



La Catedral de León en la Edad Media

La Catedral de León en la Edad Media



Universidad de León



AYUNTAMIENTO DE LEÓN



Congreso Internacional «La Catedral de León en la Edad Media»

León, 7-14 de abril de 2003
Auditorio ciudad de León

ACTAS

Editores:

Joaquín Yarza Luaces,
M^a Victoria Herráez Ortega
Gerardo Boto Varela

León 2004

La catedral de León en la Edad Media. Congreso internacional.

Organiza: Excmo. Ayuntamiento de León
Universidad de León

Colabora: Cabildo catedral de León

Comité científico:

Presidente: Joaquín Yarza Luaces

Secretarios: M^a Victoria Herráez Ortega
Gerardo Boto Varela

Vocales: César Álvarez Álvarez
Etelvina Fernández González

Portada:

Maestro de Palanquinos (ca. 1500). Tabla de San Cosme, detalle: la catedral de León.
Museo Catedralicio-Diocesano de León. Foto © Edilesa.

Producción editorial:

Editorial MiC • 987 27 27 27 • Campanillas, 26 • 24008 León
mic@editorialmic.com • www.editorialmic.com

Impresión

Departamento de Publicaciones. Universidad de León

ISBN: XXXXXXXXXX

Depósito Legal: XXXXXXXXXX



Donación del obispo don Gonçalo de las tercias pontificales del arcidiano de Saldanna
1303, noviembre, 9. León

Sepan quantos esta carta vieren conmo nos don Gonçalo, por la graçia de Dios obispo de Leon, porque fallemos en buena verdat que las tercias pontificales del arcidiano de Saldanna e los fueros e compuestas e diezmos que dan por ellas pertenegen e son del comun del cabildo de nuestra iglesia; et nos por fazerles bien e merçet al cabildo e porque fallemos que antiguamente fueran suyas e les pertenegian; et porque la obra esta en bon estado, merçed a Dios, tenemos por bien e mandamos que las ayan para siempre iamás para la raçion de cadal dia, que fallemos que es muy menguada. Et mandamos a Fernando Diez, o a qualquier que aya la obra de recabdar, de daqui adelante non ge las embargue e les dexe vsar dellas conmo touieren por bien. Et por que esto sea firme e non venga en dubda, mandemosles dar esta seellada con nuestro seello colgado. Dada en Leon, nueve dias de nouenbrio, era de mill e tresientos e quarenta un anno.

(ACL, doc. 2732. Transcripción de J. A. MARTIN FUERTES, *Colección Documental de la Catedral de León*, vol. XI, León, 1995)

La Catedral ya tiene setecientos un años. Sigue siendo una presencia que domina León y que nos identifica y une a todos los que vivimos bajo sus muros. Pocas ciudades como ésta pueden presumir de tener un edificio capaz de que todos sus ciudadanos se identifiquen con él de la manera en que lo hacemos los leoneses con la *Pulchra*.

El año pasado, con motivo de los siete siglos del templo se realizó un congreso que fue un buen foro para dar a conocer los secretos que guarda nuestro templo más representativo. Ahora, el debate y las conclusiones de esas conferencias se reúnen en este volumen que se convierte así en una vía para adentrarse más en las piedras de la Catedral, su origen y su historia.

El estudio y la divulgación del patrimonio histórico y artístico es una condición imprescindible para mantenerlo vivo y así poder transmitirlo, en el caso de la Catedral de León, mucho más allá de siete siglos.

Francisco Fernández
Alcalde de León

En el año 2003 se celebró el VII Centenario de la dedicación de nuestra catedral leonesa, que tuvo lugar allá por el año de 1303. Este templo ha sido el símbolo por excelencia de esta ciudad y la propia Universidad lo ha utilizado como icono de su proyección al exterior, pues no hay mejor llamada de atención en nuestro medio que este templo máximo, que preside la vida de todos los leoneses y que es un referente de nuestra ciudad en el mundo entero. Por ello, ante tal evento y las celebraciones que con él trajo aparejadas, nuestra institución no podía permanecer ajena y, en la medida de nuestras posibilidades, hemos tratado de participar en todas ellas, aumentando desde entonces nuestra colaboración con el Cabildo catedralicio representado en la figura de su deán, también profesor universitario, el Dr. D. Felipe Fernández Ramos.

No solo la Universidad de León y el cabildo Catedralicio, sino también otras instituciones, como no podía ser de otra forma, colaboraron en aquellos actos, como es el caso muy especial de nuestro Ayuntamiento, que, al igual que nosotros, se ha sentido orgulloso de poder aportar sus medios para promocionar todo lo que la catedral significa en nuestro ámbito, pues no en vano nuestro concejal de Cultura, don Alejandro Valderas, es miembro de nuestra comunidad universitaria.

De aquellos eventos del 2003 uno de los más relevantes fue el Congreso Internacional sobre la Catedral de León en la Edad Media, que se celebró en nuestra ciudad entre los días 7 y 11 de noviembre. Este Congreso estuvo dedicado esencialmente al devenir de nuestra catedral en el medioevo y en él participaron destacados especialistas en la materia de España y del extranjero, como se puede apreciar en esta obra que ahora tenemos entre las manos. Entre los españoles, como era de esperar, se encontraban varios miembros de nuestra comunidad universitaria o que en algún momento han tenido relaciones con la misma, pues la catedral ha sido, con frecuencia, objeto de las investigaciones que se desarrollan en nuestra Universidad. Pero además de los ponentes invitados, la atracción que ejercía el tema hizo llegar hasta nuestro León un buen número de investigadores que presentaron sus comunicaciones como aportación a un mejor conocimiento de esa magna iglesia de Nuestra Señora de Regla.

En el conjunto de esos trabajos, podemos apreciar que los estudios sobre la catedral remiten a los tiempos anteriores a la magnífica construcción gótica que hoy contemplamos. Pero además de los prioritarios trabajos de Historia del Arte, también se expusieron otros que nos ayudan a contextualizar tan significativa construcción y a comprender su verdadero valor más allá de lo puramente estético.

Desde aquí, mi agradecimiento y mi enhorabuena para quienes quisieron aportar sus conocimientos en este Congreso, que hoy publicamos y que esperamos se convierta en la semilla de otras fructíferas reuniones científicas en torno a nuestra Catedral.

Ángel Penas Merino.
Rector de la Universidad de León

El análisis de todo lo que implica una catedral afecta a asuntos sumamente diversos, porque la vida de la ciudad y la de su sede episcopal han corrido en paralelo y en continuo contacto a lo largo de los siglos. En León esto es aún más evidente que en otros lugares, porque estamos ante una de las obras más paradigmáticas de un estilo, el gótico del siglo XIII, y porque, aunque el crecimiento urbano ha sido continuo aún hasta hoy en día, no estamos ante una agrupación mastodóntica que pudiera en cierta medida haber ahogado a su catedral, sino ante una ciudad media en la que su presencia se hace sentir y visualizar continuamente. Por tratarse de lo que se trata, nosotros no hemos pretendido llevar a cabo el estudio definitivo y total de tan gran conjunto, sino que nos hemos limitado a centrarnos, por un lado y desde una perspectiva cronológica, tan solo en los siglos medievales. Por otra parte, hemos intentado analizar los aspectos arquitectónicos y artísticos, sin dejar de lado las relaciones que mantienen con la religiosidad de la que son muestra y forma material en cada uno de los estudios y en algunos de manera monográfica.

Estamos satisfechos de los resultados obtenidos y creemos que podrá establecerse un antes y después en el conocimiento del templo, como consecuencia de los análisis realizados en todo lo que se refiere a la historia del arte en sus diversas manifestaciones de arquitectura, escultura, pintura, orfebrería, etc. No sólo son muy numerosas las ponencias encargadas, sino que abundan las aportaciones voluntarias traducidas en comunicaciones de diverso perfil. Aunque satisfechos de los resultados, al mismo tiempo, somos conscientes de que la riqueza atesorada no ha sido estudiada exhaustivamente, si aún en los ejemplos que se han elegido por ser más importantes, por tanto menos aún en tantas piezas de más escaso valor, pero importantes.

Lo más positivo se ha podido llevar a buen fin, por múltiples circunstancias de distinta índole. En primer lugar, porque han querido colaborar con nosotros diferentes especialistas de procedencia muy diversa, profundamente interesados en el arte de la catedral. En segundo lugar, porque nos hemos sentidos arropados continuamente por diversas instituciones leonesas que han comprendido la importancia del empeño, como el Excelentísimo Ayuntamiento y la Universidad. al tiempo que el obispado y el cabildo abrían las puertas de la catedral a todos los que querían estudiarla. Y, en estas instituciones, determinadas personas han sido fundamentales, porque desde el inicio nos han prestado todo su apoyo y han apartado de nosotros tantas y dificultades como las que suelen acompañar a empeños de esta clase, como Máximo Gómez Rascón y Alejandro Valderas Alonso. A todos, nuestro agradecimiento más sincero. Pero no queremos despedirnos como de algo acabado. Esperamos, deseamos y es así de justicia, que otros cojan el relevo y continúen a no mucho tardar convocando un nuevo congreso, donde la atención se centre en los siglos que van del renacimiento al periodo de la gran restauración. La catedral posee un patrimonio muy rico también en ese amplio periodo.

Joaquín Yarza Luaces
Presidente del Congreso

Índice

Presentación del Alcalde	13
Presentación del Rector	15
Presentación del Presidente del Congreso	17
PONENCIAS	21
El solar y el entorno urbano de Santa María de Regla (siglos I-XV)	
<i>Victorino García Marcos, Emilio Campomanes Alvaredo, Fernando Miguel Hernández</i>	23
Catedral de León. Desde la instauración de la diócesis hasta la magna obra de Manrique de Lara	
<i>Isidro Bango</i>	45
La catedral de león, centro de producción publicitaria	
<i>Vicente García Lobo</i>	59
La mitra y el cabildo en la iglesia de León durante el siglo XIII	
<i>Gregoria Cavero</i>	77
Los obispos y la catedral de León en el contexto de las relaciones monarquía-iglesia, de Fernando III a Alfonso XI	
<i>José Manuel Nieto Soria</i>	99
La arquitectura de la catedral de León en el contexto del gótico europeo	
<i>Henrik Karge</i>	113
La construcción del templo gótico	
<i>M^a Victoria Herráez Ortega</i>	145
La escultura de la sede leonesa a la luz de los grandes talleres europeos	
<i>W. Sauerländer</i>	177
Discursos y poéticas en la escultura gótica leonesa del siglo XIII	
<i>Rocío Sánchez Ameijeiras</i>	203
La canónica de la catedral de León. Respuestas góticas a una estructura eclesiástica secular	
<i>Eduardo Carrero Santamaría</i>	241
El claustro de la catedral de León. Su significación en el contexto litúrgico y devocional	
<i>Ángela Franco Mata</i>	263
Aspectos técnicos e iconográficos de las vidrieras de las capillas de la catedral de León	
<i>Victor Nieto</i>	297
Sobre reyes y tumbas en la catedral de León. Discursos visuales de poder político y honra sacra	
<i>Gerardo Boto Varela</i>	305
Promotores, arquitectos y talleres en el ocaso de la Edad Media	
<i>Manuel Valdés Fernández</i>	367
La última escultura gótica. Las obras del siglo XV	
<i>María Dolores Teijera Pablos</i>	381
Artes del color en el siglo XV en la catedral de León	
<i>Joaquín Yarza</i>	399
La constitución del Museo Catedralicio-Diocesano de León	
<i>Máximo Gómez Rascón</i>	433

COMUNICACIONES	457
Obispos en la Iglesia Regio-Aristocrática o del Regnum Leonés: Aproximación a alguna de sus figuras, funciones y a la transmisión de la dignidad episcopal (910-975)	
<i>Dolores Mariño Veiras</i>	459
Un Prócer de León Obispo de Oviedo	
<i>Patricia Herrero Sánchez</i>	471
El ejercicio de la caridad por una institución señera en la sociedad medieval leonesa: el Cabildo Catedralicio (a.1450-1550)	
<i>Montserrat Prada Villalobos</i>	479
Aproximación a las cuestiones jurídicas del Cabildo de la Catedral de León en el Tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna	
<i>Diego Fidalgo Díez</i>	489
La Biblia de León del año 920 en el contexto de la miniatura hispánica	
<i>Gloria Fernández Somoza</i>	499
La rivalidad entre la Catedral y San Isidoro a la luz de las fuentes (ss.XI-XIII)	
<i>Therese Martin</i>	509
El primer taller románico del Monasterio de Cornellana (Asturias) y la Catedral de León	
<i>Raquel Alonso Álvarez</i>	519
Aproximación a la arqueología de la Torre Norte de la Catedral de León. La fase de los arrepentimientos	
<i>Jesús Celis Sánchez</i>	529
Aportaciones al estudio iconográfico del sepulcro del Obispo Martín Rodríguez	
<i>César García Álvarez</i>	543
Iconografía jacobea en la Catedral de León. Análisis Tipológico	
<i>Fernando Pérez Suescun</i>	553
Juan de Badajoz, el Viejo, entre Oviedo y León. Nuevas hipótesis sobre maestros y torres en el tardogótico hispano	
<i>María Pilar García Cuetos</i>	565
El entorno urbano de Santa María de Regla en la Edad Media	
<i>M^a Dolores Campos Sánchez-Bordona, M^a Luisa Pereiras Fernández</i>	575
Los artífices del libro manuscrito en la Catedral de León en el siglo XV y primera mitad del XVI	
<i>Marta Elena Taranilla Antón</i>	587
La catedral de León en los dibujos de Richard Roskell Bayne (1865)	
<i>Francesca Español Bertran</i>	595
La restauración de las vidrieras medievales de la Catedral de León a finales del siglo XIX	
<i>Aránzazu Revuelta Bayod</i>	603
Los epígrafes (fundacional y de restauración) del templum de San Miguel de Escalada (prov. de León)	
<i>Artemio Manuel Martínez Tejera</i>	613
Algunas reflexiones en torno a las vírgenes del llamado tipo vasco-navarro-riojano	
<i>Clara Fernández-Ladreda Aguadé</i>	623
La Gloria de María entre el Cielo y el Infierno. Revisión de la iconografía de la Puerta de la Majestad de la Colegiata de Toro. Fray Juan Gil de Zamora ¿posible autor del programa?	
<i>Lucía Sánchez Domínguez</i>	637

PONENCIAS

El solar y el entorno urbano de Santa María de Regla (siglos I-XV)

Victorino García Marcos, Emilio Campomanes Alvaredo, Fernando Miguel Hernández

RESUMEN

La importancia conferida a la amplia zona ocupada por la Catedral de León a lo largo de la historia de la ciudad, hace especialmente atractivo el estudio de su evolución urbana. Nuestro análisis, apoyado en lo fundamental por las premisas arqueológicas, intentará esbozar las directrices que marcaron dichas mutaciones desde los primeros momentos, coincidentes con la ocupación romana del solar leonés, hasta la conclusión de la etapa medieval. Dos excavaciones arqueológicas practicadas recientemente en el entorno catedralicio han aportado significativos avances con respecto al conocimiento del urbanismo romano y medieval. El relativamente buen estado de los restos descubiertos contrasta con los exhumados en otras zonas de la ciudad antigua, que no suelen llegar hasta nosotros en las condiciones más idóneas para una correcta lectura, al tratarse frecuentemente de estructuras pobres y fácilmente percederas, por lo que en muchos casos no han llegado a conservarse.

ABSTRACT

The importance granted along the history to the wide area where the Cathedral of Leon is seated, gives a special attraction to the study of its urban evolution. Our analysis, mainly based on archaeological hypothesis, will try to outline the distinguishing rules of those changes since the very beginning, when the Romans occupied the site of Leon, until the end of the medieval period. Two archaeological excavations, carried out recently on the Cathedral surrounds, have contributed to a significant progress regarding the Roman and Medieval urbanism knowledge. The discovered finds are in a relatively good condition in contrast to those exhumed in other areas of the old city, which often didn't reach the present time in the best suitable condition to study them correctly, and in many cases they didn't last because are poor and easily perishable.

PALABRAS CLAVE: Excavaciones arqueológicas, campamento romano, puerta, murallas, termas, palacio.

KEY WORDS: Archaeological excavations, roman fortress, gate, walls, baths, palace.

A pesar de las dificultades inherentes al desenvolvimiento de la arqueología en el medio urbano, los trabajos desarrollados en los últimos años en León están permitiendo discernir con una relativa exactitud la estructura del asentamiento romano. En ocasiones, este estudio se ve facilitado por el hecho de tratarse de modelos constructivos empleados en otros enclaves legionarios, lo que posibilita, a través del análisis comparativo con ejemplos mejor conocidos, deducir la función de muchos de los restos que paulatinamente van exhumándose, además de completar las lagunas existentes.

El campamento que la *Legio VII gemina* levantó hacia los años 74-75 d. C. en el suave altozano ubicado entre los ríos Bernesga y Torío se dispuso sobre un lugar que ya contaba con una larga trayectoria castrense, al haber estado ocupado con anterioridad por dos recintos vinculados, en este caso, a la *Legio VI victrix*¹. Del más antiguo se conocen pocos restos, ya que tanto sus defensas como las edificaciones interiores se construyeron en buena parte con madera. Su cronología se centra entre los últimos años del siglo I a. C. y los comienzos de la siguiente centuria, época en la que es sustituido por un nuevo campamento, eri-

1. V. GARCÍA MARCOS, "Novedades acerca de los campamentos romanos de León", *Arqueología militar romana en Hispania*, Anejos de *Gladius*, 5, Madrid, 2002, pp. 172-181.

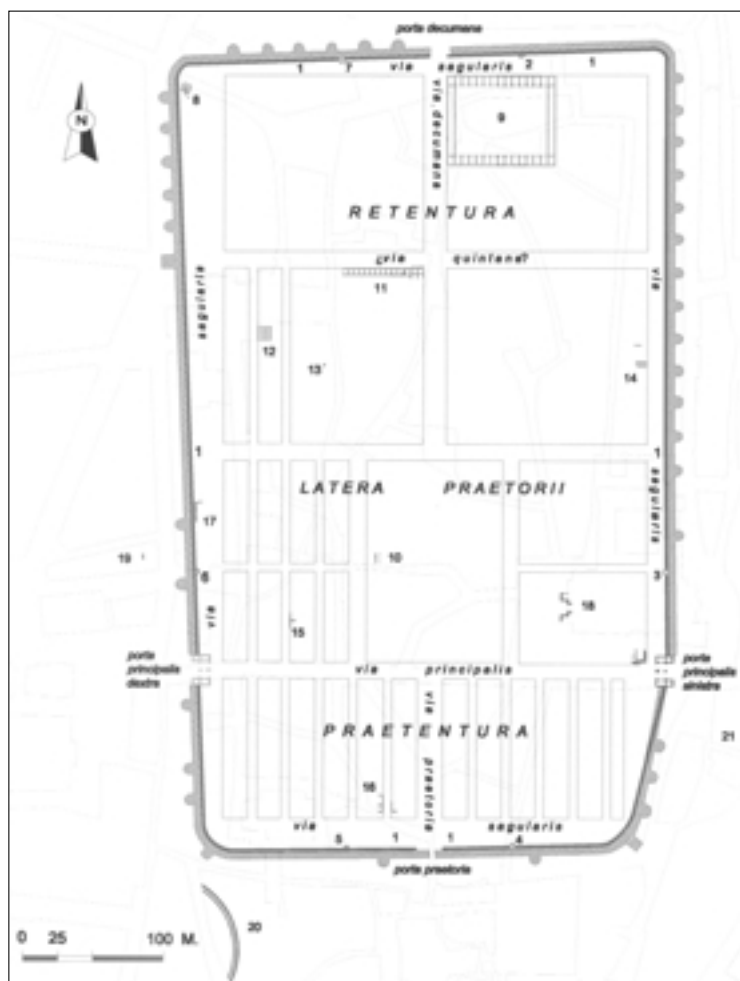


Figura 1. Planta del trazado hipotético del campamento de la Legio VII gemina en León (según V. García Marcos). 1. Muralla flavia, 2-7. Torres interiores, 8. Posible cista limaria, 9. Almacén, 10. Principia, 11. Construcción indeterminada, 12-16. Barracones, 17. Construcción indeterminada, 18. Termas interiores, 19. Construcciones exteriores asociadas a las cannabae legionarias, 20. Galería abovedada, 21. Vertedero.

gido ya con materiales menos perecederos, cuya planta parece haber influido de forma determinante en la que más tarde adoptarán los *castra* de la Legio VII.

El campamento de esta última, mucho mejor conocido que los dos anteriores, muestra un esquema acorde con los modelos vigentes en las postrimerías del siglo I d. C. (Fig. 1). Se amuralló en dos ocasiones mediante recintos que acotaron el mismo perímetro, definido como un rectángu-



Figura 2. Paramento exterior de la muralla flavia (escalinata de San Isidoro).

lo algo irregular y disimétrico, con un sensible estrechamiento en el lado meridional. Los ángulos eran redondeados y se abrían cuatro puertas, una por cada uno de sus laterales, de las que parten las calles principales del asentamiento².

La más antigua de las murallas, levantada a finales del siglo I d. C., está constituida por una cinta defensiva que muestra un paramento externo de *opus vittatum* integrado por sillarejos de arenisca y caliza, cuyas juntas aparecen realzadas o encintadas con una argamasa de cal muy ligera³ (Fig. 2). Este paramento encofró un núcleo, levantado mediante tongadas de *opus caementicium* de excelente calidad, que alcanza los 1,80-1,82 m. de anchura (en torno a 6 pies romanos). Por el interior se adosaba, a su vez, un terraplén de 6,50 m. de base, que completaba la sección de las defensas, por lo que el lienzo de piedra representa, en realidad, su frente externo. El alzado conservado actualmente en algunos puntos de su recorrido es de 4,25 m., altura que no debe distar de la que tuvo en origen.

Esta muralla se reforzó mediante pequeñas torres dispuestas a intervalos regulares de unos 70-60 m., de las que hasta el momento se han descubierto tres. Son de planta rectangular (4 x 3,50 m.) y con un escaso desarrollo al exterior, en el que apenas avanzan 0,20 m., lo que constituye una característica común en los recintos castrenses de esta época. También, se dispusieron torres, igualmente rectangulares y de dimensiones lige-

2. V. GARCÍA MARCOS y A. MORILLO CERDÁN, "El campamento de la Legio VII Gemina en León. Novedades sobre su planta y sistema defensivo", *Lancia*, 4 (2000-2001), pp. 103-126.

3. A. GARCÍA y BELLIDO, "Estudios sobre la Legio VII Gemina y su campamento en León", *Legio VII Gemina*, León, 1970, p. 573. E. CAMPOMANES, "Algunas cuestiones en torno a la primera muralla de la Legio VII Gemina", *Lancia*, 2 (1997), pp. 135-138.

ramente mayores, en las esquinas, de las que recientemente se ha podido exhumar la situada en el ángulo noroeste del recinto.

La zona central del campamento o *latera praetorii*, muy desarrollada a causa de la posición excéntrica de la *via principalis*, albergaría los edificios más relevantes: el *principia* o cuartel general, el *praetorium*, residencia del comandante de la unidad y el *valetudinarium* (hospital), construcciones de las que apenas conocemos restos. En el extremo oriental de los *latera praetorii*, en el solar que a partir de la Edad Media ocupará la Catedral, se levantaron las grandes termas, de las que nos ocuparemos más adelante. El conjunto de construcciones de esta zona se completaría con varios barracones para las tropas.

El sector más meridional, determinado por la *via principalis* y el lienzo sur de la muralla, estaría ocupado por la *praetentura*. Los pocos vestigios constructivos hallados hasta el momento abogan por la presencia de diversas *centuriae* o barracones dispuestos en consonancia con la dirección del trazado viario.

La *praetentura* pasa por ser el espacio mejor conocido del enclave campamental, ya que en ella se localizan una buena parte de los restos conocidos hasta la fecha, destacando los pertenecientes a una gran edificación identificada como un almacén. No obstante, la mayor parte de la superficie de esta zona estaría ocupada nuevamente por barracones, que en unos casos se orientaron siguiendo una dirección norte-sur y en otros, este-oeste.

LA PORTA PRINCIPALIS SINISTRA

Puerta monumental que permitía el paso al recinto castrense de la *Legio VII* desde el este. Una construcción de aspecto similar, la *principalis dextra*, denominada *Cauriense* en la Edad Media, debió de existir en el extremo contrario, donde actualmente se localiza el Palacio de los Guzmanes; ambas se unirían por medio de la *via principalis*. Era una puerta bífora y estaba flanqueada por dos grandes torres rectangulares que al exterior miden 12,80 m. de largo por 5 m. de ancho, de las que se pudo excavar en su totalidad la situada más al norte, mientras que de la opuesta únicamente se documentaron sus lími-



Figura 3. Vista general de la excavación de la porta principalis sinistra.

tes (Fig. 3). Las torres avanzaban 4 m. con respecto a la línea de la muralla, aunque en el espacio comprendido entre ambas, al disponerse el frente de la puerta ligeramente retranqueado, esta medida llegaba hasta prácticamente los 5. El acceso se realizaba mediante sendos pasajes cubiertos por arcos de medio punto de casi 4 m. de luz. Estos arcos voltearían sobre pilastras adosadas a los muros de las torres y sobre gruesos pilares de perfil rectangular alineados a modo de *spina*, en el centro, soportando la cubierta del espacio interior. El cierre se llevaría a cabo mediante puertas de madera de dos hojas, como demuestran las cuatro quicialeras de mármol halladas *in situ* en los umbrales de los vanos exteriores.

La edificación de la puerta, ubicada en un lugar con ligero declive hacia el este, exigió ciertos trabajos de acondicionamiento, tal y como se pudo apreciar en la torre septentrional. Sus contornos quedaron definidos por gruesas cimentaciones de *opus caementicium* sobre las que se aparejaron muros de *opus quadratum* con grandes sillares de caliza dispuestos sin orden aparente a soga y tizón en hiladas horizontales. Por lo general, se colocaron en seco y no hay constancia de grapas metálicas de sujeción, aunque en algunos casos las juntas se reforzaron con argamasa e, incluso, se utilizaron varios engatillados. Además, la mayor parte de los bloques que integran el muro norte de la torre muestran en su cara exterior un almohadillado rústico perimetral muy marcado. No sabemos si el resto de los lienzos llevaron también este tipo de aparejo, ya que están deteriorados por la meteorización.

La superficie de circulación en el interior de la puerta sufrió diversas modificaciones a lo largo

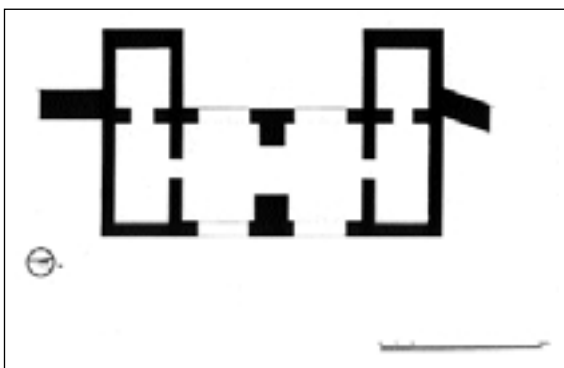


Figura 4. Planta de la porta principalis sinistra.

del tiempo. La más antigua estaba constituida por una capa de tierra caliza perfectamente apisonada y de gran solidez. Este aspecto es interesante, pues parecen ser los restos del tallado de los sillares, lo que indicaría que éstos llegaban parcialmente trabajados de la cantera. Posteriormente, este pavimento se cubrió con un empedrado, observándose restos de un andén en las proximidades de los muros. En los umbrales de los vanos exteriores se dispusieron grandes bloques, algunos de los cuales mostraban profundos surcos originados por ruedas de carros.

El interior de la torre, al que se accede por medio de una puerta situada en el costado meridional, está compartimentado en sendos espacios comunicados entre sí mediante un nuevo vano. El situado en primer término, especie de cuerpo de guardia, tiene unas dimensiones de 6,25 x 3,5 m., mientras el segundo, ubicado en la zona más avanzada de la torre, muestra unas proporciones algo más reducidas (4 x 3,5 m.). Su ángulo suroeste fue destruido casi totalmente en el siglo XIII, cuando se levanta la gran puerta gótica. Ambas estancias contaban con un pavimento de aspecto similar al más antiguo de los hallados al exterior.

A tenor de las grandes proporciones que muestran los restos hallados, hemos de suponer la existencia, en el espacio situado sobre ambos pasajes, de una segunda planta provista de un largo corredor desde el que se abrirían, probablemente, diversas arcuaciones. Por su parte, las torres debieron de contar con dos pisos. Desde el

primero, situado a la misma altura que el corredor y comunicado con él, se accedería al paseo de ronda de la muralla. Las estancias superiores, que contaron posiblemente con techumbre a dos aguas, conectarían entre sí mediante un andén almenado, que en este caso no debió de contar con ningún tipo de cubierta.

El hallazgo de diversos elementos decorativos en el transcurso de la excavación nos indica que la puerta pudo tener algún tipo de ornato, circunscrito en su mayor parte a los cuerpos elevados: restos de cornisas decoradas y unos fragmentos de fuste de columna junto a un pequeño capitel de estilo toscano, que pudieron formar parte de las arquerías del corredor.

La *porta principalis sinistra* que ahora conocemos debió de sustituir a otra más antigua, contemporánea del muro defensivo y construida con toda probabilidad en madera, si bien en el transcurso de los trabajos arqueológicos no se han descubierto restos de la misma. Aunque es en el último cuarto del siglo I d. C. cuando surge en el *limes* renano la tendencia a construir las puertas de los recintos militares en piedra en sustitución de las de madera, será a lo largo de la siguiente centuria cuando esta modalidad se imponga definitivamente en el resto de las fronteras septentrionales del Imperio. Las torres de estas construcciones, paralelamente a lo que sucedía con las situadas en las cortinas de las murallas, experimentan una profunda transformación, adquiriendo poco a poco un mayor protagonismo defensivo al avanzar nítidamente sobre el frente de la fortificación, como ocurre con la *porta principalis sinistra* de Legio. Esta solución, empleada ya tiempo atrás en las fortificaciones urbanas, donde baluartes cuadrados, rectangulares, redondeados o circulares aparecen enmarcando a las puertas, tardará en imponerse, como vemos, en la arquitectura militar (Fig. 4).

De este modo, nuestra puerta va a mostrar en su diseño semejanzas con construcciones similares localizadas en otros recintos legionarios datados en la segunda mitad del siglo II d. C., como es el caso de los accesos norte y este, respectiva-

4. T. BECHERT, "Römische Lagertore und ihre Bauinschriften. Ein Beitrag zur Entwicklung und Datierung kaiserzeit lagertorgrundrisse von Claudius bis Severus Alexander", *Bonner Jahrbücher*, 171 (1971), pp. 248-250, 252-254, Fig. 12, núm. 5, Fig. 13, núm. 1 y Fig. 14, núm. 1. J. LANDER, *Roman Stone Fortifications. Variation and Change from the First Century A. D. to the Fourth*, BAR I. S., 206, Oxford, 1984, pp. 92-105, Figs. 82, 86 y 87.

mente, de los campamentos de *Brigetio* y *Carnuntum*, emplazados en la *Pannonia Superior*. Dentro de los fuertes auxiliares contamos también con paralelos, tal y como se puede apreciar en la puerta septentrional de *Thamusida* (*Mauretania Tingitana*), en las dos *portae* principales de *Porolissum Citera* (Dacia) o en las cuatro de Valkenburg (*Germania Inferior*) y Niederbieber (*Germania Superior*)⁴. En este marco habría que incluir, además, la puerta oeste de la *Colonia Ulpia Traiana* (*Germania Inferior*), datada después del 170 d. C. y que muestra innegables antecedentes dentro de la arquitectura militar romana⁵.

Va a ser en *Hispania*, sin embargo, donde encontremos el paralelo más cercano, ya que precisamente la *porta principalis sinistra* del campamento auxiliar de *Aquis Querquennis* (actual provincia de Orense) exhibe una planta y dimensiones casi análogas⁶.

Atendiendo estrictamente a los aspectos formales, en especial el amplio desarrollo al exterior que muestran las torres, la cronología debería situarse a partir de mediados del siglo II d. C. y, con más probabilidad, a finales del mismo o comienzos del III⁷. Sin embargo, el examen de los materiales arqueológicos recogidos en el transcurso de la excavación, fundamentalmente la TSH, que aparecía en las capas que reposaban directamente sobre los suelos del cuerpo de guardia y torre, evidencian que las primeras etapas de su ocupación se deben datar durante la primera mitad del siglo II d. C., y con más precisión a comienzos del siglo II. En estas fechas la construcción ya se había levantado y esta primera estratigrafía depositada sobre los pavimentos delata que la construcción debió ser, por tanto, anterior.

Otros indicios, nuevamente de índole tipológica, reforzarían esta cronología como es el empleo de sillería almohadillada en el cuerpo de guardia. El empleo de este tipo de fábricas fue habitual a lo largo del siglo I d.C. en el Lacio⁸, mientras que

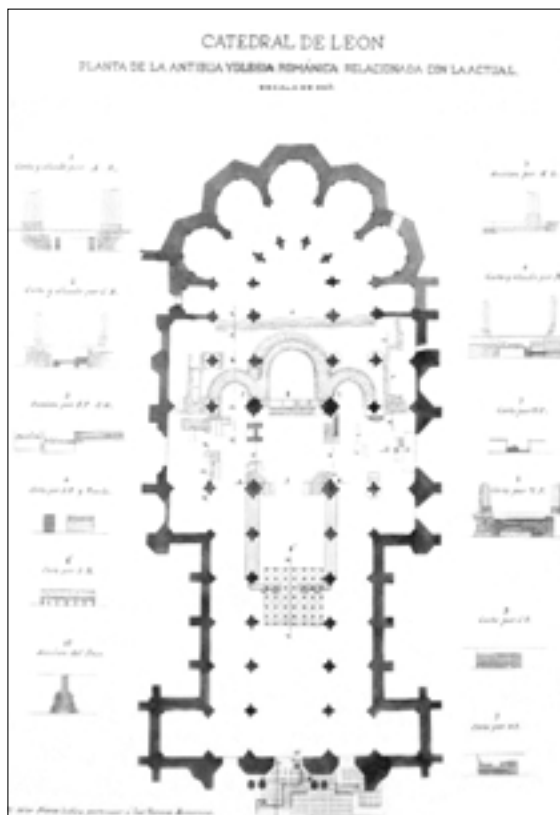


Figura 5. Planta levantada por D. de los Ríos de los restos aparecidos en el subsuelo de la catedral gótica (hacia 1890-1895).

en *Hispania* se cuenta con ejemplos durante los reinados de Trajano y Adriano que confirmarían las fechas proporcionadas por los materiales cerámicos.

LAS TERMAS LEGIONARIAS

Los primeros restos de esta construcción, "(...) magnífico edificio que los gentiles hicieron en otro tiempo para su comodidad y para el uso de baños y termas"⁹, fueron descubiertos por el arquitecto Laviña cuando realizaba obras de restauración en la Catedral entre 1859 y 1868. Sin embargo, van a ser los trabajos llevados a cabo por Demetrio de los Ríos en la segunda mitad de ese siglo los que proporcionen los hallazgos más significativos¹⁰ (Fig. 5).

5. T. BECHERT, "Romische Lagertore", pp. 258-259, Fig. 13, núm. 8.

6. A. RODRÍGUEZ COLMENERO, "<<Aquis Querquennis>> quince años a carón", *Larouco*, 1 (1991), p. 125. J. M. CAAMAÑO, "La presencia militar romana en Galicia: los campamentos", *El Mundo Romano en Galicia*, Museo de Prehistoria e Arqueoloxía de Villalba, Monografías, 1 (1994), p. 38.

7. GARCÍA MARCOS, *Op. Cit.*, p. 195.

8. G. LUGLI, *La tecnica edilizia di Roma*, Roma, 1957.

9. M. RISCO, *España Sagrada*, Madrid, 1789, t. XXXIV, p. 211.

10. D. DE LOS RÍOS, *La catedral de León*, (2 vols.), Madrid, 1895, pp. 8 y ss.

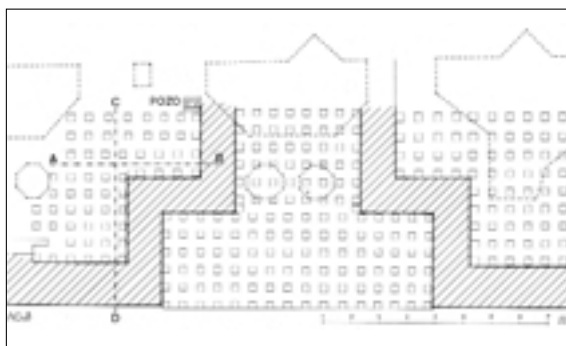


Figura 6. Estancias descubiertas por D. de los Ríos bajo la fachada occidental de la catedral gótica (según A. García y Bellido).



Figura 7. Excavación de L. Menéndez Pidal (1960-61).

Su monumentalidad, ya que en algunos puntos las estructuras romanas excedían la planta de iglesia del conjunto catedralicio, indujo a pensar a García y Bellido que podría tratarse de un conjunto de baños ligado al *praetorium* o residencia del *Legatus Augusti*¹¹. No obstante, es del todo seguro que su uso fue más genérico, al igual que sucede en aquellos recintos legionarios donde se documentan complejos termales semejantes¹².

En 1884 aparecieron restos de varios muros de ladrillos y de un suelo de mosaico figurado al sudeste del crucero, aunque los escasos y a veces confusos restos romanos representados gráficamente por D. de los Ríos en esta zona, dificultan su comprensión dentro del complejo balneario. No obstante, existe un aspecto sobre el que recientes trabajos han permitido determinar importantes precisiones. Se trata del largo muro que en sentido norte-sur recorre la totalidad de la cabecera del templo gótico, interpretado por Ríos como cierre del complejo románico. Este lienzo forma parte en realidad, como ya apuntara G. Boto, del frente pétreo del primer recinto defensivo levantado a finales del siglo I d. C. por la *Legio VII*, al que ya hemos aludido en las páginas precedentes¹³.

Pocos años más tarde, en 1888, se descubren tres estancias debajo del pórtico occidental, separadas entre sí por gruesos muros de 1,20 m.

de ancho (Fig. 6). Provistas de sendos *hypocausta*, su cámara de calor venía determinada por columnillas de ladrillos (*pilae*) de 0,80 m. de alzado sobre las que reposaba una *suspensura* adintelada, sirviendo de asiento a un pavimento de mortero hidráulico (*opus signinum*) reforzado en sus extremos por sendos bocelos. Las paredes dispusieron de conductos o *concameraciones* conectados directamente con la cámara de calor, facilitando la circulación del aire caliente y de los humos y gases procedentes de los hornos (*praefurnia*) encargados de asegurar el calentamiento de los distintos ambientes. De esta manera, además de aumentarse considerablemente la temperatura de los mismos, se favorecía la dilatación de los forjados¹⁴.

Parte de una nueva sala caliente apareció al oeste del trascoro, aunque desafortunadamente no se localizó ninguno de sus límites. En esta ocasión la cubierta de la cámara de calor se resolvió mediante bóvedas de arista, recurso poco habitual para este tipo de estructuras¹⁵.

Ya en el siglo pasado, obras realizadas en los años 1960-61 por el arquitecto Luis Menéndez Pidal al exterior de la nave norte permitieron exhumar parcialmente nuevos restos del conjunto termal¹⁶ (Fig. 7). Conservados actualmente en el interior de una cripta, los posteriores trabajos realizados en esta zona por uno de nosotros permitieron concretar la importancia real de los mis-

11. GARCÍA Y BELLIDO, "Estudios sobre la legio VII", p. 577.

12. H. PETRIKOVITS, *Die Innenbauten römischer Legionslager während der Prinzipatszeit*, Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Band 56, 1975, pp. 102-104.

13. G. BOTO, *La memoria perdida. La catedral de León (917-1255)*, León, 1995, pp. 32-33.

14. DE LOS RÍOS, *La Catedral de León*, p. 9. GARCÍA Y BELLIDO, "Estudios sobre la legio VII", pp. 576-577, Figs. 16-18.

15. *Ibid.*, Figs. 21 y 22.

16. *Ibid.*, pp. 576-577.



Figura 8. Cámara de calor del hypocaustum de una de las estancias termales halladas en el transcurso de la excavación de L. Menéndez Pidal.

mos¹⁷. Sobresale parte de una gran sala delimitada al norte por un grueso muro construido íntegramente en ladrillo; visible a lo largo de casi 15 m., en algunos puntos su alzado se acerca a los 3 m. Desconocemos la anchura real de la estancia, ya que la construcción de las cimentaciones de la catedral gótica ha motivado el desmantelamiento de una buena parte de su desarrollo hacia el sur. Se pavimentó con un suelo de mortero hidráulico asentado sobre la cámara de calor de un *hypocaustum* de aspecto semejante al localizado en las proximidades del trascoro (Fig. 8). A su costado septentrional aparece otro ambiente de escasos 3 m. de anchura determinado por muros de factura similar al anterior, aunque en este caso presentan la excepcional particularidad de conservar el arranque de una bóveda de cañón, sistema que muy probablemente debió de adoptarse también para la cubierta de la sala precedente. Ignoramos sus dimensiones, ya que su avance se ve interrumpido por una nueva cimentación, en este caso perteneciente a la denominada Sala de la Gomía. En época romana ambas estancias no parecen haber estado comunicadas, aunque con posterioridad, entre ellas se abrió un vano rompiendo el muro de separación.

Esta reforma debió de ser consecuencia directa de su adecuación como espacio cementerial, como denota el conjunto de sarcófagos que actualmente ocupan la cámara situada más al norte (Fig. 9). Resulta sugerente pensar que este uso pueda retro-



Figura 9. Grupo de sarcófagos depositados en el interior de la habitación abovedada descubierta por L. Menéndez Pidal.

traerse ya a la primera mitad del siglo X, período en el que se constata la existencia en el ámbito catedralicio -aunque fuera de los espacios litúrgicos- de un panteón real, uso que poco tiempo después asumirá el templo de Palat de Rey, construido durante el reinado de Ramiro II¹⁸.

Más recientemente, las excavaciones practicadas en la zona próxima a la *porta principalis sinistra* han permitido resolver la alineación seguida por los flancos oriental y meridional de las termas. Los trabajos sacaron a la luz su ángulo sudoriental, definido por la confluencia de la *via principalis*, que discurre en sentido este-oeste, y la *via sagularis*¹⁹, que en esta zona del campamento lleva una dirección norte-sur. De este modo, si la fachada meridional de los baños, en la que presumiblemente se emplazaría su acceso más impor-

17. F. MIGUEL, "Desarrollo urbano preindustrial (siglos X a XVIII): el caso de León", *Arqueoleón. Historia de León a través de la Arqueología*, León, 1996, p.183.

18. BOTO, *La memoria perdida*, pp. 22-23. F. MIGUEL, "Monasterios leoneses en la Edad Media: Palat de Rey y carracedo", *Arqueoleón. Historia de León a través de la Arqueología*, León, 1996, pp.132-140.



Figura 10. Restos de las letrinas halladas en las proximidades de la porta principalis sinistra.

tante, se situaba al borde de la *via principalis*, el desarrollo de las termas a levante no superó la línea que marca el inicio del deambulatorio del templo gótico. El reflejo de este cierre en la documentación gráfica levantada por Ríos podría venir determinada por el trazado de los dos gruesos muros que arrancan de los extremos de los ábsides laterales de la catedral románica, situados a escasos metros de la línea marcada por la muralla campamental.

En el transcurso de la intervención arqueológica se descubrieron también parte de unas letrinas (Fig. 10). Para su construcción se aprovechó una estructura precedente, posiblemente una piscina o depósito, cuyos muros muestran gruesos revestimientos impermeabilizantes, y que estaba pavimentada con un suelo de *opus spicatum*. Refacciones posteriores conllevaron el levantamiento de muros de mampostería y ladrillo que en buena parte determinan los canales por los que hubieron de discurrir las aguas residuales, que acometen a dos pequeñas cloacas encargadas de evacuarlas al exterior del campamento a través de los pasajes de la puerta.

Como se puede apreciar, el fragmentario estado de los escasos restos conocidos y su casi nula articulación, teniendo en cuenta las amplias dimensiones con las que llegó a contar el con-

junto termal, hacen extraordinariamente complejo cualquier intento de aproximación a su realidad constructiva²⁰. Aún así, la atenta lectura de estas reducidas evidencias permite algunas reflexiones sobre la funcionalidad y disposición que debieron de manifestar los distintos espacios conocidos. A partir de las descripciones y referencias gráficas señaladas por D. de los Ríos, vemos cómo la distribución de las distintas estancias calientes se concentra en la zona occidental de la superficie que en su día debieron de ocupar las termas, emplazamiento acorde con los preceptos vitrubianos²¹. Los *hypocausta* situados más a poniente, bajo los pies de la catedral gótica, parecen mostrar una complejidad técnica mayor -existencia de *concameraciones*- destinada a favorecer el caldeoamiento de sus respectivas salas. El empleo de estos recursos constructivos, aplicables solamente en los casos donde se necesitaban alcanzar las mayores temperaturas, apoyan la hipótesis de que esta zona estuviera ocupada por la *cella caldaria*.

Aunque de la estancia parcialmente hallada en el trasero contamos con menos evidencias que nos ayuden a reconstruir el tipo de *hypocaustum* empleado, su similitud con el del ámbito hallado en la zona noroeste de las termas, respalda la suposición de encontrarnos ante una sala calentada exclusivamente por medio de la cámara de calor situada bajo su pavimento. Esta circunstancia generaría un ambiente más tibio que el de las salas precedentes, propio, por lo tanto, de los *tepidaria* o estancias templadas.

La *cella frigidaria* hubo de emplazarse, creemos, en el espacio que más tarde ocupará el crucero de la catedral gótica. Varios son los argumentos que parecen avalar esta conjetura. Los trabajos "arqueológicos" de D. de los Ríos, especialmente intensos -aunque no exhaustivos- en esta parte del templo, no dejan constancia de la aparición de nuevos *hypocausta*. El hecho no puede achacarse a una mala lectura o desconocimiento de los restos encontrados, ya que como se deduce

19. Esta vía recorría el perímetro interno de la toda la fortificación, facilitando el acceso de la tropa a la muralla en caso de ataque. Su trazado también permitía la rápida comunicación entre las diversas partes del campamento.

20. En un reciente trabajo, C. TARRADELLAS "Transformaciones urbanas en la zona del conjunto termal de Legio VII Gemina (León)", *Termalismo Antiguo (I Congreso Peninsular, Actas)*, Madrid, 1997, pp. 503-510, esboza un primer intento de análisis sobre esta problemática, además de hacer un somero repaso de las transformaciones acaecidas en el conjunto termal hasta la edificación de la catedral gótica.

21. "(...) los baños cálidos y tibios tomarán luz del occidente ibernal" (VITRUBIO, X, 43).

de la descripción de los hallazgos del trascoro y los pies de la iglesia, el arquitecto contaba con los conocimientos suficientes como para poder identificar este tipo de estructuras²². Así pues, este "vacío" solamente puede imputarse a la más que probable ausencia en la zona de habitaciones calientes, uso reservado, como hemos visto, a la situadas más a poniente.

En relación con lo anterior, ha de ponerse el mosaico hallado al este del brazo meridional del crucero. De acuerdo con las descripciones de Ríos²³, el tapiz pavimentaría una amplia zona, posiblemente una piscina. También se localizaron algunos de sus límites, integrados por muros de ladrillos, ya que su descubridor señala la aparición de "un ángulo del mosaico arriba designado", hecho que parece tener su plasmación en la planimetría levantada. El panel conservado actualmente en el Museo de la Catedral es, en realidad, una pequeña parte de lo exhumado en 1884, ya que no aparecen los peces mencionados por el arquitecto, aunque se distinguen restos de una flor de agua y de una almeja-ciprea. A partir de sus similitudes iconográficas y estilísticas con otros mosaicos del noroeste hispánico, sería obra de finales del siglo III o principios del IV²⁴.

El origen de la cabecera triabsidada existente bajo el crucero es uno de los puntos que más interrogantes han suscitado. La problemática constructiva que presenta, especialmente el espacio absidado central, donde, además de constatarse una rectificación en su trazado, se observa un sistema edilicio diferente²⁵, ha favorecido diversos razonamientos. D. de los Ríos mantiene que tales modificaciones fueron consecuencia de los trabajos emprendidos en el recinto catedralicio por el obispo Pelayo en el tercer cuarto del siglo XI²⁶. G. Boto, por su parte, las relaciona, al igual que la construcción del resto de la cabecera, con el edificio tardorrománico levantado por el prelado Manrique de Lara a finales de la duodécima centuria²⁷.

La posibilidad de que la traza de estas exedras, en especial la de las laterales, se pudiese rastrear ya en la edificación romana, resulta sugerente. Sabemos, en efecto, que los espacios absidados son un recurso ampliamente utilizado en los conjuntos termales. Su disposición es muy variada, desde los modelos más simples, donde estas estructuras suelen configurar el remate de alguno de los ámbitos balnearios, hasta soluciones mucho más elaboradas que generan esquemas más complejos derivados de la combinación de varios de estos elementos. Como denominador común, su empleo suele reservarse, en la mayoría de las ocasiones, a aquellas zonas de los baños a las que se las quiere dotar de un especial protagonismo, como son las destinadas a albergar los *alveus* o bañeras de los *caldaria* y las piscinas de los *frigidarios*.

En nuestro caso, el improbable origen romano de estas estructuras aún no puede descartarse totalmente, ya que si bien su desarrollo invade de forma significativa el trazado de la *via sagularis*, también es cierto que se conocen algunos ejemplos de campamentos legionarios donde construcciones de diversa índole ocupan parte de dicha calle.

De todo lo anterior parece deducirse, pues, que la planta de las termas legionarias de León se fundamentaría en un esquema basado en la sucesión lineal de los tres espacios básicos de todo conjunto balneario romano: *frigidarium*, *tepidarium* y *caldarium*. Éste se completará, casi ineludiblemente, con otra serie de dependencias -*apodyterium* o vestuario, *sudatio*, *unctorium*, etc.- que a partir del siglo I d. C. tienen también un amplio desarrollo dentro de este tipo de establecimientos. La distribución de los restos estructurales conocidos dentro del ámbito catedralicio parece sugerir la existencia de un recinto central subdividido en grandes salas de aspecto rectangular, organizadas según un eje teórico que las recorrería de este a oeste, situándose las estancias frías en el flanco oriental,

22. DE LOS RÍOS, *La catedral de León* p. 9.

23. "(...) precioso mosaico romano hallado en 1884, que representa un mar lleno de algas y peces, y se extendía al Este del brazo Sur del crucero, con los muros de ladrillos correspondientes, hasta desaparecer bajo los cimientos de la pila secundaria Sudeste".

24. G. LÓPEZ MONTEAGUDO y T. MAÑANES, *Mosaicos de León*, en *Mosaicos Romanos de León y Asturias*, Corpus de Mosaicos de España, Fascículo X, Madrid, 1993, pp. 27-28, Lám. 27, núm. 12.

25. DE LOS RÍOS, *La catedral de León* p. 14. En efecto, mientras que en los paramentos de los ábsides laterales se empleó el ladrillo, en el central se aparejaron con obra de sillería.

26. *Ibid.*, p. 18.

