a demostrar el acierto con que se ha procedido al procurar que las mencionadas notables obras quedaran libres de esa pintura.”²² “Es de notar —y como detalle altamente significativo se consigna— que las mencionadas estatuas *tienen vista*, la cual —¡cosa muy lamentable!— la pintura que recibieron había ocultado; estando admirablemente trabajado aquél órgano, —lo mismo cabe decir de las cejas—, y apareciendo la pupila, con su correspondiente cavidad o caja, cubierta de algo como negro esmalte. Más aún: *abiertos los ojos* a las mismas estatuas, se ha descubierto que algunas de ellas tienen, además, especial “expresión”, de un modo particular la que representa a San Juan.”²³ “(...) al mencionado Santiago el Menor (...). Para que pueda formarse idea del interés sumo con que se procuró embellecer y enriquecer, por unos y otros medios, tales estatuas, baste consignar que, observada la pasta, a manera de negro esmalte, de que están formados los ojos de uno de esos apóstoles, se vio que era un zafiro, y de los más escogidos”²⁴.

Los autores no se pronuncian en ningún momento sobre la imperiosa necesidad que les motiva a desprender el conjunto de las capas de pintura que se superponen a las esculturas. Y paradójicamente hablan de los resultados tan óptimos que han obtenido sin hacer referencia en ningún momento a como ha quedado la nueva superficie, supuestamente original, encontrada, ya que inevitablemente han tenido que encontrarse con la rica y variada gama cromática original del siglo XII, que tendría el apostolado.

Prevalece la ausencia de una consistente y justificada motivación para realizar una opera-

²¹ Fernández Buelta y Víctor Hevia obra citada; “La Cámara Santa de Oviedo. Su primitiva construcción... pp 63 y ss. De los mismos autores la obra citada: “Ruinas del Oviedo...”, pp 90 ss

²² Consultar: CUESTA, José y SANDOVAL, Arturo de, *Trabajos realizados en la Cámara Santa...* IV, pp 15 y ss.

²³ *Ibidem*... I, pp 13

²⁴ *Ibidem*... II, pp 28

ción de restauración tan delicada y necesariamente traumática como la ejecutada por Don Arturo de Sandoval y por el propio Don Víctor Hevia. Y ello porque debían de tener un conocimiento real de que su limitada preparación técnica les impedía abordar esa operación de limpieza con la precisa fiabilidad necesaria para llevarla a término sin comprometer seriamente la integridad artística del conjunto escultórico.

Su justificación no se expone con argumentos del tipo: “la limpieza está obligada ante la necesidad de eliminar unas capas pictóricas que, si se mantuvieran, dañarían de forma irreversible la integridad de la capa pictórica del siglo XII al encontrarse ésta en contacto con ellas.” No se expone este argumento en ningún momento. Podemos suponer en consecuencia que serían cuestiones de orden estético las que prevalecerían. Y en cambio es evidente, a mayor abundamiento, que en la década de los años veinte, existía un limitado conocimiento sobre los procedimientos de restauración, y por ello no se tenían criterios objetivos que les permitirían diagnosticar este riesgo y actuar de la forma más idónea. Por ello identificar y desprender adecuadamente cada una de las cuatro capas identificadas sin introducir daños en su composición, e individualizar la capa que recubriría originalmente cada uno de los apóstoles lo consideramos una operación extremadamente sofisticada para el grado de conocimiento técnico de la época en nuestros responsables restauradores catedralicios.

Por otro lado no podrían detectar, por poner uno de los múltiples ejemplos posibles, que una capa de barniz convertida en escamas adquiriera una potencial o evidente peligrosidad, porque el desprendimiento de esas escamas provocarían el deterioro y evidentemente el seguro desprendimiento del sustrato. Y a su vez la oxidación de resinas, la alteración de la capa de un barniz porque se vuelve muy polar, mucho más hidrófilo, etc. etc.