27. BOTO, *La memoria perdida*, pp. 55 y ss.

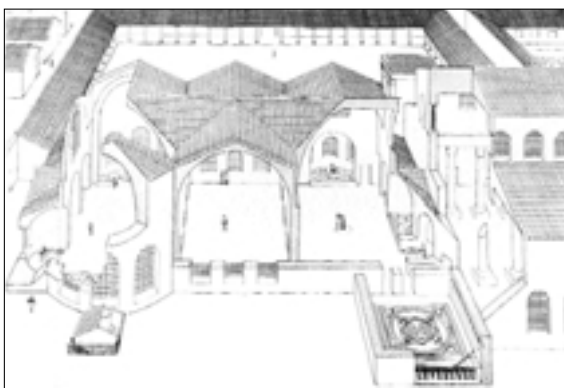


Figura 11. Reconstrucción ideal de las termas legionarias de Caerleon (según J. David Zienkiewicz). Las grandes termas del campamento de la Legio VII gemina en León pudieron mostrar un aspecto bastante semejante.

las templadas en el centro y las más calientes en el costado occidental. Por el momento, es imposible concretar el desarrollo espacial de estos ambientes, dada la precariedad de datos con los que contamos a la hora de resolver esta cuestión. Resulta fundado pensar que este diseño hubo de completarse con la presencia de cuerpos absidados, cuya función sería generalmente la de albergar bañeras, piscinas y *labra*²⁸, dotando a todo el conjunto de una multiplicidad de volúmenes acorde con la monumentalidad que debieron exhibir las termas legionenses (Fig. 11).

La distribución que proponemos correspondería, pues, a una planta de las denominadas de tipo "lineal-axial", donde las salas principales se estructuran, de forma más o menos simétrica, a partir de un eje central²⁹. Se ha sugerido que estos modelos serían una simplificación o adecuación de los grandes complejos de tipo "imperial"³⁰, caracterizados por una rígida composición axial en la que las principales salas se disponen a partir

de un eje, desdoblándose los ámbitos menores a uno y otro lado³¹. Surgidos en Roma en el último cuarto del siglo I d. C.³² -Termas de Tito-, alcanzarán su máximo desarrollo en las centurias siguientes, levantándose edificios de la magnitud de las Termas de Trajano, Caracalla o Diocleciano en la misma Urbe, o las Termas Imperiales de Tréveris, por citar los ejemplos más destacados y conocidos. En *Hispania* este modelo por ahora se ha reconocido únicamente en la ciudad de *Clunia*.

La adaptación al diseño lineal-axial, que va a implicar un recorrido "retrogrado", esto es, de ida y vuelta, se aplicará en cada establecimiento termal según sus necesidades concretas, determinando una variedad de tipos que genéricamente se incluyen dentro de las categorías de "lineal-semisimétrico" y "simétrico axial"³³. Este esquema tiene una especial difusión en las provincias noroccidentales del Imperio y es característico de los asentamientos militares situados en torno a las fronteras. Su aparición en el *limes* germánico -baños legionarios de *Vetera Castra* y *Vindonissa*- puede retrotraerse ya a finales del período julio-claudio y la época flavia, en coincidencia con el desarrollo de innovadoras técnicas edilicias, basadas fundamentalmente en el empleo del hormigón. Estos progresos van a hacer posible la aparición de una variedad de sistemas de cubiertas abovedadas, que gracias a su adaptabilidad van a resultar idóneos para cerrar los amplios espacios que configurarán los nuevos modelos de edificios termales. No obstante, será a lo largo de los dos siglos siguientes cuando este lenguaje constructivo adquiera su plasmación definitiva. Estos avances se verán acompañados por un perfeccionamiento de los sistemas de calefacción, permitiendo el caldeo de más y mayores salas.

28. Fragmentos de uno de estos recipientes, que servían para que los bañistas realizaran abluciones, aparecieron reutilizados en la cubierta de una de las pequeñas cloacas encargadas de la evacuación de las aguas residuales a través de la *porta principalis sinistra*.

29. D. KRENCHER et alii, *Die Trierer Kaiserthermen*, Augsburg, 1929. I. NIELSEN, *Thermae et Balnea. The Architecture and Cultural History of Roman Public Baths*, Aarhus, 1990, p. 4.

30. C. FERNANDEZ OCHOA et alii, "Grandes conjuntos termales públicos en Hispania", en C. FERNÁNDEZ OCHOA y V. GARCÍA ENTERO (eds.) *Termas romanas en el Occidente del Imperio, II Coloquio Internacional de Arqueología en Gijón*, Gijón, 2000, p. 60.

31. KRENCKER et alii, *Die Trierer Kaiserthermen*, J. DELAINE, "Recent research on Roman baths", *Journal of Roman Archaeology*, 1 (1988), pp. 19-22. NIELSEN, *Thermae et Balnea*, pp. 45 y ss.

32. En realidad, se supone que las primeras termas del tipo "imperial" debieron ser las construidas por Nerón. Su traza ha quedado plasmada en dibujos realizados por Palladio y Sangallo. Las remodelaciones efectuadas por Alejandro Severo a comienzos del siglo III no debieron de modificar sustancialmente la planta original del edificio neroniano.

33. NIELSEN, *Thermae et Balnea*, pp. 4. FERNANDEZ OCHOA et alii, "Grandes conjuntos termales" p. 60.

Los esquemas más elaborados se van a emplear en los grandes campamentos legionarios (*Novaesium*, *Mogontiacum* o el ya mencionado de *Vindonissa*), mientras que para los *castella* de las tropas auxiliares se reservan los diseños más simples. Su ámbito de difusión no se circunscribe exclusivamente a los núcleos castrenses, sino que aparecen también en centros urbanos de cierta relevancia como las colonias de *Aventicum*, *Augusta Raurica* o *Ulpia Traiana*. En *Britannia*, las fechas señaladas para las termas legionarias de Exeter y Caerleon, confirman la cronología de los ejemplos continentales³⁴ (Fig. 12).

La presencia en *Hispania* de los modelos desarrollados en las regiones septentrionales del Imperio, apenas estudiada, parece reconocerse en algunos recintos situados en el noroeste peninsular, como es el caso de las termas halladas en Gijón y las Termas Menores de *Asturica Augusta*. El esquema lineal de los distintos ambientes que caracteriza la planta de las primeras fases constructivas de ambas *thermae*, levantadas a finales del siglo I d. C. o comienzos del II, recuerda muy de cerca al aplicado en numerosos baños de los fuertes y *civitas* de segundo orden existentes en *Britannia* y *Germania*³⁵.

Una de las novedades arquitectónicas más destacadas que van a presentar muchos de los grandes complejos termales legionarios será la incorporación, como ámbito plenamente diferenciado, de un amplio espacio cubierto constituido generalmente por tres naves: la *basilica thermanum*. El origen de esta construcción se ha relacionado con la necesidad de contar con una sala lo suficientemente extensa en el que realizar las actividades gimnásticas reservadas a la *palestra*, difícilmente practicables a la intemperie en zonas con una climatología adversa durante buena parte del año. Su adopción en los baños legionarios parece ser

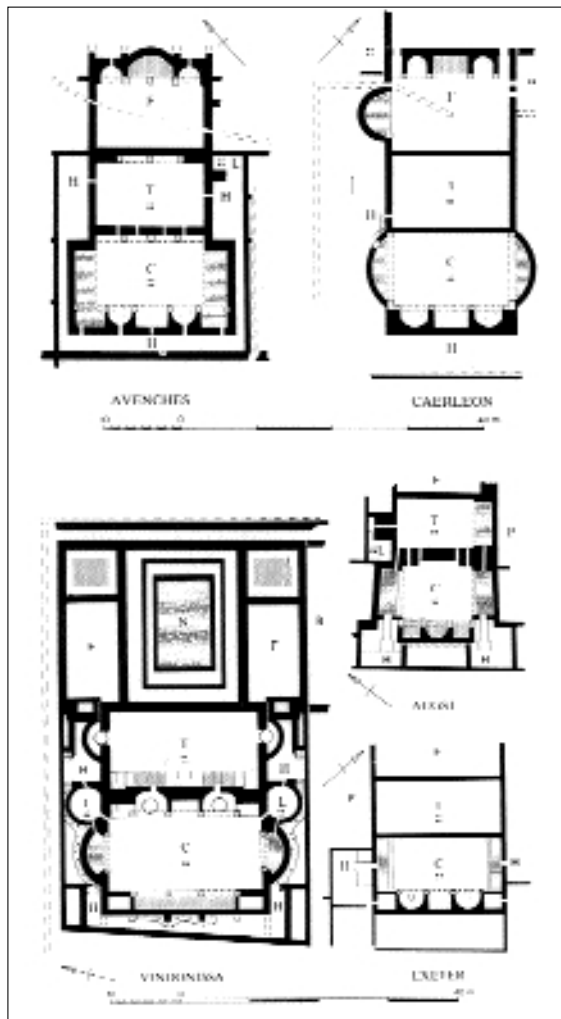


Figura 12. Comparativa de las plantas de las termas de los campamentos legionarios de Caerleon, Vindonissa y Exeter y los de las ciudades de Avenches y Augst.

temprana, como lo denota su presencia en las termas claudio-neronianas de *Vindonissa* y flavias de Chester³⁶, Caerleon³⁷ o Neuss³⁸. El influjo de los esquemas castrenses se dejará sentir, una vez más, en los núcleos civiles de las regiones septentrionales del Imperio, donde una variedad de establecimientos públicos van a integrar esta solu-

34. P. T. BIDWELL, *The Legionary Bath-House and Basilica and Forum at Exeter*, Exeter Archaeological Report, 1 (1979), pp. 43-50. J. D. ZIENKIEWICZ, *The Legionary Fortress Baths at Caerleon. I The Building*, Cardiff, 1986, pp. 37 y ss.

35. C. FERNÁNDEZ OCHOA, "Excavaciones arqueológicas en la ciudad de Gijón", *Astres. Pueblos y Culturas en la Frontera del Imperio Romano*, Gijón, 1995, pp. 218. *Id.*, "La ciudad romana de Gijón", *Espacios de ocio, convivencia y cultura en el arco atlántico. Los baños públicos como símbolo de romanidad*, Gijón, 2002, p. 40. V. GARCÍA MARCOS y M. BURÓN ÁLVAREZ, "Las termas menores de *Asturica Augusta*", en C. FERNÁNDEZ OCHOA y V. GARCÍA ENTERO (eds.) *Termas romanas en el Occidente del Imperio, II Coloquio Internacional de Arqueología en Gijón*, Gijón, 2000, pp. 207 y ss.

36. D. F. PETCH, "The Major Building of the Fortress" en T. J. STRICKLAND y DAVEY (eds.) *New Evidence for Roman Chester*, 1977, pp. 23-24.

37. J. D. ZIENKIEWICZ, *The Legionary Fortress*, pp. 161 y ss.

38. N. HANEL, "Militärische thermen in Niedergermanien - Eine bestandsaufnahme", en C. FERNÁNDEZ OCHOA y V. GARCÍA ENTERO (eds.) *Termas romanas en el Occidente del Imperio, II Coloquio Internacional de Arqueología en Gijón*, Gijón, 2000, p. 26.

ción estructural que en algunos casos, como en la *Colonia Ulpia Traiana* (Xanten) dispondrán de una sola nave³⁹.

Resulta sugerente pensar que a las termas de *Legio* se las hubiera dotado también de un ámbito semejante. Las condiciones climáticas meseteñas, con dilatados inviernos, generalmente secos y fríos, y un corto ciclo estival, podrían justificar plenamente su empleo. De existir, su localización más probable sería al costado sur del cuerpo central de los baños, ocupando parte del vasto espacio existente entre aquél y la *via principalis*. Desafortunadamente, la carencia total de trabajos arqueológicos en esta zona impide por ahora cualquier tipo de discusión en este sentido.

La planta del recinto termal hubo de completarse, como es lógico, con las estancias de servicio donde se alojarían los diversos hornos destinados al caldeo de las salas calientes y templadas, además de aquéllas que tuvieran como destino el de servir de almacén del material combustible. A ellas habría que añadir, además, los corredores de circulación para el personal encargado de su mantenimiento.

El importante volumen de agua empleado requerirá de un eficiente sistema de evacuación. Como ya mencionamos, dos de los conductos encargados de esta tarea se localizaron el transcurso de la excavación de las letrinas aparecidas en las proximidades de la *porta principalis sinistra*. No obstante, sus reducidas dimensiones, 0,45 m. de ancho por otros tantos de profundidad, nos hacen suponer que la mayor parte del caudal desocupado lo haría mediante un colector de mayor capacidad, que verosímelmente seguiría el trazado de la *via principales* y saldría del campamento por la puerta contraria en dirección al río Bernesga.

La cronología de las termas legionarias de León es uno de tantos interrogantes que aún subsisten

sobre el edificio. García y Bellido⁴⁰, apoyándose en un inscripción incisa aparecida sobre un ladrillo dedicada al emperador Antonino Pío (138-161), propone una fecha de mediados del siglo II d. C.⁴¹. Esta datación parece confirmarse tras las recientes intervenciones arqueológicas, aunque a nuestro juicio ha de relacionarse con alguna de las múltiples modificaciones y reparaciones que tuvieron que producirse en los baños. Existiría, por lo tanto, una fase edilicia previa, contemporánea o ligeramente posterior a la llegada de la *Legio VII gemina* al solar leonés. Su función originaria perdurará, al menos, hasta el siglo IV de la Era, como parecen acreditar el mosaico de tema marino aparecido en el crucero y diversos indicios hallados en la excavación de las letrinas⁴².

Hasta aquí nuestra propuesta de reconstrucción sobre el esquema que debieron de adoptar las grandes termas de *Legio*, planteamiento que se basa en la lectura e interpretación de los escasos datos arqueológicos y arquitectónicos conocidos. Este análisis permite sugerir -así al menos lo percibimos nosotros- la relación del edificio legionense con un determinado modelo constructivo que básicamente se desarrolla, a partir de mediados del siglo I d. C., en los baños de los *castra* legionarios de los límites germánico y britano. Somos conscientes, no obstante, de que sólo la continuidad de la investigación arqueológica en el ámbito catedralicio será concluyente a la hora de avalar o desechar ésta u otras hipótesis que se puedan plantear, además de proponer otras nuevas.

LA CIUDAD ENTRE LA ROMANIDAD TARDÍA Y LA ALTA EDAD MEDIA.

Desde finales del siglo III y a lo largo de la centuria siguiente asistimos a profundas modificaciones de la estructura campamental, cambios que han de ponerse en relación con los nuevos esquemas organizativos del ejército romano durante el Bajo Imperio. La construcción de la muralla tar-

39. N. ZIELING, *Die Grossen Thermen der Colonia Ulpia Traiana*, Köln 1999, pp. 27-28.

40. GARCÍA Y BELLIDO, "Estudios sobre la legio VII", p. 577.

41. El ladrillo en cuestión, de forma cuadrada y 0,22 cm. de lado, es similar a los con frecuencia se utilizan en las piletas de las cámaras de calor de los *hypocausta*, por lo que es prácticamente seguro que éste hubo de ser su destino. M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de León*, Madrid, 1925, p. 25, deja constancia de su hallazgo, en 1888, en las estancias situadas bajo el pórtico occidental de la catedral gótica. TARRADELLAS, "Transformaciones urbanas", p. 508, adelanta la cronología de esta pieza al confundir el nombre dinástico de Antonino Pío, que es el que aparece reflejado en la inscripción - IMP(eratori) CAES(ari) T(ito) AELIO HA(driano)-, con el de su predecesor Publio Aelio Hadriano (117-138 d. C.).

42. Monedas halladas en el interior de los canales de las letrinas.

dorromana será el resultado más aparente de estas mutaciones, implicando sugerentes interrogantes sobre el verdadero papel que jugó el enclave romano, siendo por ahora difícil de establecer una diferenciación clara entre sus funciones militares y civiles (Fig. 13). En este sentido, el amurallamiento de *Legio*, al igual que el de *Asturica* o *Lucus*, pudo responder más a cuestiones de vigilancia de las vías de comunicación que a un temor real de invasión.

La nueva fortificación mantiene el mismo trazado que la altoimperial, respetando la ubicación de las puertas, por lo que hemos de suponer que la trama urbana interna no debió alterarse significativamente. Su construcción supone una actualización del sistema defensivo, que parecía haberse quedado obsoleto, y convierte el asentamiento en una verdadera fortaleza. Las cortinas experimentan un engrosamiento considerable, que supera los 5 m. de espesor, y se construyen con un muro externo de sillería de gran aparejo (*opus quadratum*) en determinados lugares de prestigio o mayor visibilidad del recinto, mientras que en otros puntos de menor importancia se disponen bloques de cuarcita sin trabajar. Su núcleo interno, al igual que la anterior fortificación, fue un sólido *opus caementicium* levantado por tongadas encofradas entre el paramento exterior y la muralla legionaria preexistente.

El elemento que identifica al recinto tardorromano son sus torres o "cubos"⁴³ de planta semi-circular peraltada. El factor defensivo fundamental de esta nueva fortificación fue la multiplicación de sus torres al reducir su intervalo hasta los 14-16 m.; sus anchuras oscilan entre los 8-8,50 m. y su avance respecto de la cortina es superior al recinto altoimperial, pues alcanzan los 6,50 m. Como herencia del recinto anterior se dispusieron sendas torres cuadrangulares en el ángulo sureste -conocida a partir de época medieval como Torre Cuadrada o Torre de los Ponce- y en la puerta meridional o *praetoria*, aunque de dimensiones superiores y levantadas con sillería de gran aparejo.

Si la muralla parece ser prueba evidente del mantenimiento de una cierta vitalidad, no es



Figura 13. Aspecto del lienzo oriental de la muralla tardorromana.

menos cierto que el espacio interior ofrece una imagen bien diferente. Se producen profundas transformaciones respecto al asentamiento anterior: amortización de calles, modificación o abandono de las antiguas edificaciones militares, inutilización de la red de cloacas, junto con el empleo de sistemas constructivos pobres en los que son frecuentes los materiales reaprovechados. No cabe duda de que el modelo de implantación ha cambiado y se inicia un proceso de transición hacia la típica aglomeración tardoantigua y altomedieval de carácter preurbano.

En el análisis de este proceso hay que considerar el papel desempeñado por las *cannabae* legionarias, que se transforman desde un lugar inicialmente parasitario del campamento a su posible sustituto ciudadano. Será sobre estos lugares donde posteriormente surjan algunos de los suburbios medievales.

En el periodo comprendido entre los siglos VI y VIII, la escasez de evidencias arqueológicas, sólo localizadas en lugares concretos, proyectan una imagen carente de vitalidad urbana, con una clara reducción del espacio habitado, que parece concentrarse en la zona sur. Hasta ahora, nada acredita que podamos hablar de una *civitas*, ya que se aprecia una total continuidad con la etapa bajoimperial, lo que nos indica que la implantación del poder hipanovisigodo fue nula o mínima, reducida, quizás, al acuartelamiento de algunas tropas⁴⁴. Arqueológicamente, se puede constatar que perviven algunas estructuras romanas, como las *ibernae* legionarias y la *porta principalis sinistra*.

43. La muralla dispondría de 70 cubos, de los que sólo se conservan -algunos enmascarados- 43.

44. C. ESTEPA, *Estructura social de la ciudad de León (siglos XI-XIII)*, León, 1977, p. 114

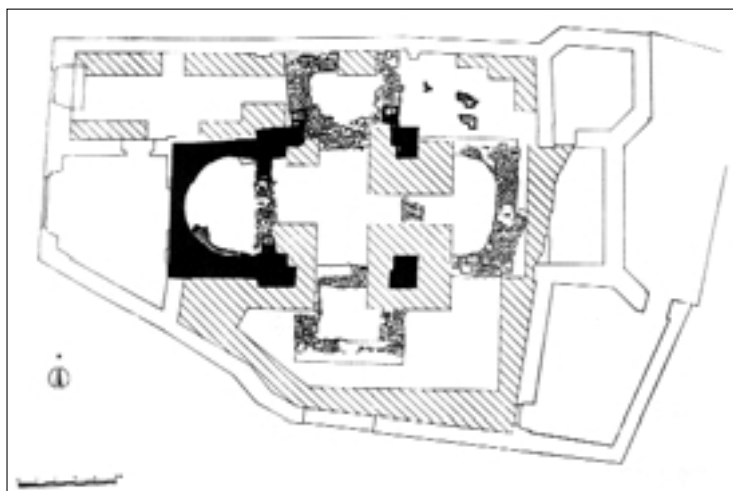


Figura 14. Planta de la iglesia monástica y panteón real mozárabe de Palat de Rey (según F. Miguel Hernández).

Al exterior del recinto amurallado se tiene constancia de la existencia de un monasterio, el de San Claudio, emplazado al occidente de la *porta principalis dextra*. Esta fundación dispone de una tradición documental incierta⁴⁵, aunque el descubrimiento de una necrópolis tardorromana, junto a la que aparecieron algunas cerámicas hispanovisigodas, parece asegurar la veracidad de aquellas noticias⁴⁶.

La conquista musulmana y la supuesta presencia de una guarnición de soldados beréberes, aún no se han sido contrastadas arqueológicamente. Este vacío no niega su existencia, ya que las construcciones y materiales pudieron ser percederos o bien se reutilizaron los disponibles, pero sí acredita que el asentamiento islámico -de haberse producido- hubo de tener un marcado carácter temporal.

Durante los siglos IX y X se constata una continuidad del esquema descrito, caracterizado por la persistencia relativa de la estructura romana y la continuidad de las transformaciones iniciadas en época tardoantigua. Junto al mantenimiento de la muralla, del conjunto arquitectónico de las termas y de la supervivencia parcial de la antigua

red viaria, continúan los cambios que siguen desfigurando la morfología campamental.

El siglo X se abre con un cambio trascendente para *Legio*: se convierte en la capital del reino asturleonés en el año 912. La adquisición de la capitalidad va a motivar una reorganización político-administrativa, eclesiástica y militar de la ciudad, plasmada en varios aspectos novedosos, que sin embargo no van a suponer un cambio drástico en la orientación de la dinámica urbana iniciada en el Bajo Imperio.

El nuevo perfil funcional de *Legio* va a quedar configurado topográficamente en el establecimiento de dos áreas, situadas en las proximidades de otras tantas puertas, que van a ejercer cierta centralidad urbana, aunque con cometidos distintos: el religioso, al este, y el político, al sur. No obstante, en el primer tercio del siglo X, al menos durante el reinado de Ordoño II, el núcleo del poder se situará en la zona ocupada por las antiguas termas y su vecina *porta de aepiscopo* (la antigua *principalis sinistra*), al convivir asociados el aula regia y el conjunto episcopal. El recinto termal, del que aún quedaría en pie una buena parte, sería el edificio más atractivo por su monumentalidad y solidez constructiva, y quizás también por su simbología imperial, para servir como una arquitectura de prestigio.

A partir del segundo cuarto del siglo, en tiempos de Ramiro II, la centralidad política se traslada al área sur, junto a la *porta de archo* (la *porta praetoria* romana), donde erigió un nuevo conjunto palaciego en el que se integrará también la iglesia palatina de San Salvador, convertida después en mausoleo regio⁴⁷ (Fig. 14). Este cambio debió de estar relacionado con el interés regio por el incipiente mercado extramuros surgido en las proximidades, el *merkato de rege*, que dará origen al primer burgo, superpuesto topográficamente a la *cannaba* meridional del campamento romano.

El segundo aspecto a destacar viene determinado por el protagonismo monástico en la apropiación del suelo urbano, bien acreditado en la

45. M. RISCO, *España Sagrada. León*, t. XXXIV, Madrid, 1786 (facsimil, León, 1980), pp. 374-378.

46. M. L. GONZÁLEZ, "Necrópolis Tardorromana en el solar del Monasterio de San Claudio de León", *Nvmanía*, 5 (1994), pp. 107-126.

47. F. MIGUEL, "Monasterios leoneses en la Edad Media: Palat de Rey y Carracedo", pp.132-140.

documentación y analizado por Sánchez-Albornoz, Represa y, más detenidamente, por Estepa⁴⁸. En el siglo X se citan una decena de monasterios, que alcanzan la treintena a mediados de la siguiente centuria.

El último apunte reseñable para este momento hace referencia a la disposición de la red viaria. Existe plena constancia de que ciertas arterias del campamento romano, como la *via sagularis*, son ocupadas por construcciones, algunas ya atestiguadas desde época tardorromana. Por el contrario, sabemos de la pervivencia de algunas de sus antiguas calles, de las que el ejemplo más destacado es la *via principalis* -entre las *portae sinistra* y *dextra*, el principal eje este-oeste-, conocida como "Herrería de la Cruz" en época plenomedieval.

La imagen que ofrecería el escenario preurbano de *Legio* en la Alta Edad Media se caracterizaría por amplios espacios vacíos y superficies abiertas (huertas monásticas y civiles, solares, cortes), frente a un reducido y disperso grupo de edificios. Este perfil semirural, en notoria contradicción con el carácter de capital regia, sería preponderante, como lo denota el escaso hallazgo de estructuras constructivas.

El final "traumático" que sufrió *Legio* en las posimerías del siglo X con las incursiones de al-Mansur y Abd al Malik, no ha dejado hasta ahora ninguna evidencia arqueológica ligada claramente a estos acontecimientos. Se podría pensar que el traslado del palacio real durante la siguiente centuria respondió a la destrucción del de Ramiro II, pero la excavación arqueológica en la iglesia palatina de San Salvador no ha proporcionado ningún indicio que permita sospechar que hubiera sido arrasado⁴⁹.

Los siglos XI y XII, sobre todo éste último, ya que el primero es aún continuista respecto al X, suponen el comienzo del despegue urbano de *Legio*. El importante desarrollo edilicio eclesiásti-

co y civil, junto a la diversificación de las actividades y sectores urbanos (artesanal y mercantil junto al agrario), van a contribuir a proporcionar un carácter de ciudad al núcleo típicamente "preurbano" altomedieval⁵⁰, aunque su crecimiento tendrá un carácter orgánico y carente de planificación⁵¹.

Algunos hechos bien conocidos documentalmente inciden en esa imagen. Por una parte, el reforzamiento de la acción de poder de la monarquía sobre la ciudad con Alfonso V y Fernando I, aún sin pretensiones claras de ordenar una planificación urbana, pero sí de ejercer cierto control sobre la propiedad y el crecimiento. El Fuero de 1020 es un claro reflejo⁵².

El crecimiento artesanal se va concentrando desde finales del siglo XI en el sector meridional extramuros, en el burgo de Santa María del Mercado -especialmente en el eje del tránsito del Camino francés- que, sumado al burgo altomedieval surgido en torno al mercado de Rege, constituirá en el siglo XII el conjunto del *burgo novo*, aglomeración con entidad propia que se delimitará físicamente poco después con una nueva cerca añadida a la antigua muralla. Además, se producirá un significativo desplazamiento de la centralidad político-eclesiástica hacia el noroeste -con eje en el camino francés- donde se encuentran el monasterio de San Juan, después San Isidoro, y el *palatium regis* cercano, allí trasladado presumiblemente por Fernando I.

Sin embargo, arqueológicamente los síntomas de este despegue urbano son aún poco detectables. Se percibe, por una parte, la transformación de los ámbitos monásticos altomedievales, en consonancia con la mutación de la ciudad, como en el caso de Palat y Santa Marina (Fig. 15), y, por otra, la continuidad de los rasgos propios de la etapa preurbana y de desarrollo espontáneo y orgánico anterior⁵³.

48. C. ESTEPA, *Estructura social de la ciudad de León* pp. 115-119.

49. F. MIGUEL, "Monasterios leoneses", p. 140.

50. A. REPRESA, "Evolución urbana de León en los siglos XI-XIII", *León y su Historia*, I, León, 1969, pp. 243-282.

51. J. A. GUTIÉRREZ GONZÁLEZ y F. MIGUEL HERNÁNDEZ, "Génesis del urbanismo en la ciudad de León y su transformación en la Edad Media", en *El Urbanismo de los Estados cristianos peninsulares*, *Codex Aquilarensis*, 15, Aguilar de Campoo (Palencia), 1999, pp. 45-90.

52. J. RODRÍGUEZ, *Los Fueros del Reino de León*, 2 vols., León, 1981.

53. GUTIÉRREZ GONZÁLEZ y MIGUEL HERNÁNDEZ, "Génesis del urbanismo", pp. 76-78.



Figura 15. Restos de la iglesia de Santa Marina.



Figura 16. Aspecto del cierre del vano norte de la porta principalis sinistra.

DE LA PORTA PRINCIPALIS SINISTRA A LA PORTA DE AEPÍSCOPO

En las postrimerías del siglo III d. C. o comienzos del IV, en coincidencia con el levantamiento de la muralla tardorromana, se acometen profundos cambios en la puerta. En el baluarte meridional se desmantela el cuerpo de guardia y su torre queda integrada dentro de la nueva muralla debido al acusado engrosamiento de las cortinas. Empero, la torre septentrional ocupará una posición ligeramente más retraída que el frente de la muralla. Al mismo tiempo, el acceso norte se clausura mediante un grueso muro, aprovechándose para ello grandes sillares procedentes del resto del edificio (Fig. 16). Este hecho debe ponerse en relación con la mayor facilidad que para la defensa supondría la existencia de un solo vano, fenómeno también constatado en algunos campamentos auxiliares del *limes* británico como Housesteads, Birdoswald y South Shields⁵⁴, o el mucho más cercano del *ala II Flavia* en Rosinos de Vidriales (Zamora)⁵⁵. Paralelamente, se sobreleva el nivel de circulación de la calle, aunque no se modifica su trazado.

Las estructuras frontales se mantendrán en pie, torres, arquerías y posiblemente las plantas superiores, conservando aún su empaque monumen-

tal. La construcción de la muralla tardorromana simplemente adosará las cortinas a los flancos de las torres antiguas respetando el resto de configuración anterior, dado que no se añadirán torres de flanqueo semicirculares, como en el resto del recinto, quedando los cubos o torres más próximos a una distancia excesiva para el auxilio del vano.

De este modo, la planta de la puerta resultante va a diferir notablemente de cualquier esquema habitual de murallas bajoimperiales hispanas, al encontrarse ahora en un plano retraído con respecto de la línea de muralla y sin protección lateral. Se trataría en realidad de una solución adaptada con el fin de mantener una construcción anterior por su monumentalidad, más que por necesidades defensivas (Fig. 17). El caso es muy similar al de algunos fuertes tardíos de *Britannia*, como los de Pevensey o Portchester, fechadas entre fines del siglo III y comienzos del IV d.C. Ambos mantienen un cuerpo de guardia interior de planta cuadrangular, pero son las puertas Este y Oeste de Portchester las que presentan más similitudes con la puerta leonesa. Intentan dotar estos accesos de cierta monumentalidad con un resultado defensivo bastante limitado, al estar desprovistas de torres semicirculares próximas de flanqueo⁵⁶.

54. J. CROW, *Housesteads*, London, 1995, pp. 89-90. T. WILMOTT, *Birdoswald. Excavations of a Roman fort on Hadrian's Wall and its successor settlements: 1987-92*, English Heritage Archaeological Report, 14, London, 1997, p. 145. M. E. SNAPE, "The south gate, intervallum street and fort ditches", en P. BIDWELL y S. SPEAK, *Excavations at South Shields Roman Fort*, Vol. 1, Newcastle, 1994, pp. 120-123.

55. S. CARRETERO, M. V. ROMERO y M. V. MARTÍNEZ, "Las estructuras defensivas del campamento del Ala II Flavia en Petavonium (Rosinos de Vidriales, Zamora)", *II Congreso de Arqueología Peninsular, IV. Arqueología romana y medieval*, Zamora, 1999, pp. 183-194.

56. ST. JOHNSON, *Late Roman Fortifications*, London, 1983.

Años más tarde, a finales de la cuarta centuria o primeros compases de la siguiente, se constatan nuevas e importantes modificaciones en la puerta. Se refuerza el cierre del vano septentrional con un nuevo muro de sillares, aunque de aspecto mucho más descuidado que el precedente. También observamos un desmantelamiento generalizado, esta vez entre los siglos V o VI d.C., que afectará al cuerpo de guardia, del que únicamente va a quedar en pie su tramo más avanzado. En este espacio se dispondrá un pequeño porche enlosado con grandes ladrillos cuadrados, procedentes del saqueo de alguna de las estancias de las vecinas termas. Se detecta también una importante sobre elevación en los niveles de circulación, hecho que afectó tanto a las edificaciones que aún quedaban en pie, como a la disposición del nuevo pavimento viario que en estos momentos se construye; de aspecto similar a los anteriores, mostraba una factura menos cuidada.

A partir de este momento, la fisonomía de la planta adquirida por la antigua *porta principalis sinistra* del campamento legionario se va a mantener prácticamente inalterable a lo largo de la tardía Antigüedad y una buena parte de la etapa medieval, perdurando el acceso a la ciudad a través de su antiguo pasaje meridional.

Una de las noticias más tempranas que alude a la existencia de una puerta en este punto de la ciudad figura en un documento fechado el 26 de junio del año 917 en el que el obispo Frunimio II concede a la Iglesia de León una corte junto a Puerta Obispo, muchos herrenales y huertos bajo las torres: "*offerro (...) corte in Legione, ad Porta de Aepíscopo*"⁵⁷. A partir de esta fecha las noticias son diversas y aluden, incluso, a su situación colindante con la Iglesia de Santa María. Sin embargo, no se conserva ninguna descripción que amplíe la visión de nuestros hallazgos.

Va a ser precisamente en estos momentos, cuatro siglos después de la última modificación, cuando se constatan diversas reformas en las antiguas estructuras, ya que se construye un nuevo acceso. De planta abocinada, se dispuso ligeramente más adelantado que el tardorromano, conservando únicamente parte de sus laterales for-

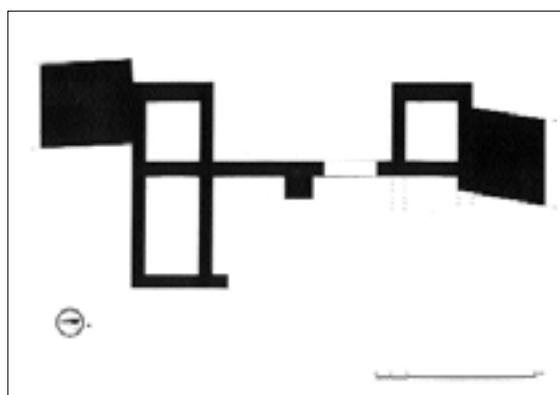


Figura 17. La porta principalis sinistra después de las transformaciones de época tardorromana.

mados por hiladas de sillarejos de caliza trabados con mortero de cal. La puerta contó con un rastriero, tal y como denotan las acanaladuras existentes en las piedras que le servían de guía. De nuevo, se documentan cambios en la cotas de circulación y se dispone un pavimento viario de gravilla bien compactada.

Poco tiempo después la puerta vuelve a sufrir modificaciones, aunque se mantuvo en el mismo lugar. En esta ocasión tuvimos la oportunidad de establecer su sistema de cierre, integrado por dos hojas, tal y como atestiguan las quicialeras aparecidas a ambos lados del vano.

Durante el siglo XI, posiblemente en tiempos del obispo Pelayo, en coincidencia con las importantes obras de restauración llevadas a cabo en el conjunto catedralicio, se acomete la reforma más importante del acceso sur de *Legio* desde la etapa tardorromana, abriéndose un nuevo vano ligeramente más al sur, muy próximo a la fachada del actual palacio episcopal. De este nuevo pasaje poco se pudo exhumar en el transcurso de la excavación arqueológica, ya que sus restos se localizan en una zona reservada en el presente para el tránsito. No obstante, se documentó parte de un robusto muro de 4,50 m. de ancho que se desarrollaba por delante del espacio ocupado por las puertas precedentes. Construido mediante cal y cantos, en su cara externa se dispusieron también pequeños sillarejos con el fin de reforzar las esquinas. Los restos conservados del lado sur de

57. E. SÁEZ, *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230). I (775-952)*, León, 1987, p. 70, doc. nº 43, ACL.

la puerta mostraban un sistema constructivo distinto, ya que en su paramento exterior se emplearon grandes sillares de arenisca y caliza que recubrían el núcleo de argamasa y cantos. Este muro presentaba como peculiaridad el hecho de haberse adosado al exterior de la muralla tardorromana.

DE THERMAE A PALATIUM

Los profundos cambios operados en la sociedad tardorromana van a generar, entre otras muchas consecuencias, hondas transformaciones en la concepción de las ciudades. Los grandes complejos arquitectónicos -foros, templos, teatros, anfiteatros- antaño vertebradores del esquema urbano, van perdiendo paulatinamente su función, destinándose a otros usos, cuando no a simples canteras de material constructivo. Durante el siglo IV, este proceso va a verse atenuado en aquellas ciudades que preservan una cierta importancia administrativa, lo que implica un mantenimiento de su trama. Por el contrario, se acelerará en aquellas otras que han perdido su papel centralizador, comportando un acusado deterioro de su imagen urbana.

Las termas, como una expresión más de la antigua idea *civitas*, no estarán exentas de cambios, experimentando a lo largo de la baja romanidad profundas modificaciones, no tanto en sus esquemas arquitectónicos, como en su uso. Un claro ejemplo de estas mutaciones lo tenemos en Tréveris, donde las termas de la ciudad son convertidas en palacio imperial por Constantino. Aún así, los *balnea* seguirán gozando, en muchos casos, de gran protagonismo, existiendo claros intentos de renovación y mantenimiento, como se atestiguan en Roma, Constantinopla o el norte de África.

El desmembramiento del orbe romano a partir de la quinta centuria, con la quiebra de su sistema político y de la vida urbana que éste sustentaba, traerá como consecuencia el definitivo decli-

ve de las termas, hasta su casi total abandono en la Europa cristiana a lo largo de la Alta Edad Media. Este proceso es especialmente elocuente en los grandes establecimientos públicos de Roma, como las Termas de Caracalla, parte de cuyas dependencias se destinaron a *xenodoquium* entre los siglos VI y VIII⁵⁸. No obstante, esta dinámica se aminorará en aquellas zonas con un fuerte contacto con el mundo bizantino, como en ciertas partes de Italia, donde se constata un mantenimiento de este tipo de edificios. El interés por estos aspectos se rastrea también en las capitales de los nuevos reinos germánicos, como Tréveris, donde la transformación de las termas en zona eclesial, las convirtió en centro de la ciudad medieval. En París, las termas de Cluny pasaron a ser el foco monumental de la capital merovingia⁵⁹.

El panorama constatado en *Hispania* no deja de ser similar al descrito para el resto del Occidente del Imperio. Durante el siglo IV, los establecimientos termales ubicados en aquellos núcleos que aún mantienen un fuerte impulso urbano, como *Tarraco*, *Emerita*, *Olissipo* o *Cartago Nova*, siguen mostrando su permanencia. Por el contrario, en las numerosas urbes en las que se observa un paulatino proceso de declive, cuando no de desaparición, los baños públicos correrán la misma suerte. En algunos casos asistimos a su reconversión como edificios religiosos, como en Ampurias, donde el edificio basilical se ubica sobre las termas de la ciudad, o en Barcelona, donde las de San Miguel se han puesto en relación con el área episcopal.

La época hipanovisigoda, como en tantos aspectos, muestra una desesperante parquedad de datos, ya que sólo conocemos la pervivencia de unas termas romanas en Sevilla⁶⁰. Sin embargo, resulta difícil de entender que una ciudad como Toledo, a imagen de otras capitales como Rávena, París o Tréveris, no contase con unas termas ligadas al poder regio. Esta ausencia resulta si cabe más sorprendente si tenemos en cuenta que la monarquía asturiana, dentro de la línea de

58. R. MAR, "Las Termas Imperiales", en C. FERNÁNDEZ OCHOA y V. GARCÍA ENTERO (eds.) *Termas romanas en el Occidente del Imperio, II Coloquio Internacional de Arqueología en Gijón*, Gijón, 2000, p. 20.

59. P. PÉRIN, "De l'Empereur Julien a Sainte Geneviève. Paris a la fin de l'époque romaine", *Paris Mérovingien, Bulletin Musée Carnavalet*, 33 (nº 1 y 2), 1980, p. 14.

60. L. GARCÍA MORENO, "La ciudad en la Antigüedad Tardía", en L. GARCÍA MORENO y RASCÓN (eds.) *Complutum y las ciudades hispanas en la Antigüedad Tardía, Acta Antiqua Complutensia*, I, 1999, p. 10.

la *Renovatio Gotica* que la caracteriza, va a dotar a su capital Oviedo de un amplio programa urbanístico tendente a equipararla, de un programa urbano de la *Renovatio Gise* a cekekerar con Toledo⁶¹. Así, la Crónica Albeldense menciona al rey Alfonso II construyendo baños⁶², mientras que en tiempos de Ramiro I se levanta Santa María del Naranco, seguramente un Aula Regia, que en su planta inferior muestra una pequeña dependencia identificada como sala de baños.

La gran calidad constructiva, solidez y anchura de sus muros, los más que seguros espacios abovedados, los revestimientos parietales con placados de mármol y los contrastados pavimentos de mosaicos, hicieron que el conjunto arquitectónico de las termas legionenses fuese, con casi total seguridad, el único edificio romano conservado en pie a finales de la Alta Edad Media. Esta va a ser la razón por la que el rey Ordoño I situó en ellas su *palatium*, tras la ocupación de la ciudad en el año 856⁶³. Más tarde, en el 916, fueron donadas por Ordoño II al obispo Fruminio II para sede de la iglesia episcopal de Santa María⁶⁴, mientras una parte sirvió de panteón regio hasta que esta función se trasladó a la iglesia de Palat de Rey, construida por Ramiro II.

Estos nuevos usos del antiguo edificio romano plantean importantes interrogantes sobre las transformaciones que hubieron de sufrir las termas, primero, durante su uso como tal y, posteriormente, al ser convertidas en aula regia, panteón y espacio sacro.

Las últimas excavaciones arqueológicas sólo han aportado algunas novedades sobre la ocupación del espacio situado al sur de la catedral, entre ella y el actual palacio episcopal, durante los siglos X y XI. Se trata de unos cimientos que se disponen en paralelo y en perpendicular a la calle medieval y que definen al menos una crujía de planta rectangular, en cuyo perímetro quedan incluidas las antiguas letrinas, las cuales se mantenían aún en pie (hoy conservan un alzado de casi



Figura 18. Estructuras alto y plenomedievales halladas en el entorno de las letrinas de las termas legionarias.

un metro) (Fig. 18). Es probable que este conjunto de muros formara parte de dependencias episcopales, unos siglos antes de que el palacio del obispo se trasladara al otro lado de la calle, donde actualmente se encuentra. Su destino es imposible de determinar desde la arqueología, pero podrían coincidir con la ampliación que emprende el obispo Pelayo hacia 1073⁶⁵, aunque no podamos excluir que pertenecieran a algunas de las edificaciones preexistentes (*oficinis canonicis, locus refectorii...*). Sin duda, una futura excavación arqueológica en la zona estratégica de conexión entre estas estructuras exhumadas y los cimientos de la catedral, sería determinante para establecer definitivamente su relación con los templos anteriores a la catedral gótica.

61. A. FUENTES, "Las termas en la Antigüedad Tardía: reconversión, amortización, desaparición. El caso Hispano", en C. FERNÁNDEZ OCHOA y V. GARCÍA ENTERO (eds.) *Termas romanas en el Occidente del Imperio, II Coloquio Internacional de Arqueología en Gijón*, Gijón, 2000, p. 145.

62. "(...) (Alfonso II) también construyó y mandó equipar los regios palacios, los baños, almacenes y toda clase de servicios".

63. BOTO, *La memoria perdida*, p. 20.

64. J. PÉREZ DE URBEL, *Sampiro. Su crónica y la monarquía leonesa en el siglo X*, Madrid, 1952, pp. 311 y ss.

65. "feci in circuito Basilicae, Palatia et receptaculacae servorum Dei", RISCO, 1787, ap. XXVIII.



Figura 19. La Cerca medieval.

DE LA PLENA A LA BAJA EDAD MEDIA

La construcción de la *pulchra leonina* debió producir un impacto extraordinario no sólo en la retina y en la conciencia de los habitantes de la ciudad de mediados y finales del siglo XIII, ya que nunca se había visto un edificio de tamaño tan colosal y con tan aparente ligereza, sino en todos los sectores económicos relacionados con su construcción, carpinteros, canteros, vidrieros, plomeros y los que transportaban la arena y hacían la cal. Su construcción era consecuente con la dignidad episcopal de la urbe y con el relevante papel político que había tenido la ciudad, ya que desde hacía dos siglos era un de las principales sedes regias. Pero León estaba ya, en las postrimerías del siglo XIII, cuando había alcanzado unos 5000 habitantes, según Carlos Estepa, al final de su brillante ciclo histórico. A partir de ahora, la antigua capital regia ya no ocupaba un lugar central ni desde el punto de vista político ni económico, una vez que las fronteras con el Islam habían llegado de la mano o de la espada de Fernando III hasta el Guadalquivir y se habían conquistado las ciudades emblemáticas de Córdoba y Sevilla, al tiempo que en las tierras del interior, Burgos se iba convirtiendo en el núcleo de la actividad económica e incluso sede frecuente de la monarquía. León tenía una catedral admirable pero la ciudad, aunque seguía siendo de realengo, ya no era clave e iniciaba su declive.

En los siglos bajomedievales, León remozaba su fisonomía con una nueva cerca de cal y canto en obra desde finales de siglo XIII y había duplicado su extensión hasta totalizar unas 40 hectáreas, que incluían sus arrabales meridionales (Santa Ana), septentrionales (San Mamés), orientales (San Pedro y San Salvador del Nido) y el occidental (Burgo Nuevo) (Fig. 19). Sin embargo, debió haberse retraído demográficamente y haberse estancado económicamente y estos barrios de los arrabales no reflejaban más que una acentuación de su perfil agropecuario, como lo demuestran las extensas superficies de prados de su entorno, como el llamado de La Vega, que se extendía, desde el puente de San Marcos hasta el puente -desaparecido- de Rodrigo Jústez, situado en la zona de la actual plaza de toros⁶⁶, y las numerosas, bien contrastadas arqueológicamente, lagunas que contorneaban como una cinta casi continua de agua la ciudad⁶⁷.

Las intervenciones arqueológicas que han afectado a estas centurias, reflejan una ciudad que se despereza algo, al menos urbanísticamente. Aunque hay pocas reformas de ámbito doméstico que se puedan atribuir a este momento, salvo alguna ligada al cabildo, como la casa con portada gótica de la Calle San Pelayo⁶⁸, y el palacio de los Condes de Luna, se observan importantes modificaciones en los espacios urbanos. Así, en las excavaciones de la Plaza Mayor de León se produce la reordenación urbana del espacio plenomedieval mediante una nueva plaza y calles en torno al mercado, un cambio en la pavimentación y la transformación de algunos espacios de uso religioso en ámbitos civiles.

El Regimiento de León, creado en 1345, estaba controlada por una oligarquía urbana religiosa y civil: el Cabildo y algunas familias nobiliarias, a la cabeza de las cuales estaban los Quiñones y los Guzmanes. Ambos poderes disputaban por el disfrute de ciertos derechos señoriales, como los relacionados con los abastecimientos de la ciudad, como el conocido "conflicto del peso de la harina", por el que el concejo obligaba a pesar el cereal antes y después de molerlo en su casa del peso, sus trayendo este privilegio tradicional al Cabildo⁶⁹.

66. C. ÁLVAREZ, *La ciudad de León en la Baja Edad Media. El espacio urbano*, León, 1992, pp.83.

67. MIGUEL, "Desarrollo urbano preindustrial", pp. 176 y 177.

68. *Ibid*, p. 185.

69. J. M. SANTA MARTA LUENGOS, *Señorío y relaciones de poder en León en la Baja Edad Media*, León, 1993, pp. 206-209.

El último tercio del siglo XV, de gran trascendencia en todos los reinos hispanos por la política centralizadora de los Reyes Católicos, muestra en los estratos arqueológicos unos cambios significativos: son más frecuentes las cimentaciones y muros contruidos con argamasa de cal, frente al barro negro de los siglos anteriores, y en el ajuar doméstico, junto a numerosas ollas y cántaros de los alfareros locales, menudean las cerámicas esmaltadas y las pulseritas de pasta vítrea. Estos objetos nos indican un incremento de las transacciones mercantiles, pues son de elaboración foránea (las cerámicas seguramente proceden de alfares mudéjares vallisoletanos) y sugieren la recuperación de una cierta vitalidad urbana que se hará ostensible a lo largo del siglo XVI.

PUERTA OBISPO EN EL SIGLO XIII

Las profundas modificaciones urbanas que supuso la construcción de la catedral gótica, tuvieron su plasmación en el levantamiento de una nueva puerta en sustitución de la construida en la Plena Edad Media. Esta estructura está muy bien documentada históricamente al haberse conservado hasta 1910-11, momento de su demolición, lo que ha propiciado la existencia de una planimetría bastante detallada, diversas fotografías y varias descripciones de sumo interés. Las excavaciones arqueológicas, por su parte, también permitieron esclarecer algunas cuestiones inéditas en la documentación.

El nuevo acceso se construyó desplazado hacia el templo catedralicio, con respecto a las puertas alto y plenomedievales, lo que hizo que se encontrase, creemos que de forma meramente fortuita, sobre el antiguo pasaje septentrional de la puerta romana. Este paso, como ya señalamos, había sido clausurado a finales del siglo III d. C., realizándose desde entonces el tránsito por el corredor meridional y las modificaciones motivaron la realización de una nueva calle que desde el paso de la puerta ascendía levemente hacia el

interior de la ciudad. Su factura era idéntica a la de las precedentes, es decir, cantos y gravas fuertemente compactadas. Una particularidad de su trazado fue el observar cómo discurría al pie de alguno de los muros de ladrillo de las letrinas de las antiguas termas romanas, lo que permite atestiguar que aún en el siglo XIII parte del edificio romano permanecía en pie y algunas de sus construcciones estaban siendo utilizadas.

La nueva puerta tenía un carácter monumental y decorativo que sólo el acceso romano, al que en cierta medida se parecía, había ostentado⁷⁰. Se trataba de una estructura de dos plantas en la que la inferior presentaba, extramuros, dos aperturas generadas mediante grandes arcos apuntados. De ellas solamente la más meridional tenía proyección hacia el interior, ya que la situada más al norte se adosó a la muralla tardorromana.

El pasaje tenía 10,50 m. de largo por 5,30-3,50-5,50 m. de ancho, cubierto por una bóveda apuntada reforzada con tres arcos fajones, volteando en sus dos extremos y en el centro. En este último lugar, se daba un estrechamiento para instalar las hojas de madera del portón y el rastrillo, de los que nada se conserva debido a las reformas posteriores.

La planta superior se estructuraba mediante un corredor que comunicaba el Palacio del Obispo y la antigua Torre del Tesoro, por el lado de la Catedral. Desde este pasillo se accedía a una gran estancia por medio de dos puertas, una de arco apuntado y otra adintelada. Era una sala diáfana, a juzgar por las fotografías que se conocen de ella, que disponía de una chimenea cilíndrica de sillería, con campana piramidal.