Como consecuencia de lo expuesto hasta ahora es preciso hacer referencia a que la restauración del apostolado realizada por Don Víctor Hevia Granda no pretendía, aparentemente, encontrar la pintura original del siglo XII (aunque supuestamente estemos obligados a suponer que sí se le había encargado este objetivo en el año 1922) que revestía el conjunto apostólico. Y ello porque Don Víctor Hevia no realiza ninguna referencia al hallazgo del revestimiento pictórico original en ninguno de los apóstoles. Como tampoco describe en absoluto las diversas tonalidades

que debían revestir los apóstoles en el supuesto de haber encontrado su policromía original: color de las túnicas, de las filacterias, de los libros, de los rostros, el cabello, etc...; por el contrario la visión actual —que es la que nos ha dejado el propio Don Víctor Hevia— es de una desnudez pictórica casi absoluta, con la excepción de las recientes pátinas pictóricas encontradas y las que potencialmente permanezcan bajo los escasos barnices que aún conserva. En realidad existe una gran superficie, muy próxima al 80%, en el conjunto de los doce apóstoles, en los que se percibe explícitamente la ausencia de cualquier resto policromado al encontrarse el material calizo de la escultura a la vista. Se puede uno preguntar ¿Cuál fue el cometido real de Don Víctor Hevia cuando “quita hasta cuatro capas de pintura al óleo” (*sic*) y tiene que “aplicar ácidos con el peligro de dañar los materiales (*sic*)” porque estas capas superpuestas estaban sumamente endurecidas? Y a mayor abundancia ¿que cronología debe adscribirse a cada una de esas capas? Creemos que su cometido sería llegar hasta la pintura original de finales del siglo XII, la cual recubría el conjunto escultórico del Apostolado, descubrirla, y proceder a su identificación cromática, consolidación e inmediata restauración. Esta es nuestra objetiva creencia, pues, de facto, y no puede ser de otro modo si nos ajustamos al conocimiento artístico de la época, debió de encontrar, con seguridad, claros vestigios pictóricos originales en el Apostolado. Su existencia era evidente conociéndose fehacientemente (y obviamente) ya en aquellos años que la policromía era consustancial con la escultura Románica. Desprender el enlucido original del siglo XII creemos que no era obviamente su cometido de restauración. Aún así, podemos pensar que no fue tan profunda la limpieza realizada sobre los añadidos pictóricos superpuestos a lo largo de los siglos. Y sin embargo ahora, en la actualidad, de hecho, el Apostolado se nos ofrece desnudo de coloración alguna, su policromía original se reduce a casuales y mínimos restos de pintura. Evidentemente en una fecha comprendida entre 1900 y 1925 su revestimiento pictórico original se le había desprendido en su casi totalidad y desgraciadamente de forma irreversible.

Los moldes en yeso patinado del apostolado

Debemos reseñar en este contexto una interesante consideración: la realización, por parte del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas de Madrid, de un molde en yeso patinado

de cada uno de los 12 apóstoles de la Cámara Santa²⁵, en el año 1925. Este conjunto en el año 1939 fue puesto a disposición de Don Víctor Hevia Granda. El objetivo era que lo tuviera como referencia en la reconstitución de aquellas partes fragmentadas, desconchadas, y por lo mismo mutiladas o desaparecidas, del conjunto escultórico del apostolado, favoreciendo de esta forma su reintegración lo más fielmente posible en el proceso de restauración. Realmente el juicio que tenía Don Víctor Hevia de estos moldes era muy negativo²⁶, ya que dudaba de su fidelidad con el original por lo que no llegarían a tener ningún

valor ni utilidad en el proceso de restauración. Además llegaron cuando ya algunos de los apóstoles habían sido restaurados.

A semejanza de la obtención de vaciados del Apostolado de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo o del tímpano de la Iglesia románica de San Pedro de Villanueva en Cangas de Onís, por el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas de Madrid, consideramos muy pertinente recoger un hecho lamentable e irreversible ocurrido durante el proceso de ejecución del vaciado en yeso del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela efectuado bajo la dirección de Don Domingo Brucciani en el año 1866 por encargo del Museo South Kensington, (hoy el Victoria & Albert Museum de Londres). La mayor parte de la policromía original desapareció durante el proceso de extracción del

²⁵ En el año 1929 las colecciones del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas de Madrid, creado en 1877 y cerrado en 1961, experimentaron un crecimiento sustancial al inaugurarse dos salas especiales dedicadas al Arte Medieval Español. Para ello ingresaron en el fondo de los museos un conjunto de piezas, realizadas en su mayoría por los propios talleres del Museo, de monumentos como los tímpanos de San Salvador de Leyre y Santa María de Sangüesas, Las portadas románicas de San Pedro de Villanueva en Asturias y el Apostolado de la Cámara Santa de Oviedo, al igual que el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela, así como el conjunto de relieves y numerosos capiteles del Claustro románico del Monasterio de Silos... El conjunto de moldes en yeso patinado del Apostolado de la Cámara Santa, es realizado en el año 1925 por el Taller del propio Museo, su número de Inventario es el 2985 al 2990, correspondiendo a cada uno del conjunto de seis columnas pareadas. Destacar, en este sentido, además, que este conjunto de vaciados del apostolado será objeto de una meticulosa restauración en el año 2004, con motivo de su traslado a las dependencias museísticas del nuevo Museo de Reproducciones Artísticas en el Museo de Escultura de Valladolid. Consultar a este respecto: María José Almagro "El Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Necesidad de su reorganización. Objetivos y finalidad". en: B. Anabad, XXXIX (1989), nº2. pp.297-321. Asimismo; F. Ruiz Pedroviejo: "El Museo Nacional de Reproducciones Artísticas" en: Reales Sitios, Año VI1969, pp 145-147. Y la obra de Gonzalo Díaz López: "La nueva sala de Arte Medieval Español del Museo de Reproducciones Artísticas", en: Academia. Anales y Boletín de la real Academia de Bellas Artes de San Fernando. III Época. Vol. I. 2º Semestre 1952, nº4. pp 491-505. Asimismo, María José Almagro, Museo Nacional de Reproducciones Artísticas: Catálogo de Arte Medieval Cristiano. Madrid, 1998.

²⁶ Respecto a la desconfianza que le producían las copias en yeso del Apostolado a Don Víctor Hevia recogemos este amplio párrafo: "Un día llevaron al estudio del Sr. Hevia unas reproducciones de los apóstoles, en escayola, que habían traído del Museo de Reproducciones de Madrid. Las desembalaron y colocaron arrimadas a las paredes. Como algunas de las figuras verdaderas ya estuviesen restauradas por Víctor, comparamos estas con las de escayola y dábamos por cierto que eran exactamente iguales. Al advertírselo a Hevia nos replicó: -¿Crees que son iguales? Si lo fueran, ahora mismo, con este martillo, desharia lo hecho.

Y mostrándome unas fotografías de nuestros apóstoles hechas antes de la destrucción, me fue haciendo ver de qué modo más ligero estaban resueltos pliegues de los ropajes, cabelleras, manos, etc.

-Pero estas reproducciones ¿no fueron hechas en la Cámara Santa para el Museo de Madrid? Recuerdo perfectamente cuando las hicieron.

-Sí; han venido a reproducirlas y las reprodujeron. Pero como de los moldes no salen enteros los trabajos, luego se resuelven a mano, a sentimiento, y los resuelven operarios más o menos "curiosos", a los que se les da una higa la exactitud, la verdad del documento. Y no pocas veces se hacen en la escayola "reparaciones" en serie. Esto es lo ocurrido en este caso y el por qué no me servirían para modelo, aunque no hubiese empezado mi obra.