Esta planta estaba iluminada mediante seis ventanas en cada lado, que a lo largo del tiempo fueron alteradas. Estos vanos eran geminados, cubiertos por arcos góticos apoyados sobre columnillas prismáticas⁷¹. La estancia se utilizó durante algún tiempo como sala de reuniones del Cabildo,

70. Una de las mejores descripciones de la puerta pertenece a J. E. DÍAZ JIMÉNEZ y F. ARGÜELLES, "Un monumento de la ciudad de León", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LVIII (1911), p. 137, quienes la estudiaron antes de su demolición: "...apareció (...) una línea de construcción formada por doce metros de largo dividida en dos cuerpos: el inferior formado por un extenso lienzo de muralla, en cuya extremidad meridional tiene abierta una gran puerta, formada por tres arcos apuntados que, uno en pos de otro, comunican de E. a O. el interior de la ciudad con el exterior del recinto fortificado. El que ocupa el centro de este largo vano, de menor desarrollo que los dos exteriores, ostenta en su intradós la ranura por la cual corría en otro tiempo el rastrillo que defendía la entrada".

71. *Ibid.*, p. 139. "Son estas ventanas ajimezadas, de maineles prismáticos, coronadas por arcos apuntados de macizados tímpanos".

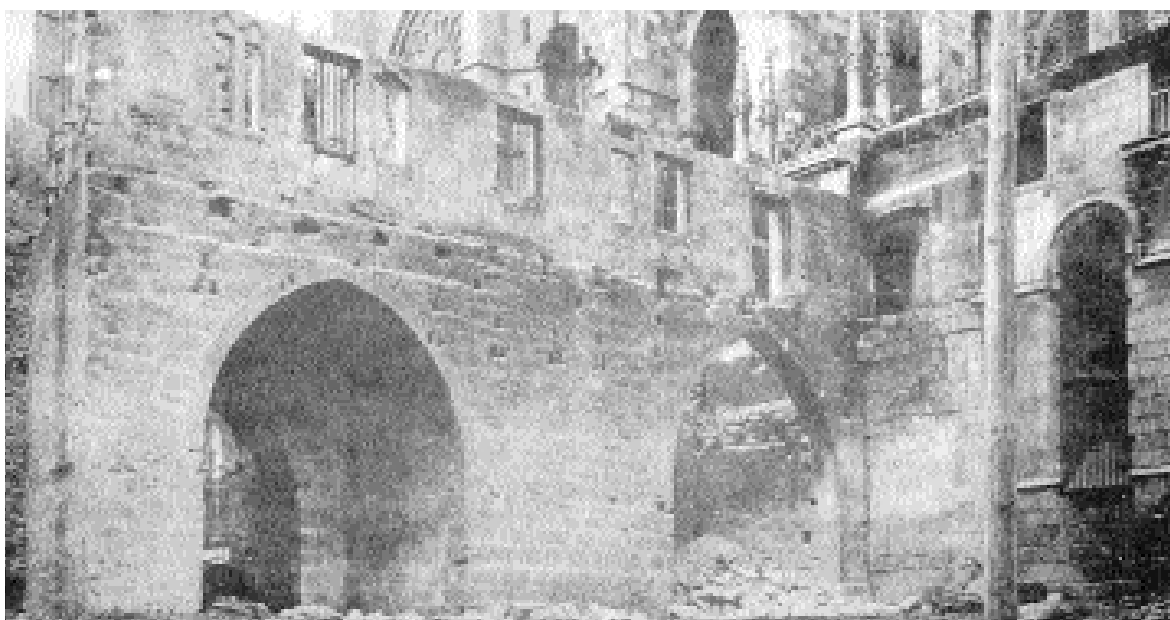


Figura 20. Fachada exterior de Puerta Obispo en el transcurso de su demolición (1910-11).

hasta que esta función se trasladó a las nuevas dependencias construidas en el claustro del siglo XVI. En cuanto al corredor superior, debió comunicar el Palacio Episcopal directamente con la catedral, en concreto con la Torre del Tesoro, en el siglo XVI⁷².

En cuanto a la cronología de esta construcción sólo podemos señalar que lo simple de sus líneas y la escasa ornamentación remiten claramente a un primer gótico y que, cuando menos, debió ser posterior a la construcción de la cabecera de la catedral dada la clara relación existente con el proyecto del templo gótico.

A fines del siglo XV se produjo otra modificación sustancial en el acceso a la ciudad: se dispuso un nuevo paso adosado a la fachada del Palacio Episcopal. La puerta era mucho más simple que el modelo anterior y consistía en un sencillo arco de medio punto, como lo reflejan las imágenes del Catálogo Monumental de la Provincia de León⁷³, y que perduró hasta 1911. Al mismo tiempo, se levantó un alto paredón por delante de la fachada oriental de la puerta gótica, que no sólo la clausuró, sino que también la ocultó a la vista. Este cerramiento estaba destinado a soportar un nuevo corredor entre el Palacio Episcopal y la Catedral, cuyas impron-

tas aún se conservan en ambas edificaciones.

Paulatinamente, la puerta gótica fue quedando embebida entre construcciones adosadas por sus dos flancos. Hacia 1609 se añade un caserón por su interior cuando el edificio se destina a sede del Provisorato de la Mitra⁷⁴. En su planta baja, tal y como han desvelado las excavaciones, el antiguo paso monumental de la ciudad, ahora tapiado, se convirtió en una gran sala semisubterránea, a la que se le había rebajado su suelo original en más de un metro, y a la que se descendía por unas escaleras de sillería. En el conjunto de estos espacios se instalaron desde 1868 las oficinas y dependencias de la restauración de la Catedral.

La prensa decimonónica, guiada por el gusto historicista imperante o influida por otros intereses, promovió el derribo del conjunto de edificaciones adosado a la catedral para que quedara aislada y bien visible por el mediodía. El Ayuntamiento acogió la propuesta con satisfacción exceptuando aquello que apareciese que fuera "de reconocido mérito"⁷⁵. El desmantelamiento de los edificios modernos adosados sacó a la luz la construcción gótica, que permaneció en pie durante un tiempo, hasta que finalmente fue demolida casi en su totalidad entre finales de 1910 y comienzos de 1911 (Fig. 20).

72. *Ibid.*, p. 139.

73. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental* p. 289 y Lám. 412.

74. DÍAZ JIMÉNEZ y ARCÚELLES, "Un monumento de la ciudad de León", p. 139.

75. *Ibid.*, p. 137.

Catedral de León. Desde la instauración de la diócesis hasta la magna obra de Manrique de Lara

Isidro G. Bango Torviso

RESUMEN

La repoblación de la ciudad de León permitió el establecimiento del obispo y su sede en el monasterio de los Santos Pedro y Pablo en el suburbio de la ciudad. Esta ubicación ha producido una cierta confusión entre los historiadores que no diferencian la institución diocesana del domicilio provisional en un monasterio, equivocando en muchas ocasiones el patronazgo monasterial con el de la sede catedralicia. Cuando Ordoño II dispuso el traslado al palacio real se creó un conjunto catedralicio de topografía tónica en la tradición hispana, pero muy condicionado por tener que adaptarse a una arquitectura preexistente. A través de las fuentes literarias se detectan en este conjunto prerrománico el baptisterio, el atrio, una supuesta capilla episcopal, un panteón regio y el pórtico. El concilio compostelano de 1063 supuso una gran renovación en los usos eclesiásticos, que en León será promovida por el obispo Pelayo. Las obras emprendidas por este prelado tendrán su máxima expresión en la cabecera de un nuevo templo consagrado en 1073. La nueva iglesia surgirá a partir de una renovación y ampliación de la anterior. En principio se edificará una cabecera de tres ábsides semicirculares totalmente abovedados según fórmula bien conocida entre los primeros templos basilicales del románico pleno hispano. A partir de entonces se continuará renovando las naves durante un largo período que debió concluir en lo esencial durante la segunda mitad del siglo XII. Hacia 1200 Manrique de Lara emprendió la realización de un nuevo gran templo que no pasó de una gran infraestructura de cimientos. De la importancia de esta cimentación y de la paralización de las obras en esta situación hasta los años treinta del siglo XIII no deja lugar a la duda el *Chronicon Mundi* de Lucas de Túy.

ABSTRACT

The repopulation of the city of León allowed its bishop and see to settle in the monastery of Saints Peter and Paul, in the outskirts of the city itself. This location has caused certain confusion among some historians, who do not differentiate between the diocesan institution and its temporary residence in a monastery, confusing, on many occasions, the patronage of the monastery with that of the cathedral see. When Ordoño II moved to the royal palace, a new set of cathedral buildings was created with a layout characteristic of the Spanish tradition, but greatly constrained by the necessity to fit into the pre-existing architecture. Through the various literary sources, in this pre-Romanesque set of buildings we can detect the baptistery, the atrium, an alleged episcopal chapel, a royal pantheon, and the portico.

The council held in Santiago in 1063 was the basis for a renovation of church uses, which was fostered in León by bishop Pelayo. The works undertaken by this prelate reached their climax in the sanctuary of a new temple which was consecrated in 1073. The new church rose from a renovation and enlargement of the previous one. First, a new sanctuary was built with three semicircular and utterly vaulted apses after a formula well-known from the first basilical temples of Spanish fully Romanesque style. After that the nave and aisles were being renovated throughout a long period of time which must have basically concluded during the second half of the 12th century. In approximately the year 1200, bishop Manrique de Lara undertook the accomplishment of a new large temple, which did not go further than a great foundation infrastructure. Lucas de Tuy's *Chronicon Mundi* leaves little room to question the importance of these foundations and the fact that the works were not stopped before the 30s of the 13th century.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura medieval. Prerrománico. Románico. Catedral de León

KEY WORDS: Medieval Architecture. Pre-Romanesque. Romanesque. León cathedral.

La expansión del reino astur hacia el sur con Ordoño I (850-886) supuso la consolidación de un territorio que iba a confirmar en algunas ciudades sedes episcopales que ayudarían a configurar administrativamente el marco geográfico.

Entre estas diócesis las crónicas citan Astorga, León y Túy. De estas circunscripciones eclesiásticas sabemos de su existencia antes de la invasión islámica en algunos casos, pero en otros carecemos de información. Todo parece indicar

que la diócesis leonesa es una creación de la reconquista. Ya en el siglo XI la curia leonesa era perfectamente consciente de esto, pues en un diploma del año 1073, procedente de su cancillería, se dice que había sido Ordoño I el creador del obispado de León, pues antes no había tenido obispo ni sede catedralicia:

*"Hic primus Regum istius provinciae fertur in hac Civitate Episcopum promovisse, cum usque ad hec tempora sini Episcopo et sine Sede fuisset"*¹

Aunque la cautela del escriba le hizo escribir un ambiguo y nada comprometido "fertur", es evidente, al tratarse de un documento suscrito por el propio prelado de la diócesis, que lo que allí se decía tenía el respaldo de la máxima autoridad competente del momento. Así pues, parece que no debemos cuestionar, que será bajo el reinado de Ordoño I cuando se forme el cuerpo documental que atestigüe la fundación de esta diócesis. Las noticias se refieren a ella como "sede antiquísima" con el fin de dotarla de una mayor legitimidad.² Por entonces se conoce esta diócesis como institución bajo el gobierno de un prelado, que tiene la advocación de dos patronos fundamentales: Santa María y san Cipriano. Sin embargo la nueva sede carece de domiciliación propia. Se inicia en aquellos tiempos un largo período en el que las fuentes, al referenciar la diócesis como sede, producen una cierta ambigüedad que llega a confundir a algunos historiadores identificando las referencias teóricas a la institución con la realidad material de la catedral.

La *Crónica de Sampiro* (redacción pelagiana) nos informa que junto a la fortificación del muro existían tres casas que habían sido termas de los paganos y que estas, "en el tiempo de la cristian-

dad", fueron convertidas en aula regia.³ Estas palabras nos suscitan una duda de difícil resolución: ¿Cuál es el "tiempo de la cristiandad" al que se refiere el cronista? Hay dos posibilidades: la cristianización en la época de la tardorromanidad o el establecimiento de los cristianos una vez reconquistada León de manos de los musulmanes. Creo que el lenguaje de las crónicas asturianas y la referencia a "terme" en vez de baños inducen a pensar que el cambio fue anterior a la invasión. La conversión de conjuntos termales en mansiones es bastante habitual durante la tardorromanidad y la Alta Edad Media. Sin embargo ni la funcionalidad del espacio ni la época de su adecuación a palacio real fue siempre considerada en los mismos términos. En el documento del obispo Pelayo (1073) se consideraba que había sido un templo pagano (*uero fanum gentilium*) que había permanecido arruinado hasta los tiempos del rey Ordoño:

*"Hoc quippe edifitium quod nun apparet a quibusdam estimati fuisset regale palatium, a quibusdam uero fanum gentilium et antiquis idolorum cultibus inseruisse diutius, postea, cum iam idola defecissent et ydolis homines renuntiantes signum fidei accepissent, uacuum permansisse usque ad tempora dine memorie Ordonii regis Legionensis"*⁴

La confusión terma/templo no es muy importante porque, con toda seguridad, es muy lógico que en el conjunto termal hubiera un *fanum*. La adscripción de las aguas a una divinidad y su culto es práctica corriente en el mundo romano. Seguramente esta condición de mansión para los ídolos llevase a los escritores a desterrarla u olvidarla y hacer prevalecer la idea de baño. Se evitaba así el mal efecto que en la tradición eclesiástica más antigua se tenía por utilizar los templos paganos como santuarios cristianos; de hecho estaba prohibido por las leyes canónicas.

1. Este documento fue redactado con motivo de las obras de restauración y consagración llevadas a cabo por el obispo Pelayo el año 1073 (J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental del Archivo de la Catedral de León (775-1230)*, IV (1032-1109), León, 1990, doc. 1190, pp. 439-447). Es un documento fundamental para el conocimiento del templo catedralicio en los siglos XI y XII, por lo que volveremos repetidamente a él más adelante. Por otro lado corresponde a la época en la que se estuvieron copiando otra vez los viejos instrumentos diplomáticos que se habían redactado en los tiempos fundacionales. El hecho de que no se conserve la documentación original primigenia avalora aún más este tipo de testimonio.
2. Se buscaba con este tipo de expresiones imprimir un mayor prestigio y autoridad, cuando no en pocos casos incluso legitimidad frente a los intereses de otras. Era este un recurso habitual del que las fuentes de época nos han dejado multitud de ejemplos.
3. "et intus munitione murierant tres domos, que terme fuerant paganorum, et in tempore christianitatis facte sunt aula regalis" (FR. J. PÉREZ DE URBEL, *Sampiro su crónica y la crónica leonesa en el siglo X*, Madrid, 1952, p. 311).
4. Estas noticias sobre el origen del lugar en el que se situaba la catedral han sido recogidas en el ya citado documento de la consagración de la catedral románica por el obispo Pelayo en 1073 (RUIZ ASENCIO, *Colección documental... IV*, doc. 1190, p. 442)

1. UNA UBICACIÓN PROVISIONAL: LA SEDE EPISCOPAL RESIDE EN EL MONASTERIO DE SAN PEDRO Y SAN PABLO, EXTRAMUROS DE LA CIUDAD DE LEÓN

La existencia de una diócesis a cuyo frente se encuentra un obispo, al que se concede la correspondiente dotación patrimonial, exigía una domiciliación. La reciente conquista de la vieja urbe romana dominada por el islam durante un tiempo no debía contar con ninguna construcción cristiana adecuada en funcionamiento en el interior del casco urbano. Seguramente la colonia mozárabe, población residual que, como en tantos otros lugares de dominio musulmán, ocuparía barrios extramuros de la ciudad. El monasterio de los Santos Pedro y Pablo fue elegido como sede del obispo y su clero. De esta forma el monasterio seguiría con su función original, pero a su vez destinaría una parte de sus dependencias para la curia episcopal, y así el templo o algún anejo del mismo haría las veces de catedral. La *Crónica de Sampiro* (Versión pelagiana) no deja lugar a la duda cuando, al referirse a Ordoño II, dice que en su época la sede episcopal era mencionada en los Apóstoles Pedro y Pablo:

"*Tunc temporis episcopalis sedes in honore sanctorum Petri et Pauli, extra muros memorate erat urbis.*"⁵

Algunos autores del siglo XIII sufren una cierta confusión al creer que la advocación del monasterio anfitrión era la de la catedral. Un ejemplo de este equívoco nos lo suministra el prelado toledano Jiménez de Rada:

"Y al llegar a León -Ordoño II-, dando gracias a Dios todopoderoso por tantas victorias, convocados los obispos y los dignatarios, determinó con acierto que la iglesia mayor de los Santos Apóstoles Pedro y Pablo, que estaba en lugar poco seguro, fuera trasladada dentro de la ciudad"⁶

Lucas de Túy, tan buen conocedor de todo lo leonés como es bien sabido, se expresaba en los mismos términos en relación con la advocación y ubicación extramuros de la catedral:

"*Quae prius extramurum... in honorem sancti apostolorum principis Petri.... habebatur...*"

Que la sede residiese en el monasterio de San Pedro y San Pablo no impedía que estuviera bajo las advocaciones patronales propias, incluso es seguro que en el conjunto monasterial, probablemente en la propia iglesia, tuviesen altares exclusivos. Algunos documentos son esclarecedores a este respecto. Un diploma del cinco de marzo del año 874 nos informa de una donación del obispo Frumínio a Santa María y San Cipriano de León con una clara intención de dotar con instrumentos lo que constituía el ajuar litúrgico de su catedral: seis libros y diversos ornamentos eclesiásticos. Y desde luego, lo que no deja lugar a dudas, es el testimonio documental aportado por Risco. Es una noticia recogida en un martirologio de la catedral en el que se señala con absoluta precisión la fecha de dedicación del altar de Santa María:

"*V. Kal. iunii dedicatio altaris B. Mariae sub era DCCCC*"⁷

Esta ubicación provisional en un monasterio suburbial de la capital de la diócesis era una práctica habitual durante el proceso de la reconquista. La sede tudense tuvo el domicilio catedralicio provisionalmente en el monasterio de Labrugia y en el de San Bartolomé de Rebordanes.⁸ Al conquistarse Sigüenza la catedral residiría durante un tiempo fuera de lo que había sido la amurallada medina musulmana, en un viejo templo que correspondería a Santa María de los Huertos.⁹ Precisamente en la zona de los huertos extramuros, de la urbe leonesa, estaba el monasterio de San Pedro donde se ubicó la catedral.¹⁰ La documentación medieval

5. PÉREZ DE URBEL, *Sampiro su crónica...*, p. 311.

6. R. JIMÉNEZ DE RADA, *Historia de los hechos de España*, Introducción, traducción, notas e índices de JUAN FERNÁNDEZ VALVERDE, Madrid, 1989, pp. 188-189.

7. En la glosa de esta información realizada por el mismo Risco se nos dice que se trataba de la "anotación del día y el año de la Consagración de la Catedral antigua". Para J. PÉREZ LLAMAZARES la noticia era del todo exacta (*Historia de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, León, 1927, p. 327.)

8. I. G. BANGO TORVISO, *Arquitectura románica en Pontevedra*, La Coruña, 1979, p. 239.

9. Sobre la problemática que ha suscitado la identificación de esta vieja sede seguntina véase M. C. MUÑOZ PÁRRAGA, *La catedral de Sigüenza (Las fábricas románicas y góticas)*, Guadalajara, 1987, pp. 29-41.

10. Durante mucho tiempo se ha identificado este templo leonés de San Pedro de los Huertos con el citado por Sampiro como sede catedralicia. Julio Llamazares, el abad-prior de San Isidoro, contribuyó a rechazar esta referencia al proponer el propio templo de San Isidoro como ubicación del templo de San Pedro (*Historia de la Real Colegiata...*, pp.329 y ss..)

leonesa seguirá informándonos como este monasterio, ubicado extramuros en las proximidades de la Puerta del Obispo, siguió funcionando como tal después del traslado de la catedral:

"*Sancti Petri et Pauli arcisterium, qui est fundatum in civis Legionis, foris murum, ad Porta Episcopo*"¹¹

2. LA CATEDRAL DE ORDOÑO II: EL CONJUNTO CATEDRALICIO EN EL PALACIO REAL.

La situación del obispo leonés y el clero de su entorno no debía ser muy cómoda en su ubicación provisional. Habían pasado algo más de cincuenta años y el interior de la ciudad empezaba a tener unas estructuras urbanísticas y de servicios perfectamente definidas. Por esta razón Ordoño II (914 -924) al regreso de una campaña triunfante, "movido por la misericordia, ordenó a Fruminio, obispo leonés, con los obispos coprovinciales, hacer el traslado de la ya citada sede a aquellas casas que eran aula regia":

"*Sed predictus rex Ordonius misericordia motus, iussit Legionensi episcopo Fruminio, cum conprouincialibus episcopis, translacionem facere iam dicte sedis in domos illas, que erant aula regalis*"¹²

Este texto cronístico reproduce con bastante exactitud lo sucedido: el monarca se compadece de la situación y ordena el traslado de la "sede", es decir la institución que estaba alojada provisionalmente en el monasterio de los Apóstoles Pedro y Pablo.

La misma crónica de Sampiro nos suministra una cierta información que nos permite hacernos una idea de lo que fue la catedral que el monarca hizo situar en las dependencias del palacio real:

"En la primera casa hizo consagrar un altar en

honor de Santa María Virgen con todas las Vírgenes Santas.

En la segunda casa ordenó que se dedicase un altar en honor del Salvador con todos sus apóstoles.

En la tercera, una verdadera casa (*vero domo*), mandó edificar un altar en honor de San Juan Bautista con todos los mártires y confesores santos"¹³

Los historiadores han realizado su interpretación de este texto para intentar una comprensión de cual era el aspecto y significado de la catedral. Con razón algunos han pensado en un edificio de forma basilical y cabecera tripartita y de testeros rectos. El referente planimétrico de las iglesias asturianas parece avalar una conjetura de este tipo.¹⁴ Sin duda la teoría eclesial en vigor en el reino astur seguía presente, como no podía ser de otra manera. La presencia en la catedral de un altar a Santa María o el altar principal en honor del Salvador y los doce apóstoles es un reflejo evidente del conjunto catedralicio de Oviedo. Así pues no estamos hablando de un solo edificio catedralicio, sino de un conjunto a la manera de las *kirchchenfaliem* antiguas¹⁵. Sin forzar la información de las fuentes y sin ningún apoyo arqueológico, poco se puede decir de la morfología de las dependencias de este conjunto. Es verdad que se habla de tres casas (*domos*) para ubicación de los distintos altares, sin embargo la información indica con claridad una independencia del edificio que contiene el altar de San Juan de los otros dos: "*in tertia uero domo altare edificare iussit in honore beati Iohannis Bapteste*." Es decir el altar de San Juan constituía en si mismo una auténtica casa (*vero domo*), ni más ni menos que lo que corresponde al baptisterio de una catedral. Mientras que las otras dos casas estaban articuladas entre sí formando lo que en la documentación se llamaba el "*aula Sancte Marie*" -el templo propiamente dicho-, el baptisterio era una construcción inde-

11. Documento del año 1037 (J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental...*, t. IV, doc. 951, pp. 73 y ss.)

12. PÉREZ DE URBEL, *Sampiro su crónica...*, p. 311.

13. *Ibid.*, pp. 311-312.

14. En los últimos años se han publicado dos libros que analizan de una manera amplia y crítica este período de la catedral leonesa: M. VALDÉS, C. COSMEN, M. V. HERRÁEZ, M. D. CAMPOS e I. GONZÁLEZ-VARAS, *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994; G. BOTO VARELA, *La memoria perdida, La catedral de León (917-1255)*, León, 1995.

15. Grupos templarios como el de Metz y Lyon han sido señalados como referentes de conjuntos hispanos. He demostrado en diversas ocasiones que estos conjuntos templarios hispanos tienen en la tradición peninsular sus antecedentes más directos, incluso para la práctica de una liturgia estacional (I. G. BANGO TORVISO, "El arte asturiano y el imperio carolingio", en *Arte prerrománico y románico en Asturias*, Gijón, 1988, pp 77-79)

pendiente. En este sentido se sigue la típica topografía de los conjuntos hispanos.¹⁶

La misma crónica termina señalando la correspondiente dotación de la catedral según prescriben las normas canónicas hispanas:

"El día de la dedicación del templo, -Ordoño-adornó, con objetos de su propio tesoro, los citados altares con ornamentos áureos y argénteos. Después dotó la sede con diversas heredades, villas e iglesias, todo ello de su peculio regio."¹⁷

La situación de provisionalidad en el monasterio de San Pedro no permitía que la catedral como tal tuviese un amplio desarrollo. La creación de un templo propio que ya adquiriría en sí mismo una cierta monumentalidad obligaba a dotar el templo con los objetos de culto necesarios. La expresión cronística "el monarca los tomó de su tesoro" (*ex tesoro suo*), lo que quiere decir es que procedían de la capilla personal del monarca (*capella regalis*). La ley canónica exigía también la correspondiente dotación patrimonial del templo para su sustento, esto es lo que se cumple en la segunda parte de la donación regia. La colección diplomática catedralicia conserva varios documentos del monarca a partir de 916 que recogen diversas donaciones a la catedral que explicitan con precisión la dotación¹⁸. El obispo Fruminio también colaborará con sus medios en la dotación de la catedral, entre estas donaciones del prelado merecen una especial mención las que se refieren al ajuar litúrgico, una clara muestra de las necesidades de un templo recién creado y en rápido proceso de expansión:

"De uasa altaria lucerna erea, candelabrus ereum, casulla metrab; libros autem, id est: Bibliotheca, Canonum, Homeliarum et Collationum"¹⁹

A través de los textos de época deducimos la existencia de diversos elementos arquitectónicos que nos ayudan a perfilar algunos aspectos de la topografía templaria: el atrio, una posible capilla episcopal, un panteón regio y el pórtico.

2.1. El atrio catedralicio.

Para cumplir las normas eclesiásticas faltaba algo imprescindible: el atrio/cementerio en el entorno de estas construcciones que se habían adaptado para servir de templo. De resolver esta carencia se encargará el monarca tal como testimonia un documento del 18 de diciembre de 916:

"in omne giro ecclesie duodecim corporales ad construendum domos et palatia et ad sepeliendum corpora"²⁰

Aunque las referencias a la existencia de este espacio cercando el conjunto catedralicio son numerosas desde el primer momento de este traslado, sólo en un documento del año 1043 se señala su existencia construida de manera precisa:

"in cimiterio qui est constructum et edificatum in Legionensis"²¹

La legislación canónica fijaba con precisión el tamaño de estos atrios, en los que se podían distinguir ciertas circunstancias variables en relación con la situación de la red viaria urbana o rural, o en función de su condición de iglesia monasterial, parroquial o catedralicia.²² La misma colección diplomática de la catedral fijaba la superficie de un atrio/cementerio en una iglesia de principios del siglo X en setenta y dos pasos siendo cada paso de doce palmos:

"monasterium Sancti Cipriani in giro ipsius monasterii

16. Sobre la existencia de baptisterios formando un auténtico templo aislado de la Catedral, siguiendo en esta disposición una estricta tradición hispanogoda, existen muchas referencias en la arquitectura prerrománica española (ISIDRO G. BANGO TORVISO, "La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico" en *VII Semana de estudios medievales* (1996), Logroño, 1997, pp 61-120, especialmente pp. 118-120.

17. PÉREZ DE URBEL, *Sampiro su crónica*... p. 312.

18. Véase a este respecto los documentos regios de 17 de abril de 916, de 14 de diciembre del mismo año, y otro de 18 de enero de 918 (G. DEL SER QUIJANO, *Documentación de la Catedral de León (Siglos IX-X)*, Salamanca, 1981, docs. 7, 8, 9 y 11).

19. Esta donación la realiza Fruminio doce años después de haberse producido la instalación de la catedral en el palacio real (*Ibid.*, doc. 12, p. 71).

20. *Ibid.*, doc. n° 8, p. 62.

21. J. M. RUÍZ ASENCIO, *Colección documental*..., IV, doc. 1009, p. 174. Con esta cita no pretendo dar una cronología al atrio catedralicio, sino transmitir la idea que se trata de un espacio configurado arquitectónicamente.

22. He abordado este tema en dos trabajos complementarios: "La vieja liturgia hispana y...", pp. 66-69; *Arte prerrománico hispano*, Madrid, 2001, pp. 454-543.

*per spacium septuaginta duorum passum in unoquoque passu duodecim palmos*²³

El atrio, además de servir de cementerio, era el lugar en el que estaba la *domus episcopalis* (palacio episcopal), incluyendo en la misma casa o en sus inmediaciones un seminario y otros servicios. A este tipo de funciones estarían destinadas las *domos* del documento regio²⁴

El atrio catedralicio debió contar con una puerta (*aditum*) que tenía una cierta monumentalidad, o al menos con una "personalidad" urbana bien definida, pues se cita en varias ocasiones como referencia topográfica.²⁵ Esta puerta del atrio no debe confundirse con el pórtico del templo (2.4).

2.2. La capilla episcopal.

Un documento de Fruminio, del año 917, ha introducido a los expertos en una polémica de la que han surgido dudosas interpretaciones. El texto recoge una donación de Fruminio a San Cristóbal, cuyas reliquias se encontraban bajo el ara de San Cipriano y de Santa María:

*"Uobis gloriosissimi patronis Sancti Crhistofori, cuius reliquie recondite sunt in ciuitate Legionis, iuxta Porta Domni Aepiscopi, sub ara Sancti Cipriani et Sancte Marie, ante altares sedis antiqui"*²⁶

Se trata de un oratorio que cuenta con un altar en cuyo sepulcro se encuentran las reliquias de san Cristóbal junto con otras de Santa María y de san Cipriano tal como indica el ara que cierra el sepulcro del altar. Se podría pensar en un altar

secundario del templo catedralicio, de ahí la referencia de que se halla "*ante altares sedis antiqui*", sin embargo no es lógico que si esto fuera así su localización se cite como lo hace: *iuxta Porta Domni Aepiscopi*. Hablaría de su situación en el aula o en el templo o simplemente en Santa María. Todo me inclina a suponer que estamos ante un oratorio que está entre la Puerta del obispo y la catedral, de ahí la expresión "*ante altaris sedis antiqui*". Y en este sentido el interés mostrado por el obispo por esta *capella*, que formaría parte del conjunto catedralicio, se entendería por ser un oratorio de uso restringido o privado.²⁷ De manera muy esporádica la documentación catedralicia alude a los tres patronos principales de la sede añadiéndole un tercero, san Cristóbal.²⁸

2.3. Panteón regio.

La elección de lugar de sepultura de los monarcas suele ser un testimonio elocuente del cambio de intereses geopolíticos del reino. Si a la muerte de García, en la batalla de Arnedo el año 914, el monarca todavía fue conducido al panteón real de Oviedo, cuando fallece Ordoño II diez años después será sepultado en el templo catedralicio de León:

*"et sepultus fuit in aula sancte Marie semper Virginis sedis legionensis"*²⁹

Si hemos de hacer caso al cronista Sampiro al año siguiente sería enterrado junto a él su sucesor en el reino y hermano Fruela II:

*"breuiter vitam finiuit, et sepultus iusta fratrem suum legioni fuit, et plenus lepre discessit"*³⁰

23. Donación de Alfonso III del año 906 (G. DEL SER QUIJANO, *Documentación de la...*, doc. n° 5, p.47).

24. Para una visión más amplia de lo que significaron estos espacios vid. la bibliografía recogida en la nota n° 22.

25. Documentos del año 993 o del año 1005 citan este *aditum* de manera expresa (J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental del Archivo de la Catedral de León (775-1230)*, III (986-1031), León 1987, doc. n° 555 y 645).

26. Este documento figura en todos sus editores como una concesión del obispo Fruminio a la iglesia de León (G. DEL SER QUIJANO, *Documentación de la...*, doc. n° 10, p. 66.).

27. Es muy posible que este templo, situado en el atrio de la catedral, entre el palacio del obispo y el templo, fuera considerado como capilla privada episcopal. Por esta razón el altar contaría con las referencias de los patronos de la sede.

28. Así en el año 1071 una donación de la condesa doña Justa se expresa en este sentido: "*Deo omnipotenti et Sancte Marie sedis Legionensis et Sancti Cipriani et Sancto Christoforo*" (RUIZ ASENCIO, *Colección documental... IV.*, doc. n° 1175 -año 1071-)

29. De esta manera se expresa en la versión pelagiana de Sampiro el enterramiento del monarca. En redacción silense los términos son idénticos salvo en el verbo, pues utiliza *quiescit* (PÉREZ DE URBEL, *Sampiro su crónica...*, pp. 317-318). Obsérvese en la precisión diferencial entre *sedis* y *aula* a la que nos referíamos anteriormente.

30. *Ibid.*, p. 319. Pese a la contundencia de la información cronística no se tiene más memoria sobre esta sepultura en la catedral leonesa (*Ibid.*, nota 48, p. 393). Algunos dudan de esta información basándose en el antagonismo que este monarca sostuvo con el obispo Fruminio (J. RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, *Reyes de León. García I, Ordoño II, Fruela I y Alfonso IV*, León, 1997, p. 164).

Con estas noticias tratamos de un tema emblemático de toda monarquía, el panteón real. La dinastía tenía en Oviedo un cementerio regio y ahora se enfrentaba con la necesidad de crear en la nueva capital del reino un espacio con igual significado y trascendencia que había tenido el ovetense. Aunque el marco geográfico había cambiado, el mundo de las ideas que hacía posible el reino seguía siendo el mismo, circunstancia que obligaba a mantener las formas y símbolos tradicionales. No sabemos donde se ubicó el panteón regio. No podía ser en el interior del templo, en un lugar determinado de las naves o del santuario, sino en un espacio cerrado o en el exterior. Los cementerios reales de la dinastía leonesa posteriores, el del Salvador o el de San Juan/San Isidoro, siguieron formulas arquitectónicas de tradición hispanogoda. La iglesia del Salvador con un contraábside de claras connotaciones funerarias, o el de San Isidoro con un espacio a manera de contraábside de testero recto en línea con la solución ovetense. Según este modelo el aula de Santa María, que ya tendría un aspecto muy condicionado por la necesidad de adecuarse al espacio preexistente, tendría en su parte occidental una *habitatio sepulchri* para panteón real.³¹ Tampoco sería extraño que las sepulturas reales leonesas se ubicarían en el pórtico del templo tal como fue enterrado el aliado y amigo de Ordoño el rey navarro Sancho Garcés I, muerto en 926 y sepultado en el pórtico de la iglesia de San Esteban (Deyo-Monjardín).³² Aunque la ley canónica señala como lugar de sepultura general el atrio, los pórticos tenían un carácter de espacio de sepultura para los privilegiados. Ni las fuentes documentales de las que nos estamos ocupando ahora, ni las arqueológicas que veremos más adelante, nos permiten ningún tipo de precisión al respecto.

2.4. El pórtico.

Como es lógico el templo catedralicio tendría su correspondiente pórtico, de simple madera o con pretensiones más monumentales, para proteger al menos la puerta de entrada que mayor uso tuviera. Como ya hemos apuntado pudo servir de

enterramiento, pero evidentemente también tuvo las diferentes funciones litúrgicas y sociales que son bien conocidas. Aunque todo esto sólo se deduce por simple analogía con las normas generales que nos son conocidas sobre la sociedad de la época. Sin embargo en este pórtico de Santa María de León se testimonia una función que no era bien vista por las autoridades eclesiásticas: la impartición de justicia y constitución de asambleas de tipo jurídico. Los fueros de León del año 1020, recogiendo una tradición anterior, testimonian este lugar para dirimir los pleitos:

*"Omnes habitantes intra muros extra praeditae urbis semper habeant et teneant unum forum, et veniant in prima die quadragesimae ad capitulum Sanctae Mariae de Regula, et constituent mensuras panis, et vini, et carnis, et pretium laborantium, qualiter omnis civitas teneat justitiam in illo anno, Et si aliquis praeceptum illud praeterierit, quinque solidos monetae regiae suo maiorino det"*³³

La expresión *capitulum* es ambigua por su amplia polisemia, la versión castellana de estos fueros en castellano antiguo tampoco es definitiva pero me parece algo más esclarecedora, pues *capitulum* lo traduce por cabildo³⁴. Ciertamente cabildo tiene el mismo significado que capitulo, pero también se identifica con el pórtico de los templos.³⁵ El hecho de que en la fachada occidental de la catedral gótica exista señalado el "*locus apellationis*" nos podría sugerir que este lugar para dispensar la justicia hubiera estado también en la puerta occidental de los templos anteriores.

3. LA CABECERA ROMÁNICA DE LA CATEDRAL DEL OBISPO PELAYO.

La catedral erigida por Ordoño en las dependencias palatinas con toda seguridad conoció diversas obras que no somos capaces de concretar dado el estado de información documental y arqueológica que tenemos en la actualidad. También sufriría quebrantos que obligarían a restauraciones como ocurriría con las destrucciones

31. Dadas estas circunstancias espaciales también pudo existir este ámbito cerrado acomodándose a los laterales del templo.

32. La noticia sobre esta muerte figura en la adición al albeldense sobre los reyes de los pamploneses: "*Sepultus sancti Stefani portico*" (J. GIL FERNÁNDEZ, J. L. MORALEJO y J. I. RUÍZ DE LA PEÑA, *Crónicas asturianas*, Oviedo, 1985, p. 188).

33. Fueros de la ciudad de León, del año 1020, cap. XXIX (T. MUÑOZ ROMERO, *Colección de Fueros Municipales y Cartas Pueblas*, Madrid, 1847, p. 68).

34. "É viengan todos primero día de quaresma al cabildo de Santa Maria de rriegla" (*Ibid.*, p. 83)

35. Vid. nota nº 22. La misma colección diplomática catedralicia contiene numerosas referencias a iglesias "*cum suo capitulo*".

acaecidas en la ciudad por la acción de Almanzor.³⁶ Habrá que esperar al gran impulso renovador propiciado por Fernando I, protagonista decisivo en la europeización de sus reinos.

El 1063 es el año que marca el inicio de la gran renovación del viejo y tradicional conjunto catedralicio. En abril se habían reunido en Compostela los obispos de Oviedo, Compostela, Mondoñedo y Lugo en un concilio del que saldrían las normas que constituirían la gran reforma eclesial de las catedrales y el clero secular. Los acuerdos le son comunicados al obispo Jimeno de León con el fin de que celebre en su diócesis un sínodo similar³⁷. A su vez se le informa que quince días antes de la cuaresma del año venidero piensan celebrar otro concilio en Lugo al que le invitan a participar rogándole que lo comuniqué a los preladados de Nájera, Astorga, Palencia y Burgos.

En estos capítulos del concilio compostelano se encuentra la esencia de la gran reforma renovadora de costumbres y usos eclesiales del reino de Fernando I. El clero que saldrá de este movimiento constituye la base de la iglesia reformadora que colabore con los monjes franceses en la renovación de la liturgia y la cultura eclesial. El clero secular tendrá que adoptar una vida monástica que le exige un determinado hábito y unas actuaciones pautadas y conjuntas que requieren unos espacios comunes de celebración: leer las lecciones divinas, cantar los responsos y oficiar los santos misterios (*in choro ecclesiae*); un lugar donde coman y oigan las lecciones santas (*unum refectorium*); los canónigos con su obispo duermen en un lugar determinado (*unum dormitorium*); reúnanse *in capitulo*. Pero esto no sólo afecta al clero de la catedral, todos los sacerdotes de la diócesis debían adoptar una vida reformada propia de monjes. El documento siguiente, del año 1071, demuestra

cómo las medidas reformadoras fueron sentidas muy pronto en toda la diócesis:

"Nos monacos de diócesis Sancte Marie Sedis Legionensis, ordinati presbiteri..."³⁸

El verdadero promotor personal de esta reforma será Pelayo, promovido por Fernando I obispo de la sede leonesa en 1065³⁹. Ocho años más tarde procedía a consagrar la catedral después de haber realizado importantes obras y dotado el ajuar litúrgico con suntuosos objetos. El documento que refiere lo consagrado tiene fecha de 10 de noviembre de 1073.⁴⁰ Para mostrar la relevancia de la obra llevada a cabo se realiza en el documento una descripción del estado en el que encontró el conjunto catedralicio. No solo estaba sucio, sino incluso destruido, teniendo las bóvedas quebradas, descompuestas las aras y los altares, las paredes desnudas y las dependencias de los canónigos anegadas por la inundación provocada por las lluvias:

"non solum contaminatum sed etiam disrutum, absidibus interruptis, aris et altaribus inconpositis, parietibus nudis, et inundatione pluuiarumcorruptis siue domibus et officinis canonicis"

Por una donación realizada por el obispo Pelayo al año de esta consagración sabemos que la cabecera del templo estaba dividida en tres ábsides con sus correspondientes altares:

"et dedicare in honore sancti Saluatoris et sancte Dei genitricis Marie et beati Cipriani martiris, quorum altaria per tres titulos diuisa"⁴¹

Sigamos las palabras del mismo Pelayo según figuran en el documento del año 1073, enumerándonos las obras realizadas. En principio erigió el altar de Santa María superponiendo en él un ara

36. El obispo Pelayo alude a ello en el citado documento de la consagración del año 1073: "*gens perfida bismabelitarum... interea contigit hanc sedem deprauari et contaminari et fui sine honore multis annis, id est, usque ad tempora regis Adefonsi et regis Santii, patris dompni Fredenandi superius nominati*" 1063 (J. M. Ruíz ASENSIO, Colección... IV, doc. n.º 1190, p. 44).

37. La notificación le es remitida el 23 de octubre de 1063 (J. M. Ruíz ASENSIO, Colección... IV, doc. n.º 1127, pp. 343-346)

38. Así se expresan varios clérigos, ordenados presbíteros por el obispo don Pelayo de León, comprometiéndose a estar en las iglesias que les han sido asignadas, entregar a la sede la tercera parte del diezmo del pan y del vino, a no tener en sus iglesias mujeres que no fueran sus madres, hermanas y tías y a someterse a la vida monástica *-et teneamus ordine monástica per iussione episcopi loci istius-* (*Ibid.*, doc. n.º 1180, p. 423).

39. El nuevo obispo se había formado en la Santiago donde, como acabamos de ver, se estaba gestando la gran reforma eclesial del momento. En la dotación de la catedral de León, que Pelayo hace en 1073, nos informa de cómo habían sido sus años compostelanos: "*in Galletia oprouintia hostus, adoleui in sede Sancti Jacobi ibique, doctrini s ecclesiasticis adprime eruditus, ad gradum usque leuitici ordinis promotussum....*" (J. M. Ruíz ASENSIO, Colección... IV, doc. n.º 1190, pp. 441-447)

40. *Ibid.*

41. Donación para luminarias del templo concedida por Pelayo el 10 de noviembre de 1074 (*Ibid.*, doc. n.º 1193, p. 451)

óptimamente esculpida y protegiendo las reliquias que puso en medio del altar:

"Imprimis erexi altarem de Beate Marie superponens illi aram obtime sculptam et sanctorum reliquias protegentem quas in medio posui altaris"

A continuación nos dice que de manera semejante al anterior erigió otro altar en medio de la basílica en honor del Salvador y de todos los apóstoles:

"similiter erexi aliud altare in medio basilice in honorem sancti Salvatoris et omnium apostolorum"

Al otro lado de este altar del Salvador levantó, así como estaba el oratorio de Santa María, un verdadero oratorio dedicado a San Juan Bautista y a San Cipriano mártir, en cuyo oratorio "levanté un altar con su bóveda desde los cimientos y constituí en el mismo el lugar del baptisterio, donde antes había estado la dependencia del refectorio":

"ita ut essent ex altera parte oratorium beate Marie, ex altera uero oratorium beati Iohannis Baptiste et beati Cipriani martiris, in quo oratorio altare cum sua absida erexi a fundamentis et constitui ibidem locum baptisterii ubi prius fuerat locus refectorii"

Los términos *absidis*, *altare*, *ara* y *oratorio* pueden crear ciertas dificultades interpretativas. *Altare* puede aludir tanto al conjunto del altar propiamente dicho como al espacio que lo contiene, es decir el ábside. Aunque en este contexto seguramente ábside sea *oratorio*. *Absidis/a* no debemos entenderlo como ábside, sino como bóveda. En conclusión por primera vez tenemos la seguridad indiscutible de que la cabecera del templo catedralicio estaba compuesta por tres ábsides abovedados. El tercero de ellos, que incluía el altar dedicado a San Juan Bautista, estaba destinado a baptisterio.⁴² A diferencia de la catedral prerrománica, el baptisterio (capilla de San Juan) se integraba en la unidad topográfica del templo mismo.

La desaparición del viejo refectorio es un indicio de que se ha iniciado la renovación de todos los edificios de la canónica para atender las nuevas normas que rigen la vida de los canónigos en la catedral según vimos en los estatutos del concilio

compostelano. A este respecto el documento de la consagración alude de una manera genérica:

"feci in circuitu basilice palatia, claustra et receptacula seruorum Dei, in quibus simul conuenirent ad prandendum, ad dormiendum, ad spiritalis uite incitamentum ut orationi uacarent et sub canonica institutione uiuerent"

Por el texto parece claro que se trata de un amplio atrio con distintas dependencias en su interior, en el que no faltan cercados (*claustra*) y otras dependencias para los servicios. Es una estructura que responde a la más pura y tradicional topografía templaria hispana.⁴³ Es decir, mientras que la iglesia que se está construyendo adopta una cabecera de tipo románico, el resto del conjunto catedralicio sigue apegado a lo hispano. Esto es normal para un período de cambio como aquel. La dotación de libros para la biblioteca catedralicia también es importante y en algún caso renovador, pero la presencia de un "*comicus*" evidencia que todavía perduran en las prácticas eclesiásticas muchos aspectos de la vieja liturgia hispana. El hecho de que la iglesia leonesa fuese románica y la canónica adoptase una tradicional topografía de tipo atrio tampoco es un caso único, pues en Compostela pasaba algo similar. Para la valoración de los conservadurismos junto a las más extremas renovaciones que podría representar el proceso leonés, baste referir aquí el caso compostelano. En Santiago se había iniciado una de las iglesias más modernas de Europa y, sin embargo, treinta años después todavía seguía conservando en ciertos aspectos de sus usos eclesiásticos lo tradicional hispano.

4. UN LARGO Y SILENTE PERÍODO EN EL QUE SE CONCLUYE EL TEMPLO CATEDRALICIO.

Consagrada la cabecera de un nuevo templo con tres ábsides en 1073, era necesario seguir las obras para realizar las naves, pues, como ya hemos visto al tratar del ábside de San Juan, éste superaba la anchura del anterior templo. No tenemos ni una sola noticia documental que nos permita conocer en el siglo XI, ni aún en el XII, que se habían concluido las naves.

Durante el episcopado de Juan Albertino (1139-1181) son varias las noticias que se tienen

42. Algunas basílicas del románico pleno hispano solían incluir en uno de los ábsides colaterales el baptisterio.

43. De lo que serán las oficinas claustrales románicas se ocupa otra ponencia de este congreso.

sobre temas relacionados con la construcción en la catedral. Un documento del año 1175 recoge el nombre de un maestro de la obra, Pedro Cibriáñez:

"*magistri operis Sancte Marie*"⁴⁴

Un obrero (*operarius*), donado por Fernando II a la obra de Santa María, trabajaba en la cantera de Robledo de Fenar en 1177.⁴⁵ Además existen una serie de donaciones a la fábrica de la catedral, que no indican nada con respecto a la realidad del proceso constructivo del templo.⁴⁶

Las noticias documentales de la prelatura de Manrique de Lara (1181-1205) tampoco se refieren al templo en concreto, pero me parece interesante hacer algún comentario. Del arcediano Tomás, muerto en 1185, se dice que había hecho el refectorio (*qui fecit refectorium*). Un maestro León, que murió entre 1197 y 1202, figura en el obituario catedralicio como promotor del claustro.⁴⁷

Todas estas noticias han sido interpretadas en función de un nuevo templo catedralicio, ya sea tardorrománico o gótico. Street insinúa que el maestro Pedro Cebriáñez podría haber sido el autor de la catedral gótica, aunque no pasa de mera hipótesis⁴⁸ Otros especialistas le consideran "maestro posiblemente vinculado a la fábrica de la catedral tardorrománica"⁴⁹ Mientras que las referencias al maestro León han servido para sostener "que entorno a 1200 la construcción del claustro estaba rematada o a punto de concluirse"⁵⁰. Desde mi punto de vista, de todas estas noticias, sólo se puede conjeturar con muchas dudas algunas ideas sobre la construcción del claustro, pero nada en absoluto sobre el templo en concreto.

Si admitimos que la cabecera del templo estaba terminada en la consagración de 1073 y que un conjunto catedralicio en atrio se había adaptado para el desarrollo de la reformada vida de la canónica, tendremos que convenir que no preo-

cupó demasiado en este primer momento el proyectar un claustro con sus oficinas a la benedictina de manera inmediata. En este sentido, la catedral románica de Santiago, comenzada a construir en la misma década que se había consagrado la románica de León, tampoco avanzó en la construcción de un claustro a la benedictina hasta muy avanzado el siglo XII. Este tipo de claustro se comienza a construir por el pabellón del capítulo y se suele completar a la vez o algo más tarde la galería claustral correspondiente. Después se sigue cerrando la cuadrícula claustral con el pabellón donde se articula el refectorio y, por último, se cierra sobre la iglesia con el pabellón de la cilla. Todo este proceso constructivo, salvo excepciones, se prolonga durante mucho más de cien años. La fecha de 1185 como *ante quem* se realizó el refectorio marca un hito cronológico en el proceso de construcción. Por entonces se estaba cerrando el claustro por el extremo opuesto a la iglesia, lo que nos permitiría interpretar que la iglesia se había concluido totalmente en sus naves, o al menos en el perímetro exterior de las mismas.

Bajo ningún concepto creo que durante todo este tiempo se haya procedido a realizar un nuevo proyecto de templo diferente al que se había iniciado en 1073. Un suceso de este tipo habría dejado algún indicio en la documentación.

5. LA "GRAN OBRA" DEL OBISPO MANRIQUE DE LARA.

Desde la consagración de Pelayo no volvemos a tener noticia alguna de una consagración y menos de una consagración solemne del templo. Tampoco contamos con datos sobre la construcción de una nueva iglesia. Será bajo el episcopado de Manrique de Lara (1181-1205) cuando se inicie un gran proyecto de templo catedralicio. Lucas de Túy en su célebre cronicón, escrito después de 1234, nos informa de esta obra:

"*Tunc reverendus Episcopus Legionensis Manricus eju-*

44. J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental del archivo de la catedral de León (1109-1187)*, t. V, doc nº 1586, p. 451.

45. *Ibid.*, doc. 1603, p. 480.

46. Los especialistas las han señalado y han precisado la carencia de significado (VALDÉS *et alii*, *Una historia...*, p. 34 y nota 41).

47. *Ibid.*, p. 35.

48. G. E. STREET, *La arquitectura gótica en España*, Madrid, 1926, p. 121, nota nº 2.

49. VALDES *et alii*, *Una historia...*, p. 33.

50. *Ibid.*, p. 35.