Efectivamente, aun se conservan aquellas reproducciones llegadas de Madrid." consultar la obra conjunta: Fernández-Buelta, José María; Hevia Granda, Víctor «Ruinas del Oviedo primitivo». Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo (1948). (4): pp. 114-128. A destacar igualmente que se realizarían otros nuevos vaciados en yeso del Apostolado, si bien ahora sobre moldes de los originales conservados en la Catedral, en el mes de abril del año 1965, con autorización del Cabildo de la Catedral y con motivo de una exposición itinerante realizada en París, Santiago de Compostela y Oviedo, promovida por Don Magín Berenguer Alonso. El Cabildo de la Catedral de Oviedo reunido con fecha 9 de Abril de 1965 "autoriza a que un técnico designado por V. E. pueda hacer los vaciados que le interesen para la exposición Jacobea". La autorización es firmada por el Secretario Capitular Don Pedro Reigosa. Y está dirigida al Excmo. Sr. Presidente de la Diputación de Oviedo. Si bien se precisa que esa autorización para efectuar los vaciados "...es del *modelo-copia* del Santiago correspondiente al Apostolado de la Cámara Santa..." [cursiva del autor] Así pues, el vaciado en yeso en esta ocasión no es realizado sobre la escultura original. (Fondos Archivo Magín Berenguer y Actas del Archivo Capitular de la Catedral de Oviedo. Sesión celebrada el día 9 de Abril de 1965). Agradezco estas precisiones amablemente comunicadas por el Arquitecto Jorge Hevia

molde en yeso²⁷ quedando los colores adheridos a la superficie del molde obtenido. Este proceso de vaciado permitió que una reproducción del pórtico se exhiba actualmente en la sala llamada Cast Courts del museo londinense²⁸. El proceso actual de restauración del Pórtico de la Gloria es suficientemente conocido, así como la compleja restitución de la policromía perdida por el tiempo histórico y la ocasionada por intervenciones de esta profundidad no suficientemente controlada. Tan negligente actuación induce a albergar ciertas y comprensibles reservas sobre el procedimiento empleado en la obtención de vaciados en yeso del Apostolado de la Cámara Santa. Circunstancias que por ahora y de forma temporal no podemos verificar.

En la actualidad y promovido por el Servicio de Patrimonio Cultural de la Consejería de Educación Cultura y Deportes del Principado de

²⁷ Sobre el proceso de obtención de los vaciados del Pórtico de la Gloria, consultar: Félix Carbó Alonso. *El Pórtico de la Gloria. Misterio y sentido*, Madrid, 2009. pp 64.

²⁸ El Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid adquirió en el año 1926 una copia en yeso del Pórtico de la Gloria al Victoria & Albert Museum de Londres. Copia realizada a partir del vaciado obtenido en 1866 por Domingo Brucciani. Cf. María José Almagro, Museo Nacional de Reproducciones Artísticas: Catálogo de Arte Medieval Cristiano. Madrid, 1998.

Asturias, la empresa *GEA Asesoría Geológica*, se encuentra realizando un conjunto de estudios complementarios petrológicos en la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo, deteniéndose de forma especial en el conjunto del Apostolado.

El objetivo del trabajo se centra en definir y caracterizar la secuencia estratigráfica (soporte pétreo, capas pictóricas y recubrimientos superficiales) presente en los grupos escultóricos, su extensión y estado de conservación.

El estudio de *GEA Asesoría Geológica* se realiza acorde a las recomendaciones del Instituto del Patrimonio Cultural de España, expuestas en su informe sobre las obras de restauración de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo, y en las cuales se precisaba la conveniencia de realizar un estudio complementario de carácter petrológico del apostolado como complemento a los ya existentes. La realización de estos trabajos es coordinada por los Arquitectos Jorge Hevia y Cosme Cuenca quienes dirigen desde hace quince años el Plan Director de la Catedral de Oviedo.