*dem Ecclesiam fundavit opere magno, sed eam ad perfectionem non duxit*⁵¹

Manrique de Lara, según el mismo Tudense, había emprendido esta construcción por iniciativa de la reina doña Berenguela que había donado a la sede leonesa "*regalibus muneribus*". Con este condicionamiento es evidente que la datación de la obra debemos situarla entre 1197-1204 con respecto a la reina y 1205, muerte del prelado. Fijada así la cronología de la obra, la pregunta que debemos hacernos es ¿En qué consistió? El Tudense nos informa que al mismo tiempo que esta obra de la catedral leonesa se realizan otras en diversas catedrales del reino (Astorga, Túa, Santiago...). De ellas nos dice en que consistió la obra realizada y si este proceso constructivo dio lugar a la correspondiente consagración.⁵² Por la misma biografía de Lucas de Túa no se puede negar su conocimiento exacto del tema leonés. El texto afirma de una manera clara: "*fundavit opere magno*".⁵³ Esto lo que quiere decir exactamente es lo siguiente: "cimentó -puso los cimientos- con una obra grande". E inmediatamente deja también muy claro que las obras no siguieron. Pero la no continuidad de las obras por Manrique también se mantendría bajo el gobierno del obispo Rodrigo Álvarez (1208-1232). La crónica del Tudense se acabaría de escribir en un periodo comprendido entre 1234 y 1236 y hasta entonces nada se hizo en la catedral leonesa. Buen amigo del nuevo obispo, antiguo compañero suyo en San Isidoro, estaría deseoso de consignar bajo su prelatuza una obra similar a la reseñada en otras catedrales.

Bajo los auspicios de la reina, Manrique puso los cimientos de lo que podría ser una gran ampliación del templo anterior o la construcción de uno nuevo. Es evidente que la cimentación realizada causó una gran expectativa pues su desarrollo fue muy grande. En todo caso, como en otros monumentos semejantes, la obra debía situarse a oriente u occidente del templo existente entonces. Las fuentes no nos suministran infor-

mación en este sentido, veremos en el apartado siguiente lo que nos dice la arqueología.

6. LAS FUENTES DOCUMENTALES A LA LUZ DE LA PLANIMETRÍA ARQUEOLÓGICA DE DEMETRIO DE LOS RÍOS.

Una planta conservada en la catedral recoge las excavaciones realizadas por Demetrio de los Ríos entre 1884 y 1888 (Fig. 1). El título que lleva la planta nos dice exactamente lo que representa: "CATEDRAL DE LEÓN. Planta de la antigua iglesia románica relacionada con la actual"⁵⁴ Junto a esta información gráfica tenemos una descripción del mismo arquitecto.⁵⁵ Las discrepancias entre el plano y la descripción cuestionan de tal manera la realidad que nos obligan a dudar totalmente de su verdadero significado. Mientras que no se pueda verificar el subsuelo considero que deberíamos ser muy cautos en nuestras observaciones. Por estas circunstancias me limitaré a unos mínimos comentarios en función de lo que hemos dicho en relación con la documentación.

Los restos romanos confirman plenamente la construcción de la catedral sobre unas importantes construcciones romanas. Pero a partir de esta información muy pocas cosas son las que se pueden precisar con un mínimo de verosimilitud. Deberíamos detectar tres grandes fases constructivas:

Catedral I. El templo de Ordoño II.

Catedral II. La cabecera consagrada por el obispo Pelayo.

Catedral III. La gran cimentación realizada por Manrique de Lara.

De todo esto solo detectamos una cabecera de tres ábsides semicirculares. La Catedral I, debido a su condición de arquitectura acondicionada a la obra romana, podría pasar desapercibida entre los restos romanos.⁵⁶ La construida a partir de

51. J. PUYOL, *Crónica de España por Lucas de Túa*, Madrid, 1926, p. 411.

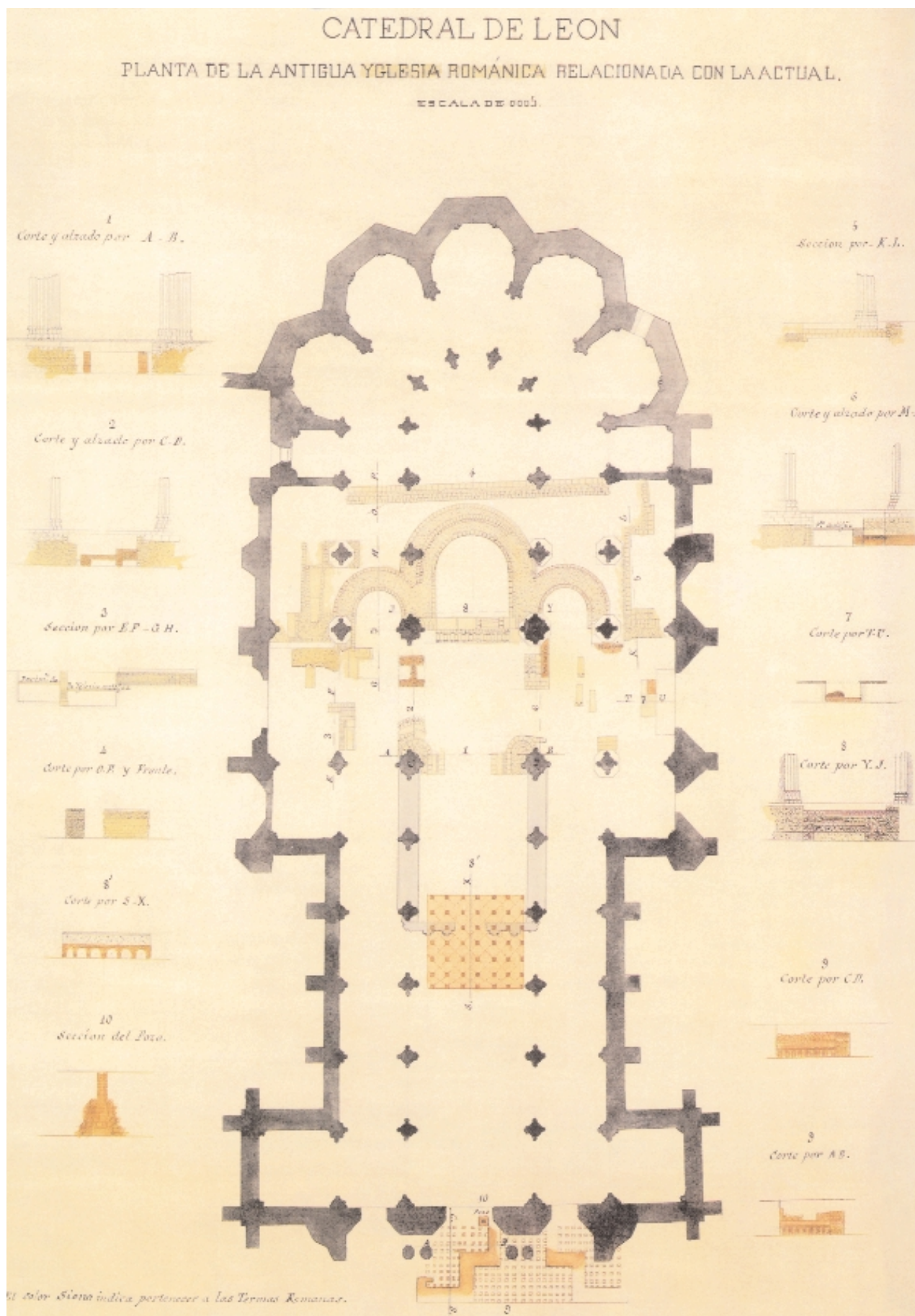
52. "*Quadrifidibus*", "*fortiter et pulchre*", etc.

53. Esta es la interpretación que Gómez Moreno dio al texto del Tudense y que después se ha querido interpretar de otra manera (M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de la Provincia de León*, Madrid, 1925, p-219).

54. Contrastando con la planta de la catedral gótica (en negro) se reflejan restos de una supuesta edificación románica y una obra romana. Para esta última se nos informa que "el color siena pertenece a las Termas Romanas". Doce secciones nos muestran aspectos parciales de este conjunto.

55. D. DE LOS RÍOS y SERRANO, *La catedral de León. Monografía*, t. I León, 1895, pp.12-20.

56. Detectarla exigiría una excavación arqueológica más detenida que la llevada a cabo en el siglo XIX.



1073 (Catedral II) necesariamente tendría que manifestarse de alguna manera. Para mí, los tres ábsides deben corresponder a esta fase del edificio. Su gran grosor denuncia los grandes rebancos escalonados sobre los que se asientan los muros. El corte del muro es muy bajo, pues el dibujo no nos muestra el arranque de las columnas internas y externas del mismo. Este detalle confirmaría la suposición de que nos encontramos al nivel del rebanco/zócalo de soporte. El arquitecto nos ofrece una descripción de este muro absidal: "Los cerramientos de las primeras capillas y las pilas del templo eran de fábrica, de ladrillo; los muros semicirculares de los ábsides estaban revestidos interior y exteriormente con ellos, el central, reedificado interiormente con sillería, y á todos tres acompañaba mampostería de morrillo ó rajos de no escasa consistencia"⁵⁷ La combinación de una construcción de piedra y ladrillo denuncia claramente un edificio románico con una economía precaria del que conocemos muchos ejemplos en el reino leonés. Aunque ya hemos indicado que la obra de Manrique de Lara no pasó de los cimientos, para aquellos que han considerado que estos pudieran corresponder a este prelado es evidente que esta construcción no está en consonancia con la calidad que el Tudense atribuye a las otras catedrales leonesas.

Delante del ábside meridional hay dos sarcófagos antropomorfos que nos señalan que el templo prerrománico no llegaba hasta este lugar, Este detalle nos explica como la construcción del

ábside de San Juan había facilitado la ampliación del templo en esta dirección.

Dicho esto poco más se puede decir. Los muros perimetrales de las naves se debían acusar más de lo que describe el arquitecto y podemos percibir en la planta. El grosor de sesenta centímetros, o algo menos, atribuido a las dependencias del crucero no son atribuibles a una fábrica románica. Los pilares descritos y supuestos no se corresponden con el tipo de pilar tardorrománico. En este sentido los restos que figuran bajo los pilares góticos occidentales del crucero parecen más acordes con formas rectangulares en sentido longitudinal que aparecen en iglesias románicas de finales del XI y principios del XII.

¿Dónde está la gran cimentación de Manrique de Lara? Indicios en ningún sitio. En lógica constructiva estarían al exterior de la muralla de la ciudad o al occidente del templo, donde ahora se encuentran las torres. Desde mi punto de vista la infraestructura de cimentación realizada, que sin duda fue de gran envergadura, fue reasumida en la obra gótica. Las referencias documentales a ésta, teniendo en cuenta lo que hemos dicho sobre el año en que se escribió la crónica de Lucas de Túy -hasta entonces nada más se había hecho- hablan de obras para concluir lo que estaba iniciado (*consumationem*) o que "de nuevo se reiniciaban los trabajos". Sobre la cimentación de la catedral gótica y su construcción trata la ponencia de la Dra. Herráez, publicada en estas mismas actas.

57. *Ibid.*, p. 14.

La catedral de León, centro de producción publicitaria

Vicente García Lobo

RESUMEN

El presente trabajo presenta el conjunto epigráfico medieval de la catedral de León -templo, claustro y museo- como el fruto de la actividad publicitaria del obispo y del cabildo catedralicio. Sometidas las inscripciones al estudio crítico y explicativo del método de la moderna Epigrafía medieval, se deduce una conclusión clara: el obispo de León y la institución canonical utilizaron las inscripciones como una eficaz ayuda en su actividad pastoral y administrativa.

RÉSUMÉ

Ce travail nous offre l'ensemble des inscriptions médiévales de la cathédrale de León -église, cloître et musée- comme le produit de l'activité publicitaire de l'évêque et du chapitre de la cathédrale. Étudiées ces inscriptions de façon critique et explicative d'accord la méthode de la moderne Épigraphie médiévale, une conclusion est claire: l'évêque de Léon et l'institution canoniale ont utilisé les inscriptions comme un efficace appui de leur activité pastorale et administrative.

PALABRAS CLAVE: Inscripciones medievales. Catedral de León. Actividad publicitaria del obispo y cabildo.

MOTS CLÉFS: Inscriptions médiévales. Cathédrale de León. Activité publicitaire de l'évêque et du chapitre.

"La Catedral de León". ¿Qué entendemos por Catedral? Evidentemente, este monumento cuya espléndida materialidad mereció el calificativo de *Pulchra leonina*¹ y propició la organización de este Congreso. Pero no nos quedamos ahí, este monumento, a su vez, no podría comprenderse sin la institución viva que se responsabilizó, desde sus orígenes hasta la actualidad, del mismo y de todo lo que él significaba. Me refiero, lógicamente, al obispo y al cabildo como titulares del edificio y de la administración del Obispado. Y esa institución viva, en el ejercicio de sus funciones administrativas pastorales y sociales, estableció entre sus miembros, y con el resto de la sociedad, unas relaciones comunicativas en una triple vertiente: comunicación jurídica mediante el documento, de donde nacieron la Escribanía y el

Archivo catedralicio; comunicación intelectual mediante el libro, que dio origen al *Scriptorium* y a la Biblioteca; comunicación publicitaria mediante la inscripción para cuya producción nació el *Scriptorium* o *Taller* epigráfico de donde salió este mosaico de letreros que salpican el templo y el claustro catedralicios.

"Centro de producción publicitaria". Desde que en 1979 Robert Favreau definió la inscripción como "lo que está escrito, sobre un monumento o un objeto dado, en orden a una publicidad universal y permanente"², yo la vengo considerando como el "medio de comunicación publicitaria"³ por excelencia, único hasta la aparición de la moderna publicidad a partir de la difusión de la Imprenta.

1. *Dives toletana, Sancta vetensis, Fortis Salmantina et Pulchra leonina*. Proverbio antiguo recogido por J. de D. POSADILLA, *Episcopologio legionense*, II, León, 1899, pág. 18.

2. R. FAVREAU, *Les inscriptions médiévales*, Turnhout, 1979, 16: "...ce qui est écrit, sur un monument ou un objet donné, en vue d'une publicité universelle et durable".

3. Cf. V. GARCÍA LOBO, *Los medios de comunicación social en la Edad Media. La comunicación publicitaria*, León, 1991, pág. 37.

Así pues, me voy a ocupar de inscripciones. Pero no de todas las inscripciones que hoy encontramos y vemos en nuestra catedral; sólo de aquellas que se produjeron en el *scriptorium* epigráfico de la catedral y de aquellas que, producidas fuera, tenían como destinatarios directos a los miembros de la institución canonical. Restringimos también nuestro campo de trabajo a las inscripciones medievales para ser fieles al ámbito cronológico a que se circunscribe el Congreso.

Así ya nos situamos en mi propósito al aceptar la ponencia que el Comité organizador del presente Congreso tuvo la amabilidad de encomendarme. El casi centenar de inscripciones medievales que atesora nuestra catedral es fruto de la actividad publicitaria de las personas que a lo largo de la Edad Media estuvieron al frente de la catedral como sede de la administración temporal y religiosa del obispado de León. Mi propósito es ver qué pretendían divulgar esas personas, qué pretendían conseguir y cómo lo consiguieron mediante las inscripciones; esto es, ver cuál fue el papel desempeñado por la inscripción como medio de comunicación publicitaria.

En toda relación comunicativa hay cuatro elementos básicos que nosotros tendremos especialmente en cuenta: el emisor del mensaje a comunicar, que va a resultar el autor de la inscripción; el mensaje en sí como codificación de la intención comunicadora del emisor y que dará como resultado el texto del letrado epigráfico; el receptor del mensaje que será el destinatario de la inscripción; y el medio, la propia inscripción en su materialidad, que vendrá condicionada por la intencionalidad del emisor, por las condiciones sociológicas del destinatario y, sobre todo, por la acción del que llamamos *rogatario* o autor material de la inscripción. Fruto de la interacción de todos estos elementos es la inscripción y su eficacia publicitaria.

I. EL CONJUNTO EPIGRÁFICO DE LA CATEDRAL

Aún aceptando el riesgo de pasar por alto más de un letrado, nos atrevemos a contabilizar el conjunto epigráfico de la catedral -templo, claustro y museo- en número de 85 inscripciones. De ellas, hemos de considerar ajenas a la propia catedral y a sus talleres ³⁴. Nos fijaremos, pues, en las 82 restantes.

Conjunto heterogéneo, hemos de clasificar las inscripciones primero, si queremos dar una visión clara y completa de ellas. Si nos atenemos a la naturaleza del mensaje recogido, tenemos, por un lado, 18 mensajes intelectuales que dieron lugar a otras tantas inscripciones librerías y, el resto -64- podemos considerarlos mensajes jurídicos que se plasman en otras tantas inscripciones documentales.

Al grupo de las primeras pertenecen: dos Hortationes; esto es, "*inscripciones colocadas en los pórticos u otros lugares visibles de los templos, cuyo texto pretendía incitar a los fieles al recogimiento y a la compostura en la casa de Dios o recomendarles la virtud*"⁵; tres Invocationes, es decir "*inscripciones que recogen una oración o un deseo piadoso*"⁶; y trece Explanations, o "*inscripciones que acompañan, a modo de explicación, a ciertas imágenes o escenas iconográficas*"⁷.

El grupo de las inscripciones diplomáticas es más numeroso, haciendo un total de 65. Tenemos una Donatio; esto es, "*inscripciones que acompañan a ciertos objetos -instrumenta- generalmente litúrgicos, con indicación del donante y del donatario*"⁸; una Datatio, "*cuyo único letrado consiste en una fecha, generalmente el año*" y "*suelen recoger la fecha en que el monumento en que están trazadas, o parte de él, se realizó*"; un Decretum indulgentiarum, que definimos como "*la inscripción que recoge la concesión de indulgencias por parte de la autoridad eclesiástica*"; tres Suscriptiones, o "*inscripciones que recogen la noticia de la autoría de una obra de*

4. Se trata de la cruz de latón que el rey Alfonso III ofreció a una iglesia dedicada a Santa María y a los santos Esperato y Marina, de principios del siglo X, del Museo catedralicio, de la de un fragmento de cancel mozárabe, probablemente de principios del siglo X que se conserva en el Claustro, y de la de un ara procedente de Santa María de Gradefes. Cf. M. RASCON, *Museo catedralicio-diocesano de León*, León, 1983, págs. 48 (cruz) y 62 y 63 (reproducción y texto, respectivamente, del ara de Gradefes).

5. V. GARCÍA LOBO y E. MARTÍN LÓPEZ, *De Epigrafía medieval. Introducción y Album*, León, 1994, pág. 35 (en adelante *De Epigrafía medieval*).

6. *De Epigrafía medieval*, pág. 35

7. *De Epigrafía medieval*, pág. 35

8. *De Epigrafía medieval*, pág. 35

arte, sea un edificio completo o parte de él, sea una escultura o una pieza de orfebrería⁹; el resto, que hacen cincuenta y ocho, son inscripciones funerarias, que llamamos Funera¹⁰. No obstante, dentro de estas, hemos de distinguir entre una Chronica funeraria, llamada así porque, colocada en torno a un sepulcro, "relata las hazañas del personaje a que se refiere a modo de elogio funerario"; un Anniversarium, o "inscripción sepulcral que deja constancia de los sufragios que han de celebrarse por el difunto al que se refiere", un Epitaphium necrologicum, categoría a la que pertenecen las inscripciones que "recogen la noticia de la muerte de una persona"¹¹; una Translatio, que son "inscripciones que nos dan noticia de un traslado, sea de los restos de un difunto, sea del propio sepulcro"; tres Tituli proprietatis de sepultura, esto es, "inscripciones que señalan la propiedad de una sepultura"; cinco Intitulationes sepulcrales, que "consignan solamente el nombre y títulos del difunto a quien pertenece el sepulcro"; y cuarenta y seis Epitaphia sepulcralia, que son "inscripciones que nos dan noticia del enterramiento de una persona".

II. LAS INSCRIPCIONES LIBRARIAS

Como ya hemos dicho, los mensajes intelectuales recogidos en nuestras inscripciones son de tres tipos: exhortaciones morales (Hortationes), invocaciones piadosas (Invocationes), y explicaciones doctrinales (Explanationes).

1. Las Hortationes

Estamos acostumbrados a encontrarlas preferentemente en la Alta Edad Media; sus textos, poéticos las más de las veces, suelen proceder de los

Santos Padres o de escritores medievales¹². Son dos las que hemos clasificado así entre las de nuestra catedral, y presentan algunas peculiaridades que conviene señalar. Ambas se sitúan en la Baja Edad Media -una de finales del siglo XIII y otra de finales del siglo XV- y sus textos tienen origen bíblico. No obstante, hay una marcada diferencia entre una y otra; diferencia debida al distinto destinatario que tienen. La más antigua, sita en la portada sur, va destinada a los fieles en general y, en efecto, pretendía "invitar a los fieles a entrar en el templo con la debida preparación"¹³ y a permanecer en él con la compostura requerida:

"Ihesus ingressus in templum incoepit eicere vendentes"¹⁴

(Ioannes): "Nolite facere domum Patris mei domum negotiationis"¹⁵

(Psalmus V.): "Introibo in domum tuam, adorabo ad templum"¹⁶

(Matheus): "Domus mea domus orationis vocabitur"¹⁷
"Domum tuam decet sanctitati, Domine.

Glorificate ecclesiam, coadunate senes, congregate"¹⁸
(Ioel)¹⁸

En cambio la segunda, que datamos a finales del siglo XV, va dirigida expresamente a los canónigos y a aquellas personas que por alguna razón tuvieran acceso al claustro; por eso se colocó en la puerta de entrada al mismo. Su texto, también de origen bíblico, consiste así mismo en una recomendación: no a permanecer en el templo con la debida compostura, sino a amar y practicar la justicia:

"Diligite iustitiam qui iudicatis terram"¹⁹.

"Iustitia de celo prospexit"²⁰

"Beati qui persecutionem patiuntur propter iustitiam quia ipsorum est regnum celorum"²¹ "Iniustitia mors est"²²

9. De Epigrafía medieval, pág. 37.

10. Damos el calificativo genérico de Funera a las inscripciones relativas a la muerte y a alguna de sus circunstancias

11. De Epigrafía medieval, pág. 39

13. Cf. R. FAVREAU, "Fortunat et l'épigraphie" Venanzio Fortunato tra Italia a Francia, Treviso, 1993, pp. 161-173; ID., "Le thème épigraphique de la porte Cabiers de Civilisation Médiévale" 24 (1990), pp. 267-279.

14. J. VIVES, Epigrafía cristiana: Diccionario de Historia Eclesiástica de España, II, Madrid, 1972, pp. 796-800, concretamente p. 798. Mc.11, 15

15. Io. 2, 16

16. Ps. 5, 8

17. Mt. 21, 13

18. Ioe. 2, 16

19. Sap.1, 1

20. Ps. 84(85), 12

21. Mt. 5, 10

22. Tob. 14, 11

Los tres primeros textos, tomados de Sabiduría, Salmo 84 (85) y Mateo respectivamente, presentan la justicia en su aspecto positivo; el último en cambio, tomado de Tobías, presenta la vertiente negativa, esto es, la injusticia como muerte del alma.

Es evidente que esta inscripción, cuya funcionalidad es clara, nos remonta a una actividad llevada a cabo en el claustro que debía estar relacionada con la administración de justicia. Efectivamente, en el Claustro se impartía la justicia eclesiástica. Además, en él se reunían anualmente canónigos y justicias municipales para fijar los pesos y medidas que habían de regir durante el año.

2. Las Invocaciones

También son dos las inscripciones de este tipo que conserva la catedral, cuya misión era de tipo moral y espiritual: intentar arrancar de los fieles una oración o un pensamiento piadoso.

Ambas de la segunda mitad del siglo XV, tienen en común una funcionalidad funeraria. Una está en un medallón del costado del sepulcro de un canónigo²³, sito en el Claustro. Su texto consiste en la invocación del nombre de Cristo.

La otra figura en la filacteria que portan dos personajes esculpidos a medio busto en la enjuta del arco de la capilla de Santiago. Su texto parece una cita, traída de memoria, del salmo 191 (192), 2:

Domine, a labiis iniquis animam meam libera et a lingua dolosa²⁴

Parece que esta enjuta, junto con su inscripción, es una pervivencia de un conjunto funerario anterior.

3. Las Explanaciones

Constituyen el grupo más numeroso entre las inscripciones librarias. Tienen una funcionalidad

pedagógica, complementaria de la del conjunto iconográfico al que acompañan a modo de explicación. Y, en efecto, las catorce inscripciones que hemos calificado de tales acompañan a pinturas y esculturas con la intención de explicar y ayudar a identificar personajes individuales o a toda una escena.

1. *Locus appellationis*. Es la más antigua de todas, y rompe el esquema tradicional de este tipo de inscripciones ya que tiene como función identificar no un personaje o una escena, sino una columna: la columna que simbolizaba el tribunal real o "lugar de las apelaciones":

Locus appellationis

Creemos que es originaria del siglo X por más que algunos autores la dan como del siglo XI²⁵, y fue retocada hacia mediados del XII. Concretamente la palabra *appellationis* parece rescrita sobre un texto primitivo que se borró picándolo. Si así ocurrió, no sabemos cuál era el texto primitivo.

Las trece restantes corresponden, bien a pinturas bien a esculturas. Las encontramos en torno al busto del chantre Alonso de Getino en la torre izquierda, en las pinturas del Trascoro, en las de la Capilla de Santa Teresa, en las de la Capilla del Rosario, en las de la Capilla de Santiago, en las del Claustro, en las del retablo del altar mayor, y en las dos sillerías del Coro: la alta y la baja.

Sin que carezca de interés ninguna de ellas y, especialmente, las del retablo del altar mayor, pienso que merecen especial atención aquí la del chantre Alonso de Getino y las de las dos sillerías.

2. *El chantre Alonso González de Getino*. Al busto del chantre Getino²⁶, colocado en una especie de hornacina en la torre sur, a una altura del suelo de unos veinte metros, acompañan dos letreros explicativos: uno con su nombre, títulos y fecha (1448):

23. Así lo describe J. M. QUADRADO: "Nicho ojival con molduras y follages y esfinges en los capiteles, tosco crucifijo con otras dos figuras en el fondo del arco, estatua yacente de prebendado con libro en la mano, y en la delantera entre dos..." (*Asturias y León*, Barcelona, 1855, reed., Salamanca, 1989, p. 95.)

24. El texto correcto de Ps. 119, 2 es: "*Domine libera animam meam a labiis iniquis et a lingua dolosa*"

25. Así GÓMEZ MORENO y los que le siguen. Cf. *Catálogo monumental de España. Provincia de León*, Madrid, 1925, p. 286. Lo cierto es que un letrero tan corto -cinco letras- no nos permite precisar mucho.

26. Aparece documentado por última vez el 10 de febrero de 1458. Cf. C. ÁLVAREZ, *Colección documental de la catedral de León, XII (1351-1474)*, León, 1995, n. 3712, p. 381.

Don Alonso Gonzales de Getino Chantre et administrador desta iglesia. Anno Domini millesimo quadringentesimo quadragesimo octavo

y otro con un texto litúrgico trazado a lo largo de una filacteria que sujeta en sus manos. Si el primero sirve para identificar el personaje y situarlo en el tiempo²⁷, el segundo, que se pone en boca del chantre está tomado del *Responsorium* de la Lectura primera del Oficio de Difuntos:

*Credo quod Redemptor meus vivit et in novissimo die de terra surrecturus sum*²⁸

Su funcionalidad es ambigua: si tenemos en cuenta que el chantre, situado en un púlpito, parece estar predicando, el texto podría resumir el tema de la predicación; pero si pensamos que el chantre ya está muerto cuando se realiza el busto y se traza la inscripción, podría tratarse de una invocación puesta en boca del difunto²⁹.

La diferencia de fechas entre la muerte del chantre y la ejecución de la inscripción -1448 y finales de siglo respectivamente- parece indicarnos que hubo problemas a la hora de ejecutar un acuerdo tomado unos cincuenta años antes, cuando aún vivía el interesado.

3. *Las sillerías*. Las inscripciones de las sillerías fueron publicadas por la Dra. M^a Dolores Teixeira y datadas, junto con la propia sillería, entre los años 1464 y 1480³⁰. Desde el punto de vista paleográfico ninguna objeción tenemos contra esa fecha. El interés de estas inscripciones radica tanto en la paleografía de los textos como en su naturaleza y funcionalidad.

Fueron ejecutadas por, al menos, tres manos distintas que nos dieron otros tantos tipos de letra, todos ellos datables en el último cuarto del siglo XV. Mientras que una mano alcanza una gran perfección caligráfica, las otras se nos mues-

tran más torpes y nos ofrecen una caligrafía imitativa.

Los textos que acompañan a muchos de los personajes representados tienen en su mayoría un origen bíblico -los más- o patrístico. Entre estos últimos confesamos no haber identificado alguno. Leyendo estos textos da la impresión de tener la Biblia entre las manos o de estar recibiendo una lección de Sagrada Escritura.

En la Sillería alta se representan: santa Bárbara, santa Cristina, Santa Elena, santa María Magdalena, santo Domingo, san Jerónimo, san Isidoro, san Silvestre, san Lupercio, san Sebastián, san Esteban, san Lucas, san Bartolomé, san Juan Evangelista, san Andrés, Santiago del Zebedeo, san Pedro, el patriarca Noé, Eva y Adán, un Querubín, san Miguel, san Gabriel, Abrahán, Isaac, Jacob, san Pablo, santo Tomás apóstol, Santiago de Alfeo, san Felipe, san Mateo, san Marcos, san Lorenzo, san Vicente, san Victoricio, san Martín, san Froilán, san Nicolás, san Francisco, santa Catalina, santa Marta, santa Lucía, Santa Juliana, y san Claudio.

Cada uno de estos santos está identificado por su nombre. Sin embargo algunos llevan, además, una frase alusiva a su personalidad espiritual o intelectual. Así, ponen en boca de María Magdalena el hexámetro leonino

Non desperetis vos qui peccare soletis

Tomada de la puma de san Jerónimo, añaden a su nombre la frase:

Virginitatem in celo prefero

A san Isidoro le añaden, tomada de sus *Etimologías*, la sentencia:

Si bonus est rex donum Dei est, si vero malus

Para san Esteban componen, a partir de de una frase de su discurso, el letrero:

*Vidit celos apertos, vidit et introivit*³¹

27. La fecha de 1448 que se da, debe corresponder al acuerdo capitular de hacer y colocar el busto en su sitio. Sin embargo, la escritura es bastante posterior, de hacia finales del siglo.

28. Cf. *Misal romano*, Oficio de difuntos, Lectura I, responsorio.

29. Además del tipo de letra, pensemos en el detalle de que el rostro más que de un ser vivo en actitud de predicar parece sacado de una mascarilla mortuoria. Debió fallecer el chantre hacia 1458, año en que aparece por última vez en los documentos de la catedral. Cf. ALVAREZ, *Colección documental*, XII n. 3712 (p. 381).

30. M. D. TEIJEIRA, *La influencia del modelo gótico flamenco en León. La sillería de coro catedralicia*, León, 1993, especialmente pp. 18-23.

31. Ac. 7, 56

En boca de san Bartolomé ponen:
Num desidero ego nichil verre

Al nombre de san Juan le añaden el comienzo de su Evangelio:

In principio erat verbum et verbum erat apud Deum et Deus erat verbum

San Andrés exclama:
O bona Crux diu desiderata!

A Santiago le atribuyen la frase de la *Epistola catholica* de su homónimo el de Alfeo:
*Beatus vir qui suffert temptationem*³²

San Pedro recita el Credo:
Credo in unum Deum Patrem omnipotentem, creatorem ce

San Miguel nos dice:
*Quis sicut Deus?*³³

El arcángel san Gabriel no tiene nombre; se lo identifica mediante la frase evangélica:
*Missus est angelus Gabriel a Deo*³⁴

A Abrahán le acompaña la prohibición angélica:
*Non extendas manum tuam*³⁵

En boca de Isaac se ponen dos frases: la primera tomada de su bendición a Jacob y, la segunda, de la bendición a Esaú:
*Det tibi Deus de rore celi. Vives gladio et fratri tuo servies. Esau. Iacob*³⁶

Jacob se nos presenta exclamando:
*Terribilis est locus iste!*³⁷

A San Pablo le acompaña su sentencia a los Filipenses:

*In nomine Ihesu omne genu flectatur*³⁸

Para Santiago el Menor toman de su carta la frase:

*Estote factores verbi et non auditores tantum*³⁹

En boca de san Felipe ponen una frase tomada de Ezequiel:

*Descendit ad inferos*⁴⁰

San Mateo, además de su nombre, lleva como identificación el comienzo de su Evangelio:
*Liber generationis Ihesu Christi filii David*⁴¹

A san Marcos le adjudican un texto de san Mateo:
*Ecce ego mitto angelum ante te*⁴²

A san Froilán acompaña el siguiente texto:
In amore iugiter

Finalmente tenemos a santa Lucía, que lleva este texto:
In vita da Christo que possides

En la Sillería baja, están representados la Ley de la Escritura, la Sibila tiburtina, el *Ara Dei*, Judas Macabeo, Abacuc, Daniel, Jeremías, Esther, Abel, Gedeón, Tobías, Nehemías, y Eliseo.

Sólo tres de estos personajes tienen, además de su nombre, un letrero explicativo. Son Judas Macabeo:
*Melius est nos mori quam videre mala gentis nostre*⁴³

Abacuc:
*Domine audivi audicionem tuam*⁴⁴

y Neemías:
*Memento mei Deus meus*⁴⁵

32. Iac. 1, 12

33. Ps. 112, 5

34. Lc. 1, 26

35. Gn. 22, 12

36. Gn. 27, 28 y 27, 40

37. Gn. 28, 17

38. Phil. 2, 10

39. Iac. 1, 22

40. Ezq. 31, 15

41. Mt. 1, 1

42. Mt. 11, 10

43. Mac. 3, 59

44. Hab. 3, 2

45. Neh. 5, 19

III. LAS INSCRIPCIONES DIPLOMÁTICAS

Recordemos que consideramos inscripciones diplomáticas aquellas que contienen un mensaje jurídico o que, al menos, nos dan cuenta de un hecho que directa o indirectamente comporta consecuencias jurídicas⁴⁶. Su funcionalidad general consiste en difundir estos mensajes cuyas consecuencias pueden afectar de una u otra manera al público a quien van dirigidas. En general, podemos decir de estas inscripciones que todas tienen detrás un documento jurídico que las avala.

Como ya hemos dicho, en el conjunto epigráfico catedralicio tenemos una *Datatio*, una *Donatio*, un *Decretum indulgentiarum*, tres *Suscriptiones* y cincuenta y ocho *Funera* o inscripciones funerarias.

1. Las *Datationes*

Ya hemos dicho de ellas que consisten en una fecha, generalmente sólo el año, cuya funcionalidad no conocemos bien. Solemos encontrarlas aisladas en sillares, los cuales hay que tener muy en cuenta para su interpretación. Parecen indicarnos que ese sillar se colocó precisamente en esa fecha, o que el edificio había adquirido para la fecha una determinada altura; precisamente aquélla en la que se encuentra la inscripción.

Nuestra catedral sólo cuenta con una, cuya fecha es año 1440. Está emplazada en el Claustro, en un sillar del muro oeste; sillar en cuyo límite acaba la inscripción de tal forma que no sabemos si continuaba en el siguiente sillar que falta en la actualidad. En todo caso podría faltar a lo sumo alguna unidad, lo cual nos alargaría algún año más la fecha. Parece indicarnos la fecha de algún tipo de obra. Si tenemos constancia de que su emplazamiento no cambió desde su origen solemos interpretar que las obras alcanzaban esa altura en la fecha indicada.

2. Las *Donationes*.

Teníamos -desapareció, según creo, cuando robaron el *Libro de las Estampas*- una, singular por los problemas de interpretación que plantea. Datable en el siglo XI, su letrero, colocado sobre una cajita de reliquias, decía:⁴⁷

+Ob onoren Sancte Marie. Gutina offert.

Nos da noticia de la donación que cierta Gutina hizo del cofre con sus reliquias a una iglesia de Santa María. Nada más sabemos. Podemos deducir que se trata de la Iglesia catedral, dedicada a Santa María⁴⁸.

3. El *Decretum indulgentiarum*.

Único en su género, nos atrevemos a calificarlo de singular. En todo caso es, sin duda, la inscripción medieval que mejor muestra la funcionalidad publicitaria de las inscripciones.

El 27 de marzo del año 1456 el obispo don Pedro Cabeza de Vaca, en el ejercicio de sus potestades episcopales y pastorales, decide conceder 40 días de indulgencias -de perdón se decía entonces- a todos los fieles que, en estado de gracia, asistieran los sábados a la vigilia que se celebraba en el pórtico ante la imagen de la Virgen Blanca; decide también conceder otros cuarenta días a los que dieran limosna para celebrar dichas vigiliat. Este acto jurídico, estamos seguro, se plasmó en el correspondiente documento, ejecutado probablemente en papel y letra cortesana, del cual se remitieron copias a todos los curas y rectores del obispado. El original debió pasar, con toda probabilidad, al archivo catedralicio por más que hoy no se conserve; las copias de las parroquias, una vez leídas en la misa mayor de los domingos⁴⁹, debieron perderse, aunque también hayan pasado en un primer momento a los archivos parroquiales. Sin embargo, obispo y cabildo, conscientes de que el acto, si quería ser verdaderamente eficaz, debía difundirse lo más posible, y

46. Conviene recordar que ello no implica que las inscripciones diplomáticas sean documentos jurídicos; diplomáticamente habríamos de clasificarlas entre las noticias documentales. Cf. Al respecto A. CANELLAS, *Diplomática Hispano-Visigoda*, Zaragoza, 1979.

47. Creemos que ha de identificarse con la que reproduce A. VIÑAYO, *León* (Colección "Guías Everest"), León, 1989, p. 78, como "cajita relicario de Santa Marta".

48. Más bien creemos que se trata de la iglesia de Santa María de Golpejones, que ellos habían hecho construir. Cf. J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental de la Catedral de León, III* (986-1031), León 1987, nns. 818 y 826; y *IV* (1032-1109), León, 1990, n. 916. Esta iglesia de Santa María estuvo ligada al monasterio de San Martín de Valdepueblo.

49. Esta manera de proceder está ampliamente documentada y para los más diversos casos.

conscientes también del papel publicitario y divulgador de la inscripción, redactan un resumen romance del decreto y lo plasman en una lápida que hacen colocar en el pórtico de la catedral, justo delante de la imagen de la Virgen Blanca. Así aseguraban la difusión de las indulgencias y facilitaban a los fieles su lucro:

*El reuerendo in Christo padre e señor don Pedro Cabeça
de Vaca
por la graçia de Dios obispo de León, otorgó a qual quier
persona
que aquí, delante la ymagen de Santa María la Blanca
estoviere en
estado de graçia, sábado a la vigilia, por cada ves, qua-
renta días
de perdon. Item otorgó a qual quier persona, por cada
vegada que
diere elimosina para desir las dichas vigiliias quarenta
dias de perdon.
Datum anno Domini millesimo quadringesimo quin-
quagesimo sexto
vigesimo septimo die marcii.*

4. Las Suscripciones.

Recordemos que son algo así como la firma del autor sobre una obra de arte, y que podemos encontrarlas referidas a un edificio o parte de él, a una pintura o escultura, o a una pieza de orfebrería⁵⁰. Son, me atrevo a asegurarlo, las más útiles y codiciadas por los historiadores del arte, sobre todo si, además del nombre del artífice, nos dan la fecha.

Es en cierto modo frustrante que un edificio tan complejo como la catedral leonesa sólo conserve tres de éstas, y muy escuetas.

De la primera y más antigua poco podemos decir por su mal estado de conservación. Está trazada en la imposta del arco que cobija la figura de un obispo, que algunos suponen Manrique. Se han ofrecido algunas lecturas apresuradas, que no puedo enjuiciar, pero que apuntan a la suscrip-

ción del artífice⁵¹. Hoy por hoy ni puedo ofrecer una lectura fiable ni puedo asignarle una cronología, toda vez que no tuve ocasión de examinarla atentamente.

Las otras dos datan del siglo XV, aunque presentan características gráficas muy distintas. Ello, en cierto modo, nos va a ayudar a datarlas relativamente. Pensamos que es más antigua la del maestre Marcos que tenemos trazada sobre el sepulcro de la supuesta condesa doña Sancha:

Maestre Marcos me fizi⁵²

Su escritura gótica minúscula caligráfica, torpe, nos habla de principios del siglo XV.

Por el contrario, la que se refiere al maestro Copin:

Copin imaginero

creemos que data de finales del siglo. Está ejecutada sobre una especie de friso del que no podemos decir si permanece en el lugar originario y al que le falta un sillar que contenía la letra C. Su escritura es la gótica mayúscula imitativa, de la que se usó en época prehumanística, esto es, a finales del siglo XV. La inscripción tiene todas las trazas de ser suscripción de algún conjunto escultórico contiguo⁵³

Para la correcta interpretación de estas inscripciones hay que tener muy en cuenta el soporte sobre el que están trazadas, ya que el mismo forma parte, como documento arquigráfico, del texto de la inscripción. En la primera, el pronombre *me* se refiere a la materialidad del sepulcro y hemos de entender que el maestro Marcos fue el autor del mismo. En la segunda, menos explícita aun, hemos de sobrentender no sólo la materialidad de la pieza a que se refiere, sino incluso la fórmula de suscripción *me fizi*, u otra análoga. En todo caso, no podemos menos de adivinar una intencionalidad publicitaria de carácter profesional y comercial

50. Cf. sobre este tipo de inscripciones V. GARCÍA LOBO y E. MARTÍN LÓPEZ, "Las suscripciones. Relación entre el epígrafe y la obra de arte" *Épigraphie et Iconographie*. (Actes du colloque tenu à Poitiers les 5-8 octobre 1995), Poitiers, 1996, pp. 75-99.

51. También podría tratarse de un *Explanatio* con el nombre del personaje de la escultura.

52. M. TORRES y F. GALVÁN, "La condesa doña Sancha. Una nueva aproximación a su figura", *Medievalismo*, 5 (1995), pp. 9-29

53. Sobre este artífice véanse las observaciones de TEJEIRA, *La influencia del modelo gótico*, pp. 29-30. Según esta autora, y el propio apelativo "imaginero", Copín es artífice de la madera, no escultor de piedra.

4. Los Funera

Las inscripciones funerarias, las relacionadas con la muerte, constituyen el grupo más numeroso del conjunto catedralicio: casi el setenta por ciento. No debe extrañarnos; desde la Antigüedad clásica, la Muerte ha producido más inscripciones que el resto de la actividad humana⁵⁴. Es lógico, pues, que sean estas inscripciones las que más y mejor nos hablen de la actividad publicitaria de la catedral. Para la historiografía romana son las inscripciones funerarias las que permiten un conocimiento más profundo de las personas y de su vida cotidiana⁵⁵. En todo caso, creemos que estas inscripciones van a revelarnos detalles y circunstancias sobre la mentalidad en torno a la muerte de nuestros canónigos y de otras personas ligadas al primer templo de la Iglesia leonesa.

Hasta un total de cincuenta y ocho hemos contabilizado. Todas ellas tienen como autor bien a la institución capitular como tal, bien a alguno de sus miembros individualmente considerados, bien a clérigos y laicos ligados estrechamente a la corporación. No obstante, como ya hemos señalado, hay dentro de ellas gran variedad tipológica⁵⁶.

1. La *Chronica* funeraria de Ordoño II. Ya conocemos algunas otras de este tipo⁵⁷, pero ésta de la catedral nos parece singular, tanto por el personaje a que se refiere -el rey Ordoño II- como por su emplazamiento en torno al mausoleo del mismo.

El texto aparece organizado en tres partes bien diferenciadas: primeramente tenemos un verdadero epitafio sepulcral compuesto de seis versos leoninos:

*Omnibus exemplum sit quam venerabile templum
Rex dedit Ordonius quo iacet ipse pius*

*Hanc fecit sedem quam primo fecerat edem
Virginis hortatu que fulget in pontificatu
Pavit eam donis, per eam nitet urbs legionis
Quesumus ergo Dei gratia parcat ei. Amen*

"Sirva de ejemplo a todos ver qué magnífico templo donó el rey Ordoño, en el que yace ya bienaventurado. Construyó este templo de lo que antes era un palacio, bajo la advocación de la Virgen, advocación que ostenta todo el Obispado; la apabulló con sus dádivas, y gracias a ella resplandece la ciudad de León. Es justo que roguemos para que la gracia divina lo justifique. Amén"

Como la mayoría de los epitafios, éste termina -último verso- con una apreciación solicitando para el rey el perdón divino. Sin embargo, el resto del texto está dominado por la idea de exaltar la magnificencia de la sede -la catedral- del obispado: "*que fulget in pontificatu*"; "*nitet urbs Legionis*", dejandro claro que esta magnificencia en gran medida se debe al origen real del templo: "*quam venerabile templum Rex dedit Ordonius*"

La segunda parte, en prosa, constituye la verdadera "Crónica" de las hazañas de Ordoño, salpicada continuamente de elogios de sus virtudes castrenses y políticas: "*Princeps magnus*", "*prudenter et iuste gubernans*", "*magna strage*":

Iste rex, Alfonsi patris sui vestigio, prudenter et iuste gubernans, Talaueram cepit et arabos apud Castrum Sancti Stephani prosternuit, subiugavit sibi Lusitaniam et Beticam prouincias, et terram arabum que Sicilla dicitur magna strage suegit, anagarum cepit et Vicuniam. Et octauo regni sui anno cum sex mensibus cumpletis, Zamore, infirmitate percussus, ab hoc seculo migravit, Era nongentesima trigesima secunda

Este rey, siguiendo el ejemplo de su padre y gobernando prudente y justamente el reino, con-

54. "Forse più che in qualsiasi altra cultura -escribe Giancarlo Susini- le proporzioni delle iscrizioni funerarie nel mondo romano è acchiacciate rispetto alle iscrizioni di ogni altra categoria" (G. C. SUSINI, *Epigrafia romana*, Roma, 1982, p. 99).

55. *Ibid.*, p. 99. Dice este autor: "Si è già detto che questa circostanza consente un'approfondita conoscenza della storia delle persone e del loro quotidiano".

56. Hasta ahora veníamos calificando a las inscripciones funerarias con el apelativo de *Epitaphia* en los que distinguíamos solamente dos clases: los *necrológica*, y los *sepulcralia*. Sin embargo, este numeroso conjunto de la catedral leonesa nos obliga a cambiar la denominación genérica y a ampliar la tipología de las mismas. Como nombre genérico para todas las inscripciones funerarias -las que giran en torno a la muerte- adoptamos el de *Funera* (pompa fúnebre): dentro de ellas estarían los antiguos epitafios necrológicos y los sepulcrales.

57. Tales las estudiadas por E. Martín López en el monasterio de San Andrés de Arroyo (E. MARTÍN LÓPEZ, *De Epigrafía cisterciense. Las inscripciones...* Sin embargo entiendo que estas *Chronicae* no pueden calificarse de funerarias.

quistó Talavera y derrotó a los moros en las inmediaciones de Castro de San Esteban; sometió las provincias de Lusitania y Bética y la comarca árabe que llaman Sicilla con una gran matanza; conquistó también Anagara y Vicuña. Y a los ocho años y seis meses justos de ser rey, murió en Zamora, enfermo, el año 923.

La tercera parte consiste en una serie exhortaciones a la piedad religiosa, cuyos textos, todos bíblicos, llevan en su mayoría la cita de donde proceden:

*Soli Deo honor et gloria in secula seculorum. Amen. Ad Timotheum, primo epistola*⁵⁸

*Beati qui ad cenam nuptiarum Agni vocati sunt. Apocalipsis. XIX*⁵⁹

*Regi seculorum immortalis invisibili*⁶⁰

*Omnes honorate, fraternitatem diligite, Deum timete, regem honorificate*⁶¹

2. El *Epitaphium necrológicum*. Llama la atención que una institución como la catedral, regida por canónigos que solían mantener especiales lazos de fraternidad con otros canónigos y con laicos, cuente con tan pocos *Epitaphia necrológica*, inscripciones que recogen la noticia de la muerte de una persona⁶².

Están ligadas, pensamos, a la costumbre u obligación que tenían las iglesias y monasterios de orar por sus deudos y benefactores⁶³. En alguna ocasión hemos señalado que estas inscripciones tenían una funcionalidad sustitutoria del libro, del Libro obituario en que se consignaban aquellas defunciones por las que la iglesia o comunidad había de orar durante el año⁶⁴. ¿Es que la catedral leonesa disponía de obituarios suficientes para sus canónigos, o que no tenían los canó-

nigos leoneses la costumbre de otras instituciones⁶⁵ de orar por los difuntos en una procesión claustral?

Nuestra inscripción data de finales de mayo o principios de junio del año 1176 y recoge la noticia de la muerte de cierto *Antoninus iuvenis cantor*, intitulación de dudosa interpretación. Si bien podría tratarse de un chantre llamado Antonino⁶⁶ que fuera conocido con el sobrenombre de "El Joven", sin embargo me inclino a creer que se trata de uno de los jóvenes cantores que la catedral mantenía para solemnizar el culto.

3. Las *Translationes*. Tipo poco frecuente éste, la catedral leonesa cuenta con una referida a san Alvito. Gracias a ella sabemos que el cuerpo del santo permaneció ciento un años en el enterramiento que recibió a raíz de su muerte y que, después -el año 1164- sus restos fueron trasladados a una theca que suponemos de piedra, inaccesible hoy por estar encerrada en el cenotafio del siglo XVI. Esa theca tiene una inscripción que nos da cuenta de la traslación y del autor de la misma:

Hac patris Alviti, Legionis presulis alimi, condidit in theca Fernandus

pignora sacra. Era tunc anni duo preter mille ducenti. O sacer Alvite!

memor esto gentis, Avite, et da levite Fernando gaudia vite. Amen

Los sagrados despojos del venerable padre Alvito, obispo de León, fueron guardados en esta theca por Fernando el año 1164. O sagrado Alvito, acuérdate de este pueblo, de tu linaje, y da al diácono Fernando los gozos de la vida eterna.

58. 1Tim. 1, 17

59. Apc. 19, 9

60. 1Tim. 1, 17

61. 1Ptr. 2, 17

62. *De Epigrafía medieval*, p. 39.

63. *Ibid.*

64. *Ibid.*

65. Así la comunidad silense, en cuyo claustro se conserva gran cantidad de epitafios necrológicos (cf. V. GARCÍA LOBO, "Epigrafía del claustro de Silos", en *El románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro, 1088-1988*, Silos, 1990, pp. 85-104), o la canónica de Santa María de Arbas de la que sabemos tenía la costumbre orar por los difuntos los lunes en procesión a lo largo del claustro (cf. V. GARCÍA LOBO, *Santa María de Arbas. Proyección social religiosa y cultural de una canónica*, Madrid 1987, p. 143. San Miguel de Escalada cuenta con una gran proporción de *Epitaphia necrológica*. Cf. V. GARCÍA LOBO, *Las inscripciones de San Miguel de Escalada. Estudio crítico*, Barcelona, 1982.

66. La documentación publicada no nos permite identificarlo con ningún chantre de la época.

En efecto, el año 1164⁶⁷ el diácono Fernando recoge los restos del santo obispo y los esconde en una *theca*, que unos traducen por urna y yo prefiero no traducir. Redacta, además, una inscripción en versos leoninos que nos parecen interesante no sólo para seguir el peregrinar de los restos del santo sino también para estudiar la historia de su culto.

El hecho del traslado en sí ya nos habla del cuidado que el diácono Fernando tuvo de que esos restos no sufrieran profanación, quizá con motivo de algunas obras. Por su parte el texto epigráfico, aunque no puede interpretarse como una prueba de culto, sí muestra el aprecio y veneración en que se tenía al obispo Alvito: "*presulis almi*", "*pignora sacra*", "*sacer Alvite*", "*memor esto*", "*da gaudia vite*".

Si esto ocurría en 1164, nuestra perplejidad aumenta cuando leemos el epitafio que se trazó hacia el último tercio del siglo XIII sobre lo que debió ser el sepulcro primitivo; de él nos ocuparemos más adelante, cuando tratemos de los epitafios sepulcrales: su texto no revela veneración especial alguna.

4. Los *Tituli proprietatis de sepultura*. Tres inscripciones de este tipo conservamos en la catedral de León. Comienzan a aparecer a principios del siglo XV y están ligados a la difusión de la elección de sepultura en las grandes iglesias de las órdenes mendicantes⁶⁸.

Los dos más antiguos son de dos canónigos legionenses -Juan Rodríguez de Arévalo (c. 1469) y Pedro García de Mijangos (1476)- y el más moderno (finales del siglo XV) pertenece a Juan de Pedrosa, laico, "notario de la iglesia de León" como lo intitula la documentación de la

Catedral⁶⁹. Los dos canónigos tienen en común el haber estado estrechamente ligados a la persona de Arévalo, deán de León que con el tiempo llegó a ser obispo de Oviedo, de Calahorra y de Palencia⁷⁰: Juan Rodríguez de Arévalo era sobrino suyo, y Pedro García de Mijangos su "criado y fechora".

Aunque la tercera se diferencia de las otras dos, todas tienen una estructura muy parecida:

- a) Notificación: (*Esta*) "*sepultura (es) de*"
- b) Intitulación: "*N.* (largo etc. de títulos)
- c) Exposición: dotación económica para sufragios (falta en la tercera)
- d) Disposición: sufragios que se han de decir, con inclusión de parientes o bienhechores
- e) Data: "*Finó...*" (falta en la primera).

El Titulus de Juan de Pedrosa, tiene una segunda parte en que se detallan los sufragios que se han de celebrar por su alma y la de su mujer, ya que en la primera parte sólo se alude al difunto, a sus padres Rodrigo de Pedrosa y Juana Fernández de Villapedro y a su tío Alfonso Fernández de Villapedro. No son los mismos para unos que para otros, aunque sí deben serlo los que incumben a los Bachilleres de los Ciento,

5. Las *Intitulationes sepulcrales*. Así llamamos a cinco inscripciones trazadas sobre sepulcros o sillares próximos a ellos, en las que solamente figura un nombre. La más antigua, de hacia 1384, corresponde al deán don Velasco Pérez y está colocada en el rebanco del arcosolio que cubre lo que suponemos su sepulcro.

De las mismas fechas o un poco posterior, hacia 1387, es la de Martín González, maestrescuela⁷¹; trazada sobre un sillar encima de un sepulcro, pensamos que éste corresponde a aquel

67. Confesamos que la data se presta a una doble interpretación, ya que la preposición *praeter* puede entenderse como "excepto" o "además de". En el primer caso tendríamos el año 1160.

68. La más antigua que conozco de este tipo data de 1410 y pertenece a la colegiata de San Miguel de Aguilar de Campoo. Cf. E. MARTÍN LÓPEZ, *Provincia de Palencia. Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium*, dir. por V. GARCÍA LOBO (*Monumenta Palaeographica Medii Aevi*, dir. por H. ATSMÁ y J. VEZIN, Series Hispanica), de próxima aparición. En la catedral de Avila contamos con el de Ruy González de Avila, deán, que data de 1459.

69. Cf. GARCÍA LOBO, *Colección documental*, ns. 4270 y 4320 (pp. 181 y 195).

70. Don Rodrigo Sánchez de Arévalo, que residió siempre en Roma ya que era alcaide del castillo de Santangelo, murió el 2 de octubre de 1471 (J. SAN MARTÍN, "Palencia, diócesis de": *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, III, Madrid, 1973, pp. 1863-1871, concretamente, p.1870)

71. Cf. ALVAREZ, *Colección documental*, n. 3297, p.106

nombre. Presenta la peculiaridad de estar repetida literalmente en otro sillar, más a la izquierda y más alejado de lo que debe ser su sepulcro; ésta última es más moderna. Sabemos que este personaje murió después de 1387, último año datado de su actividad en la catedral⁷².

Las demás corresponden a Juan Martínez de Otar, arcediano de Saldaña, a Sancho Díaz de Reinosa, tesorero, y al "escruiano Iuan Perez Moro", del que no sabemos si era clérigo o laico.

Ya estamos menos seguros de su funcionalidad. Puede tratarse simplemente de la intitulación del difunto a quien corresponde el sepulcro para no perder la memoria de su identidad; pero podría tratarse también de una especie de minuta para, posteriormente, ejecutar un epitafio completo cuando se dispusiera de los datos al respecto.

6. Los *Epitaphia sepulcralia*. Cuarenta y nueve inscripciones de este tipo hemos conseguido reunir entre fragmentos, desaparecidas, e inscripciones más o menos completas.

La más antigua data del año 878 y corresponde al desaparecido epitafio del obispo san Pelayo. Agrupadas por siglos tenemos: 1 del siglo IX, 1 del siglo XI, 7 del siglo XII, 22 del siglo XIII, 12 del siglo XIV, y 6 del siglo XV.

Si nos atenemos a la condición de los difuntos, vemos que 6 corresponden a obispos; 32 son canónigos, quince de los cuales son dignidades; 2 son de *militēs*; 1 de un escudero; 1 de una viuda; y 1 del adelantado don Rodrigo Alfonso de Mansilla y su linaje.

Evidentemente no podemos examinarlos uno a uno; nos detendremos en los que creemos más interesantes, sea por la personalidad del difunto, sea por sus peculiaridades epigráficas.

1. El obispo Alvito. Entre los epitafios de obispos legionenses -san Pelayo (año 878), san Alvito (año 1063), Manrique de Lara (año 1204), Rodrigo Alvarez (año 1232), Arnaldo (año 1235), y Martín (año 1242)- merece la pena

detenerse en el de san Alvito, al que aludimos anteriormente a propósito de su *Translatio* de 1164 y al que J. Vives califica como "la más interesante de las inscripciones de la catedral de León"⁷³. Está trazado a lo largo de la cubierta del sepulcro y dice:

*"Alvitus tumulo / presul tumulatur in isto.
Annuit huic christianisque / pontificale decus.
Dicite, christicole: / celestis Rex sibi parce
et requiem vite / da sibi perpetue.
Era millesima centesima (prima) et quoto
tertio nonas (septembris).*

El obispo Alvito está sepultado en este sepulcro. Su dignidad episcopal fue buena para esta iglesia y para todos los cristianos. Decid, cristianos: Rey celestial, perdónalo y dale el descanso de la vida eterna. Era el día tres de septiembre de mil sesenta y tres.

Los problemas que plantea este epitafio son varios y de diversa índole. La fecha nos lleva al año 1062. Evidentemente hay un error: el redactor -o el lapicida en su caso- olvidó una unidad después de la centena, para darnos el año 1063, fecha de la muerte de este obispo. También olvidaron, o ignoraban, el mes, que no consignan.

Situados en el siglo XI, la escritura no concuerda con esta fecha. Gótica de finales del siglo XIII⁷⁴, en ese momento fue trazada la inscripción. El problema que surge es saber si el texto es copia literal de otro anterior -el original- o fue redactado para el caso. Se trata de dos dísticos elegíacos, con rima monosilábica, más propia del siglo XI que del XIII; momento éste en que se están redactando en nuestra catedral versos de gran belleza y perfección estilística, como veremos más adelante. Me inclino, pues, a pensar que nuestro texto es una copia más o menos literal del texto primitivo.

Así explicaríamos también cómo este texto no refleja especial admiración hacia un obispo cuyos restos fueron recogidos cien años antes con no poca veneración.

72. Cf. *Ibid.*, n. 3297, p. 106

73. J. VIVES, "Inscripciones cristianas de León anteriores al siglo XIII", *Archivos Leoneses*, 20 (1966), pp. 139-154, concretamente, p. 146.

74. Ya Vives advirtió la discordancia entre los hechos y la escritura que él sitúa entre "la segunda mitad del siglo XII por no decir de la primera del XIII" (*Ibid.*).

2. El obispo Manrique. Para el obispo Manrique, muerto el 15 de febrero de 1204, redactan un epitafio -nada se conserva del resto del sepulcro si no la cubierta, y ésta recortada- en hexámetros leoninos con rima en cada hemistiquio, en que no escatiman epítetos elogiosos, precedidos de la fecha, en ella hay un error si hemos de creer a la que figura en el obituario⁷⁵:

*Sub Era millesima ducentesima quadragesima secunda,
decimo sexto
kalendas marcii. Presul Manricus iacet hic rationis ami-
cus. Sensu
consilio, moribus, eloquio, publica mors pestis si cedere
posset honestis,
cederet huic miro vis violenta viro*

3. El obispo Rodrigo Alvarez. La misma estructura tiene el epitafio redactado para el obispo don Rodrigo Alvarez, muerto el 8 de marzo de 1232; sin embargo en éste, los elogios del difunto son más señalados. Además, se introduce un elemento nuevo: el llanto al que se convoca a la ciudad de León. Y la razón que lo justifica es que otro igual a Rodrigo, leonés él, no va a salir de sus entrañas: "camino de paz, ápice de piedad, ejemplo de honestidad, este Rodrigo era la gloria pontifical; era comida, bebida y vestido para los necesitados; se hizo todo para todos en todas las ocasiones":

*"Sub era millesima ducentesima septuagesima et quotu
octavo idus martii. Pacis
iter, pietatis apex, exemplar honesti, hic Rodericus erat
pontificalis honor; hic cibus
et potus fuit, hic et vestis egenis omnibus, hic unus omnia
factus erat. Ergo tuum, Legio,
luce cecidisse patronum: aut vix aut nunquam iam
paritura parem"*

En los treinta y seis epitafios sepulcrales de canónigos y miembros del cabildo llama la aten-

ción el doble criterio con que fueron redactados sus textos. Para unos, los más (diez y nueve), echaron mano del formulario más sencillo que circulaba para este tipo de inscripciones⁷⁶, y lo aplicaron de una manera uniforme y sin apenas variaciones; y ello a lo largo de los siglos XII, XIII, y XIV:

-Notificación: "*Hic requiescit*" (menos: "*iacet*")
-Intitulación: "*Famulus Dei N....*"
-Data: "*Qui obiit (In) Era.....et quotu.....*"

En cambio los ocho restantes fueron redactados en estilo versificado -se utiliza preferentemente el verso leonino- en que a las tres fórmulas imprescindibles (Notificación, Intitulación y Data) se añade un Narración a base de epítetos elogiosos para el difunto.

Merece la pena destacar entre estos el de *Petrus Iohannis*, muerto el 7 de octubre de 1253. Es un epitafio doble, en cuya primera parte, la versificada, se recoge -como ya lo había hecho veinte años antes el del obispo don Rodrigo- el concepto del llanto por la pérdida de tan querido y preciado personaje para León:

*Larga manus, probitas, decus urbis, Petre Iohannis,
hic sacrista iacens, cunctis memorabilis annis
omnibus aptus eras. Te semper Legio flebit; quem
sua facta probant, nullus reprobare valebit.
Christe, pius veniam sis dando piam*

La segunda consiste en un sencillo epitafio sepulcral redactado según el formulario que vimos anteriormente.

Aunque el elogio no alude directamente al hecho, parece que *Petrus Iohannis* merecía tal epitafio: él donó la arqueta de plata dorada en que reposaron los restos de san Froilán, según consta en la anotación correspondiente del obituario⁷⁷.

75. Cf. M. HERRERO JIMÉNEZ, *Colección documental de la catedral de León, X (Obituarios medievales)*, León, 1994, p. 336. Según el obituario, Manrique falleció el 14 de febrero de 1205, un año después del que consigna la inscripción: "*Eodem die obierunt...et domus Manricus, legionensis episcopus, qui dedit canonicis, pro anniuersario suo hereditatem de Coruellos, palacium de Curonio et vineam que fuit comitisse domne Gelloyre, Era M^a CC^a XL^a III^a. Debemus celebrare missam cum capis*". Cabe no obstante la posibilidad de que el error esté en el obituario.

76. Sobre la circulación de formularios cf. R. FAVREAU, "Sine fele columba. Sources et formation d'une formule épigraphique", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 32 (1989), pp. 105-113, y "Origenes et sucès d'une formule épigraphie. "In gremio matris residet sapientia patris": *Annales Universitatis Curie-Sklodowska*. Lublin, 45 (1990), pp. 99-108.

77. Cf. HERRERO JIMÉNEZ, *Obituarios medievales*, pp. 506-507: "*Eodem die -nonas octobris- obierunt...et Petrus Iohannis, presbiter et thesaurarius huius ecclesie, qui reliquit...unam archam argenteam bene deauratam, que est modo super altare Sancte Marie, in qua est repositum corpus Sancti Froylani*".

También merece comentario el del canónigo Adán Pérez. Redactado en romance -la lengua más usada entre eclesiásticos es la latina- la narración o exposición de motivos consiste en consignar la donación que hace a los Bachilleres para la celebración de sufragios anuales. Esta parte del epitafio está tomada del testamento del difunto⁷⁸.

Estos detalles -la generosidad del difunto para con el cabildo y el compromiso de éste en los sufragios por su alma- quizá sean la clave para entender el distinto tratamiento que reciben unos y otros en sus epitafios.

Del año 1275 tenemos el epitafio de cierto arcediano y canónigo, cuyo nombre no se lee en la actualidad. Es interesante porque recoge y plasma la idea de la caducidad y engaño de las apariencias de la vida, expresada en un apóstrofe al lector, apóstrofe que veremos repetido casi doscientos años después en el epitafio de Juan de Grajal:

*Quisquis ades, cogica quam falax sit tibi vita.
Ecce.....onsi probus archilevita,
huius ecclesie canonicus...letus verax, dilectus
constans prudens, homo rectus, vir cunctis gratus
fuit hoc tumulo tumulatus Qui obiit Era millesima
tricesima decima tertia.*

También merece la pena comentar el epitafio de Juan Martínez de Grajal, canónigo licenciado en ambos Derechos, muerto el 24 de octubre de 1447⁷⁹. Está redactado en latín, en dísticos elegíacos, a mi parecer de gran elegancia y sabor clásico. El redactor de la elegía, que puede ser el propio difunto en vida ya que habla en primera persona, juega con varios conceptos típicos en la época en torno a la muerte:

- a) la ejemplaridad de la muerte ajena expresada mediante apóstrofe:
Quisquis in exiguo defigis marmore vultus

- b) la vanidad de la gloria del mundo:

Aspice quid mundi gloria vana ferat

- c) la soledad del moribundo:

*Heu, heu, tantus honos! quid turba parata clientum
profuit? Extremum nemo iuvare potest.*

A estos treinta y seis epitafios referidos a los miembros del cabildo hemos de añadir los seis que calificamos como indefinidos pero que, estamos casi seguros, pertenecen también a canónigos u otros eclesiásticos catedralicios. Los llamamos indefinidos por su carácter fragmentario que no nos permite ni identificar el personaje ni precisar la fecha⁸⁰.

Sí es curioso y destacable que casi todos -cuatro- son del siglo XII, mientras que uno sería de mediados del XIII y otro, de 1443. Esta circunstancia está, sin duda, relacionada con el hecho de las obras del nuevo templo en el siglo XIII.

Los dos epitafios de los "milites" enterrados en nuestra catedral, aunque muy distantes en el tiempo y en su significado, encierran a nuestro juicio notable interés.

El primero, del "miles" Fernando Alvarez fallecido el 14 de febrero de 1194, porque nos da testimonio de la pervivencia de una institución nacida y desarrollada en el s. X en torno a iglesias y monasterios fronterizos: la del guerrero protector⁸¹. Por su sencillez formularia está emparentado con la mayoría de los epitafios sepulcrales:

*Hic requiescit famulus Dei Fernandus Alvares, miles,
qui obiit Era millesima ducentesima trigesima quarta
et quoto sexto kalendas maii.*

El segundo epitafio, muy distanciado en el tiempo y en su significado, es de Miguel Beltrán de Ayerbe, aragonés, soldado de la armada,

78. Hizo testamento el 20 de diciembre de 1321. Cf. J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección documental*, XI (1301-1350), León, 1995, n. 2918, pp. 278-279. Este testamento nos sirvió para corregir el año de la data, al que debe faltarle una unidad.

79. Aparece documentado en la Catedral por última vez el 12 de marzo de 1442. Por aquí sabemos que era "licenciado en Leyes". Cf. ALVAREZ, *Colección documental*, n. 3536, p. 274.

80. Sólo dos conservan la fecha completa: una es el 19 de octubre de 1140 y, otra, de 1443. La primera está redactada en estilo versificado, con verso leonino y, la segunda, su texto consiste solamente en la expresión del año, en romance.

81. No fueron pocos los monasterios e iglesias que tuvieron como protector a un *miles*. Sabemos que San Miguel de Escalada en el siglo X tenía uno llamado Fernando. Cf. GARCÍA LOBO, *Las inscripciones de San Miguel de Escalada*, pp. 56 y 66 (n 9), y lámina VII.

muerto el 9 de noviembre de 1328⁸². Su contacto con León se establece a través del obispo don García de Ayerbe⁸³, su pariente. Después de una serie de campañas a las órdenes de Alfonso IV de Aragón, estando el León para visitar al obispo, muere a causa de sus heridas. Su epitafio se debe a la iniciativa del cabildo que adquirió el compromiso -compromiso asegurado a través de la inscripción- de celebrar anualmente un aniversario para el que dejó el difunto mil maravedís.

El epitafio de doña Eldonza Martínez de Mayorga también es destacable, sobre todo, porque es el único que se conserva de una mujer enterrada en el claustro, además de la mujer del adelantado don Rodrigo Alfonso de Mansilla, de que hablaremos a continuación.

Aqui iace Eldonza Martínez de Mayorga, que Dios perdone, mugier que fue de Diego Garcia, que finó xueves quatro dias del mes de iunio, anno Domini millesimo tricentesimo octogesimo tertio. Et mandó al cabildo et a la obra desta Iglesia todos los bienes que ella avia en Mayorga et en Valdemoros et en su termino, et mas diez mil maravedis para conprar otra heredad. Dezit "Pater noster" Por su anima. Amen

Efectivamente, en su testamento, fechado el 13 de agosto de 1382, deja todos estos bienes al cabildo aunque quedaban en usufructo para su marido que en aquella fecha aún vivía⁸⁴; muerto éste en el intervalo, heredó directamente el cabildo, como nos indica la inscripción⁸⁵.

Aunque ejecutado su epitafio a finales del siglo XV a juzgar por su letra, en torno a 1364 muere don Rodrigo Alfonso de Mansilla, adelantado de León y de Galicia y merino de Asturias. Por

documento de 13 de noviembre de 1364 él y su mujer hacen una cuantiosa donación al cabildo dotando la capilla de San Andrés con capellanes de presentación familiar y disponiendo sepultura en ella para sí y para su linaje⁸⁶

Los trámites y ejecución de las disposiciones testamentarias en torno a la capilla de San Andrés y a los monumentos funerarios debieron ser largos y no culminaron, probablemente, hasta finales del siglo XV, que es cuando se ejecuta la espléndida inscripción sobre una lápida junto a los sepulcros del Adelantado y de su esposa, en la mencionada capilla.

Estos sepulcros son la consecuencia de la cuantiosa donación que hizo el adelantado por documento de 13 de noviembre de 1364.

Todo se recoge en el letrero, que dice:

En estos dos monumentos estan sepultados los cuerpos de don Rodrigo Alfonso de Mansilla, adelantado de tierra de León de Galizia e merino de Asturias, e de su muger Maria Velasques. En esta capilla de San Andrés se han de enterrar todos los que son de su lenage, e apresentar sus capellanes, y han de arder dos lampas continuamente por muchos de sus bienes que dieron para la Mesa capitular desta santa Iglesia, segun se fallara en la donaçion de los sobredichos don Rodrigo Alfonso de Mansilla e Maria Velasques, su muger, la qual donaçion está en el thesoro desta dicha Yglesia. E los señores della les fazen e mandan fazer muchas sacri fiçios por sus animas, las quales Nuestro Señor quiera perdonar. Santa Pasion. Amen

82. Probablemente hijo del almirante don Jaime Pedro de Ayerbe, hijo natural a su vez de Pedro IV el Ceremonioso. A pesar de las hazañas descritas en el epitafio, la *Crónica* de Muntaner no lo menciona.

83. Fue obispo del 6 de noviembre de 1319 al 2 de septiembre de 1332. Cf. J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, "León, diócesis de": *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, II, Madrid, 1972, p. 1284.

84. Cf. ÁLVAREZ, *Colección documental*, n. 3284, pp. 99-10.

85. Una vez más comprobamos que este tipo de epitafios se valían de los testamentos para redactar estas cláusulas que llamamos "Narración" o "Exposición de motivos". Sobre la relación documento e inscripción cf. E. MARTÍN LÓPEZ, "El documento como fuente para la Epigrafía", *La documentación para la investigación (Homenaje a José Antonio Martín Fuertes)*, I, León 2002, pp. 361-383.

86. Cf. ALVAREZ, *Colección documental*, pp. 32-33 y 72-73.

IV. FUNCIONALIDAD DE LAS INSCRIPCIONES

Después de este repaso por las que me parecían más significativas del conjunto de inscripciones medievales de nuestra catedral, creo que ya estamos en mejores condiciones para abordar la cuestión fundamental que planteábamos al principio: "¿A qué viene todo este despliegue gráfico", despliegue del que se supone solo se conserva un diez o un quince por ciento. No olvidemos que la ejecución de una inscripción era laboriosa en su proceso y costosa en su financiación.

Lo primero que debemos saber es quién o quienes fueron los autores de nuestras inscripciones. No olvidemos que el autor es quien concibe el mensaje y hace que se materialice con una intencionalidad determinada.

De una manera genérica podemos responder que es la sociedad capitular quien se responsabiliza de ellas, considerada unas veces en su conjunto y, otras, en sus miembros individualmente: obispo, canónigos, clérigos. También encontramos laicos que por una u otra razón mantuvieron estrechos lazos con la catedral.

También debemos tener en cuenta quién era el destinatario de los mensajes epigráficos. Encontramos dos clases de ellos: eclesiásticos - canónigos, clérigos- y ciudadanos leoneses en su condición de fieles que frecuentaban el templo.

Pues bien, es evidente que la sociedad catedralicia -obispos, canónigos, clérigos y laicos ligados al templo- tiene mensajes importantes que difundir y es consciente del valor de la inscripción para ese cometido. Mediante la inscripción van a difundir de una manera universal y permanente sus mensajes.

La mera consideración estadística que hicimos al principio ya nos revela algo importante: que las preocupaciones de todas estas personas que utilizaron la catedral como escaparate publicitario giran sobre todo en torno a la muerte. En principio, no debe extrañarnos: la muerte ha originado siempre, desde época romana⁸⁷, la más abundante y característica epigrafía.

También salta a la vista que la publicidad catedralicia es fundamentalmente pastoral. No encontramos esos mensajes que podríamos llamar "económicos" en torno a reliquias o a personajes atractivos para el público. Faltan esas inscripciones que inventarían innumerables reliquias, algunas de las más peregrinas e inverosímiles, que sólo pretenden llamar la atención de peregrinos. Faltan las consagraciones de altares por obra y con asistencia de cardenales arzobispos obispos y abades, cuyos textos parecen querer dejar clara la importancia del templo y del altar. Solamente el *Decretum* del obispo Cabeza de Vaca menciona la limosna, pero lo hace de una manera discreta y secundaria: el fin del Decreto es ofrecer a los fieles la posibilidad de lucrar indulgencias, mentalidad muy extendida en la época.

Pastoral moral plasmada en las *Hortationes* que invitan a los fieles a permanecer en el templo con la debida compostura y a amar la rectitud a la hora de impartir la justicia en el tribunal eclesiástico o de fijar las pesas y medidas de la ciudad.

Pastoral teológica vemos en los innumerables letreros bíblicos que acompañan a los conjuntos iconográficos de las sillerías, del retablo y de las pinturas del templo.

Pastoral escatológica, de diverso tono según las épocas, plasmada en las distintas inscripciones funerarias y centrada en dos puntos fundamentales: la oración permanente por el difunto, y la ejemplaridad de la muerte para los vivos. La oración unas veces se pide directamente al lector y otras se deja a su libre voluntad. En todo caso, la comunidad capitular como tal garantiza la oración mediante las inscripciones que sirven de recordatorio. La ejemplaridad de la muerte ajena, según las épocas, se pretende unas veces poniendo ante los ojos del lector las virtudes del difunto, otras, llamándole la atención sobre la inutilidad de los afanes mundanos.

Es también una publicidad digna. Nuestras inscripciones muestran que la catedral contaba con un taller epigráfico bien dotado tanto de personal cualificado como de medios materiales. La redacción de los textos revela conocimientos

87. Véase la nota 54.

literarios y técnicos por parte de los rogatarios. Disponen de formularios, simples y literarios que emplean y adaptan con acierto. Los calígrafos u *ordinatores* dominan la escritura epigráfica que ejecutan generalmente con elegancia y armonía. Incluso los lapicidas, sean los mismos *ordinatores* sean artesanos del martillo y el cincel, se muestran hábiles en su cometido.

En fin, debemos suponer, ya que no conocemos las reacciones de los destinatarios o público en general, que fue una publicidad eficaz. Eficacia que, por lo que a nosotros respecta, se concreta en la información histórica, artística y social que nos transmitieron estas inscripciones.

La mitra y el cabildo en la iglesia de León durante el siglo XIII

Gregoria Cavero

RESUMEN

Dada la compleja realidad de la mitra leonesa en el siglo XIII, similar por otra parte a lo que sucedía en su entorno geográfico, pretendemos elaborar y fijar la nómina episcopal, desenmascarar las problemáticas elecciones que condujeron a los distintos preladados hasta la silla pontifical, y analizar sus relaciones con la monarquía, con la ciudad y diócesis, y con el propio cabildo catedralicio. A pesar de las grandes dificultades económicas que la documentación refleja, la ciudad y sede leonesas vieron erigir el bello edificio catedralicio bajo la atenta mirada de preladados tan significativos como Martín Fernández y con la estrecha colaboración del cabildo.

ABSTRACT

The reality of the Leonese prelaty during the 13th century was complex and, on the other hand, similar to what was happening in its geographic environment. We intend to elaborate and settle the list of its bishops as well as disclose the problematic elections which led the various prelates to the episcopal throne. We also try and analyse the relationships between the prelaty and the monarchy, the city, the diocese, and the cathedral chapter itself. In spite of the great economic difficulties shown in the documents, the Leonese city and see witnessed the construction of the beautiful cathedral building under the attentive look of bishops as significant as Martín Fernández and with the close cooperation of the chapter.

PALABRAS CLAVE: Iglesia. Mitra. Cabildo catedralicio.

KEY WORDS: Church. Prelacy. Cathedral chapter

El marco cronológico, especificado en el título de esta ponencia y referido a la catedral de León, que constituye el tema monográfico de este congreso, corresponde al siglo XIII, cuando se construyó el templo gótico: desde el poderoso obispo Manrique de Lara, que ocupa la silla episcopal los últimos años del siglo XII y los primeros del XIII, como mano derecha del monarca leonés Alfonso IX, hasta el prelado Fernando Ruiz, muerto en 1301, cuya actividad discurre por el reinado de Sancho IV y la minoría de Fernando IV. Nuestro análisis se detendrá con especial énfasis en las dos instituciones eclesiásticas por excelencia: el episcopado y el cabildo catedralicio; y las relaciones entre uno y otro y con otras instituciones, si bien aludiremos escasamente a las relaciones con la

monarquía, tema que analizará J. M. Nieto Soria dentro del marco de este congreso.

1. FUENTES E HISTORIOGRAFÍA

Es éste, sin duda, un momento excepcional en cuanto a la publicación de fuentes leonesas, debido al empeño de J. M. Fernández Catón, cuyos esfuerzos pueden valorarse a través de la excelente colección *Fuentes y Estudios de Historia Leonesa*, con cerca de 100 volúmenes disponibles. En ella se recoge la documentación catedralicia, totalmente publicada por lo que se refiere a la época medieval¹, a excepción de una parte de las actas capitulares, que permanecen extractadas desde

1. Para nuestro trabajo hemos utilizado los siguientes volúmenes: J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230)*, VI (1188-1230), León, 1991 (vol. 46 de la citada colección).- J. M. RUIZ ASECIO, *Colección documental del archivo de la Catedral de León*, VIII (1230-1269), León, 1993 (vol. 54).- RUIZ ASECIO-J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección Documental del archivo de la Catedral de León*, IX (1269-1300), León, 1994 (vol. 54).- M. HERRERO JIMÉNEZ, *Colección documental del archivo de la catedral de León, X: Obituarios medievales (=Obituarios medievales)*, León, 1994 (vol. 56). La documentación catedralicia irá citada como *Colección de la catedral de León* (=CCL) y el número del documento.

hace medio siglo². Igualmente se recoge la de muchos fondos monásticos leoneses³, algunos de los cuales han sido útiles para este trabajo.

Debo, asimismo, referirme a la importante masa documental pontificia recogida por S. Domínguez, que engloba la cancillería pontificia⁴ desde el siglo XI hasta 1300, que ha incrementado ampliamente la documentación hasta ahora manejada, y que se halla en fase de publicación; su generosidad ha hecho posible la consulta de estos fondos a través de su trabajo.

Han sido, con carácter excepcional, utilizados otros fondos, también publicados. Nos referimos, por ejemplo, al de la colegiata de San Isidoro de León⁵, cuya colección documental ha editado la universidad legionense.

Dado que la historiografía anterior a 1950 es suficientemente conocida, nos referiremos simplemente a trabajos de los últimos años. Alberga también la citada colección *Fuentes y Estudios de Historia Leonesa* algunos estudios. Por ejemplo, el de T. Villacorta sobre el cabildo catedralicio⁶; o los de Sánchez Herrero sobre las diócesis del reino de León en los siglos bajomedievales⁷. Sin embargo, escasean los estudios relativos a las ins-

tituciones eclesiásticas leonesas a partir del siglo XII⁸. En 1975 se preguntaba P. Linehan⁹ cómo se habían podido sufragar las construcciones catedralicias, sufriendo una grave crisis económica las iglesias castellanoleonesas, a mediados del siglo XIII. Esta es la razón del análisis que Linehan realiza sobre la iglesia leonesa del siglo XIII. Con carácter específico analiza también Panera Burón¹⁰ las características de la exención de la sede leonesa, desde sus orígenes hasta la época contemporánea.

En el ámbito castellanoleonés recogemos obras de carácter más general: los estudios de Demetrio Mansilla¹¹ respecto a la iglesia castellanoleonesa; los de Nieto Soria¹² sobre la iglesia y la monarquía en Castilla; y, finalmente, los dedicados a la iglesia hispánica del siglo XIII, sobre todo los trabajos del ya citado P. Linehan¹³.

2. EL EPISCOPADO

Durante el reinado del último monarca leonés, Alfonso IX, y con sus sucesores, la mitra leonesa continuó implicándose de lleno en la actividad política de la monarquía castellanoleonesa y siguió muy de cerca sus actividades; pero tam-

2. Las actas capitulares habían sido publicadas anteriormente en extracto. Véase R. RODRÍGUEZ, "Extracto de Actas capitulares de la catedral de León", *Archivos Leoneses*, 18 (1955), pp. 151-166; 19 (1956), pp. 183-190; 20 (1956), pp. 123-148; 22 (1957), pp. 147-175; 23-24 (1958), pp. 183-192 y 317-168; y 31-32 (1962), pp. 111-146 y 308-324.
3. J. A. FERNÁNDEZ FLÓREZ, *Colección diplomática del monasterio de Sabagún*, V (1200-1300), León 1993 (=CMS).- T. BURÓN CASTRO, *Colección documental del monasterio de Gradefes*, I (1054-1299), León, 1998 (=CMG).- J. DE LA FUENTE CRESPO, *Colección documental del monasterio de Trianos (1111-1520)*, León, 2000 (=CMT).- S. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Colección documental del monasterio de Santa María de Carbajal (1093-1461)*, León, 2000 (=CMC).- S. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Colección documental medieval de los monasterios de San Claudio de León, monasterio de Vega y San Pedro de las Dueñas*, León, 2001 (=CMSC,V,SPD).
4. S. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios referentes a la diócesis de León (siglos XI-XIII)*, (= *Documentos pontificios*), León, 2003.
5. E. MARTÍN LÓPEZ, *Patrimonio cultural de San Isidoro de León*, I/1, *Documentos de los siglos X-XIII*, León, 1995.
6. T. VILLACORTA RODRÍGUEZ, *El cabildo catedral de León. Estudio histórico-jurídico, siglos XII-XIX*, León 1974.
7. J. SÁNCHEZ HERRERO, *Las diócesis del Reino de León. Siglos XIV y XV*, León, 1978.
8. Es llamativo, por ejemplo, que el cabildo, tras la monografía general de T. Villacorta, haya suscitado únicamente estudios relativos a su situación en el siglo XV. Recogemos, por ejemplo, los de Fernández Flórez: J. A. FERNÁNDEZ FLÓREZ, *El patrimonio del cabildo catedralicio de León en la segunda mitad del siglo XV*, Valladolid, 1985; los colectivos realizados por I. NICOLÁS, M. BAUTISTA y T. GARCÍA, *La organización del cabildo catedralicio leonés a comienzos del siglo XV (1419-1426)*, León, 1989; y su trabajo posterior sobre propiedad urbana, León, 1990.
9. P. A. LINEHAN, "La iglesia de León a mediados del siglo XIII", en *León y su Historia*, III, León, 1975, p. 3.
10. P. L. PANERA BURÓN, "Diez siglos de exención de la iglesia legionense", en *León y su Historia*, VIII, Miscelánea histórica de Temas Leoneses, León, 1975.
11. D. MANSILLA, *Iglesia castellanoleonesa y curia romana en los tiempos del rey San Fernando. Estudio documental sacado de los registros vaticanos*, Madrid, 1945.
12. J. M. NIETO SORIA, *Las relaciones Monarquía-Episcopado castellano en Castilla como sistema de poder, 1252-1312*, Madrid, 1983, 2 vols.; e *Iglesia y poder real en Castilla. El Episcopado (1250-1350)*, Madrid, 1988.
13. P. A. LINEHAN, *La Iglesia española y el papado en el siglo XIII*, Salamanca, 1975; y "The Spanish Church revisited: The Episcopal gravamina of 1279" (= "The Spanish Church revisited"), en *Authority and Power: Studies on Medieval Law and Government presented to Walter Ullmann on his seventieth birthday*, Cambridge, 1980, pp. 127-147.

bién los preladados tuvieron que ocuparse de sus cada vez más poderosos cabildos y de los también cada vez más vigorosos concejos. Entre el campo político y el pastoral, los obispos del siglo XIII leonés fueron sujetos directos de la presión regia pero cada vez más también de la pontificia.

2.1. La nómina episcopal

A lo largo de 100 años, la mitra leonesa fue ocupada por 12 preladados, que rigieron su iglesia de forma muy diversa. Durante toda la primera parte del reinado de Alfonso IX de León, la sede leonesa estuvo ocupada por Manrique de Lara, que accedió a la mitra leonesa en 1188 y se mantuvo en ella hasta 1205. La nomenclatura del resto de los preladados leoneses del período ha experimentado distintas confusiones: en ocasiones, de apellidos; en otras, de fechas o de identidad.

Los preladados leoneses del siglo XIII

Manrique de Lara (1188-1205)

Pedro Muñiz (1205-1207)

Pelayo Pérez (1207-1208). Electo

Rodrigo Álvarez (1208-1232)

Martín Alonso (1232-1234). Electo

Arnaldo (1234-1235)

Juan Galván (1235-1236). Electo

Juan Domínguez (1237). Electo, antes obispo de Osma

Martín Rodríguez (1238-1242), antes obispo de Zamora

Munio Álvarez (1242-1252)

Martín Fernández (1254-1289)

Fernando Ruiz (1289-1301)

He aquí sus datos:

Pedro Munioni (Muñiz o Muñoz)

López Ferreiro lo hace de origen gallego y arcediano de Santiago en la misma fecha en que era deán de la catedral de León, justificándolo con que "entonces ya comenzaba a ser compatible la pluralidad de beneficios en una misma persona"¹⁴. Fue obispo de la sede legionense entre 1205 y 1207 y conocido por su relación con el canónigo isidoriano Santo Martino¹⁵, al que curó de unas fiebres cuartanas siendo aquél todavía deán. Después fue arzobispo compostelano hasta 1224; murió el 29 de enero de dicho año y fue sepultado al pie del Pórtico de la Gloria¹⁶. En el obituario leonés figura el 30 de enero¹⁷.

Pelayo Petri (Pérez)

Al obispo Pelayo se le ha identificado con Pelayo Albanense, benedictino y leonés¹⁸, que fue obispo electo¹⁹ durante cerca de dos años²⁰ pero que nunca consolidó su elección. Su nombre completo era Pelayo Pérez,²¹ era arcediano de la catedral²² y la identificación con el famoso cardenal no pasa de una hipótesis, que se aleja cada

14. A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago, 1902, en la edición facsimilar, Santiago de Compostela, 1983, tomo V, p. 48.

15. LUCAS DE TUY, *Vida de Santo Martino*, en M. Risco, *España Sagrada*, vol. XXXV, p. 396-397, según la edición facsimilar publicada en León, 1980.

16. LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, p. 72-73. Recoge el autor que "la fama póstuma no fue cual correspondía a los méritos de este ilustre Prelado. En tarda edad se le acusó de nigromántico y dado al estudio de la magia. El Reverendísimo P. Gonzaga... dice que por ciertos excesos fue recludo por orden del papa en el convento de San Lorenzo de Santiago".

17. "Et Petrus Muniz, qui fuit episcopus huius ecclesie, postea archiepiscopus Compostellanus, pro cuius anniuersario dominus Munio, episcopus Legionensis, dedit terciam partem pensionis domorum de Ferraria quas fecit ipse propriis sumptibus". HERRERO, *Obituarios medievales*, p. 323.

18. J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental del archivo de la catedral de León*, VI (1188-1230), vol. 46 de la "Colección de Fuentes y Estudios de Historia Leonesa", p. XVIII. Lo hace procedente de Vega de Infanzones.

19. La documentación pontificia de 1208, procedente de la cancellería de Inocencio III, relativa al obispo de León, omite el nombre del prelado (CCL, documentos 1.795, 1.796, 1.797 y 1.798). En 1208, seguía figurando como electo: "Domno Pelagio in Legione electo" (CCL, doc. 1.800); y, a comienzos de 1209, ya aparece, como nuevo electo, "Domno Roderico in Legione electo" (CCL, doc. 1.805).

Debemos señalar, sin embargo, que hay alguna excepción: en 1207, noviembre, en un documento del monasterio de Vega aparece simplemente como obispo de León. CMV, doc. 85.

20. Lo seguimos encontrando como electo durante una buena parte de 1208. E. MARTÍN LÓPEZ, *Patrimonio documental de San Isidoro de León. Documentos de los siglos XI-XIII* (en adelante *San Isidoro*) 188 y 189, a título de ejemplo.

21. De su apellido, Petri, no hay duda alguna, porque se registra en documentación de distintos fondos. Véase, por ejemplo, CMV, doc. 85, datado en 1207. CMG, doc. 296.

22. A lo largo de los primeros años del siglo XIII, hallamos "archidiaconus domnus Pelagius", CCL, doc. 1.784, datado en enero de 1206; doc. 1.774 (año 1203); doc. 1.778, de 1.205.

vez más al datarse perfectamente el apellido Pérez.

Rodrigo Álvarez

Arcediano de la catedral y obispo de León. Tuvo relaciones muy fluidas²³ con la corte de Alfonso IX y muy encontradas con el cardenal Pelayo Galván y la corte pontificia de Honorio III. Aparece citado por el canónigo isidoriano santo Martino en relación al enfrentamiento con el albigense Arnaldo. Mantuvo un largo y penoso enfrentamiento con el gran monasterio benedictino de Sahagún. Murió, según la inscripción²⁴ de su sepulcro, el 7 de marzo de 1232.

Martín Alonso

Fue arcediano de la iglesia de León y obispo electo para la sede legionense entre 1232 y 1234. Nunca fue ratificado.

Arnaldo

Conocido también como *magistro Arnaldo*²⁵, figura como electo de León y, ya en sus últimos días, debió de ser consagrado²⁶. No renunció a la sede²⁷. Murió, según el obituario, el 24 de septiembre²⁸ de 1235: *legavit capitulo pro anniuersario suo D morabetinos*. Fue enterrado en la capilla de San Pedro y San Ildefonso de la catedral²⁹.

Juan Galván

Maestro Juan, subdiácono pontificio en 1218, maestrescuela de León y deán de la iglesia compostelana, fue obispo electo de León entre 1235 y 1236. Tampoco fue confirmado. Era sobrino del cardenal Pelayo albanense.

Juan Domínguez

Obispo de Osma y canciller de Fernando III. Aunque fue obispo electo de León, nunca realizó su traslado a esta diócesis.

*Martín Roderici (Rodríguez)*³⁰

Arcediano de León en 1218, fue nombrado para la sede de Zamora, en la que permaneció hasta 1238. Fue obispo de León hasta la fecha de su muerte, recogida en el obituario³¹ legionense y en la lápida sepulcral catedralicia, y que ocurrió el 16 de enero de 1242. Es también conocido como Martín el Zamorano³².

Munio Álvarez

Arcediano de León, sucedió en el episcopado legionense a Martín Rodríguez; tras un largo periodo electo, definitivamente consolidó su puesto en la mitra leonesa extendiéndose su gobierno hasta 1252. Murió, según el obituario³³, el 15 de abril de dicho año.

23. CCL, vol. 46 de la "Colección de fuentes de estudios e historia leonesa", p. XIX.

24. "Sub era 1270. VIII id. Marc.", J. de D. POSADILLA, *Episcopologio legionense* (en adelante *Episcopologio*), León, 1899, 2 tomos, II, 31.

25. CMS, doc.1.678, de 28-XII-1234.

26. Desconocemos su procedencia. En la iglesia salmantina se registra un magister Arnaldus en 1202. J. L. MARTÍN, *Documentos de los archivos catedralicio y diocesano de Salamanca*, Salamanca, 1977, doc. 117.

27. Lo recoge C. EUBEL, *Hierarchia Catholica Medii Aevi*, vol. 2 (1198-1431), p. 299, y de aquí paso al *Diccionario de Historia Eclesiástica de España* (=DHEE), s. v. León, p. 1.284.

28. M. HERRERO, *Obituarios medievales*, p. 493.

29. La inscripción que recuerda su muerte señala que murió "Era MCCLXXIII, in die 8 Octobris anno 1235". POSADILLA, *Episcopologio*, II, 36. Al no registrarse 8 kalendas de octubre, podría dar lugar a discrepancias, pero ciertamente es la misma fecha del obituario.

30. Martín Roderici ha sido comúnmente llamado Martín Arias. El error arranca de la sede de Zamora: hay un Martín Arias o Martín I y un Martín Roderici o Martín II (J. C. LERA MAILLO, *Catálogo de los documentos medievales de la catedral de Zamora*, Zamora, 1999, doc. 493; y J. SÁNCHEZ HERRERO, "Historia de la Iglesia de Zamora, ss. V-XV", *Historia de Zamora*, vol. I, p. 705). Martín II o Martín Rodríguez es el que, siendo leonés, pasó a la sede de Zamora (DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, doc. 163, como Martín Roderici), y que volvió después, en 1238, a la sede de León (CCL, doc. 2021-2022), donde aparece también como Martín Roderici (CCL, doc. 2.024); y CMT, doc. 134. Por ello debe ser llamado Martín Rodríguez y no Martín Arias.

Podría pensarse que el error arrancó de Flórez, Risco, etc. Sin embargo, la confusión está en EUBEL y su *Hierarchia Catholica Medii Aevi*, donde se recoge "Martinus Arias, episcopus zamorensis", vol. 2 (1198-1431), p. 299, de donde pasó al DHEE, voz de León, p. 1284, y a toda la edición documental de la Catedral de León.

31. "Et episcopus domnus Martinus Roderici, qui reliquit nobis D morabetinos pro adniuersario (sic) suo". HERRERO, *Obituarios medievales*, p. 313.

32. Martín Rodríguez el Zamorano consta, por ejemplo, en la imprescindible obra de M. VALDÉS, C. COSMEN, M.V. HERRÁEZ, D. CAMPOS y I. GONZÁLEZ-VARAS, *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994. Los autores de la obra se refieren siempre a Martín Rodríguez, nunca Martín Arias.

Martín Fernández

Fue arcediano de Saldaña, en la iglesia de León, criado del monarca Alfonso X, notario del rey en León, y "hombre acostumbrado a mandar"³⁴. Fue el más longevo de los prelados leoneses, rigiendo la sede hasta 1289, y también, el más activo en la reunión de sínodos³⁵ y redacción de constituciones capitulares. Asistió al Concilio II de Lyon, celebrado en 1274. A él se le aplican "actividad y pericia en procurar y lograr recursos para proseguir la grandiosa obra de la catedral"³⁶. En la contienda ocurrida entre Alfonso X y Sancho IV, Martín Fernández se enfrentó al primero, lo que le acarreó el exilio³⁷, en 1279. El obituario³⁸ sitúa su muerte el 24 de marzo de dicho año.

Fernando Ruiz

Antiguo abad de Covarrubias, dignidad de la iglesia de Burgos, fue obispo de León hasta comienzos del siglo XIV.

Una simple valoración de la procedencia revela claramente la endogénesis que caracteriza a la mitra leonesa en el siglo XIII y el poder de los arcedianos de su iglesia. De los doce prelados que hemos registrado, seis habían ocupado previamente arcedianatos de la iglesia legionense: Pelayo Pérez, Rodrigo Álvarez, Martín Al(f)onso, Martín Rodríguez, Munio Álvarez y Martín Fernández. A ellos debemos sumar al deán Pedro Muñiz y al maestrescuela Juan Galván. Desconocemos si era dignidad capitular el maestro Arnaldo. Finalmente, en la última

parte del siglo, Fernando Ruiz rompió la tendencia endógena, ya que procedía de la iglesia de Burgos, como ya hemos señalado.

Dos casos debemos considerar también referidos a dos obispos que procedían de otra sede siendo ya obispos. El primer caso es el de Juan Domínguez, obispo de Osmá, a quien el Papado no pudo definitivamente trasladar a León, ante la oposición de Fernando III a perder a su canciller. El segundo caso se refiere al arcediano leonés Martín Rodríguez, elegido obispo de Zamora, que posteriormente pasó a ocuparse de la sede legionense.

Siendo políticos al tiempo que pastores de almas, algunos de nuestros obispos fueron elegidos sin estar preparados para el ministerio. El conocidísimo Martín Fernández llegó en 1254, siendo arcediano, a ser elegido obispo de León sin estar ordenado. Cuando Inocencio IV³⁹ mandó al arzobispo compostelano que consagrara al nuevo obispo de León, señalaba que ello habría de hacerse una vez que él u otro obispo por orden suya le hubiese ordenado de diácono y de presbítero.

En cuanto a la permanencia en la sede, los dos grandes prelados coetáneos al reinado de Alfonso IX, Manrique de Lara y Rodrigo Álvarez, se aproximaron al cuarto de siglo cada uno rigiendo la sede leonesa. Pero, sin duda, el más longevo fue Martín Fernández, que ocupó la sede

33. HERRERO, *Obituarios medievales*, p. 380. "Et domnus Munio, episcopus Legionis, qui reliquit capitulo pro anniuersario suo terciam partem domorum de Ferraria et medietatem ecclesie Sancti Iohannis de Cartamaz de Valleras, era M^a CC^a XC^a. Et debemus celebrare missam de requie cum capis siricis".

34. CCL, vol. 54 de la Colección de Fuentes, p. XXIII.

35. Conocemos dos sínodos de Martín Fernández: uno de 1262 ó 1267 y otro de 1288. En ambos emerge un sustancioso cuerpo de normas, inspiradas en el Conc. 4 Lateranense de 1215 y segundo de Lyon (1274). *Synodicon Hispanum*, III, Astorga, León y Oviedo, ed. de A. GARCÍA y GARCÍA, Madrid, 1984, p. 233. Véase el texto completo en las páginas 233-260. Remitimos también a la edición y estudio, más reciente, de J. SÁNCHEZ HERRERO, "Los sínodos de la diócesis de León en los siglos XIII al XV", en *León y su Historia*, Miscelánea Histórica, León, 1975, pp.165-262.

36. POSADILLA, *Episcopologio*, II, p. 45.

37. LINEHAN, *The Spanish Church revisited*, p. 132. NIETO SORIA, *Iglesia y poder real en Castilla*, p. 30.

38. HERRERO, *Obituarios medievales*, p. 360. "Era M^a CCC^a XX^a VII^a, VIII^o kalendas aprilis, obiit famulus Dei domnus Martinus Fernandi, episcopus istius ecclesie, qui reliquit capitulo pro anima sua omnes possessiones, iura et dominia que apud Villam Nouam de Roderico Aprilis, et Regum del Monte, et Villam Roanem et in terminis suis, a nobili muliere domna Sancia Roderici, pro triginta milibus morabitorum parue monete de guerra statim sibi solutis, et pro aliis duobus milibus morabitorum...".

Hay discrepancias en cuanto a la fecha de su muerte. Véase POSADILLA, *Episcopologio*, II, p. 54, que recoge las dudas del P. Risco. Sin embargo, no parece admitir duda el 24 de marzo: en dicha fecha se registra, junto a su muerte, la relación de todas sus propiedades, derechos y demás, que dejó al cabildo por su alma. CCL, doc. 2.526.

39. "...postquam a te vel ab alio episcopo cui hoc duxeris committendum, fuerit, statutis temporibus ad ordines diaconatus et presbiteratus promotus...". DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, doc. 399.

durante 35 años, en el reinado de Alfonso X y en los comienzos del de Sancho IV.

Consecuencia de la recurrente inestabilidad de los nombramientos encontrados, son los largos periodos de obispos electos (Nuño Álvarez): varios de ellos no pasaron a consagrados (Pelayo Pérez, Martín Alfonso, Pelayo Galván) o su traslado no se realizó definitivamente. Hubo también varias etapas, años, de permanencia de la sede vacante. En el caso de Pedro Muñiz, como excepción, está la causa del traslado a otra sede, la de Santiago de Compostela, como su arzobispo.

2.2. Elecciones, electores y simplemente electos

La elección episcopal, al menos teóricamente, era prerrogativa del cabildo catedralicio. En el caso leonés la intervención pontificia se justifica por la exención, aducida por Roma sobre todo en los siglos bajomedievales, para efectuar nombramientos de forma directa. El intervencionismo romano en la sede legionense tiene, en los dos primeros tercios del siglo XIII, dos personas que actúan como cauce: los cardenales leoneses Pelayo Galván y Gil de Torres; su intervención se enmarca en el contexto general de la iglesia leonesa, pero sobre todo en la mitra y el cabildo. En cuanto a la intervención regia, menos perceptible pero auténtica, únicamente se regula con Alfonso X en *Las Partidas*⁴⁰, donde se se habla acerca de las elecciones episcopales; la intervención de Alfonso X en el nombramiento de Martín Fernández, su criado, para la mitra leonesa, puede servir de ejemplo.