Esperemos pues, que ésta intervención, actualmente en fase de ejecución, nos desvele algún resto más de la profusa policromía que revestiría el conjunto escultórico de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo, uno de los apostolados más universales de nuestro Románico Asturiano.



Fig. 1. Conjunto de seis apóstoles con las fracturas producidas por la explosión (Foto: Victor Hevia).

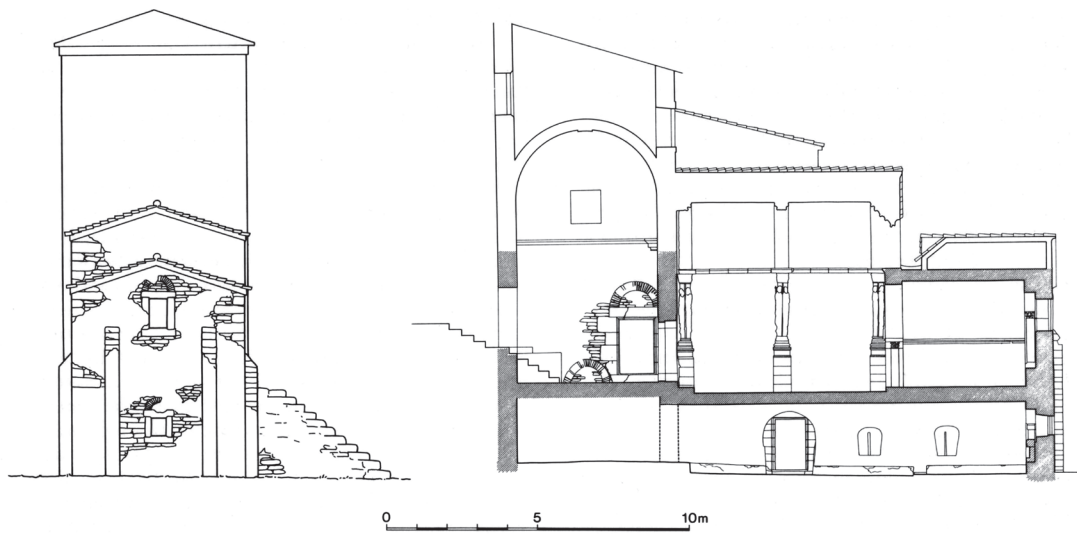


Fig. 2. Alzado y Sección de la Cámara Santa. (Dibujo: Victor Hevia [alzado exterior] y Lorenzo Arias [sección longitudinal]).



Fig. 3. Estado de la Cámara Santa después de la explosión de 1934 (Foto: Alejandro Ferrant).



Fig. 4. Interior de la Capilla de San Miguel hacia el Santuario una vez finalizadas las obras en 1940 (Foto: Moreno).

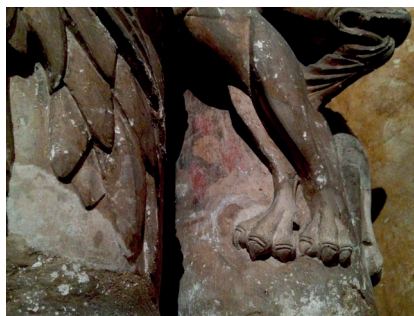


Fig. 5. Detalle de uno de los escasos restos de pintura original en el fuste del Apostolado de Santo Tomás y San Bartolomé. (Foto: Lorenzo Arias).



Fig. 6. Manuel Gómez Moreno, Alejandro Ferrant y Maximiliano Arboleya dirigiendo las obras de desescombro de la Cámara Santa en 1934. (Foto: Alejandro Ferrant).



Fig. 7. Vaciado en yeso patinado del conjunto escultórico de San Pedro y San Pablo realizado por el Taller del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas de Madrid (Foto gentileza del Museo).



Fig. 8. San Pedro y San Pablo en 1925 (Foto: Archivo MAS).