De nuestra nómina episcopal, un 20% no pasó de electo o ni siquiera llegó a la sede: tras 24 años de gobierno episcopal, Manrique de Lara, moría

el 18 de febrero de 1205, según el obituario⁴¹. Su sucesor no es otro que el deán⁴² de la catedral legionense, "magistro Petro Munioni", confirmado como deán, en 1203, por Inocencio III; su elección⁴³ pudo producirse en el seno capitular entre los meses de mayo y julio de 1205, en que se habla de "electum Legionensem", sin especificar el nombre⁴⁴; poco tiempo después tomó posesión y figura en la sede leonesa durante todo el año 1206. Su traslado se produjo como consecuencia del nombramiento de arzobispo para la sede compostelana a comienzos de 1207, quedando vacante de nuevo la sede de León.

En los primeros meses de dicho año aparece "Pelagius Petri existente in sedis Sancte Marie"⁴⁵, registrado también como "domno Pelagio in Legione electo existente"⁴⁶. Pelayo Pérez, procedente, asimismo, del seno capitular legionense, no parece haber pasado de esa condición de electo y como tal figuró durante año y medio.

Antes de finalizar el año 1208 nuevamente se habían realizado elecciones, y "Rodericus Aluari" es ya in "Legione episcopo"⁴⁷; en la documentación catedralicia le encontramos a lo largo de 1209 como "electus"⁴⁸; la documentación de la cancellería⁴⁹ de Alfonso IX lo incorpora desde comienzos de 1210, cuando ya había superado la condición de electo.

Consolidado el episcopado de Rodrigo Álvarez, comienzan a percibirse los primeros movimientos en el seno capitular. Se dan los primeros pasos de la intervención del cardenal Pelayo Galván⁵⁰, monje benedictino leonés, nombrado en 1205 por Inocencio III cardenal diácono de Santa Lucía in Septisolio; posteriormente, en 1210, sería nombrado cardenal presbítero del

40. Partida V.

41. HERRERO, *Obituarios medievales*, p. 336.

42. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, doc. 112. *Litterae gratiosae* de Inocencio III confirmando a Pedro Muñoz como deán de la catedral de León, fechadas en 1203, noviembre, 20, Anagni.

43. EUBEL, *Hierarchia*, MDCCCCXIII, vol. I, p. 299.

44. CCL, doc. 1.782. Creemos que está mal datado el doc. 1.783, del mismo fondo, fechado en el mes de septiembre de 1205, que recoge "Domno Roderico in Legione existente episcopo".

45. CMG, doc. 296, datado en febrero de 1207.

46. CMC, doc de 1207, marzo; y doc. 90, de 1207, abril. Y CCL, doc. 1793, datado en abril de 1207.

47. CMC, doc. 93, datado en 1208, diciembre.

48. CCL, documentos. 1.804, 1.805, 1.806, 1.807, 1.809.

49. CCL, doc. 1.811, fechado en febrero de 1210.

50. Datos tomados de EUBEL, *Hierarchia*, p. 4.

título de Santa Cecilia; y, en 1213, recibiría el título que le ha consagrado, cardenal obispo de Albano, y que permitirá denominarle Pelayo albanense⁵¹; sería también un activo legado pontificio en España.

La primera noticia relativa a su intervención sobre la iglesia legionense, la hallamos en 1218: Honorio III manda al obispo y al cabildo de León que confieran un arcedianato en la catedral leonesa al maestro Lope Arnaldo, subdiácono pontificio, canónigo de León y capellán del cardenal obispo albanense. Dicho cargo había quedado vacante al haber accedido su último ocupante, Martín Rodríguez, a la mitra de Zamora, mandando el Pontífice que, en caso de no poder ocuparse dicha plaza de arcediano, se le otorgue al citado maestro la primera dignidad vacante⁵². En fechas próximas, el mismo Honorio III pide a las jerarquías asturicenses entreguen la villa de Compludo al maestro Juan, subdiácono pontificio, maestrescuela de León y canónigo de Astorga, además de sobrino del cardenal obispo de Albano, Pelayo Galván⁵³. Para el maestro Juan el Pontífice solicita, en 1220, también el beneficio de San Martín de Valdepolo⁵⁴. Sigue Honorio III interviniendo en favor del grupo albanense cuando en 1223 emite unas *litterae executoriae*⁵⁵ para que se solucione, según la voluntad pontificia, la polémica provisión del arcedianato de León: Honorio III había ordenado al prelado legionense en 1218 que la plaza de arcediano que dejara libre Martín Rodríguez fuese entregada a Lope Arnaldo, y, si no fuese posible dicha plaza, la primera que quedase libre en la Iglesia de León. No sabemos si realmente se refiere a este caso o a

otro, pero ahora el Pontífice, en 1223, alude a una petición anterior, señalando cómo el obispo leonés se arrogó el derecho de cubrir un arcedianato en su iglesia, entregándoselo a su sobrino F., procreado de matrimonio ilegítimo, y cuya dispensa Roma no le concedió. Ante dicha negativa, el obispo leonés quiso dar el arcedianato a Juan Galván, buscando el favor del cardenal albanense, pero, jugando su propia baza, le hace arcediano y le quita a Juan Galván la maestrescolía leonesa que ocupaba, para dársela, con excesiva celeridad, al canónigo leonés G(arcía) Sánchez. Es decir, se cambiaba la maestrescolía por un arcedianato, cambio realizado por el obispo, "con ánimo engañoso". El Pontífice, con disgusto, revoca lo hecho por el obispo, volviendo las cosas a su primitivo estado, haciendo justicia al maestrescuela Juan Galván y pidiendo a la comisión nombrada al efecto que se pagasen las rentas al maestrescuela y propusiesen a la persona adecuada, por su vida y estudios, para ocupar el arcedianato leones.

Efectivamente, se estaba fraguando, por el propio Pelayo Galván, cardenal obispo albanense, legado de Honorio III, la reforma del cabildo León, a través de unas constituciones⁵⁶ que se otorgaban ca. 1224. La reforma iría seguida de una adscripción o asignación concreta de las iglesias beneficiales disponibles a cada uno de los capitulares⁵⁷. La reforma del cardenal albanense había sido realizada por comisión pontificia y por ello fue sancionada por Honorio III⁵⁸. Se habían realizado también las constituciones en el marco de una conflictividad abierta entre el obispo y el cabildo. De hecho, Honorio III emitió, en

51. Remitimos a dos importantes trabajos sobre el cardenal Pelayo Galván: D. MANSILLA, "El Cardenal hispano Pelayo Gaitán", *Anthologica Annua*, 1 (1953), pp. 11-66; y J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, "El cardenal leonés Pelayo albanense", *Archivos Leoneses*, 14 (1953), pp. 97-113.

52. "Hinc est quod, cum dilectus filius magister Lupus, archidiaconus noster, legionensis canonicus, capellanus venerabilis fratris nostri episcopi albanensis, sue probitatis merito gratiam nostram et fratrum nostrorum obtineat specialem, et dignum sit ut in nostris esse oculis gratiosum, effusa super eum gratie habundantia manifestet, universitati vestre per apostolica scripta mandamus, quatinus archidiaconatum que dilectus filius Martinus Roderici in ecclesia vestra obtinuit antequam assumeretur ad regimen ecclesie zamorensis, eidem canonico...". DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, 163

53. G. CAVERO DOMÍNGUEZ, E. MARTÍN LÓPEZ, *Colección documental de la catedral de Astorga* (en adelante CDCA), II, León, 2000, doc. 1.071.

54. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, doc. 173.

55. CDCA, doc. 1.098.

56. CCL, doc. 1920 (a través del diploma de Honorio III).- DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, doc. 210, datando en [ca.1224, mayo, 18. Letrán].

57. CCL, doc. 1.919.

58. CCL, doc. 1.293.

mayo de 1224, unas *litterae gratiosae* concediendo a los arcedianos de León M. Álvarez⁵⁹, Martín Alfonso⁶⁰ y Rodrigo Gutiérrez la facultad de designar las dignidades de la catedral de León, durante dos años, por estar privado de dicha facultad el obispo⁶¹. Al lado del obispo estaba el sector perdedor. Honorio III pidió al deán y cabildo de León que tuviesen como suspensos de oficio y beneficio al canónigo catedralicio Pedro Abad y a los beneficiados de San Marcelo, Isidro Martínez, Esteban y Rodrigo: el primero, por ser acusado de adulterio; y los demás, por gozar de puestos eclesiásticos sin haber conseguido dispensa de ilegitimidad de nacimiento. Todos habían sido citados a Roma y ni siquiera habían enviado un procurador a la audiencia pontificia⁶².

El cardenal Pelayo colaboraba ampliamente en la consolidación del grupo albanense y a través de las mismas personas. Antes hemos consignado a Rodrigo Gutiérrez entre los arcedianos favorecidos por Honorio III; el mismo aparece en la petición del cardenal Pelayo para que se entregue un beneficio al presbítero Rodrigo Martín⁶³.

La política papal de apoyo al cardenal Pelayo y sus seguidores sitúa enfrente al obispo de León, cada vez más opuesto al cabildo. Por ello, Honorio III, en 1225, recurre al deán de Zamora para que defienda al cabildo leonés de los múltiples agravios que recibe, caso de que el obispo leonés continúe sin ocuparse de remediar la situa-

ción⁶⁴; y otorga al deán y cabildo la facultad de establecer como obligatorio que todos los nuevos canónigos y beneficiados catedralicios tengan que jurar las constituciones capitulares dadas por el cardenal legado Pelayo⁶⁵.

El cardenal albanense había elegido la catedral leonesa para fundar una capellanía destinada a hacer oraciones por él y su familia⁶⁶ y había hecho una importante donación al monasterio de Carbajal⁶⁷, donde era abadesa su hermana. La revelación, en este caso, está en el apoyo prestado por otro cardenal hispano, Gil de Torres, titular de los Santos Cosme y Damián, convertido en protector del grupo albanense leonés desde este momento y figura clave entre los años 1230 y 1250. Pelayo Galván le involucra directamente no en la gestión⁶⁸ pero sí en la guardia y defensa de su capellanía catedralicia y del cumplimiento de la fundación de sus aniversarios en el monasterio de Santa María de Carvajal, al señalar que de ambas escrituras se hagan tres originales, de los que uno queda adjudicado al cardenal Gil.

El cardenal Pelayo murió en 1230, pero la política papal, ahora con Gregorio IX, respecto a sus seguidores siguió siendo de un apoyo incondicional. Ello se pone de manifiesto cuando en 1231 permite que Juan Galván, sobrino del cardenal-obispo albanense y deán de Compostela, pueda acumular legítimamente la dignidad de maestrescuela de León⁶⁹. El nombramiento de

59. M. Alvari aparece como arcediano de Campos en la adscripción de beneficios realizada por el cardenal albanense en 1224. CCL, doc. 1.919.

60. Aparece también en CDCA, II, doc. 1.114, datado en 1225, junio, 6, Tívoli, en las *litterae executoriae* de Honorio III.

61. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, doc. 213.

62. *Ibid.*, doc. 214.

63. CCL, doc. 799. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Ibid.* 219, *litterae curiales*, [ca. 1224], atribuidas, en este caso, al propio cardenal Pelayo Galván.

64. "Nuper sane, dilecti filii legionense capitulum in nostra fecerunt presentia recitari quod a multis multotiens graves eis et eorum ecclesie iniurie irrogantur, venerabili fratre nostro legionensi episcopo adeo negligente super hiis existente, tepido et remisso, quod propter defectum ipsius eorum iura depereunt, et legionensis ecclesia grave sustinet detrimentum, quare ipsi humiliter supplicarunt ut, cum dicta ecclesia nullo medio ad Apostolicam Sedem pertineat, et ideo super hoc ac alium superiorem quam ad Romanum Pontificem non possint habere recursum, eidem ecclesie dignemur misericorditer providere, ut in defectum episcopi supradicti, vir aliquis providus et discretus, auctoritate nostra, de iniuriarum eorum et legionensis ecclesie sibi exhibeat iustitie complementum". *Ibid.*, doc. 224.

65. *Ibid.*, doc. 225.

66. CCL, doc. 1.966, fechado en 1230, enero, 25; los dos originales que conserva el fondo catedralicio leonés conservan el sello de cera del cardenal Pelayo.

67. CCL, doc. 1.967, datado igualmente en 1230, enero, 25.

68. De ello se ocuparán sus dos camareros o familiares, Pedro Juárez, arcediano de León, y Pedro Martínez, para quienes el cardenal albanense dispone otro de los originales de los documentos fundacionales. CCL, doc. 1.966 y 1.967.

69. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, doc. 235.

Juan Galván era muy oportuno, dado que en esa misma fecha Pedro Arias⁷⁰, igualmente sobrino del albanense, era deán de León⁷¹.

Poco tiempo después falleció Rodrigo Álvarez, y el cabildo se dispuso a elegir nuevo prelado antes de finalizar el año 1232. La institución capitular se dividió en dos sectores, perdiendo incluso la unidad de quienes antes habían apoyado al grupo albanense; en la votación resultó elegido el arcediano Martín Alfonso: "electus sancte Marie Legionense Martinus Adefonsus"⁷²; y como tal se mantuvo a lo largo de 1233, siempre como electo⁷³.

Su elección dividió al cabildo y la causa llegó a Roma: Gregorio IX habla del complicado proceso judicial generado por la polémica elección de Martín Alonso, pidiendo al electo y a quienes se oponían a su elección que acudan a Roma⁷⁴; es por voz del Pontífice como conocemos la dinámica electoral, dado que expresa cómo el arcediano Fernando, el canónigo Juan y el beneficiado Julián, como procuradores del electo Martín Alfonso, expusieron el desarrollo electivo: el cabildo había delegado su poder para realizar la votación en el deán, el prior Martín, los arcedianos leoneses Fernando García y Lope, y un arce-

diano de Oviedo, P.; estas cinco personas se dividieron en dos bandos: el deán⁷⁵ y el prior votaron al deán de Compostela, cuyo nombre no se indica pero que no es otro que Juan Galván⁷⁶, sobrino del cardenal albanense al igual que el deán leonés. Por su parte, los 3 arcedianos unieron su voto a favor de Martín Alfonso.

Claramente sentencia Gregorio IX⁷⁷, porque, a la mayor brevedad, es decir, al día siguiente, solicita que el electo renuncie y, si es posible, el cabildo vuelva a proceder a una nueva elección. Además Gregorio IX entra en la cuestión económica⁷⁸: puesto que el electo Martín Alonso y sus procuradores siguen el pleito a costa de los bienes de la iglesia catedralicia legionense, con los mismos derechos, el bando que se opone, encabezado por el deán "et eius socios", tiene derecho también a utilizar dichos bienes de la iglesia catedral para sufragar los gastos, puesto que nadie está obligado a servir a la iglesia con sus propios bienes, limitados los dispendios a seis personas y cuatro partidas, a satisfacción de ambas partes.

Ante la presión a que se vieron sometidos, los sobrinos⁷⁹ del cardenal Pelayo pidieron auxilio a Roma: Gregorio IX⁸⁰ pidió que se respetaran sus bienes y revela que eran deanes de Compostela,

70. Hay una cierta confusión con los tres deanes señalados por la bula de Gregorio IX: el de Compostela era Juan Galván, el de León, Pedro Arias; y el de Salamanca llevaba igualmente el nombre de Pedro Arias. El texto pontificio se refiere a tres personas distintas, por lo que no se puede unificar el decanato salmantino y leonés en la misma persona. Por otra parte, como hipótesis, puede pensarse en un cierto parentesco con su coetáneo Juan Arias, arcediano de Cornado, en la iglesia compostelana, elegido por el cabildo de dicha iglesia como arzobispo en 1238 (LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, p. 151).

71. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, doc. 237.

72. CCL, doc. 1.993, datado en diciembre de 1232.

73. CCL, docs. 1.995, 1.996 y 1.997: "Martino Alfonsi in Legione electo". CMS, doc. 1.676, datado en 1233, febrero, 16: electo en León, Martín Alfonso.

74. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, doc. 239. Datado el 11-X-1232.

75. El deán de León, al menos entre 1232 y 1236 fue Pedro Arias. CMT, 120, 121, 124, 125, 127, 129, 130.

76. S. PORTELA PAZOS, *Decanologio de la S.A.M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, 1944, pp. 95-98.

77. "Cum dilectus filius Martinus, legionensis archidiaconus, in multa contradictione sit in episcopum legionensem electus, et eum non deceat subire tante discussionis examen, nec id etiam expediat legionensi ecclesie que damnificari posset enormiter, cum negotium ex hoc contingeret prorogari, discretione uestre, per apostolica scripta, mandamus, quatinus ipsum monere ac inducere procuretis ut premissa diligenter attendens, cedat spontaneus per se ipsum, qui si uestris monitis acquieverit, iniungatis, auctoritate nostra, legionensi capitulo ut sibi de alia persona idonea prouideant in pastorem". DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, doc. 241. Datado el 12-X-1232.

78. *Ibid.*, doc. 242. Datado en 12-X-1232.

79. *Ibid.*, doc. 242. En este momento los deanes de Compostela, León y Salamanca eran los tres sobrinos del difunto cardenal Pelayo Galván; Juan Galván, futuro electo de León, era entonces maestrescuela de León y deán de Santiago de Compostela (doc. 235); y primo del deán de la catedral legionense. La oposición a Martín Alonso estaba encabezada por ellos, y de su poder nadie duda, ya que Martín Alonso nunca llegó a pasar de electo. La protección de sus bienes, por Gregorio IX, se recoge en unas litterae executoriae (doc. 240) de la misma fecha del documento señalado.

80. *Ibid.*, doc. 240

León y Salamanca⁸¹; el pontífice solicita de las jerarquías eclesiásticas zamoranas que se encarguen por tres años de que nadie moleste a los citados deanes ni intente apropiarse de sus bienes.

La elección de Martín Alonso no se consolidó: perdió ante la presión del bando galvanense y no pudo tomar posesión. En los primeros meses de 1234 la documentación habla de "ecclesia sancte Marie pastore vacante"⁸². Un prelado de nombre Arnaldo, elegido para la sede leonesa⁸³ al menos desde la primavera de 1234, y al que Roma⁸⁴ encargó, con los obispos de Salamanca y Segovia, el espinoso conflicto que enfrentaba a Toledo con Compostela por la primacía, sigue figurando como electo un año después, pero finalmente debió de tomar posesión⁸⁵ y, poco después, murió⁸⁶, ya que, a fines de dicho año de 1235 figura "domno Johanne Galvani in Legione electo"⁸⁷. Convocada la elección para nombrar nuevo obispo, resurgieron los problemas anteriores; el designado, Juan Galván⁸⁸, sobrino del cardenal Pelayo Galván y maestrescuela legionense, era el candidato del grupo galvanense que había impedido a Martín Alonso ocupar la mitra. El electo Juan Galván, viendo cómo se repetía la

situación, renunció a dicha dignidad ante Gregorio IX: había sido elegido, reconocía, mediante escrutinio directo por la mayoría capitular, pero otra parte del cabildo no le había votado y, por evitar la ya segura discordia entre los canónigos, que veía inminente, resignó espontáneamente dicha elección en el Pontífice. Ante la situación, Gregorio IX⁸⁹ (15-III-1236) mandó al deán y cabildo que procediesen a nueva elección. El deán seguía siendo Pedro Arias, a quien vemos, en la documentación del monasterio de Trianos, por ejemplo, aparecer en las suscripciones de los documentos y en el lugar que debería ocupar el obispo, siempre como don Pero Arias, deán en León⁹⁰. Los sobrinos de Pelayo Galván tampoco en esta segunda ocasión lograron consolidarse en la mitra.

La documentación nos señala, poco tiempo después, "Legionensi sede episcopo carente"⁹¹, o, con la otra fórmula más general, "Ecclesia Legionensi vacante"⁹². Dicha vacante se resolvió a favor de Juan Domínguez, entonces obispo de Osma. Una donación hecha al monasterio de San Pedro de Dueñas y datada en febrero de 1237, recoge "eleito in Legione, el ianceler"⁹³. Al

81. Pedro Arias fue deán de Salamanca entre 1232 y 1240. MARTÍN, *Documentos de los archivos catedralicio y diocesano de Salamanca*, docs. 188, 189, 194 y 199.

82. CCL, documentos 1.999, 2.000 y 2.002.

83. CMT, doc. 122, datado en marzo de 1235: aparece como electo y, en 8 de abril, ya ha superado esta condición de electo, doc. 123. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, doc. 259, de 6-V-1234.

84. *Ibid.*, documentos 259, 269 y 270.

85. M. C. CASADO LOBATO, *Colección documental del monasterio de Carrizo*, León, 1983, doc. 202, de 28 de junio de 1235: "Domno Arnaldo in Legione episcopante". RUIZ ASENCIO, RUIZ ALBI, HERRERO JIMÉNEZ, *Colección documental de San Román de Entrepeñas*, León, 2000, doc. 58, datado en 15-VI-1235, señala "obispo en León, don Arnaldo".

86. El 14 de enero de 1236, las *litterae executoriae* de Gregorio IX sobre la primacía canónica Toledo-Compostela, el Pontífice alude a que la muerte del maestro Arnaldo, electo de León, había dejado la causa indecisa; por lo que el obispo de Burgos debía incorporarse a la comisión nombrada al efecto. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, doc. 270.

87. CCL, doc. 2.009, datado en 1235, diciembre.

88. En 1218 se registran unas *litterae executoriae* de Honorio III mandando al obispo y al cabildo de la catedral de Astorga que den la posesión de la villa de Compludo al maestro Juan, subdiácono pontificio, maestrescuela de León y canónigo de Astorga, además de sobrino del cardenal obispo de Albano, Pelayo Galván. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, doc. 165; véanse también los documentos 173, 235 (en que aparece como deán de Compostela) y 240.

89. "Cum legionensi ecclesia pastoris solacio destituta, et die, sicut accepimus, ad eligendum prefixa, pars canonicorum contradixerit, et ex quibusdam causis ad Sedem Apostolicam appellarit, plures in dilectum filium decanum compostellanum, subdiaconum nostrum, magistrum scholarum eiusdem ecclesie, per formam scrutinii in legionensem episcopum elegerunt, quorum electioni quamvis idem ad nimiam eorum instantiam propter dissidii malum quod imminere uidebat tunc prestisset assensum, ne tamen occasione dissensionis ecclesia ipsa in spiritualibus uel temporalibus graue dispendium pateretur, omne eius quod ex hac electione competebat eidem, fecit spontaneus in nostris manibus resignari, eligens potius humiliter desistere per se ipsum quam per contentionem super hoc insistere, cum ipsius ecclesie detrimento". *Ibid.*, doc. 271.

90. CMT, documentos 124, 125, 127, 130, correspondientes a 1236.

91. CCL, doc. 2.019.

92. CCL, documentos 2.015, 2.018.

93. CMSC, V, SPD - *Monasterio de San Pedro de Dueñas*, doc. 33.

prelado de Osma, Gregorio IX⁹⁴, en 5-IV-1237, le autorizó a trasladarse a León, señalando al obispo de Zamora para prestarle el juramento de fidelidad correspondiente. El nombramiento, en este momento, no fue bien recibido por el monarca Fernando III, de quien Juan Domínguez era canciller regio; así que antes de finalizar el año 1237, Gregorio IX⁹⁵ comunicaba a Fernando III que, atendiendo a sus ruegos, acordaba no imponer al hasta entonces obispo de Osma y canciller regio, elegido y postulado como obispo de León, su traslado a la sede legionense, y señala que lo hace por el bien de Osma y de Fernando III. Unos días más tarde, Gregorio IX pide al cabildo de la catedral de León que proceda a una nueva elección⁹⁶. Juan Domínguez, por ello, nunca fue consagrado obispo legionense y, antes de finalizar el año 1237, la sede estaba nuevamente sin pastor.

Debemos enmarcar este momento entre 1230 y 1237, momentos finales de Alfonso IX y unificación definitiva de Castilla y León con Fernando III; a Alfonso IX sólo le sobrevivió su coetáneo en la silla legionense, Rodrigo Álvarez (1208-1232), algo más de un año. Durante el primer cuarto del siglo XIII, alrededor de Pelayo Galván, legado pontificio y cardenal, se formó un grupo de poder realmente fuerte, acaudillado por sus sobrinos, que protagonizó la vida de la iglesia leonesa hasta 1240. La explicación a la inestabilidad de la mitra entre 1232 y 1238, tenía, en la historiografía tradicional y providencialista, además de las "discordias capitulares", una conexión albigense:

"La falta de pastor por tan largo tiempo dio ocasión a los Albigenses para volver a León, y

hacer mayores daños que antes en el rebaño de Christo. Pero favorable siempre la providencia de Dios para con esta ciudad, movió a un diácono, natural de ella, que estaba en Roma, a restituirse a España, y libertar a su amada patria del estrago, como lo hicieron antes los obispos don Rodrigo y D. Arnaldo⁹⁷.

La sede no regularizó su vida hasta la segunda mitad de la centuria y a un coste realmente elevado. En la primera parte de 1238, la solución vino de Martín Rodríguez, en otro tiempo arcediano leonés, que regía la sede de Zamora desde 1218 y que hallamos ahora en las fuentes como "Don Martino, episcopo zamorensi, postulato in pastore in ecclesia legionensi"⁹⁸. Su elección por los capitulares legionenses fue aprobada "ab universis ipsorum et singulis concorditer", tal como recoge Gregorio IX⁹⁹ en las *litterae executoriae* que ratifican su nombramiento. El Pontífice, que aprueba el traslado del prelado de Zamora a León¹⁰⁰, alude también a los daños espirituales y temporales ocasionados por su "vacationem diutinam". Precisamente por ello, Gregorio IX pide a Fernando III el apoyo para Martín Rodríguez y la devolución de las rentas episcopales¹⁰¹ que el monarca había retenido mientras la sede había estado vacante¹⁰².

El obispo de Astorga fue encargado, por Gregorio IX¹⁰³, de tomar el juramento de fidelidad al nuevo prelado de León, que rigió la sede hasta comienzos de 1242. En este año hallamos a Munio Álvarez como *electo* de León¹⁰⁴. Dice J. de D. Posadilla:

"Escarmentados los Capitulares con los graves inconvenientes que se ocasionan de la diver-

94. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, doc. 279. Con la misma fecha se recogen otras *litterae executoriae* mandando al cabildo legionense que le ofrezcan reverencia y obediencia, doc. 280.

95. *Ibid.*, doc. 283, datado 4-XII-1237.

96. *Ibid.*, doc. 284, datado 10-XII-1237.

97. H. FLÓREZ, *España Sagrada*, tomo XXXV, León MDCCLXXXIV, p. 304 (en la edición facsimilar hecha en León, 1980).

98. CCL, doc. 2021.

99. CCL, doc. 286; y DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, documentos 286, 287, 288.

100. *Ibid.*, doc. 290.

101. La situación económica era tan acuciante que, en 1240, Gregorio IX autorizaba al obispo leonés para retener hasta 300 alfonsinos, procedentes de los bienes de la iglesia de León, para uso de la mesa episcopal. *Ibid.*, doc. 295.

102. *Ibid.*, doc. 289.

103. *Ibid.*, doc. 291.

104. CCL, doc. 2.046, datado en octubre de 1242; doc. 2.047, de 1242, diciembre, 4.

gencia de pareceres en la elección, siendo uno de ellos y no de los menores la vacante larga, procuraron luego al fallecimiento de D. Martín Rodríguez ponerse de acuerdo como lo hicieron seis días después ó sea el 24 del mismo mes de enero, para señalar el día fijo en que habían de realizar la elección, como en efecto lo verificaron y unánimes honraron con la elección a un miembro de la misma Corporación, al Arcediano D. Nuño o Munio Álvarez, quien se posesionó de la Silla Episcopal de León a los pocos meses de su elección¹⁰⁵.

La realidad es, sin embargo, bien distinta y, de hecho, se mantuvo hasta finales de 1245 o principios de 1246 como electo, una situación anómala que se prolongó durante tres años. ¿Dónde estaba el problema? Como siempre, dentro del cabildo. Unas *litterae executoriae* de Inocencio IV nos desvelan al oponente: el arcediano Martín Fernández, "virum utique de nobilitate generis". El Pontífice comisionó a los obispos de Palencia y Orense y al sacristán de Palencia a fin de que examinaran la idoneidad de Martín para ocupar la mitra de León, para la que había resultado elegido¹⁰⁶. Había dos candidatos, Munio Álvarez y Martín Fernández, ambos procedentes del cabildo leonés y que, ahora enfrentados, terminarían siendo, primero Munio y después Martín, preladados legionenses, porque a la muerte del primero, en 1252, le sucedería, tras dos años de sede vacante, Martín Fernández, cuya elección, como señala P. Linehan¹⁰⁷, tampoco fue tranquilizadora.

Pero el problema era también económico. De hecho, ya consagrado obispo Munio Álvarez, Inocencio IV¹⁰⁸, en la primavera de 1247, designaba a un canónigo de León y al maestrescuela

de Astorga para administrar los bienes de la mesa episcopal leonesa y entregar al citado prelado 500 mrs. anualmente, debido al endeudamiento de la mitra¹⁰⁹.

Entre 1240 y 1250, comenzaba a formarse, en torno al cardenal Gil de Torres, otro grupo de presión que manejaría ampliamente la situación leonesa. Unas *litterae executoriae*¹¹⁰ de Gregorio IX, dirigidas al arzobispo compostelano en el verano de 1241, nos dan la cabeza visible de los sobrinos del cardenal Gil. Se trata del clérigo Esteban, que por mandato pontificio pasó a ser maestrescuela de Lisboa, disfrutar la abadía asturicense de Compludo -anteriormente en manos del albanense Juan Galván- y recibir una dotación económica, de procedencia plural, y cuantiosa: 20 marcas esterlinas de cada una de las catedrales de Compostela, León y Astorga; 10 de las de Coimbra, Évora, Idanha, Salamanca y Ciudad Rodrigo; 5 de Viseu y 10 del monasterio de Santa Cruz de Coimbra. En total, 125 marcas, que podían asignarse a un beneficio cuya renta equivaliese a las cantidades especificadas.

Dicho clérigo Esteban era abad de Husillos y, como se ha dicho, sobrino del cardenal Gil de Torres¹¹¹. Por su mediación, por ejemplo, obtuvo el clérigo Juan, pariente del mismo cardenal, una canonjía en la catedral legionense, por mandato de Inocencio IV, en 1252. A su lado estaba el capellán del vicescanciller pontificio Guillermo, de nombre Hugolino, alumno y capellán de Gil de Torres¹¹² y también prebendado con una canonjía leonesa¹¹³. En la misma línea, recibiendo prebendas del cardenal Gil, se hallaban: Adán Juárez¹¹⁴, arcediano de Valderas, a quien se permite acumular prebendas en León y

105. POSADILLA, *Episcopologio*, II, p. 42.

106. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, doc. 299, datado en 1244, enero, 27.

107. LINEHAN, "La iglesia de León en el siglo XIII", p. 21.

108. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, doc. 324.

109. CDCA, doc. 1.219.

110. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, doc. 298

111. *Ibid.*, doc. 363.

112. *Ibid.*, doc. 371.

113. *Ibid.*, documentos 362, 378 y 379.

114. Recordemos que, ya en 1230, uno de los camareros de Pelayo Galvan tenía el apellido Juárez, *Ibid.*, documentos 232 y 233.

115. *Ibid.*, documentos 364, 365 y 369. Estuvo enfrentado con el maestrescuela de Astorga por el arcedianato de Valderas, que finalmente por sentencia le fue adjudicado.

Salamanca¹¹⁵; Martín Juárez¹¹⁶, canónigo compostelano que podía acumular otra prebenda leonesa¹¹⁷; Marcos Domínguez, alumno de la catedral de León y capellán del cardenal Gil¹¹⁸; el chantre maestro Julián¹¹⁹, y los restos de su anterior protector, el cardenal albanense. En 1253 Inocencio IV facultaba a Gil Torres, cardenal diácono de San Cosme y San Damián, para otorgar a Miguel Sánchez, canónigo de Compostela y de León, sobrino del cardenal Pelayo Galván, otro beneficio eclesiástico en alguna iglesia o colegiata del reino de León¹²⁰. Diez años más tarde, el cardenal Huberto de Coconato¹²¹, cardenal diácono de San Eustaquio, dictaba sentencia ratificando a Miguel Sánchez como chantre de la catedral de León, declarando infundadas las razones que Rodrigo Pérez y otros canónigos pretendían hacer valer para anular dicho nombramiento.

Ello pone de manifiesto que 30 años después de la muerte del cardenal Pelayo albanense, el grupo surgido en torno a los sobrinos del mismo, continuado por el grupo clientelar del cardenal Gil de Torres, seguía activo en el cabildo leonés y seguía teniendo un incondicional apoyo de los cardenales y pontífices romanos.

Munio Álvarez gobernó la sede leonesa hasta su muerte, en 1252. Durante los cerca de dos años que la sede de León estuvo vacante, en los comienzos del reinado de Alfonso X, entre la muerte del obispo Nuño y el acceso de Martín Fernández a la mitra, el cardenal Gil de Torres intervino constantemente en la promoción de sus

allegados: fundamentalmente Guillermo, maestrescuela de Parma, y Hugolino, capellán pontificio, nombrado procurador en España. El propio Guillermo, por intervención pontificia, recibía rentas en las catedrales de León, Compostela¹²², Astorga y Oviedo¹²³. De la catedral de León se le asignaron 20 marcas de plata. Hugolino y Guillermo, además de las rentas, fueron prebendados con una canonjía legionense¹²⁴. El comportamiento cardenalicio contribuyó a un progresivo endeudamiento de la iglesia de León en el siglo XIII. El cardenal asignó otras 25 marcas, de fuera de León, a otro de sus sobrinos, Sancho Alfonso, igualmente canónigo de León¹²⁵.

La presión de Gil de Torres aumentó al ser elegido, en 1254, el arcediano Martín Fernández; y fue una presión, ante todo económica, también institucional, aprovechando la difícil coyuntura por la que pasaba el obispo electo. Martín Fernández era arcediano de Saldaña, dignidad inmediatamente entregada a Bernardo Hispano, capellán pontificio y deán de Lisboa¹²⁶, incluso antes de que Martín pasase de la condición de electo; Bernardo era ya entonces muy conocido en la corte pontificia de Inocencio IV y un gran canonista¹²⁷ que intervino ampliamente en los asuntos de la iglesia leonesa entre 1250 y 1260 como "auditor sacri palatii".

He aquí la presión económica: para pagar a Hugolino y Guillermo de Parma, Inocencio IV autorizó, al arcediano de León Pedro Núñez y al tesorero Fernando Abril, a contraer deudas por valor de 76 marcas, con ese destino concreto¹²⁸; y en el

116. Martín Juárez, canónigo de Compostela, era hermano del maestro Bernardo Hispano (Bernardo de Compostela), deán de Lisboa y capellán pontificio, después arcediano de Salnes y de Saldaña y que gozaba distintos beneficios en las iglesias de Palencia, Lisboa y Tuy, así como rentas en Lisboa. *Ibid.*, documentos 370 y 506; posteriormente fue electo arzobispo compostelano, frente a Juan Alfonso, arcediano de Trastámara e hijo natural de Alfonso IX de León, doc. 555. Tal vez puedan igualmente relacionarse con Juan Juárez, deán de Zamora entre 1254 y 1260, documentos 415 y 484.

117. *Ibid.*, doc. 370. Lo encontramos en 1264 como capellán pontificio y arcediano de Cea en la iglesia de León, doc. 529.

118. *Ibid.*, doc. 372.

119. *Ibid.*, documentos 380 y 382.

120. *Ibid.*, doc. 381.

121. *Ibid.*, doc. 512.

122. Inocencio IV le otorgó también formar parte del cabildo catedralicio en Compostela, obligando a los compostelanos a recibirlo en 1252. Cit. F. J. PÉREZ RODRÍGUEZ, *La Iglesia de Santiago en la Edad Media: el Cabildo Catedralicio (1110-1400)*, Santiago de Compostela, 1996, p. 101.

123. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, documentos 372, 373, 374, 375, 376 y 377.

124. *Ibid.*, doc. 379.

125. *Ibid.*, doc. 386.

126. *Ibid.*, documentos 387 y 388.

127. LINEHAN, "La iglesia de León a mediados del siglo XIII", p. 27.

128. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, doc. 389.

mismo día se autorizó contraer otra deuda de 451 marcas, ante prestamistas italianos¹²⁹, para pagar las nuevas deudas contraídas por el electo Martín Fernández¹³⁰, aunque únicamente las contraídas por él, no las heredadas de su antecesor¹³¹. Inocencio IV¹³² insistía en las deudas del círculo de Gil de Torres, Guillermo y Hugolino, recalando al electo leonés que debía hacer el pago, justamente el mismo día en que emitía sus *litterae executoriae*¹³³ a los distintos sectores leoneses (deán; cabildo; clero de la ciudad y diócesis; y pueblo) para que aceptasen a Martín Fernández como obispo de León, ordenando al arzobispo compostelano que lo consagrara. Roma seguía muy de cerca el devenir de los beneficios entregados años atrás por Gil de Torres a Guillermo, maestrescuela de Parma y vicedecano pontificio, y a Hugolino, capellán de Gil, tanto en la iglesia de León¹³⁴ como en Toledo, Burgos, Segovia, Cuenca y Ávila¹³⁵.

Entre los días 6 y 31 de agosto de 1254 la cancellería de Inocencio IV emitió al menos 16 *litterae*¹³⁶, que, además de facilitar la información de la situación, iban destinadas a acabar con el enfrentamiento y finalizar la etapa de Martín Fernández como electo; y, ¿cómo no?, a fortalecer la interferencia pontificia sobre la sede leonesa. Las *litterae executoriae*¹³⁷ de Inocencio IV recogen cómo las elecciones del cabildo legionense se llevaron a cabo en el día fijado previamente para la elección y que acudieron los "que debieron, quisieron y pudieron" y que en el cabildo había habido una clara escisión: algo más de dos tercios habían votado a Martín Fernández, notario de Alfonso

X; y el resto del cabildo, al arcediano Rodrigo Pérez¹³⁸. Ambas partes acudieron a Roma, con las acusaciones correspondientes contra el candidato rival. Contra Martín Fernández se presentaron los siguientes cargos: tenía defecto canónico de nacimiento; defecto de ciencia y defecto canónico de acumulación en exceso de beneficios con cura de almas; y falta canónica por haber cedido a censo ciertos arciprestazgos, transgresión castigada con sentencia de suspensión, según normas anteriormente fijadas por el cardenal Juan Halgrin, obispo sabinense. Las acusaciones las encabezaban los enviados por el arcediano Rodrigo Pérez, el canónigo Lope Suárez y el beneficiado Alfonso Gómez. A su vez, contra el arcediano Rodrigo, por boca de los procuradores de Martín Fernández, se presentaba el cargo de haber cometido crímenes.

El Pontífice nombró al cardenal Ottobono para que entendiese en la causa, pero el propio Inocencio IV apostó por Martín Fernández, candidato de Alfonso X y apoyado por el grupo del cardenal Gil. Por ello, ratificó su nombramiento mandando al arzobispo compostelano que lo consagrara¹³⁹. A Rodrigo Pérez trataba de compensarle con la concesión de otra dignidad o beneficio eclesiástico en otra catedral castellanoleonés¹⁴⁰. Martín Fernández, que era el candidato de la monarquía alfonsina castellanoleonés, no del cabildo legionense, se desplazó a Roma directamente, para solucionar las deudas que Alfonso X¹⁴¹ había heredado de Fernando III y, a la vez, consolidar su posición. Con su elección, que aún tardó en

129. *Ibid.*, doc. 406. En el documento 412 se habla expresamente de Bonifacio y Buenaventura, mercaderes de Siena.

130. *Ibid.*, doc. 390

131. *Ibid.*, doc. 392

132. *Ibid.*, documentos 393, 394 y 395.

133. *Ibid.*, documentos 396-399. Todos ellos, datados en Anagni, el 6 de agosto de 1254.

134. *Ibid.*, doc. 400. A León se suma aquí Toledo.

135. *Ibid.*, doc. 403.

136. *Ibid.*, documentos 396-413.

137. "Ecclesia vestra solatio pastoris destituta, et congregatis die ad eligendum prefixa qui debuerunt, voluerunt et potuerunt commode interesse, ac premissis iuxta formam concilii generalis, plus quam due partes de vobis dilectum filium Martinum Fernandi, notarium carissimi in Christo filii nostri illustris regis Castelle, ac reliqui Rodericum, ipsius ecclesie archidiaconum, in legionensem episcopum elegerunt. Procuratoribus igitur partium apud Sedem Apostolicam constitutis, cum ex parte illorum qui predictum Martinum elegerunt, electionis facte de ipso Martino quam asserebant esse canonicam, confirmatio peteretur..." *Ibid.*, doc. 396.

138. Recordemos que dicho Rodrigo Pérez encabezaba la oposición por la dignidad de chantre entregada a Miguel Sánchez, canónigo de Compostela, sobrino del cardenal Pelayo Galván. Véase nota 120.

139. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, doc. 399.

140. *Ibid.*, doc. 411.

141. En 1255 Alfonso X reconoce el servicio prestado por Martín Fernández para pagar las deudas que su padre tenía con la Santa Sede. CCL, doc. 2.166.

hacerse efectiva en León, pontífice y monarca veían satisfechos sus esfuerzos e intereses.

Es evidente que la confirmación de Martín Fernández como prelado de León tuvo un alto coste y supuso una injerencia profunda de Roma en la iglesia leonesa, al menos desde dos ángulos: el económico y el institucional. Por el primero presionó para que se pagaran las rentas, y las soluciones que ofreció a los acuciantes problemas económicos legionenses resultaron no ser tales o contribuyeron mínimamente a paliar la situación: retener rentas del primer año de beneficios vacantes¹⁴²; percibir parte de las tercias de las fábricas de sus iglesias diocesanas¹⁴³; dispensar al obispo del pago de deudas contraídas por la catedral¹⁴⁴; reintegrar bienes enajenados ilícitamente¹⁴⁵; y conceder indulgencias para quienes contribuyesen a la obra catedralicia leonesa¹⁴⁶.

En cuanto al ámbito institucional, las medidas encaminadas a controlar los beneficios eclesiásticos, los mismos pontífices y sus cardenales las incumplieron sistemáticamente. Siguieron presionando para que los prebendados de la iglesia leonesa (Guillermo, Hugolino y otros) continuaran recibiendo sus rentas desde Roma. Aun así, la situación fue suavizándose a partir de 1260, sin abandonar nunca las tensiones existentes entre el obispo y los capitulares. Incluso Urbano VI¹⁴⁷ se vio obligado a tomar medidas para reducir el número de beneficiados de nombramiento papal en la iglesia leonesa, ante lo insostenible de la crisis económica. Pero, a su vez, autorizó a Martín Fernández a hacer nombramientos de dignidades capitulares de los clérigos de su entorno¹⁴⁸. Era el precio por su consolidación en la sede leonesa.

A lo largo del dilatado episcopado de Martín Fernández, pasados los duros y acuciantes primeros años, la iglesia leonesa constató otra realidad: la gran cantidad de dignidades y canónigos que no vivían en la ciudad y que cobraban sus prebendas mediante procuradores; y sobre todo su ambición económica. La conclusión fue el progresivo endeudamiento, acrecentado por Munio Álvarez y Martín Fernández, que en 1296, con Fernando Ruiz en el episcopado, había alcanzado, al menos, una cuantía de 5.320 libras tornesas¹⁴⁹.

El dilatado episcopado de Martín Fernández terminó en marzo de 1289. El cabildo se apresuró a nombrar sucesor y, oportunamente, fijó los ojos en el prelado asturicense Martín González¹⁵⁰, hombre muy próximo a Sancho IV y de un gran protagonismo político en el último tercio del siglo XIII. La Santa Sede no lo aceptó y, antes de que acabase el año, Nicolás IV nombraba a Fernando Ruiz, antiguo abad de la iglesia secular de Covarrubias en la iglesia de Burgos, alegando que el Pontífice se reservaba la provisión de la sede legionense¹⁵¹, asegurándose el apoyo de Sancho IV¹⁵². El nuevo obispo, Fernando, era consagrado¹⁵³ como obispo de León el 1 de enero de 1290. Terminó el gobierno de la sede el 13 de mayo de 1301 en que, según el obituario¹⁵⁴, murió.

3. EL CABILDO

El concilio Lateranense IV, celebrado en 1215, seguido del concilio de Valladolid de 1238 y la legación pontificia hispánica de Juan de Abbeville marcan las reformas llevadas a cabo en los cabildos capitulares peninsulares¹⁵⁵,

142. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, doc. 408.

143. *Ibid.*, documentos 409, 420, 446 y 447.

144. *Ibid.*, documentos 432 y 445.

145. *Ibid.*, doc. 448.

146. *Ibid.*, documentos 476 y 566.

147. *Ibid.*, doc. 518.

148. *Ibid.*, documentos 534, 535, 536 y 540.

149. *Ibid.*, doc. 621.

150. G. CAVERO DOMÍNGUEZ, "Martín González, privado de Sancho IV y obispo de Astorga", *Astorica*, 21 (2002) *Homenaje a J. A. Martín Fuertes*, pp. 79-92.

151. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, doc. 595, datado en 1289-XII-22. En los documentos 596, 597, 598 y 599 están las *litterae* al clero, pueblo y vasallos de León para que presten su obediencia al nuevo obispo, Fernando.

152. *Ibid.*, doc. 600.

153. *Ibid.*, doc. 601.

154. HERRERO, *Obituarios medievales*, p. 398.

155. Ampliamente tratado por P. LINEHAN, *La Iglesia española y el papado en el siglo XIII*, Salamanca, 1975, pp. 17-47.

en el mismo marco reformista de los cabildos europeos.

A comienzos del siglo XIII, por concesión de Inocencio III¹⁵⁶ al deán y cabildo de León, sólo se podían otorgar beneficios eclesiásticos en la catedral a clérigos, nunca a laicos. Se cortaba así el acceso de los seculares a las canonjías, uno de los graves problemas que sufrieron las instituciones capitulares en la centuria anterior. Aun así, se accedía desde el subdiaconado.

El excesivo crecimiento del número de capitulares fue una de las causas de la crisis que arrastró el cabildo leonés a lo largo del siglo XIII. Pero no la única: sus enfrentamientos internos causaron situaciones realmente insospechadas, con la formación de bandos fuertemente enfrentados. Debemos considerar también la acumulación de prebendas¹⁵⁷ y la exención de residencia, favorecida sistemáticamente por los pontífices romanos, que dieron como resultado un fuerte absentismo capitular¹⁵⁸.

La exención del cabildo catedralicio de León, según Panera Burón, "comprendería la exención de visita del obispo a la catedral y la exención territorial de que gozaba también el cabildo frente a su obispo. El cabildo tenía dominio sobre la mayor parte de los territorios en que estaba dividida la diócesis, llamados arcedianatos. La jurisdicción del obispo se reducía a la ciudad de la sede episcopal y aledaños. La exención de visita parece que tuvo origen en el siglo XIII y la de la jurisdicción en el siglo XVI"¹⁵⁹.

3.1. La composición capitular

Ciertamente que la mesa capitular leonesa se había ido forjando a lo largo del siglo XII, sobre

todo durante el episcopado de Diego (1112-1130) y el de Arias (1130-1135). Pero no fue realmente hasta 1224 cuando se reguló su dinámica. En tiempo del citado obispo Diego, la canónica¹⁶⁰ estaba integrada por 40 canónigos y dignidades (23 presbíteros, 8 diáconos y 9 subdiáconos).

Un siglo después, las constituciones de Pelayo Galván recogen que el cabildo no sobrepasará los 50 canónigos mayores y los 25 menores o porcionarios y 12 niños de coro. Se fijan las rentas de cada uno de los capitulares, con una renta mínima de 20 áureos y se dota al cabildo de la organización pertinente para que actúe institucionalmente. Para controlar la ausencia de los capitulares a las horas canónicas y culto, se establecen penas y reducción de distribuciones y se fija el comportamiento de los canónigos. Adquiere el cabildo una cierta autonomía respecto a la mitra (tendrán su lugar propio para celebración de cabildos, prohibiendo que se hagan en el palacio episcopal) y se señala que las dignidades de deán, chantre, maestrescuela y tesorero se harán con consentimiento del resto del cabildo. Aunque no se especifica, al igual que había sucedido hasta ese momento, los nombramientos de dichas dignidades debían confirmarse por Roma. De hecho, vemos que Pedro Muñiz, después obispo, fue ratificado, en 1203, en su puesto de deán por Inocencio III¹⁶¹. Pero la Curia no intervenía únicamente para ratificar; antes¹⁶² y después de 1224 interfirió constantemente en los nombramientos de dignidades mayores y menores; y en la adjudicación de beneficios y rentas.

En los años centrales de la centuria, la acumulación de beneficios y su otorgamiento a extranjeros fueron alterando la vida capitular. Durante

156. CCL, doc. 1.795, datado en 1207-IX-24.

157. En 1245 Inocencio IV concedía al obispo de León, Nuño Álvarez, el favor de poder levantar en su diócesis la excomunión impuesta en su día por el legado pontificio en Hispania a los clérigos que mantenían concubinas o que acumulaban muchas dignidades o beneficios eclesiásticos con cura de almas, incluidos aquellos que, en esta situación, habían celebrado los divinos oficios o recibido órdenes sagradas. CCL, doc. 1.295.

158. En 1263 Urbano IV comisionó al arcediano del Páramo, en la iglesia de Astorga, para que impidiese que algunos canónigos de la catedral de León, no residentes en dicha iglesia, siguieran cobrando las distribuciones diarias que sólo debían recibir los residentes, con la excusa de tener dispensa de la Santa Sede para realizar estudios en otra ciudad, algo con lo que desde antaño estaba de acuerdo el cabildo, pero sólo en los casos en que dichos estudios se realizasen verdaderamente. CCL, doc. 2.243.

159. PANERA BURÓN, "Diez siglos de exención", p. 406, nota 157.

160. VILLACORTA RODRÍGUEZ, *El cabildo catedral*, pp. 38-40.

161. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, doc. 112.

162. Entre 1218 y 1223, Honorio III intervino en la provisión de un arcedianato en León. *Ibid.*, doc. 163; y CDCA, II, doc. 1098.

el episcopado de Martín Fernández¹⁶³, el Papa y la Curia romanos¹⁶⁴ se injirieron repetidamente. En 1263, Urbano IV¹⁶⁵ reconoció que, tanto él como su predecesor Alejandro IV, se habían excedido en el nombramiento de beneficiados para la catedral de León; por ello, autorizó al obispo legionense a reducir a 6 los prebendados de designación pontificia para el cabildo leonés; pero curiosamente el propio pontífice, a continuación, revela que debe mantenerse a 4; de los cuales, tres estaban relacionados con cardenales romanos y el cuarto era procurador del obispo leonés. Curiosamente, en menos de un año, el mismo pontífice autorizó al obispo leonés para hacer nombramientos personales: nombrar tres canónigos entre sus clérigos personales y alumnos¹⁶⁶, canónigos a 5 beneficiados de la catedral¹⁶⁷ y dos dignidades¹⁶⁸, exceptuando la de deán. El propio Urbano IV siguió otorgando dignidades, con la acumulación de prebendas en determinadas personas; como ejemplo: en 1264 comisionó al arcediano de Treviño (Burgos) para que procurase que al maestro Juan, capellán pontificio, notario de la cancillería real, arcediano de Trastámara (Compostela), arcediano de Carballeda (Astorga), deán de Lugo, canónigo de Lugo, beneficiado de Orense y abad de Arbas, se le concediese otra dignidad más en la catedral de León; el Pontífice indicaba que era petición de Alfonso X¹⁶⁹.

De las dignidades, la cabeza era el deán. Inicialmente el nombramiento se hacía en el cabildo y Roma sancionaba; el caso de Pedro Muñiz, en 1203, ha sido tratado. Ya a fines de la centuria, la Santa Sede nombraba deanes: Bonifacio VIII¹⁷⁰, en 1295, a Fulcone Cavallarii, capellán del cardenal obispo portuense, Mateo de Acquasparta, para el deanato de la iglesia de León, no obstante que poseyera otros muchos beneficios en distintas iglesias; le imponía residir en León. Se especifica que el anterior deán de León, Alfonso Juárez, había fallecido en la Sede Apostólica, correspondiendo entonces el nombramiento de esta dignidad al propio pontífice.

Se mantiene en la iglesia legionense la dignidad de prior¹⁷¹ a lo largo del siglo XIII. Las otras dignidades, sobre todo chantre y maestrescuela, fueron igualmente utilizadas por preladados y pontífices¹⁷², interfiriendo ampliamente en la vida capitular. En 1275, tras la elección de Juan Guillermo como chantre, el cabildo, a través de una comisión, determinó cuáles habían de ser las tareas inherentes a la chantría¹⁷³.

Gran importancia tuvieron los arcedianos en la Iglesia del siglo XIII. Seis arcedianatos tenía León: Valderas¹⁷⁴, Mayorga¹⁷⁵ o Campos¹⁷⁶, Saldaña¹⁷⁷, Cea¹⁷⁸, Benamariel¹⁷⁹ o Valdemeriel y Triacastela¹⁸⁰; y dos abadías secula-

163. En 1254 Inocencio IV autorizó al obispo a proveer aquellos beneficios eclesiásticos que llevaran vacantes largo tiempo y que fueran de provisión pontificia, *Ibid.*, doc. 410.

164. *Ibid.*, doc. 439.

165. *Ibid.*, doc. 518. Los intocables eran: Domingo, médico y capellán de Giovanni Caietani de Ursinis, cardenal diácono de San Nicolás in Carcere Tulliano; Pedro Pérez, procurador del obispo leonés; Pedro Domínguez, capellán de Giacomo Savelli, cardenal diácono de Santa María in Cosmedin y Ranerio, sobrino del cardenal diácono de San Eustaquio de Coconato.

166. *Ibid.*, doc. 534.

167. *Ibid.*, doc. 535.

168. *Ibid.*, doc. 536.

169. *Ibid.*, doc. 541.

170. *Ibid.*, documentos 618 y 619.

171. *Ibid.*, doc. 362, datado en 1252. CCL, doc. 2.268, datado en 1267, referente al prior Gonzalo Fernández; doc. 2.608, datado en 1296.

172. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, documentos 382 y 512.

173. CCL, doc. 2.355.

174. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, documentos 624 y 625.

175. *Ibid.*, doc. 156.

176. CCL, doc. 1919.

177. Cuando Martín Fernández accedió al episcopado, era arcediano de Saldaña. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, documentos 387 y 388.

178. *Ibid.*, documentos 372 y 507.

179. *Ibid.*, documentos 508 y 614.

180. CCL, doc. 1.798, pleito entre las iglesias de León y Lugo por iglesias del arcedianato de Triacastela, en 1207. En 1263

res: San Marcelo y San Guillermo de Peñacorada.

Hemos visto cómo el arcedianato se podía convertir en plataforma para saltar al episcopado y que en la iglesia de León del siglo XIII fue muy frecuente; igualmente, recogemos que podía accederse desde el arcedianato al episcopado de otras sedes: el arcediano de Mayorga García Martínez fue designado, en 1289, como obispo de Sigüenza, tras haber rechazado Nicolás IV la elección de prelado hecha por el cabildo seguntino en la persona de Alfonso, obispo de Coria¹⁸¹.

Cuando, en 1224, Honorio III concedía la facultad de designar las dignidades de la catedral de León, por estar privado de dicha facultad el obispo (Rodrigo Álvarez), lo hizo a tres arcedianos de dicha iglesia.¹⁸² Es decir, los arcedianos actuaban como agentes pontificios para canalizar las voluntades papales en el seno capitular, sobre todo, cuando eran para salvaguardar los intereses del cabildo.

Y en manos de arcedianos estuvo, en el siglo XIII, el cargo de juez que tenía el Libro Juzgo, concesión regia a la iglesia de León. El arcediano Fernando Patino fue el juez clérigo de la segunda mitad del siglo. Pero, ante todo, era un poderoso abogado:

"Fernán Patino demostró gran maestría en los engaños procesales del sistema judicial, y en la táctica de la dilación sobre todo... perteneció a una dinastía establecida en el cabildo de León, y fue sobrino del *magister scholarum* Fernán Guillémez, que en 1247 había sido encargado de

los asuntos de la iglesia. Vivió hasta los últimos años del siglo, un hombre de negocios que se presentó en Burgos en mayo de 1286 atestiguan-do la elección del abad de Husillos, Juan Álvarez, para la sede de Osma, ya hacía dos años nombrado juez eclesiástico de León. Según su testamento de 1295, era una persona acaudalada, de la misma índole de su predecesor como procurador episcopal, Nuño Velázquez. Sus "libros de física" pueden sugerir horizontes intelectuales más amplios que los del limitado abogado, pero es evidente que para él la ocupación eclesiástica era un complemento de la profesión legal¹⁸³.

La descripción de Linehan revela al arcediano poderoso, hábil interprete de la ley a su medida, que nos ejemplifica a los procuradores que obispo y cabildo mantenían en las esferas pontificias para la defensa de los largos y costosos pleitos en que se involucró la iglesia legionense. Pero también es revelador del poder económico que caracteriza a muchos de los miembros capitulares.

Dado este fuerte poder capitular, sobre todo económico, no es extraño que la lucha interna por acceder a arcedianatos fuera enconada: en 1252 el maestrescuela de Astorga Nuño Velasco y el canónigo de León Adán Juárez se enfrentaron por el arcedianato leonés de Valderas. La sentencia a favor del segundo fue otorgada por el cardenal Esteban de Normandis¹⁸⁴. En 1261, dos canónigos leoneses (el arcediano asturicense Melendo Pérez¹⁸⁵ y el maestro Gonzalo), se enfrentaron por el arcedianato de Benamariel¹⁸⁶. Los dos rivales reivindicaban concesiones: uno, del obispo leonés Martín Fernández; el otro, del

era arcediano de Triacastela Pedro Domínguez, que además era capellán doméstico del cardenal Giacomo de Savelli, cardenal diácono de Santa María in Cosmedin, DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, documentos 514 y 517

181. *Ibid.*, documentos 589 y 594

182. *Ibid.*, doc. 213. Se trata de los arcedianos M. Álvarez, Martino Alfonso y Rodrigo.

183. LINEHAN, "La iglesia de León a mediados del siglo XIII", pp. 24-25.

184. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, documentos 364, 366 y 368. Al maestrescuela de Astorga le trataba de compensar Inocencio IV con la primera dignidad vacante que quedase en la catedral de León, documentos 365 y 367.

185. Fue, después, obispo de Astorga (1273-1284). A. QUINTANA PRIETO, *El obispado de Astorga en el siglo XIII*, Astorga, 2002, pp. 423-493.

186. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, doc. 508. "Proceso judicial litigado ante Octaviano de Hubaldinis, cardenal diácono de Santa María in Via Lata, y ante su delegado, el vizconde Otón, sobre la provisión del arcedianato de Benamariel -Valdemeriel- en la catedral de León, que había dejado vacante su último titular, Pedro Núñez. Las partes enfrentadas son, por un lado, Menendo Pérez, arcediano de Astorga y canónigo de León, a quien ya a fines de 1254, Inocencio IV había reservado la primera dignidad vacante en la iglesia de León, y que por ello pretendía el referido arcedianato, y, por el otro, el maestro Gonzalo, canónigo de León, a quien el obispo leonés, Martín Fernández, nada más fallecer el citado Pedro Núñez, había nombrado arcediano de Benamariel..."

papa Inocencio IV. Como señala Linehan¹⁸⁷, cada obispo tenía sus amigos, lo que originaba "un campo dividido en grupos y partidas"; la situación alejaba a los capitulares de una vida pacífica orientada hacia lo espiritual.

Pero los enfrentamientos derivados de los arcedianatos constituyeron también el punto neurálgico de rivalidades entre sedes episcopales: el caso más llamativo es el del arcedianato de Triacastela, inserto en territorio lucense. León y Lugo disputaron por él, al menos desde mediados del siglo XII¹⁸⁸, y de forma continuada¹⁸⁹. Fueron precisamente estos largos pleitos, y en concreto se menciona el de Triacastela, los que llevaron a un enfrentamiento entre el obispo Martín Fernández¹⁹⁰ y el cabildo acerca de la contribución económica del cabildo, junto al obispo, a los gastos generados por ellos (abogados, desplazamiento y manutención, salarios).

Se observa también dentro del cabildo una especial preocupación por la formación y carrera de sus miembros, es decir por tener cuadros propios de gestión. Dicha formación se seguía principalmente en la universidad de Salamanca¹⁹¹. Pero el problema estalló en 1263 cuando Urbano IV comisionó al arcediano del Páramo, dignidad de la diócesis de Astorga, para que impidiese que algunos canónigos leoneses, no residentes en León, percibiesen, además de las rentas de su prebenda, las distribuciones diarias correspondientes a los residentes. El propio Pontífice recuerda que el cabildo legionense había arbitrado medidas, desde hacía tiempo, para que aquellos que ampliaban estudios fuera tuviesen derecho a percibir dichas distribuciones diarias. Basándose en ello, algunos canónigos, sin ser estudiantes, habían obtenido dispensa de la Santa Sede y recla-

maban tales distribuciones¹⁹². Del uso al abuso se pasaba fácilmente si había ocasión: en 1264, el propio cabildo acordaba mantener la ración de aquellos de sus miembros que hicieran peregrinación, pero habían de jurar previamente que la harían sin engaño¹⁹³. El fuerte absentismo capitular no podía traducirse en una disminución en la percepción de rentas.

3.2. Las reformas: constituciones

Es evidente que es una de las grandes aportaciones del primer tercio del siglo XIII leonés, por el interés que en ello puso, en primer lugar, el cardenal albanense, buen conocedor, como parece, de lo que pasaba por la iglesia legionense. Pelayo Galván, legado pontificio en España, y después Gil de Torres se convirtieron en los grandes reformadores capitulares castellanoleoneses de la primera mitad del siglo XIII, siguiendo el espíritu de las reformas llevadas a cabo por Roma para los cabildos, consecuencia del IV Concilio de Letrán. Ellos son el cauce del fuerte intervencionismo papal sobre la sede exenta leonesa entre 1220 y 1260.

En 1224, por encargo de Honorio III¹⁹⁴, Pelayo Galván¹⁹⁵ elaboraba las constituciones para el cabildo legionense, en el marco de un enfrentamiento brutal del obispo legionense, Rodrigo Álvarez, y el clero capitular de su sede. La vida común del cabildo leonés había desaparecido: recordemos que la canónica isidoriana, escindida de la catedralicia, había dado la solución de las dos alternativas, regular y secular. Pero ni una ni otra gozaban en estos momentos de tranquilidad, y a ambas era común la relajación de la vida capitular. El abad de San Isidoro, don García, estaba "arruinando en lo espiritual y temporal" su

187. "La iglesia de León a mediados del siglo XIII", p. 23.

188. CCL, doc. 1.485. *Litterae executoriae* de Adriano IV comisionando a los obispos de Zamora y Burgos en el pleito seguido entre el prelado de León y el de Lugo por el arcedianato de Triacastela; y entre el de León y el de Palencia por Medina de Rioseco. Datado en 1155. Véase también el doc. 1.487.

189. CCL, doc. 1.524, datado en 1163 con el obispo Juan Albertino; doc. 1.637, datado en [1182-1183]; doc. 1.643, del año 1183; doc. 1.647, del año 1184; doc. 1.661, datado en [1186-1187] de la cancillería de Urbano III; doc. 1.700, de finales del siglo XII; doc. 1.737, del año 1198 y cancillería de Inocencio III; doc. 1.798, datado en 1207, etc.

190. CCL, doc. 2.268, datado en 1267. Acta de declaraciones de doce testigos.

191. CCL, doc. 2.328.

192. CCL, doc. 2.243.

193. CCL, doc. 2.249.

194. Por las mismas fechas (1128), el mismo papa encargaba a Juan Halgrin, cardenal de Santa Sabina, las de la vecina diócesis de Astorga. CDCA, doc. 1.132

195. CCL, doc. 1920.

monasterio, por su insolencia e insuficiencia, provocando la intervención de Honorio III¹⁹⁶. La actitud del obispo Rodrigo Álvarez respecto al cabildo catedralicio, al que había conducido a grave empobrecimiento, no debía de ser muy distinta, porque tras el otorgamiento de las constituciones pelagianas y el reparto que el cardenal hizo con la asignación de sus rentas a cada miembro capitular, Honorio III concedía a tres arcedianos la facultad de designar las dignidades de la catedral durante dos años, por estar privado de dicha facultad el obispo¹⁹⁷.

Las constituciones pelagianas y la actuación de Honorio III no fueron bien recibidas por el prelado leonés, que sin duda las consideró de una injerencia excesiva. Ello explica que se mantuviese el enfrentamiento entre el obispo y el cabildo. Honorio III¹⁹⁸ encargó al deán de Zamora que defendiera al cabildo leonés de los múltiples agravios que recibía, en caso de que el prelado leonés continuara sin ocuparse de solucionar la situación. Y, en la misma fecha, estableció como obligatorio que todos los nuevos canónigos y beneficiados catedralicios jurasen las constituciones capitulares pelagianas¹⁹⁹.

Además de las constituciones, Pelayo Galván intentaba, en unas segundas *litterae*²⁰⁰, hacer una distribución benefical a cada uno de los capitulares leoneses. Su objetivo era equilibrar el número de prebendas y el potencial económico de la mesa capitular; era necesario reducir el excesivo número de porcionarios y hallar una cierta distribución equitativa. Las líneas correctoras de Pelayo Galván no contaron con lo que sería, en poco tiempo, un verdadero problema: la privanza, de pontífices o de cardenales, e incluso de los propios prelados legionenses, o de monarcas, produjo una fuerte

acumulación de prebendas, tanto de prestimonios como de canonjías y beneficios; y, en segundo lugar, varias décadas después, el obispo Martín Fernández alegaba que el cardenal Pelayo no había respetado los bienes de la mesa episcopal en su afán de afianzar y equilibrar la mesa capitular. En 1285 Martín Fernández se enfrentó con su cabildo por ciertos diezmos, réditos y posesiones; el pleito llegó a la Curia Romana de Honorio IV²⁰¹. Sanear la economía capitular, en 1224, supuso, durante los 60 años posteriores, un deterioro de la mesa episcopal, si bien es cierto que esta no fue la única causa de los problemas financieros del episcopado leonés. Pero ciertamente la actitud de Pelayo Galván había iniciado el deterioro.

A lo largo del siglo XIII las constituciones pelagianas se mantuvieron, con algunas adiciones de distintos prelados. Martín Rodríguez²⁰², que había hecho constituciones para la iglesia zamorana, añadió, en 1241, siguiendo la concesión de su predecesor Arnaldo, la concesión a dignidades, canónigos y porcionarios residentes en la ciudad, poder percibir las rentas del año en curso, si falleciesen después de Navidad. Una norma que acabó después consolidando Martín Fernández, en 1256, señalando que los testamentarios del capitular difunto dispondrían de la renta de un año desde el día de la muerte, y que las rentas de los primeros meses se aplicarían en beneficios espirituales²⁰³.

A Martín Fernández se deben también otras intervenciones, como la norma sobre el proceder en el arriendo de los bienes de la mesa capitular y la vigilancia de las propiedades o aminoración de rentas²⁰⁴; el incremento económico a fin de estimular la presencia de los capitulares a las horas canónicas²⁰⁵, sobre todo maitines y

196. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, doc. 167, datado en 20-XII-1218.

197. *Ibid.*, doc. 213, datado en 30-V-1224.

198. *Ibid.*, doc. 224, de 13-VI-1225.

199. *Ibid.*, doc. 225.

200. CCL, doc. 1.919.

201. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios*, doc. 579.

202. CCL, doc. 2.033. El obispo Martín señala que la costumbre antigua en la sede leonesa era que el que fallecía únicamente recibía la mitad de dichas rentas. Y precisa que los capitulares fallecidos no percibirían los frutos de la dignidad que ocupaban, sino los de otros beneficios.

203. CCL, doc. 2.169

204. CCL, doc. 2.180, datado en 15-IV-1257. El obispo manifiesta que otorga esta constitución a petición de los propios capitulares, debido a la mala gestión de la mesa capitular.

205. Después de completas, el rezo de la Salve Regina, se estimula por el obispo con una gratificación económica a los capitulares. CCL, doc. 2.274, datado en 1268.

prima²⁰⁶; y el estatuto ordenado, ya en el penúltimo año de su ejercicio episcopal, sobre el pago de las pensiones por el servicio al culto divino en los oficios eclesiásticos²⁰⁷.

Antes de finalizar el siglo, Fernando Ruiz²⁰⁸ modificaría y ampliaría las constituciones anteriores, aludiendo a las albanenses y recogiendo parcialmente las de Martín Fernández y Martín Rodríguez. Manifiestamente el eco de las constituciones de 1224 se mantuvo durante todo el siglo, convirtiéndose en referencia obligada.

4. LA DIFÍCIL CONVIVENCIA URBANA

El fortalecimiento de las instituciones concejiles en la época plenomedieval convierte al concejo de la ciudad de León en una poderosa institución casi antagónica de las instituciones eclesiásticas. Al difícil equilibrio existente entre la mitra y el cabildo, se añadió en la segunda mitad del siglo XIII el no menos difícil equilibrio entre la iglesia y el concejo, en el que sistemáticamente la primera acudió a la monarquía en defensa de sus intereses, mientras el segundo se erigió, ocasionalmente, en defensor de los intereses regios y sobre todo en salvaguardia de los beneficios propios. Son precisamente Alfonso X y Sancho IV los que solicitaron insistentemente que se guardasen los privilegios de la iglesia de León y que se respetasen sus usos y libertades, ya que cronológicamente también fue, después de 1260, cuando más enfrentamientos se suscitaron. En el fondo está la defensa del patrimonio y de la jurisdicción.

Tres conceptos parecen canalizar la mayor parte de las disputas entre la iglesia y el concejo: la utilización de la justicia, es decir, el nombramiento de un juez propio; en segundo lugar, las exenciones, los privilegios y las libertades que la iglesia reivindica constantemente y que no está

dispuesta a perder o ver reducidas; y, en tercer lugar, la intervención de la iglesia en aspectos comunales, en los que se evidencian fuertes intereses de carácter económico.

Respecto a la administración de justicia, Martín Fernández supo canalizar las demandas leonesas referentes al nombramiento de un juez²⁰⁹, por parte de la iglesia, con iguales competencias que los otros jueces de la ciudad de León; alegaba que la iglesia legionense, desde el reinado de Alfonso IX, nombraba un juez clérigo. Y lo consiguió, por supuesto, con el apoyo de Alfonso X y de Sancho IV. Fernando Patino sería el arcediano que durante una parte del siglo XIII tendría el Libro Juzgo, para juzgar las alzadas de la corte que ante él viniesen²¹⁰, ante el *locus appellationis*; el nombramiento de juez debería recaer en manos de un arcediano o un canónigo de la catedral.

Concejo y cabildo se reunían el primer viernes de cuaresma de cada año, en el claustro de Santa María de Regla, para redactar normas comunales, según las ordenanzas que tenían. En 1290, Sancho IV²¹¹ señalaba, por ejemplo, que debían poner jurados sobre el pescado, al igual que sobre las otras cosas contenidas en el fuero.

El tercer punto de desencuentro está relacionado con las exenciones y libertades de la iglesia y sus canónigos. En 1290 el cabildo expuso a Sancho IV²¹² que sus vasallos nunca habían pechado en la soldada de los jueces reales de la ciudad y que ahora les tomaban prendas y llevaban presos a algunos (a lo cual, por supuesto, habían respondido ellos con la excomunión). El monarca mandó respetar los buenos usos y costumbres y que no se les obligara a pechar para su soldada, porque no era ésta su voluntad cuando concedió al concejo de León una carta para que pecharan todos. E insistía el monarca²¹³ en que no entraran en sus casas, ni se tomasen prendas a los clérigos ni a sus hombres ni a sus paniaguados.

206. CCL, doc. 2.216

207. CCL, doc. 2.504.

208. CCL, doc. 2.667, datado en 18-X-1290.

209. CCL, documentos. 2.260, 2.261 y 2.262.

210. CCL, doc. 2.474.

211. CCL, doc. 2.540

212. CCL, doc. 2.539

213. CCL, doc. 2.541.

Los enfrentamientos entre la iglesia y el concejo no habían hecho más que empezar. A lo largo de los siglos bajomedievales²¹⁴ la convivencia se hizo cada vez más difícil y el marco de disensiones mucho más amplio²¹⁵. Por otra parte, los enfrentamientos de la iglesia con el concejo no se circunscribieron a la ciudad de León; como ejemplo podemos ofrecer el largo pleito que la iglesia legionense mantuvo, en 1270, con el concejo de Mansilla²¹⁶ por la jurisdicción de varias villas.

La iglesia leonesa del siglo XIII no difiere mucho del panorama que ofrecen otras sedes hispánicas en la misma centuria: reformas-constitu-

ciones de cabildos catedralicios, siguiendo la impronta del concilio ecuménico Lateranense IV (1215), y de los concilios hispánicos. Absentismo capitular, acumulación de prebendas, enfrentamientos en el seno del cabildo, son también rasgos bastante comunes. Y otro tanto sucede con el perfil episcopal: prelados de gran prestigio político, como Martín Fernández, que alternan su actividad cerca de la monarquía con las tareas de renovación de su iglesia. Ciertamente León vio renovar su fábrica catedralicia, en el marco de las continuas disensiones entre el episcopado y el cabildo, bajo el cada vez más profundo control de la monarquía castellanoleonesa y del pontificado romano.

214. Véase C. ÁLVAREZ ÁLVAREZ, *La ciudad de León en la Baja Edad Media. El espacio urbano*, Madrid-León, 1992.

215. Remitimos al trabajo de J. M. SANTAMARTA LUIENOS, *Señorío y relaciones de poder en León en la Baja Edad Media (Concejo y cabildo Catedral en el siglo XV)*, León, 1993.

216. CCL, documentos 2.289, 2.294, 2.291, 2.297, 2.298 y 2.299.

Los obispos y la catedral de León en el contexto de las relaciones monarquía-iglesia, de Fernando III a Alfonso XI

José Manuel Nieto Soria

RESUMEN

El periodo comprendido entre los reinados de Fernando III y Alfonso XI fue una época de intensa intervención del poder real en los asuntos del episcopado y de los cabildos catedralicios de la Corona castellano-leonesa. Obispo y cabildo catedralicio de León no fueron una excepción. La intervención de la monarquía sería especialmente importante en temas como la fiscalidad, el ejercicio de la justicia eclesiástica o las relaciones de conflicto con el concejo de León. Además, algunos de los obispos de León demostraron un relevante perfil político, desarrollando una intensa actividad de colaboración con los monarcas castellanos. Algunos de estos aspectos afectarían al interés de la monarquía en el proceso de construcción de la catedral leonesa, finalizada por aquellos años.

RÉSUMÉ

Le période comprise entre Ferdinand III (1230-1252) et Alphonse XI (1312-1350) est une époque d'intense interventionisme du pouvoir royal sur les affaires de l'épiscopat et des chapitres cathédrales de la Couronne castillano-léonaise. Evêque et chapitre de la cathédrale de León ne sont pas une exception. L'intervention de la monarchie serait très importante pour sujets tels que la fiscalité, l'exercice de la justice ecclésiastique ou les rapports conflictuels de l'église léonaise avec le gouvernement municipal de la ville. En plus, certains évêques de León ont un intérêt politique détaché et ils développent une intense activité de collaboration politique et administrative avec les rois castillans. Certains de ces aspects on peut relationner avec le processus de construction de la cathédrale leonaise, que finira au cours de ces ans.

PALABRAS CLAVE: Monarquía. Obispos. Cabildo catedralicio. Relaciones políticas. León.

MOTS CLEFS: Monarchie. Evêques. Chapitre cathédrale. Rapports politiques. León.

Desde la perspectiva de las relaciones entre Monarquía e Iglesia, los años finales del reinado de Fernando III fueron especialmente pródigos en acontecimientos cargados de significaciones, por lo que constituyen un buen punto de partida a la hora de establecer unas reflexiones de base para lo que fueron las relaciones de los obispos y la catedral de León con la Monarquía, así como para las que ésta mantuvo con el conjunto del episcopado castellano-leonés durante la centuria

que nos lleva desde aproximadamente mediados del siglo XIII a mediados del siglo XIV en que nos centraremos¹.

Baste para ello elegir algunos acontecimientos que me parecen especialmente relevantes a la hora de plantearse tal cuestión, cada uno de ellos referido a ámbitos de realización aparentemente bien distintos, pero que, en cambio, apuntan a posibilidades interpretativas evidentemente

1. La práctica totalidad de los datos documentales sobre los que se basa esta ponencia proceden de nuestro trabajo "Los obispos de la diócesis de León en sus relaciones con la monarquía, 1250-1350", *Archivos Leoneses*, 74 (1983), pp. 201-262. Remitimos a este trabajo para los que deseen disponer de esa información documental, evitando aquí su repetición, por lo que las notas se referirán exclusivamente a referencias bibliográficas de cita imprescindible con relación algunas cuestiones tratadas.

conexas y con proyección específica sobre la Corona castellano-leonesa, en general, y sobre el episcopado leonés, en particular, como elemento integrante de aquélla.

El 17 de julio de 1245 se clausuraba el denominado Primer Concilio de Lyon. En este día, durante la tercera sesión conciliar de carácter plenario que tenía lugar en dicha asamblea eclesial, se llevaba a cabo la lectura de 22 decretos, cinco constituciones conciliares, así como de la bula de deposición de Federico II².

Varias consecuencias se imponían a partir de unos textos conciliares, como los emanados de aquel primero lyonés que, por lo general, ha quedado postergado en la historiografía al situarse cronológicamente entre dos de los grandes concilios medievales como fueron el Concilio IV de Letrán de 1215 y del II Concilio de Lyon de 1274, cuya alargada sombra parece oscurecer la importancia de este otro concilio lyonés al que ahora nos referimos.

En aquel Concilio I de Lyon, presidido por Inocencio IV, en tantos aspectos seguidor del modelo de *potestas absoluta* pontificia inaugurada casi medio siglo antes por otro papa, también italiano y del mismo nombre, Inocencio III, se planteaban temas cargados de futuro para la historia próxima de las relaciones entre poder laico y poder eclesiástico. En efecto, con la deposición de Federico II, que se había hecho pública con tal motivo, se hacía especial incidencia en la plena implicación política del poder pontificio y, por extensión, del poder episcopal, como su más inmediato representante. Se confirmaba, en definitiva, que la opción gregoriana de la implicación temporal de la Iglesia parecía reivindicarse por aquellos años con particular intensidad.

Además, se había hecho especial incidencia en todo lo tocante a potenciar una organización más acabada de la Iglesia, en especial, en el marco de los ámbitos episcopal y catedralicio, aunque

siempre bajo la atenta mirada de los legados pontificios, para los que ahora se reivindicaba singular protagonismo como expresión del elevado autoconcepto que de sí mismo tenía el propio poder papal. Del mismo modo, se concedía una extensa atención a todo lo que era, bajo cualquiera de sus manifestaciones posibles, el ejercicio eclesiástico de las competencias de índole jurisdiccional.

Por aquellas mismas fechas, tenía lugar en la vecina Portugal un acontecimiento político escasamente valorado en clave castellano-leonesa. Acusado de haber violado las libertades del episcopado portugués, éste, con el respaldo del Pontificado y con la ayuda de parte de la nobleza lusa, había conseguido la deposición de su rey Sancho II, quien había encontrado colaboración armada y luego refugio en el rey Fernando III, que había enviado a su propio hijo, el príncipe Alfonso, en cuya compañía y bajo cuya protección el monarca vecino depuesto acabaría abandonando su reino para terminar refugiado en Toledo³.

No cabe dudar que estos acontecimientos influirían en el ánimo y en el concepto político del futuro Alfonso X, quien tomaría conciencia de que sus relaciones con el episcopado no eran un asunto menor, pues, por sí mismas habían sido determinantes de la deposición de un monarca vecino, tal como, más lejos, en el mismo corazón de Europa, ocurría otro tanto con todo un emperador del Sacro Imperio Romano Germánico⁴.

Ya dentro del reino castellano-leonés la conquista de Andalucía parecía acelerarse imparablemente, haciendo confiar en una rápida liquidación de la presencia musulmana que, sin embargo, se haría esperar más de lo que por aquellos años pudiera sospecharse. Tras la sonora y sorprendente, para algunos milagrosa, conquista de Córdoba en 1236, en 1246 había tenido lugar la de Jaén, además de otras en su entorno de la mayor importancia estratégica, hallándose al año

2. Sobre este concilio puede verse: H. WOLTER Y H. WOLSTEIN, *Lyon I y Lyon II*, Vitoria, 1979.

3. Un análisis en detalle e estos acontecimientos en clave tanto política, ideológica como eclesiástica en E. PETERS, *The Shadow King. Rex Inutilis in Medieval Law and Literature*, New Haven-Londres, 1970, pp. 135-169.

4. Desde esta perspectiva cabe valorar la concepción general desde la que se pudo interpretar por Alfonso X aspectos significativos de su política eclesiástica, tal como se puede ver nuestro artículo: "Principios teóricos y evolución de la política eclesiástica de Alfonso X", *Mayurqa*, 22 (1989), pp. 465-474.

siguiente las tropas castellano-leonesas a las puertas de Sevilla.

Fue, precisamente, la campaña sevillana la que motivó una importante novedad de gran trascendencia eclesiástica y fiscal para el futuro inmediato de las relaciones entre la monarquía y el episcopado castellano-leonés: el otorgamiento por el Pontificado a los monarcas castellanos de las denominadas *tercias reales*, dos novenas partes del diezmo eclesiástico que, si concedidas por tiempo limitado, se renovarían con bastante continuidad, hasta convertirse en una renta ordinaria de la monarquía que iría más allá de la época medieval⁵.

La definitiva dimensión andaluza que tomaba la actividad guerrera de Fernando III, a la vez que pronto comprometió de manera personal a algunos prelados, alejaba definitivamente a la ciudad de León de su antiguo papel de sede regia⁶, lo que no le impedía mantener un evidente prestigio en lo eclesiástico, como se patentizaba en su carácter de sede episcopal exenta, a la vez que no dejaba de tener un destacado relieve como centro espiritual especialmente vinculado en lo político a la memoria de los reyes de León, fuente de legitimidad de la nueva monarquía fernandina, tal como se simbolizaba en el panteón real de San Isidoro, cuya reivindicación protectora se unía por aquellas fechas con la exaltación de un leonesismo político, expresado en lo intelectual en la obra de un Lucas de Tuy, en una perfecta simbiosis entre hagiografía, historia y política⁷.

Estos pocos acontecimientos recién señalados definen, creo que con claridad, un contexto inaugural particularmente significativo de lo que serán las relaciones entre la Monarquía y la Iglesia y, en especial, con el episcopado, durante lo que reste de la evolución bajomedieval, quedando así definidos ámbitos de conflicto y de cooperación muy característicos, aunque con

alternativas evolutivas distintas hasta que se alcance la centuria del quinientos.

El conflicto Papado-Imperio, que había quedado patente en el concilio lyonés, ponía de manifiesto que la paz política pasaba por el acuerdo entre el poder regio y el poder episcopal, lo que seguramente contribuyó a acelerar la búsqueda, por parte de los monarcas, de fórmulas que contribuyesen a situar en el episcopado a clérigos afines, tal como se manifestaría en la Primera Partida⁸.

La deposición de Sancho II de Portugal, con especial protagonismo del episcopado luso y del intervencionismo pontificio, podía interpretarse como todo un aviso a navegantes que apuntaba a la necesidad de que los monarcas valorasen a su episcopado como instancia política influyente. Así, pues, factores tales como la afinidad obispos-monarcas y la colaboración política entre ellos definían con rotundidad un ámbito característico de las relaciones monarquía-episcopado.

También en el mismo concilio lyonés se dejaban pruebas más que suficientes del celo que el Pontificado estaba dispuesto a poner en la defensa de unos derechos jurisdiccionales, de unas franquezas y libertades eclesiásticas que, en materia jurídica, había llevado mucho tiempo conquistar al Papado, en particular, y al clero, en general. Sin embargo, tal voluntad coincidía con otra en la que si eventualmente podía hallarse apoyo, también se podía encontrar, tal como sucedió en otras ocasiones, una fuente de conflictos. Se trataba de aquella pretensión regia de conseguir la incontestable superioridad de la justicia real en una época de diversidad de ordenamientos y jurisdicciones, con evidente protagonismo del privilegio, tal como siguió sucediendo, en general, durante todo lo que entendemos como Antiguo Régimen⁹, representando la juris-

5. Véase al respecto: M. A. LADERO QUESADA, *Fiscalidad y poder real en Castilla (1252-1369)*, Madrid, 1993, pp. 191-215.

6. Sobre el pasado reciente de León como sede regia y el significado de tal cuestión con relación a la institución episcopal puede verse: P. LINEHAN, "León, ciudad regia, y sus obispos en los siglos X-XIII", en *El reino de León en la Edad Media*, vol. VI, León, 1994, pp. 411-459.

7. P. HENRIET, "Hagiographie et politique à León au début du XIIIe siècle : les chanoines réguliers de Saint-Isidore et la prise de Baeza", *Revue Mabillon*, 69 (1997), pp. 53-82.

8. Así puede verse en: *Siete Partidas*, Partida I, Título V, Ley XVIII.

9. Véase al respecto: P. GROSSI, *El orden jurídico medieval*, Madrid, 1996.

dicción eclesiástica privativa una de las expresiones más características de estas forma de exclusivismo legal y jurisdiccional.

Por último, el nuevo impulso de la reconquista y las concesiones pontificias que en materia de financiación de la lucha contra el infiel se habían producido en tiempos de Fernando III, eran circunstancias que revelaban la importancia que las aportaciones económicas de origen eclesiástico debían tener en el futuro para la hacienda regia¹⁰.

De este modo, política, fiscalidad y jurisdicción, se convertían en escenarios naturales de las relaciones monarquía-episcopado, suponiendo precisamente el periodo que va desde fines del reinado de Fernando III a fines del reinado de Alfonso XI un tiempo en que tales asuntos se abordaron de manera muy continuada y de un modo particularmente intenso, como consecuencia de que se trataba en todos los casos de problemas que, en muchos aspectos, se hallaban en un proceso de configuración que dejaba abiertas posibilidades diversas, decidiéndose muchos de sus rasgos evolutivos para varios siglos durante esta época.

Será esta triple dimensión, común por otra parte, en lo que son las cuestiones de fondo, al conjunto de la Iglesia castellano-leonesa de la época, la que defina las perspectivas que nos ocuparán seguidamente desde la óptica particular de la mitra y catedral leonesas.

1. LAS RELACIONES POLÍTICAS.

Lo que globalmente cabe interpretar en clave de relaciones políticas, incluye, en realidad, un amplio y variado conjunto de problemas, entre los que se cuentan aquéllos que se refieren, a las vinculaciones previas de ciertos obispos con el monarca, la forma de acceso a la mitra, las responsabilidades políticas y administrativas encomendadas desde la monarquía, o las eventuales actuaciones políticas llevadas a cabo por los preladados. Valorando todo este conjunto de circunstancias estaremos en presencia de una serie de obispos leoneses con perfil político bien definido.

De acuerdo con estos criterios, cabe afirmar que en el caso del episcopado leonés, para las fechas que aquí nos interesan, hay claramente cinco preladados que podemos valorar como poseedores de un evidente perfil político por sus relaciones con la monarquía. Estos son los siguientes: Martín Fernández, obispo de León entre 1254 y 1289; Gonzalo Osorio, de 1301 a 1313; Juan Fernández, de 1316 a 1317; Juan de Campo, entre 1332 y 1344, y Diego Ramírez de Guzmán, de 1344 a 1354.

Don Martín Fernández, obispo de León, como se acaba de decir entre 1254 y 1289, ya ofrece indicios de estrecha vinculación personal al monarca Alfonso X con anterioridad a su promoción a la mitra leonesa.

En efecto, con anterioridad a dicha promoción aparece en la documentación citado como "*criado*" y como "*protegido*" del monarca, siendo aludido por el rey ya durante su época episcopal como "*mio criado*", poniéndose de relieve como causa de algunas concesiones reales los "*muchos servicios que me fizo bien e lealmente*".

En su acceso a la propia mitra leonesa parece gravitar la repetida influencia de la mano regia. Tras la muerte de su predecesor Nuño Alvarez en 1252, la sede leonesa permaneció vacante hasta 1254, apareciendo citado don Martín en un documento real de 4 de abril de este año como electo de León y notario del rey.

No faltaron, ciertamente, resistencias entre algunos miembros del cabildo a su nombramiento, llegando a solicitar una investigación a la Curia sobre su idoneidad para el cargo. El propio prelado reconocerá con motivo de su testamento la intervención regia en su designación al afirmar que "*nos confirmaron por obispo de la Iglesia de León por el bien e por la merced que nos fizo nuestro señor el Rey Don Alfonso*".

En los años siguientes se producirán algunas concesiones reales a favor de este prelado "*por muchos servicios que me fizo bien e lealmente*". Sin embargo, los avatares políticos del reinado acabarán deteriorando esta relación.

10. Sigue siendo referente básico para este tema en el contexto de dicho reinado la obra de D. MANSILLA, *La Iglesia castellano-leonesa y la Curia romana en tiempos de San Fernando*, Madrid, 1945.

En 1279 este obispo se exiliará de Castilla en unión del arzobispo de Santiago "*fuyendo la persecución del rey*" y considerando, según el criterio de don Martín, que el monarca actuaba abusivamente y contra todo derecho con relación a las iglesias de su reino, tal como denunciarán ante el papa Nicolás III, manifestándole el obispo leonés que sobrevivía de la mendicidad en tierras extrañas, tras haberse exiliado por temor del rey, quien tenía embargados los bienes de la Iglesia de León con gran daño para su iglesia y para él mismo.

Con motivo de la revuelta del infante don Sancho contra su padre, se hará manifiesta la posición favorable al infante del cabildo leonés, debiendo de mantenerse seguramente en el exilio el titular de la mitra que, sin embargo, en unión del cabildo recibirá diversos privilegios del nuevo monarca, lo que no evitará que, según su testamento, en el momento de su muerte tuviera contraídas unas deudas por valor de 31.000 maravedís.

Don Gonzalo Osorio, obispo de León entre 1301 y 1313, pertenecía a la familia de los señores de Villalobos, antecesores de los marqueses de Astorga¹¹, estando bien relacionados con la corte regia, lo que debió de jugar a favor de su acceso a la mitra leonesa. Así, en la documentación de Fernando IV se trasluce un especial aprecio regio por este prelado. No será, por ello, de extrañar que el rey le designe para una mediación de la máxima importancia y de no poca dificultad, como fue conseguir la reconciliación con su tío el infante don Juan, tras las disensiones del año 1311.

Para don Juan Fernández, obispo de León entre 1316 y 1317, también estuvieron presentes las relaciones familiares con la corte con anterioridad a su nombramiento episcopal, si bien su corto episcopado no dio oportunidad a que esto cuajara en relaciones políticas de algún interés.

Don Juan de Campo, obispo de León entre 1332 y 1344, ofrece uno de los máximos ejemplos de actividad política de un obispo leonés para esta época. En este caso, nos hallamos ante un personaje que llega a la mitra leonesa bien

curtido en el servicio político administrativo a la monarquía, tras pasar previamente por ejercer como obispo de Cuenca y Oviedo. Su acceso a León fue un empeño personal de Alfonso XI, mostrando el cabildo su satisfacción al interpretar el interés regio por este nombramiento como una distinción que hacía el monarca hacia la sede leonesa, al propiciar el acceso a ella de un personaje que le estaba tan estrechamente unido, confiando acaso en que con ello cabía esperar especiales atenciones del monarca a la catedral leonesa, por lo que el cabildo promovió con tal motivo el que se desarrollaran diversos actos religiosos para celebrar este acontecimiento.

El mismo año de su designación para León, ya actúa don Juan como notario mayor de Castilla, formando parte el año siguiente del "*Consejo del Rey*", en el que debían estar presentes, antes de que se formalice la institución del Consejo Real, individuos de la máxima confianza regia con presencia cotidiana en la Corte. Por aquellos años, el rey delegaría en este prelado las negociaciones tendentes a la pacificación de sus difíciles relaciones con algunos de los principales magnates de raigambre regia que mantenían actitudes levantiscas, como era el caso del turbulento don Juan Manuel.

Cuando se produzca el momento de la preparación de la campaña de Algeciras, en 1342, don Juan de Campo irá más allá de la simple aceptación del pedido solicitado por el rey, colaborando a sufragarlo, así como haciendo también una importante aportación de hombres de armas, hasta el extremo de endeudar con este motivo las finanzas episcopales en 1.800 maravedís. No obstante, este obispo sabría sacar partido de tal aportación, pues aprovechando la presencia real en León en marzo de este año, obtendría del rey la confirmación de diversos privilegios de la Iglesia leonesa, predominando especialmente los referentes al disfrute por el obispo y cabildo de propiedades de donación regia, a la exención de determinados tributos y a la salvaguarda de derechos jurisdiccionales marcadamente conflictivos.

Lo cierto es que no faltaron pruebas de la buena memoria dejada entre el clero catedralicio

11. Sobre este linaje puede verse: J. A. MARTÍN FUERTES, *De la nobleza leonesa. Los Osorio y el marquesado de Astorga*, Madrid-León, 1988.

por este prelado que, por lo que parece, supo conciliar el servicio al monarca con la defensa de los intereses de su iglesia, tal como se pone de manifiesto en los oficios religiosos que se instituyeron por el cabildo leonés en 1447 en torno a su tumba con motivo de la celebración de la festividad de los apóstoles Felipe y Santiago cada primero de mayo¹².

Don Diego Ramírez de Guzmán, obispo de León entre 1344 y 1354, será otro de los preladados leoneses de alta cuna, perteneciendo a la familia de los Guzmán. Ya antes de obtener esta mitra, siendo arcediano de Valderas, tuvo importantes encargos políticos de Alfonso XI, actuando en su nombre como embajador en Francia e Inglaterra, lo que puede valorarse como causa del interés regio en su promoción al episcopado, aunque, en cambio, durante el ejercicio del mismo no ha quedado rastro de nuevas actuaciones políticas.

Por otra parte, y para terminar con estas consideraciones de índole política, cabe valorar algún hecho ocasional, pero relevante, desde el punto de vista de la implicación del obispo y cabildo leoneses en la tensa dinámica política de la época. Así, durante el conflicto que enfrentó a los partidarios de don Alfonso, todavía menor de edad, y de sus tutores con los seguidores de don Juan Manuel, que había protagonizado por aquellas fechas numerosas alteraciones en las tierras leonesas, sobre todo en el comienzo de la década de 1320, la postura del obispo y del cabildo leonés debió estar muy comprometida con los tutores reales, a juzgar por el asalto y quema de las casas del obispo, junto a la catedral, que parecieron ser tomadas como símbolo de la autoridad regia en la ciudad, no pudiendo reprimirse esta acción hasta la entrada de las fuerzas del infante don Felipe que actuaba en nombre del rey menor de edad, quedando estos hechos amplia y pormenorizadamente descritos en la crónica del reinado¹³.

2. ECONOMÍA Y FISCALIDAD: LA PROTECCIÓN REGIA.

El periodo considerado tuvo en lo tocante a los asuntos de índole económica y fiscal la doble dimensión representada por la presencia de evidentes muestras de protección económica de la monarquía hacia las distintas sedes episcopales y catedrales del reino, junto con la constatación, en el lado opuesto, de una política fiscalizadora tendente a convertir parte de las rentas eclesíasticas en un ingreso típico de la hacienda regia.

No debía ser muy boyante el estado financiero de la Iglesia leonesa hacia el comienzo del reinado de Alfonso X. Se trataba, en realidad, de una situación bastante general de la Iglesia castellano-leonesa, habiéndose caracterizado por algún autor¹⁴ el momento como de "crisis económica" para la Iglesia del reino, como consecuencia de un cúmulo de circunstancias de origen bastante variopinto, en su mayoría coincidentes en la mayor parte de las diócesis del reino, y que respondían tanto a circunstancias internas de cada una de estas diócesis, como a sus relaciones particulares con la monarquía y con el Pontificado.

Con relación, en concreto, a León, cabe constatar la evidencia de estas dificultades económicas, si tenemos en cuenta que el propio Alfonso X protagonizó una mediación ante el Papa Alejandro IV en 1255 para que se indultase al obispo leonés de las deudas que sus antecesores habían contraído con la Santa Sede "*in utilitatem ipsius ecclesie*"¹⁵, lo que debió de suponer un alivio financiero importante, en un contexto en el que, tal como se revela en otros documentos pontificios, el prelado leonés había decidido potenciar definitivamente la finalización de la construcción de la catedral leonesa, mostrándose para ello el mencionado pontífice especialmente propicio ante las noticias que aquél le había hecho llegar sobre el estado de necesidad económica en que se hallaba su Iglesia¹⁶.

12. José Antonio MARTÍN FUERTES, *Colección documental del Archivo de la Catedral de León*, vol. IX, León 1995, doc. 3.113.

13. Relato detallado de estos acontecimientos en la *Crónica de Alfonso XI*, cap. XXII, pp. 188-189 (según edición de la Biblioteca de Autores Españoles, vol. LXVI).

14. Esta cuestión puede encontrarse ampliamente desarrollada en P. LINEHAN, *La Iglesia española y el Papado en el siglo XIII*, Salamanca, 1975, pp. 135-164.

15. I. RODRÍGUEZ DE LAMA, *La documentación pontificia de Alejandro IV (1254-1261)*, Roma, 1976, docs. 123 y 126.

16. *Ibid.*, doc. 33.

Por otra parte, en el caso de sedes episcopales y catedrales de fundación no reciente, como era el caso leonés, las donaciones regias durante este periodo se hicieron ya muy excepcionales, quedando circunscritas en su mayoría, de manera casi exclusiva, a Iglesias de fundación muy reciente a resultas del propio desarrollo de la conquista en la frontera meridional que eran objeto de especial atención por la monarquía en el marco de la realización por ésta de sus respectivos procesos de dotación. Es por ello que apenas cabe reseñar alguna donación de importancia para este periodo a favor de León por los monarcas.

El 17 de octubre de 1256 Alfonso X concede al obispo de León don Martín Fernández una renta de quinientos maravedís anuales sobre la marzadga de Villacarralón y Bóveda y la martiniega de Valmadrigal y sobre los lugares que tenía el obispo en Valencia de don Juan, Mansilla, Páramo y Somaza.

Más relevante aún será la donación real expedida en Toro el 2 de agosto de 1311 por Fernando IV a favor de su estrecho colaborador el obispo don Gonzalo Osorio, por la que éste recibe la propiedad y el señorío jurisdiccional de las aldeas próximas a Mansilla, enumerándose en concreto las de Villamoratiel, Abrinos, Grajarejo, Pinilla, Sobradillo y Burgo Ranero.

Mayor presencia en este ámbito de las actuaciones regias de protección a la economía episcopal y catedralicia tienen las manifestaciones que se producen por vía de concesión real de privilegios y excusados, perteneciendo a estas categorías la mayor parte de las mercedes reales recibidas por los obispos y la catedral de León durante esta época.

De este modo, recibirán del orden de una docena de privilegios reales tocantes a producir alguna forma de exención fiscal, concentrándose la mayoría de ellos en el reinado de Alfonso X y Sancho IV, para decrecer drásticamente en el de Fernando IV, hasta desaparecer en el de Alfonso XI.

El sentido profundo de tales exenciones viene dado por la "*comprensión*" que se tuvo desde la monarquía hacia la resistencia de la Iglesia castellano-leonesa en general a integrarse plenamente

en el nuevo modelo de fiscalidad monárquica que desde Alfonso X daba síntomas de intentar superar aquel otro modelo característico de la fiscalidad feudal, basada en los tributos de tipo vasallático.

Se trataba, desde luego, de una comprensión en absoluto desinteresada, puesto que encontraba su correspondencia en la voluntad regia de integrar las aportaciones fiscales de origen eclesiástico en ese nuevo modelo de fiscalidad emergente, de tal modo que lo que, por lo general, fueron por parte de la monarquía concesiones de corto alcance, irían encontrando su alternativa en la consecución de objetivos de largo alcance, como lo fue, en particular, la conversión como ingresos prácticamente ordinarios de ciertas rentas eclesiásticas cuya consolidación se hizo evidente con el paso del tiempo, incluso más allá de los propios siglos bajomedievales.

Entre estos privilegios y exenciones fiscales concedidos por Alfonso X se cuentan como más significativos los siguientes:

- La confirmación y ampliación de la exención del pecho de la moneda, que si ya se venía dando con anterioridad en relación al obispo y cabildo catedralicio de León, a la vez que se generaliza a los distintos obispos y catedrales castellano-leoneses, se amplía de una manera un tanto imprecisa al conjunto del clero relacionado con las iglesias-catedrales, pudiendo ir más allá de los clérigos del coro, a los que se limitaba la concesión en privilegios anteriores.
- La exención de pechos y pedidos reales para las casas que el obispo y la catedral tenían en Sahagún.
- La exención para todos los clérigos de la diócesis del servicio extraordinario impuesto en 1274.
- La exención, ese mismo año, de los pechos reales a los merinos, mayordomos y caseros episcopales.
- O, finalmente, otra exención, tres años más tarde, en 1277, de pechos reales para veinte pedreros, un vidriero y un herrero que trabajaban en las obras de la catedral, habiéndose denunciado en 1269 por el concejo leonés cómo el cabildo pretendía conseguir esta exención para la totalidad de los pedreros que trabajaban en dichas obras.

Ya durante el reinado de Sancho IV se tiene noticia de un privilegio fiscal especialmente importante con relación al asunto que se acaba de mencionar, es decir, las obras de la catedral. En efecto, en 1290 se autoriza, a petición del cabildo leonés, que sea éste quien en el futuro determine quiénes habrán de ser de entre los trabajadores que participan en las obras catedralicias los que queden exentos de tributos regios, aunque sin superar el número máximo posible de 22 exenciones, tal como ya se había establecido en el privilegio de 1277, pero en este último documento, de manera más constreñida, al enumerarse en él los oficios concretos a los que se debían dedicar estos operarios. Todo ello parece apuntar al especial empeño del cabildo por aquellos años finales del siglo XIII en orden a rematar la obra catedralicia.

Por otra parte, Sancho IV manifestó especial atención a proteger el derecho del obispo y cabildo a percibir la mitad de la cuantía de servicios y pechos reales de sus vasallos, lo que, en ocasiones, no era debidamente respetado por los recaudadores reales, produciéndose intervenciones de la misma índole por parte del monarca con relación a garantizar derechos similares para las martiniegas.

Además, también se otorgarán exenciones de pechos reales para algunos vasallos del obispo y del cabildo en distintos lugares de la diócesis, siendo objeto de confirmación algunos privilegios de este tipo durante el reinado de Fernando IV, siendo también las confirmaciones las que constituyen las expresiones más características de las actuaciones regias de exención fiscal durante el reinado de Alfonso XI.

Sin embargo, los temas de índole fiscal eran lo bastante complejos como para que no todo se pudiera limitar a una cierta suerte de debe y haber, sino que también existiesen marcos de encuentro en los que la potenciación de los ingresos episcopales y catedralicios formase parte de los objetivos de la realeza, aunque fuera con el propósito, más o menos velado, de convertirse en beneficiaria parcial, aunque significativa de ellos.

Buen ejemplo de esto es lo que cabe hallar con respecto al diezmo, cuya percepción sistemática se venía generalizando con especial intensidad

en las distintas diócesis de la cristiandad desde el siglo XII, pero que no dejaba de plantear problemas, sobre todo, en lo que se podría considerar como el plano técnico de su proceso recaudador.

Esto es lo que dio lugar a una intervención de Alfonso X al principio de su reinado, en 1255, por la que envió instrucciones concretas a buena parte de las diócesis de su reino, entre ellas a la de León, estableciendo un amplio conjunto de pautas para evitar los incumplimientos, abusos y fraudes en el proceso de recaudación decimal, dejando entrever cómo los terceros y dezmeros, como agentes de obispos y cabildos destinados a la recaudación del diezmo, contaban con todo tipo de dificultades y de resistencias a la hora de llevar a cabo su misión.

3. LA FISCALIZACIÓN REGIA DE LAS RENTAS ECLESIASTICAS.

La concesión pontificia de tercias y décimas por el pontificado para contribuir a los gastos de la lucha de los reyes castellanos contra el infiel supone, tal como se señalaba antes, una novedad de mediados del siglo XIII llamada a tener una amplia continuidad, suponiendo los instrumentos más característicos de fiscalización regia de las rentas eclesiásticas.

La Iglesia leonesa presenta con relación a esta cuestión algunos testimonios documentales que reflejan una casuística un tanto especial. Parece evidente que la dedicación de fondos al objetivo de completar las obras de la catedral durante la segunda mitad del siglo XIII debió de ser especialmente intensa, lo que no tenía por menos que incidir sobre la recaudación de las tercias reales que se gravaban sobre las denominadas tercias de fábrica, es decir, aquéllas dedicadas precisamente a la reparación y construcción de los templos.

Resultado de ello será que se produzca una decisión pontificia de Alejandro IV en 1255 bastante excepcional por la que, ante las dificultades del obispo y cabildo de León para financiar el desarrollo de las obras de la catedral, les otorga que, a pesar de estar concedidas las tercias de fábrica de la diócesis al rey castellano, puedan retener las de algunas iglesias de fuera de la ciudad de León para dedicarlas a los gastos de la obra de la catedral.

Acaso convendría relacionar con esta misma cuestión el que tres años más tarde Alfonso X renuncie, en 1258, a todas las tercias que por concesión pontificia le correspondía recaudar en el obispado de León, con el fin de que pudieran liquidar las deudas que tenía contraídas el obispo leonés, de modo que, por este procedimiento, el rey daba lugar, de hecho, a una ampliación de la concesión pontificia otorgada tres años antes que, a juzgar por esta intervención regia, no debió de resultar suficiente para aliviar la economía episcopal leonesa.

Del mismo modo, a través de una noticia tardía de un documento de 1294, se sabe cómo en otro momento Alfonso X había renunciado a cobrar la mitad de las tercias reales de la diócesis leonesa a fin de que estos ingresos pudieran ser dedicados específicamente a las obras de la catedral.

Todos ellos son datos que llaman la atención sobre cómo, a pesar de la voracidad regia por incorporar rentas eclesiásticas a sus ingresos, no faltaron momentos de sensibilidad hacia lo que eran empresas que consideraron de relieve, como en este caso lo fue la construcción de la catedral leonesa.

La otra fórmula de intervención fiscalizadora de la monarquía se produjo por vía de servicios extraordinarios, para lo que el rey debía contar con la aprobación de los preladados que tenían derecho a retener la mitad del montante total del servicio que se aplicase sobre sus dependientes.

De este tipo de cargas fiscales ya hay un testimonio para León del año 1255. Más tarde, con motivo de la ida al *fecho* del imperio, se acordó en las Cortes de Burgos de 1274 conceder otro servicio extraordinario del que, tras haberse iniciado su recaudación sobre el clero leonés, se dio orden real de devolución de lo percibido.

Un nuevo servicio recaudado en 1286 dio lugar a la reclamación por parte del obispo de León, por cuanto no se le había respetado por los recaudadores regios su derecho a retener la mitad del montante de lo aportado por sus vasallos,

siendo respaldada por el rey esta protesta. Sin embargo, esta será una cuestión no bien resuelta, puesto que reaparecerá en otras ocasiones.

La información documental resulta especialmente amplia para el servicio otorgado por las distintas sedes episcopales castellano-leonesas con motivo de la campaña de Tarifa en 1294. Así, se sabe que entre el obispo, el cabildo y la clerecía se otorgaron 20.000 maravedíes, lo que venía a representar del orden del tres por ciento de lo aportado en esta ocasión por el conjunto de la Iglesia castellano-leonesa, situándose el clero leonés en un nivel de aportación medio, en concreto, en el puesto doce, en igualdad con Oviedo y Osma, habiendo otras trece diócesis que aportaron menos. Sin embargo, se trató de una recaudación bastante problemática, puesto que, tal como se revela en una carta de Sancho IV al obispo, deán y cabildo, se dio por parte de éstos todo tipo de dilaciones y demoras para hacer efectiva la cantidad comprometida, por lo que el monarca llegó a amenazar con el embargo de bienes de las iglesias deudoras en cantidad suficiente para compensar las sumas no satisfechas a tiempo.

Las condiciones de percepción de estos servicios extraordinarios se fueron endureciendo por parte de la monarquía, hasta el extremo de que Alfonso XI, en 1332, en el contexto de una confirmación general de los privilegios del obispo y cabildo de León, denegó la continuidad automática del privilegio, que, en cambio, sí había reconocido diez años antes¹⁷, por el que podían tener la mitad del montante de los servicios de sus vasallos, reservándose a partir de entonces el monarca la atribución de decidir para cada servicio concreto si concedía esta posibilidad o no¹⁸.

Una manifestación característica de la búsqueda por la monarquía de fórmulas de fiscalización de las rentas eclesiásticas leonesas se proyectó sobre la frecuente relación de conflicto entre abadengo y realengo.

En efecto, fue un hecho bastante característico durante los siglos XIII y XIV la denuncia de una cierta actitud de abandono por parte de la

17. MARTÍN FUERTES, *Colección documental*, vol. IX, doc. 2.922.

18. Abundantes datos sobre contribuciones extraordinarias del clero en esta época en LADERO QUESADA, *Fiscalidad y poder real*, pp. 209-216.

monarquía que favorecería en muchos casos el que tierras y propiedades realengas se incorporasen al abadengo de dependencia sobre todo episcopal y capitular.

Tales hechos, por lo común, raramente se tradujeron en una recuperación de estos bienes, sino que, por el contrario, la monarquía tomó ocasionalmente la iniciativa de establecer procesos de pesquisa conducentes a compensar económicamente a la monarquía por estas pérdidas. En consecuencia, la desatención de la monarquía al mantenimiento de su realengo frente al abadengo se tradujo ocasionalmente en la imposición de verdaderos impuestos extraordinarios compensatorios.

Así sucedió para León en distintas ocasiones, en el contexto de pesquisas generales.

En 1288 el pesquisador real nombrado para la ocasión, Abraham el Barchilón, firmó un acuerdo con el conjunto del clero leonés por el que se renunciaba por la monarquía a reclamar el realengo perdido a cambio de "*una gran cuantía de maravedíes*".

Del mismo modo, en 1326 el conjunto del clero leonés tuvo que pagar 55.883 maravedíes en dos plazos, en compensación por lo que se había incorporado del realengo al abadengo desde la última pesquisa de 1288, siendo en este caso el propio obispo leonés el encargado de ejecutar el proceso¹⁹, dándose la consiguiente carta de pago de haber satisfecho tal cantidad el 15 de enero de 1327²⁰.

4. EL EJERCICIO DE LA JURISDICCIÓN.

La práctica jurisdiccional de obispos y cabildos catedralicios estuvo en general sometida por estas fechas a recurrentes expresiones de conflic-

tividad que, por lo general, se planteaban en el doble frente de las relaciones con los concejos y con la propia monarquía, actuando por lo común esta última como juez y parte, en cuanto que era la misma monarquía la que, a pesar de verse directamente implicada en el origen de estas tensiones, debía intervenir como instancia última de resolución de conflictos.

El propio contexto jurídico favorecía el conflicto, pues si la reivindicación del derecho canónico se hallaba en pleno desarrollo por parte de las instancias eclesiales, cada vez más sólidamente formadas en esta materia, el decidido impulso del derecho real chocaba con la multiplicidad de ordenamientos característica de la época, tratando de reivindicar en cada ocasión una posición preeminente que no acaba de cuajar²¹.

Desde esta perspectiva del ejercicio de la jurisdicción, obispo y cabildo leonés debieron hacer frente en diversas ocasiones a un conjunto de formas de conflicto en cuya resolución se implicó directamente la monarquía y que, básicamente, respondieron a dos tipologías de casuísticas distintas, por un lado, la que se refiere a la administración de justicia en la ciudad de León y, por otro lado, la que afectaba a la competencia de los oficiales regios en los lugares de la diócesis vinculados a los señoríos del obispo y del capítulo catedralicio.

Causa fundamental de la presencia de recurrentes conflictos tocantes a la administración de justicia en la ciudad de León fue la existencia de un denominado *Juez del Libro*, siempre eclesiástico, habitualmente miembro del cabildo, con amplia capacidad jurisdiccional, que iba más allá del propio ámbito eclesiástico y que era nombrado por el rey a propuesta del obispo de León²².

El establecimiento en León, como en otras ciudades del reino, por iniciativa de Alfonso X, de

19. Sobre el contexto general en que se enmarca estos conflictos abadengo realengo en: J. M. NIETO SORIA, "Abadengo episcopal y realengo en tiempos de Alfonso XI de Castilla", *En la España Medieval*, 5 (1984), pp. 707-734.

20. MARTÍN FUERTES, *Colección documental*, vol. IX, doc. 2.948.

21. Véase al respecto de esta tensión entre derecho canónico y derecho real: J. A. BRUNDAGE, *Medieval Canon Law*, Londres, 1995.

22. El tema de la administración de justicia en la ciudad de León por estas fechas supone una cuestión más compleja sobre la que se pueden encontrar amplias consideraciones en: C. ESTEPA DíEZ, *Estructura social de la ciudad de León (siglos XI-XIII)*, León, 1977, pp. 472-477.

un denominado *Juez de Salario o de Soldada*, que parecía formar parte de la política de extensión del poder real en las principales urbes, junto con la existencia de otros jueces puestos a iniciativa del concejo, provocó un contexto conflictivo bastante prolongado y explosivo en materia de ejercicio jurisdiccional, que, en algún momento, estuvo a punto de propiciar la permanencia exclusiva de este Juez del Salario, en detrimento de los de origen eclesiástico y concejil, lo que no llegó a suceder por la radical oposición de Iglesia y concejo que, en este punto, parecieron hacer frente común a fin de defender sus propias parcelas de actuación jurisdiccional temerosos de su liquidación ante el amenazador avance de la instancia regia .

Sin embargo, tras la definitiva instalación de este Juez del Salario, comenzó a manifestarse la oposición del concejo a la persistencia de un Juez del Libro eclesiástico, lo que, a pesar de esta actitud concejil, fue respetado por la monarquía mediante distintas intervenciones al respecto, en atención a lo que se consideraba una tradición característica de León y, acaso también, a que no dejaba de ser un juez respaldado por el nombramiento real, lo que, en cierta medida, favorecía la posición de intervención regia en la administración de la justicia en la ciudad.

Por otra parte, un problema bastante común fue la reclamación de exención para los vasallos de obispo y del cabildo en la contribución al pago de este Juez del Salario, puesto que se entendía que lo propio en su caso era acudir al Juez del Libro, lo que, para acabar de complicar las cosas, en realidad, no siempre ocurría. Desde el concejo se exigió repetidamente que estos vasallos pagasen también al Juez del Salario, considerándose seguramente que por esta vía se restaría influencia al Juez del Libro eclesiástico, que podría quedar reducido en sus actuaciones a asuntos exclusivos del ámbito clerical.

La posición regia en este punto fue variando con el tiempo. Tras defender con rotundidad Sancho IV este privilegio de exención en la contribución al pago del Juez de Salario en 1286, en 1291 parece plantearse un criterio más dubitativo, ordenándose una investigación al respecto. Ya en 1304, Fernando IV pasa de fundamentar tal derecho en la tradición, tal como había resultado de esa investigación, a basarlo en el criterio dis-

crecional de una concesión resultante de la gracia y merced reales aplicadas en este caso a favor del obispo don Gonzalo "*por mucho servicio que nos fizo*", lo que, por tanto, dejaba el futuro de esta práctica al libérrimo criterio regio, negándose el peso decisivo que para su mantenimiento se había reconocido hasta entonces al uso continuado de tal instancia judicial, provocando así todo tipo de dudas sobre la continuidad de la institución. Es posible, por otro lado, que la figura del Juez de Salario por esas fechas se hubiera asentado lo bastante como para que quedase cada vez más ensombrecida en la práctica judicial cotidiana la posición del Juez del Libro, a pesar de la prolongada tradición que lo respaldaba.

Lo cierto es que todo lo relacionado con el tema de la justicia supuso, sobre todo para el ámbito específico de la ciudad de León, una realidad harto conflictiva y que, desde la perspectiva del obispo y cabildo leoneses, se vio siempre con bastante inquietud. Todo ello permite comprender que en 1341 el obispo haga saber al rey cómo "*se pierde mucho de la su justicia e del su derecho*", viendo la causa de tal situación en las intervenciones excesivas de los jueces y alcaldes del concejo, por lo que Alfonso XI convocaría a sus procuradores para que acudieran a su presencia en quince días.

Ya en el ámbito de los señoríos episcopales y capitulares presentes en la diócesis, la documentación pone de relieve la reiterada intromisión de los oficiales reales en detrimento de sus derechos jurisdiccionales. Por lo general, la actitud de la monarquía ante las denuncias eclesiásticas por estos excesos de sus oficiales fue bastante laxa, lo que propició su repetición y, en cierto modo, el debilitamiento de la propia jurisdicción episcopal.

La casuística sobre estas intromisiones de merinos, alcaldes y jueces reales es bastante extensa, encontrado acaso momentos más intensos de expresión en contextos de mayor incertidumbre política, tal como se pone, por ejemplo, de manifiesto en los primeros años del reinado de Sancho IV.

En este contexto, en el que tanto proliferaban los roces jurisdiccionales, debió de considerarse como una conquista particularmente relevante por el conjunto del episcopado castellano el que se consiguiera el compromiso regio, otorgado en

1311 por Fernando IV, por el que todos los oficiales regios de cada diócesis debían jurar ante el obispo correspondiente el respeto a sus privilegios y a los de las instituciones eclesiásticas presentes en la diócesis. No por ello, sin embargo, dejaron de producirse tales conflictos, según se constata por la presencia de nuevos hechos de esta índole durante el reinado de Alfonso XI.

Mientras tanto, en el espacio de la ciudad leonesa, no faltan las anécdotas conflictivas referentes a este ámbito de cuestiones. Así, por ejemplo, en 1264, en 1277, o 1320 en que tiene lugar la entrada de oficiales concejiles por fuerza en algunas iglesias o en edificios de dependencia eclesiástica; o la violación de algún privilegio eclesiástico concreto, motivando la intervención regia a petición, sobre todo, del obispo.

4. CONCLUSIONES.

Tras este apretado resumen de las expresiones más características de las relaciones de los obispos y cabildo catedralicio leoneses con la monarquía, cabe afirmar, para ir concluyendo, que estamos ante temas típicos de lo que fueron genéricamente las relaciones entre monarquía y episcopado durante esta época, aunque sin que falten las especificidades del caso. Así, cabe afirmar que la presencia de este conjunto de problemáticas pudo contribuir significativamente a propiciar la ampliación de la influencia regia sobre la Iglesia castellano-leonesa como consecuencia del recurrente recurso que el episcopado, en general, planteó a favor de la intervención regia, en la confianza de encontrar en ella una protección necesaria.

Desde la perspectiva específica de la sede leonesa, cabe advertir cómo, comparativamente, estamos ante una intensidad del intervencionismo regio que bien puede considerarse como especialmente alta con relación al contexto general de la época.

La reiteración de este intervencionismo regio encontró un aliado particularmente favorable en la presencia de un persistente contexto de conflictividad entre el poder concejil y aquél otro representado por el obispo y cabildo. Era, en efecto, un hecho común que las ciudades con sede episcopal y, por tanto, catedralicia, reunie-

sen una variada casuística problemática en las relaciones ente Iglesia y concejo, lo que, por lo común, implicaba la acción mediadora de la monarquía, que bien actuaba a petición de alguna de las partes, o bien, ante la intensidad del conflicto mismo, procedía por propia iniciativa. Pero lo cierto es que la ciudad leonesa presentaba desde esta perspectiva y, en términos comparativos, una casuística de tensiones muy notable, acaso comparable con otra sede bien próxima como, por ejemplo, era la de Palencia, tratándose en este caso de una ciudad de señorío episcopal, siendo ésta una circunstancia que generaba por sí misma tensiones añadidas en la relaciones entre Iglesia y concejo palentinos. Se trataba siempre, en definitiva, tal como sucede en el caso leonés y palentino, de mitras episcopales con extensas competencias temporales, en donde las delimitaciones jurisdiccionales se planteaban muy complejas.

La pesquisa llevada a cabo por orden real en 1269 sobre las tensiones del obispo y cabildo con el concejo ofrece una detallada y, seguramente, objetiva radiografía de su variadísima casuística conflictiva.

Desde el lado del obispo y cabildo se planteaban, entre otras quejas contra el concejo, su violación de los acuerdos cabildo-concejo sobre las medidas del pan y del vino, el precio de la carne y el pescado, el jornal de los obreros y la guarda de las viñas; además, se aludía a la entrada por oficiales concejiles en las casas de los canónigos, el incumplimiento del fuero de León sobre la venta del pan y del vino y el cambio arbitrario de las medidas de estos productos; la toma de pechos de los dependientes de la iglesia, la citación de vasallos de la iglesia ante el juez de la ciudad, la compra ilegal por el concejo de heredades abadengas; también de la exigencia a los clérigos de las iglesias del alfoz de León de contribuir en las cargas para el mantenimiento de las murallas; o, del mismo modo, el reiterado intento de dificultar el funcionamiento de la justicia eclesiástica; que se obligara a los pobres a pechar por lo que hubieran podido recibir como limosna de la iglesia; o que se exigiera pechar a los oficiales eclesiásticos de la ciudad y del alfoz por sus casas y heredades.

Por su parte, el concejo acusaba a obispo y cabildo de sus excesos en la administración de

justicia; de que tomasen más excusados de los que les correspondían; que se quedaran con el yantar y con la mitad de la martiniega de sus vasallos del alfoz de León; que el obispo retuviese en ocasiones calañas que le correspondían al concejo; que clérigos de la catedral y canónigos escondieran y protegieran en sus casas a personas buscadas por la justicia; que impidiesen que sus vasallos acudiesen libremente a los jueces de la ciudad; que estorbasen la intervención de estos jueces contra los clérigos que delinquieran, o que dificultasen la actuación de los oficiales del concejo ante las manipulaciones de las medidas que utilizaban algunos clérigos.

Se trataba, en definitiva, de asuntos que estaban presentes en la cotidianidad y que, durante toda esta época, se convirtieron en un motivo continuado de mediación regia. De su valoración cabe concluir que, seguramente, hubiera resultado insostenible la posición del obispo y cabildo catedralicio en el mantenimiento de determinados privilegios de índole sobre todo fiscal y jurisdiccional, de no darse la repetida intervención de la monarquía a fin de garantizar la observancia de los mismos.

En efecto, la protección de los privilegios de la Iglesia de León no dejó de tener alguna presencia en las actuaciones regias, sin las que algunos de estos privilegios, especialmente puestos en cuestión por el concejo leonés, habrían resultado de difícil supervivencia, evidenciándose en ocasiones desde la monarquía su reconocimiento hacia tradiciones institucionales específicas de la Iglesia leonesa que, a pesar de los nuevos procesos políticos propios del proyecto en curso de mayor centralización regia, fueron objeto de protección real, seguramente como atención especial a lo que de simbólico tenía la urbe leonesa en el devenir histórico de los siglos recientes.

Por otra parte, siendo evidente que la ciudad de León, con el rápido desplazamiento hacia el

sur de la frontera, había dejado de tener la importancia de otros tiempos, los monarcas siguieron concediendo relieve destacado a sus obispos como referentes simbólicos, entre otros, del peso histórico de León en el proceso de configuración de la Corona castellano-leonesa, lo que se pone de manifiesto en su interés por situar personajes afines como titulares de su mitra, distinguiendo a algunos de ellos con el eventual otorgamiento de influencia política de relieve.

Ciertamente, fue una época de intenso interés por parte de la monarquía en orden a encontrar nuevas fuentes de financiación para sus ambiciosos proyectos, lo que, además, estaba directamente relacionado con la instauración de un nuevo modelo fiscal que se pretendía más eficaz y que, entre otras novedades, en orden a configurar lo que, en ocasiones, se ha interpretado como una fiscalidad de estado, tendía a convertir las rentas eclesiásticas en sujeto de especial apetencia regia. Aquí podría hallarse el contrapunto a ese mantenimiento por la monarquía de los privilegios tradicionales de la Iglesia leonesa recién apuntados. Se trataba de una alteridad protección-intervención que estaba en la base misma del concepto bajo el que la monarquía interpretó sus relaciones con el conjunto de la Iglesia del reino en todo el transcurso de estos años en que se hallaba en definición el propio concepto de preeminencia regia y, en definitiva, de soberanía real.

A pesar de ello, y con todas las dificultades económicas que tal planteamiento suscitó en general para el episcopado del reino, no deja de llamar la atención la singular valoración que, desde la propia monarquía, se concedió al hecho de que obispado y cabildo catedralicio leoneses estuvieran especialmente empeñados en la terminación de su catedral, lo que, ocasionalmente, tal como se ha podido ver, daría lugar por parte de la monarquía a concesiones extraordinarias que contribuirían, sin duda, a la más pronta realización de tan magna obra.

La arquitectura de la catedral de León en el contexto del gótico europeo¹

Henrik Karge

RESUMEN

La catedral leonesa siempre ha sido estimada monumento único dentro de la arquitectura gótica española: Su estructura arquitectónica no muestra ninguna huella de tradiciones hispánicas, sino que corresponde completamente al sistema sofisticado del estilo radiante (Style Rayonnant) desarrollado en el norte de Francia hacia 1230. La adopción radical de este sistema constructivo avanzado en León, para la que hay muy pocos paralelos en Europa fuera de Francia, se explica solamente por la iniciativa del obispo Martín Fernández (1254-1289) quien por su actuación enérgica como hombre de la corte real castellana llevó su sede a un tiempo de esplendor (después de años caóticos en torno a 1250). Como muestran unos documentos, se emprendieron ya considerables esfuerzos pecuniarios para construir una nueva catedral entre 1243 y 1247, pero en este tiempo sólo se realizó el zócalo poco articulado de la cabecera más allá de la muralla urbana. El análisis de las fuentes documentarias (p.ej. donación para la construcción de dos capillas de la cabecera en 1258), de la estructura arquitectónica y de las esculturas indica la siguiente secuencia de etapas constructivas entre 1255 y 1300: comienzos casi simultáneos en las capillas radiales de la cabecera y en la fachada occidental, proceso constructivo desde las paredes circundantes hasta las partes centrales de la catedral, paralelamente construcción de un nuevo claustro desde 1270 aprox. según el modelo del claustro de la catedral de Burgos (actuación del maestro Enrique en ambas catedrales antes de 1277, año de su muerte).

El primer arquitecto de la catedral leonesa, el maestro Simón mencionado en 1261, probablemente provenía de la región de Champaña y vino a España junto con un equipo de pedreros. Es una hipótesis que se verifica comparando la catedral de León con diversas iglesias de esa región francesa: El plano recuerda el de la catedral de Reims, la fachada principal muestra analogías con la de Saint-Nicaise de Reims, la estructura interior con Saint-Jacques de Reims y la mejor semejanza existe entre las catedrales de León y Châlons-sur-Marne (1230-1260 aprox.) -es imaginable que el maestro Simón se hubiera formado en el taller de esa catedral champañense. Ade-

ABSTRACT

The cathedral of León has always been seen as a unique example of Gothic architecture in Spain: The architectural structure does not show any traces of Spanish traditions, but corresponds completely to the sophisticated system of the Style Rayonnant, developed in Northern France around 1230. The radical adoption of this advanced architectural system at León can only be explained by the initiative of the bishop Martín Fernández who took up office in 1254 and brought his see to new splendour as a man of the royal court of Castile (after chaotic years around 1250). Documents show that already one decade earlier, between 1243 and 1247, there were financial efforts to build a new cathedral, but in that time only the basic construction of the choir outside the city wall could be realized. The analysis of the documentary sources (e.g. donation for the construction of two choir chapels in 1258), the building structure and the sculptures is indicating the following building sequence between 1255 and 1300: beginning nearly simultaneously by the ambulatory chapels of the choir and the western façade, building process from the enclosing walls to the central parts of the cathedral, parallelly construction of the new cloisters from ca. 1270 onwards following the model of the cloisters of Burgos cathedral (at this time same architect at both cathedrals: Master Enricus, d. 1277).

The first architect of León cathedral, Master Simon (mentioned in 1261), probably came to Spain together with a squad of skilled stonemasons from Champagne. This is verified by comparisons with several churches in that French region: The plan of León cathedral reminds the cathedral of Reims, the façade shows analogies with Saint-Nicaise at Reims, the inner structure with Saint-Jacques at the same town, and the closest similarities exist between the cathedrals of León and Châlons-sur-Marne (ca. 1230-1260) - it is possible that Master Simon had been trained in the workshop of this cathedral. The architect included moreover some references to royal buildings,

1. Gerardo Boto Varela se encargó amablemente de la corrección del presente texto. Le quedo muy agradecido.

más, el arquitecto incluyó unas referencias a iglesias reales francesas, como Saint-Denis y la Sainte-Chapelle de París, en la concepción de la catedral leonesa. La modernidad de esta concepción indica que también esta nueva catedral española fue concebida como empresa real -o incluso imperial. En las primeras décadas de su construcción el rey castellano Alfonso X el Sabio hacía grandes esfuerzos para ser reconocido por emperador del Imperio Romano-Germánico, apoyado en esto enérgicamente por el obispo de León Martín Fernández. Así la adopción del sistema arquitectónico del estilo radiante francés en la catedral leonesa que se construyó con el apoyo financiero del rey, coincide con la pretensión imperial y la orientación europea de la corte real de Castilla-León.

such as Saint-Denis and the Sainte-Chapelle in Paris. The modernity of the design of León cathedral indicates that it was also conceived as a royal - or even imperial - enterprise: In the time of its construction King Alfonso the Learned of Castile aspired to being recognized as Emperor of Germany and was vigorously supported in this respect by the Leonese bishop Martín Fernández; so the adoption of the Rayonnant system at the new cathedral of León, built with money from the king, coincides with the imperial pretention and the European orientation of the royal court.

PALABRAS CLAVE: Arquitectos de la catedral. Etapas constructivas. Gótico radiante (Style Rayonnant). Modelos franceses. Pretensión imperial. Relación rey-obispo.

KEY WORDS: Architects of the cathedral. Sequence of construction. Rayonnant style. French models. Imperial pretention. Relationship king-bishop.

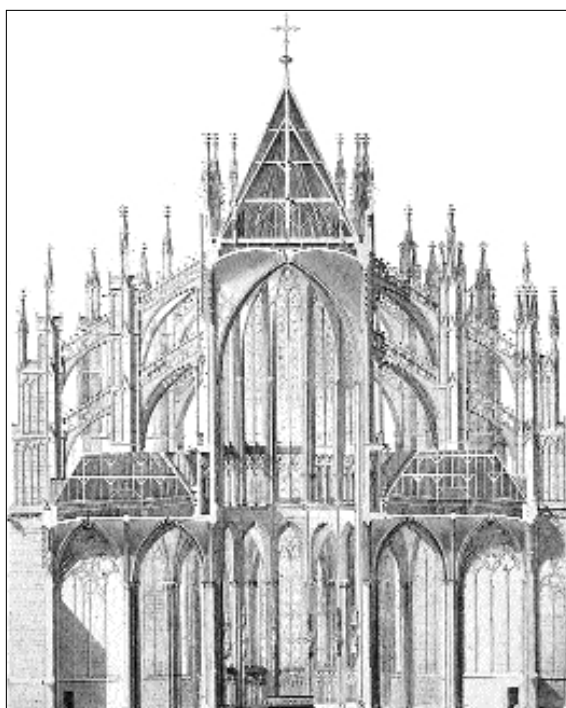


Figura 1. Catedral de Colonia, sección transversal de la cabecera (Sulpiz Boisserée, 1821)

No parece una casualidad que el descubrimiento de la arquitectura gótica como fenómeno estético ocurriera en los últimos decenios del siglo XVIII. Era la época de la sensación de lo sublime, formulada como concepto intelectual por los filósofos Edmund Burke e Immanuel Kant y expresado en formas artísticas por varios pintores y poetas. Uno de éstos, el joven Johann Wolfgang Goethe, escribió en 1772 un himno sobre la fachada de la catedral de Estrasburgo como símbolo de la antigua arquitectura alemana. En él transformó el reproche tradicional de raíz vasariana sobre el carácter monstruoso de la arquitectura gótica en un elogio, sin dejar de lado el fundamento irracional de esta concepción. Así, el poeta se entusiasmó por las dimensiones del monumento que eran superiores a su imaginación y hacían parecer a los hombres como hormigas.² En el mismo sentido, la cabecera de la catedral de Colonia (fig. 1) -única parte de la catedral acabada en la Edad Media- fue descrita por el escritor alemán Georg Forster en 1791 como un inconce-

2. J. W. VON GOETHE, *Von Deutscher Baukunst*. D. M. Erwini a Steinbach, Frankfurt del Meno, 1772. Cf. P. FRANKL. *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton, New Jersey, 1960, pp. 417-427; K. NIEHR, *Gotikbilder - Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850*, Berlín, 1999, pp. 29-46.

bible milagro arquitectónico que semejaba un palacio de hadas: "El esplendor de la cabecera abovedándose hacia el cielo tiene una simplicidad majestuosa que supera a toda imaginación. En longitud inmensa están erguidos los grupos de columnas delgadas, como árboles de un bosque vetusto..."³

Esta nueva percepción de la arquitectura gótica no estaba restringida al romanticismo alemán, en el que se fundió (después de Forster) con una concepción de la Edad Media como una edad dorada nacional, sino que se hallaba también en España. En el tomo undécimo de su famosa obra *Viage de España*, publicado en su segunda edición en 1787, el escritor Antonio Ponz describió la catedral de León (fig. 2) como una maravilla de piedra y cristal.⁴ Para él era "una de las mas gentiles, y magnificas Catedrales, que en el estilo gótico pueden verse"⁵ - un juicio sorprendente en vista del gusto neoclásico de su autor. Como los autores alemanes contemporáneos, Ponz se entusiasma por los rasgos del monumento gótico que superan a la imaginación fijada por las reglas habituales de la arquitectura. Así escribe que atiende "a su gentil, y delicada construcción, a la finura de sus ornatos, y sobre todo a su fortaleza junto con tan poca espesor de paredes que parece milagro puedan mantener la gran máquina."⁶

Fue ante todo la audacia técnica de la construcción, el adelgazamiento y la perforación extrema de los muros en pro de inmensas vidrieras policromas -en una palabra: una arquitectura que parecía poder sobrepasar la ley de la gravedad - lo que impresionó a Ponz, quien la describió con las siguientes palabras: "Es caso imposible describir las infinitas labores que hay en sus dos portadas de Poniente, y Mediodia, ni el buen

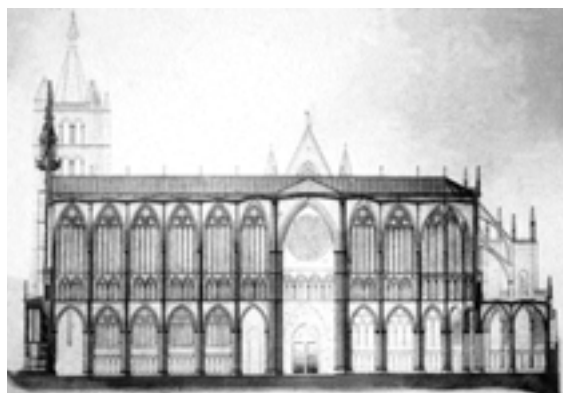


Figura 2. Catedral de León, sección longitudinal (Ricardo Velázquez Bosco, 1868)

efecto que hace a la vista la primera, que es la principal con sus dos torres a los lados. (...) No puede V. creer qué seriedad, y majestad resulta, y se concibe de esta primer ojeada, y es que no hay retablos, retablitos, ni otros objetos mezquinos en el cuerpo de la Iglesia, sino que se elevan las paredes de las naves colaterales con vidrieras desde arriba á baxo."⁷

La catedral de León es el único monumento gótico en España al que corresponde perfectamente una descripción tal. Las palabras de Antonio Ponz ponen de manifiesto su interpretación sobre la estructura de esta catedral como un sistema arquitectónico importado de un país nórdico - así él ya utilizó las palabras "estilo gótico" en una época en la que este concepto aun no era habitual. Es más, deploró ya "lo poco que valió gran parte de nuestro siglo, respecto del tiempo gótico".⁸

Me parece sintomático que los tres monumentos mencionados que causaron descripciones

3. G. FORSTER, *Ansichten vom Niederrhein...*, Berlín, 1791, p. 23: "Die Pracht des himmelan sich wölbenden Chors hat eine majestätische Einfalt, die alle Vorstellung übertrifft. In ungeheurer Länge stehen die Gruppen schlanker Säulen da, wie die Bäume eines uralten Forstes..." Cf. FRANKL, *The gothic. Literary sources*, pp. 444-445; NIEHR, *Gotikbilder-Gotiktheorien*, pp. 65-84.

4. A. PONZ, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, 18 tomos, Madrid, 1772-1794 (nueva edición Madrid, 1947; reimpresión Madrid, 1972). Cf. H. KARGE, "Die Wiederentdeckung der nationalen Renaissance als internationale Phänomen, am Beispiel der Herrera-Rezeption in den spanischen Reiseberichten des Antonio Ponz", en: C. ANDREAS / M. BÜCKLING / R. DORN (eds.), *Festschrift für Hartmut Biermann*, Weinheim (Alemania), 1990, pp. 181-201.

5. PONZ, *Viage* (2a edición, t. 18), pp. 213-214.

6. *Ibid.*, pp. 215-216.

7. *Ibid.*, p. 216.

8. *Ibid.*, p. 219-220. Como era opinión general en su época, Ponz aun consideró Alemania como fuente del estilo gótico.

entusiastas en los años finales del siglo XVIII - la fachada de la catedral de Estrasburgo, la cabecera de la catedral de Colonia y la catedral de León - fueron construidos o al menos empezados en la segunda mitad del siglo XIII y pertenecen a una fase determinada de la arquitectura gótica denominada en francés *Style Rayonnant*, en castellano: *estilo radiante*. Son monumentos no pertenecientes a la Francia medieval, pero en los que el sistema del gótico radiante francés se realizó con particular esplendor. Se trata de un sistema arquitectónico que fue desarrollado en la Francia septentrional en torno a 1220/30 y que finalizó en algunos edificios -sirvan de ejemplo las catedrales de Amiens y Beauvais, así como la Sainte-Chapelle en París- en la progresiva desmaterialización de la arquitectura. La reducción del espesor murario y de los elementos arquitectónicos, tendentes a un mínimo en pro de grandes superficies cubiertas de vidrieras, fue posible gracias al hecho de que los arquitectos ya se hallaban entonces en condiciones de diseñar sus proyectos en el tablero de dibujo, geometrizándolos, lo que se evidenció particularmente en la complicada tracería de las vidrieras.⁹

Durante el reinado del rey Luis IX, el Santo, se implantó en Francia el gótico radiante como sistema arquitectónico dominante y devino el punto de referencia para la arquitectura religiosa en toda Europa. Fuera de Francia, las aplicaciones tecnológicas para la materialización práctica de este sistema arquitectónico existían sólo de forma muy restringida. De ahí que en los otros países europeos se aplicaran a menudo solamente elementos aislados estructurales o decorativos del *Style rayonnant* adaptándolos a las tradiciones locales imperantes. A este respecto son representativas la iglesia abacial de Westminster en Inglaterra, la catedral de Ratisbona y la iglesia parroquial de Santa María (*Marienkirche*) de

Lübeck en Alemania, así como la catedral de Uppsala en Suecia. En Estrasburgo, nave y fachada son ejemplos sobresalientes del *Style Rayonnant*, pero se adaptan a una oscura cabecera románica.¹⁰

Solamente dos grandes iglesias góticas fuera de Francia encarnan el estilo radiante en su unidad sistemática. Junto con León dicho extremo es referible únicamente a la catedral de Colonia, comenzada en 1248, la cual superaba todas las obras comparables de Europa en cuanto a dimensiones y complejidad, a pesar que durante la Edad Media sólo se construyó la cabecera y una parte de la torre meridional.¹¹ Se confirma así la posición única y excepcional de la catedral de León dentro del gótico europeo, es decir, como única gran iglesia del siglo XIII fuera de Francia que fue construida en su totalidad de acuerdo con el sistema del *Style rayonnant*, realizado en este caso con una precisión tal que la catedral (a excepción de ciertas peculiaridades en la configuración de las portadas) podría localizarse también en una ciudad de la Francia septentrional. Por ello, es indudable que el responsable de la planificación y en gran medida también de la construcción de la catedral leonesa fue un taller de dirección francesa. Resta por comprobar que la proveniencia de ese taller pueda remitirse a una región específica del norte de Francia, la Champaña. Es importante hacer notar que la catedral de León no es la copia fiel de una iglesia francesa. Los constructores de la catedral leonesa comprendieron perfectamente el sistema del gótico radiante y realizaron un plan de carácter individual y de sutil configuración de los detalles.

Como edificación basilical de tres naves con transepto de igual número, cabecera de cinco naves (en la sección occidental), deambulatorio y capillas radiales, la catedral de León¹² se corres-

9. Generalmente sobre el estilo radiante francés: R. BRANNER, *St Louis and the Court Style in Gothic Architecture*, Londres, 1965; J. BONY, *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries*, Berkeley / Los Angeles / Londres, 1983, pp. 357-463; D. KIMPEL / R. SUCKALE, *Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270*, Múnich, 1985, esp. pp. 334-469; L. SCHÜRENBERG, *Die kirchliche Baukunst in Frankreich zwischen 1270 und 1380*, Berlín, 1934. Sobre el contexto europeo del gótico francés: W. SAUERLÄNDER, *Le monde gothique. Le siècle des cathédrales (1140-1260)*, París, 1989.

10. Faltan hasta ahora estudios que investigarían los procesos de difusión del gótico francés por los países europeos de modo comparativo.

11. A. WOLFF (ed.), *Der gotische Dom in Köln*, Colonia, 1986.

12. Estudios más importantes sobre el edificio gótico de la catedral de León: D. DE LOS RÍOS Y SERRANO, *La catedral de León. Monografía*, 2 vols., Madrid, 1895 (ed. facsímil, 1989); M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental de España. Provincia de León*,

ponde perfectamente con la tipología de las iglesias francesas del *Style rayonnant*. Con una longitud total de 90,80 m., incluido el grosor de los muros, y una altura de bóveda de la nave central de 30 m., las dimensiones de la catedral resultan considerables, aunque no alcanzan sin embargo las de las mayores catedrales francesas. En el marco de las catedrales góticas de España, la de León figura entre las mayores. Aunque ofrece unas dimensiones similares a las de la catedral de Burgos, solamente es superada en Castilla por la catedral metropolitana de Toledo.

EL INICIO DE LA CONSTRUCCIÓN GÓTICA DE LA CATEDRAL DE LEÓN: PROBLEMAS DE DATACIÓN

Antes de analizar el edificio de la catedral leonesa en su contexto europeo, hay que tratar brevemente de su historia arquitectónica¹³ porque ésta proporciona la base necesaria para poder establecer comparaciones con otros monumentos góticos, especialmente en Francia y en la Península Ibérica. Lo que parece particularmente difícil de resolver es la cuestión del inicio de los trabajos de construcción de la catedral gótica.

Desde la publicación de la obra clásica de Elie Lambert sobre el arte gótico de España en 1931 se tenía la convicción general de que la construcción gótica de la catedral de León había sido comenzada por el obispo Martín Fernández, cercano confidente del rey Alfonso X el Sabio, quien rigió la diócesis leonesa a partir del año 1254.¹⁴ La desastrosa situación financiera de la catedral en los años anteriores al comienzo de su episcopado que fue vencida por Martín Fernández poco después, así como una serie de noticias respecto a la construcción catedralicia de los primeros años del episcopado, parecían fijar el comienzo de la construcción cerca del año 1255.

Desde hace poco, se ha desarrollado una discusión sobre los comienzos de la construcción gótica de la catedral leonesa en la que la validez del obispo Martín Fernández como fundador de la catedral gótica de León ha sido puesta en sistemática duda. Una datación mucho más temprana del inicio de la construcción gótica ha sido propuesta recientemente por Ma Victoria Herráez Ortega, quien supone "la existencia de un proyecto arquitectónico, e incluso unos inicios de la fábrica de la catedral gótica, en fechas anteriores a 1250 y, con más precisión, a 1242

t. I, Madrid, 1925 (ed. facsímil, 1976); E. LAMBERT, *El arte gótico en España, siglos XII y XIII*, Madrid, 1977 (versión original francesa: París, 1931), pp. 228-240; J. J. RIVERA BLANCO, *La catedral de León y su museo*, León, 1979; H. KARGE, "León Cathedral", en R. J. VAN VYNCKT (ed.), *International Dictionary of Architects and Architecture*, vol. 2, 1993 (?), pp. 819-822; M. VALDÉS FERNÁNDEZ, C. COSMEN ALONSO Y M. V. HERRÁEZ ORTEGA, "La Edad Media. Del origen a la consolidación de un templo gótico", en M. VALDÉS FERNÁNDEZ (ed.), *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994, pp. 13-131; H. KARGE, *La Catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid, 1995, pp. 187-195; P. KURMANN, "Französischer als in Frankreich: Zur Architektur und Skulptur der Kathedrale von León", en C. FREIGANG (ed.), *Gotische Architektur in Spanien / La arquitectura gótica en España*, Madrid / Frankfurt del Meno, 1999, pp. 105-117; M. V. HERRÁEZ ORTEGA, "La catedral gótica de León. El inicio de la construcción a la luz de nuevos datos y reflexiones sobre la escultura monumental", *Estudios humanísticos. Geografía, historia, arte* (Universidad de León, Facultad de Filosofía y Letras) 22, (2001), pp. 183-200; M. VALDÉS FERNÁNDEZ / M. V. HERRÁEZ ORTEGA / M. C. COSMEN ALONSO, *El Arte Gótico en la provincia de León*, León, 2001, pp. 47-87; H. KARGE, "La arquitectura gótica del siglo XIII", en L. GARCÍA BALLESTER (ed.), *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla*, vol. 1, Valladolid, 2002, pp. 543-599, esp. pp. 555-559, 593-595 (= KARGE 2002 a); C. ESTEPA DÍEZ, "El contexto histórico. La construcción de la catedral y la ciudad de León", en *La Catedral de León. Mil años de historia*, León, 2002, pp. 11-31; H. KARGE, "León en sutileza. La arquitectura medieval de la catedral de León", *Ibidem*, pp. 49-87; Á. FRANCO MATA, "Escultura medieval. Un pueblo de piedra para la Jerusalén Celeste", *Ibidem*, pp. 89-149.- Referente a mi contribución a esta monumental publicación de 2002, tengo que disculparme por la ilustración, realizada sin consulta conmigo, que (aunque brillante desde la perspectiva fotográfica) en gran parte no corresponde al texto. Además, las plantas son parcialmente incorrectas y falta la bibliografía añadida.

13. Respecto a los documentos fundamentales para la comprensión de la historia arquitectónica, hay que indicar los libros siguientes: M. RISCO, *Memorias de la Santa Iglesia de Leon, concernientes a los siglos XI, XII, y XIII (España sagrada, vol. 35)*, Madrid, 1786; Z. GARCÍA VILLADA, *Catálogo de los códices y documentos de la catedral de León*, Madrid, 1919; A. QUINTANA PRIETO, *La documentación pontificia de Inocencio IV (1243-1254)*, Roma, 1987; J. RODRÍGUEZ DE LAMA, *La documentación pontificia de Alejandro IV (1254-1261)*, Roma, 1976; J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental del archivo de la catedral de León, t. VIII (1230-1269)*, León, 1993; J. M. RUIZ ASENCIO Y J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección documental del archivo de la catedral de León, t. IX (1269-1300)*, León, 1994.

14. LAMBERT, *El arte gótico*, esp. pp. 228-229.

que es el año del fallecimiento del obispo Martín Rodríguez.¹⁵ Sin entrar en una detallada discusión con esta posición que está desarrollada en su propia contribución en el presente volumen, quisiera presentar en lo que sigue unos argumentos en pro de una datación no demasiado temprana del inicio de la construcción gótica de la catedral leonesa.

En primer lugar, hay que considerar unos documentos que están relacionados de cualquier modo con trabajos de construcción en la catedral de León antes de 1242. Es mérito de Ma Victoria Herráez recoger estas fuentes dispersas en sus artículos. Así, hay varias menciones de obreros y artesanos vinculados a la catedral que actúan como testigos de transacciones, contratos, etc. Documentos de este tipo se hallan en cada decenio de la primera mitad del siglo XIII y está claro que deben interpretarse sólo con mucha prudencia. Sin embargo, llama la atención que se mencionen específicamente muchos carpinteros entre 1220 y 1250, lo que indica que en este período aun no se erigió una gran construcción arquitectónica nueva. Se desarrollaron, sobre todo, trabajos de reparaciones y de modificaciones de un monumento ya existente, la catedral tardorrománica de León.¹⁶

El único documento que trata explícitamente de trabajos de construcción antes del episcopado de Nuño Álvarez es un acuerdo del 12 de abril de 1240 contraído por el obispo Martín II Rodríguez y el cabildo catedralicio, en el que ambas partes se comprometieron a entregar mil maravedís anuales "ad fabricam ecclesie reparandam".¹⁷ De nuevo, la explicación más plausible de esta fuente es la decisión de reparar y tal vez de

modificar o ampliar la aun existente catedral románica. Ma Victoria Herráez remitió con razón al hecho de que en casos particulares el término *reparar* puede significar también "construir nuevamente", pero el ejemplo mencionado de la construcción gótica de la catedral del Burgo de Osma empezada en 1232 implica la reutilización del concepto espacial y de partes sustanciales del edificio románico previo (capillas absidales hemisféricas en el transepto).¹⁸ La catedral de León, en cambio, representa un sistema arquitectónico completamente nuevo que no tiene en cuenta en modo alguno la concepción del edificio románico; la utilización del término *reparar* con referencia a la construcción de la nueva catedral erigida en las formas puras del *Style Rayonnant* francés me parece sumamente improbable.¹⁹ Por consiguiente, deduzco que este nuevo proyecto aún no estaba imaginado en el año 1240.

En este punto de la discusión, hay que tomar en consideración un documento muy explícito y bien conocido que por sí sólo refuta todos los intentos de datar el inicio de la construcción actual de la catedral leonesa en un momento muy temprano. Con fecha del 31 de octubre de 1258, el obispo Martín Fernández dispuso que se pagasen 100 maravedís anualmente para dos capellanes que atendieran a las capillas de Santiago y de San Clemente, las cuales aún debían construirse en la nueva obra de la catedral: "Assignamus igitur centum morabitanos duobus capellanis (...) quos capellanos statui-mus perpetuo prefici per episcopum *duabus capellis in noua fabrica capitis Legionensis ecclesie construendis*, quarum una ad honorem beati Jacobi, altera ad inuocationem beati Clementis dedicate con-

15. HERRÁEZ ORTEGA, "La catedral gótica de León", p. 196. La autora puso amablemente a mi disposición otro manuscrito que está actualmente en prensa: "La catedral de León en tiempos de Fernando III. Historia de su construcción a través de las fuentes documentales", en: *Actas del Congreso de la Fundación Sánchez Albornoz sobre Fernando III*, celebrado en León, sept.-oct. 2001. Sin embargo, no dispuse del texto de su contribución al presente volumen durante la redacción de mi artículo.

16. No puedo aquí discutir con detenimiento las construcciones antecesoras de la catedral gótica. Cf. G. BOTO VARELA, *La memoria perdida. La catedral de León (917-1255)*, León, 1995; G. BOTO VARELA, "Las catedrales prerrománica y románica. Escenarios para la coronación de los reyes de León", en *La Catedral de León. Mil años de historia*, León, 2002, pp. 33-47.

17. Arch. Cat. León, Obitorioario C18, s/fol., citado según HERRÁEZ ORTEGA, "La catedral gótica de León", p. 191; HERRÁEZ ORTEGA, "La catedral de León en tiempos de Fernando III", en prensa. Cf. RUIZ ASENCIO Y MARTÍN FUERTES, *Colección documental* t. IX, doc. 2662.

18. HERRÁEZ, "La catedral gótica de León", p. 192. Cf. LAMBERT, *El arte gótico*, pp. 249-256; J. M. MARTÍNEZ FRÍAS, *El gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental*, Soria, 1980, pp. 75-88.

19. La diferencia se manifiesta claramente si se piensa en la formulación del concilio de Madrid de 1258 que se refiere explícitamente a la nueva construcción de la catedral de León: "ad fabricam ecclesie Sancte Marie Legionensis que de nouo construirur..." RUIZ ASENCIO, *Colección documental* t. VIII, doc. 2198.

sistant." [las cursivas son más]²⁰ No cabe duda que se trata de dos capillas de la girola (situadas probablemente del lado sureste)²¹ que, por lo tanto, aun no se encontraban construidas en 1258. Esto es un hecho fundamental porque es seguro que las capillas de la girola pertenecen al período más temprano de la construcción gótica: forman el apoyo constructivo de los pilares exentos y las partes superiores de la cabecera. Por eso, muy pocas partes de los muros de la catedral gótica pueden haber sido terminadas en 1258. Probablemente lo único construido en aquella fecha eran los fundamentos y las primeras hiladas de sillares, determinando así el plano homogéneo del edificio entero - más abajo, se tratará detenidamente de esta situación. El documento de 1258 excluye definitivamente la hipótesis del inicio constructivo de la catedral gótica leonesa hacia 1230 o en los años anteriores, así como su erección en partes significativas antes de mediados del siglo XIII.

Esta conclusión se ve reforzada por el contexto hispánico y europeo de la catedral de León. Ésta forma un conjunto arquitectónico extraordinariamente homogéneo cuyo sistema constructivo adapta el estilo radiante francés ya en un grado evolutivo muy desarrollado, lo que no se puede conciliar con una fecha de proyección o aun de comienzo de construcción antes o alrededor de 1240. En este caso hipotético, la catedral leonesa habría sido erigida paralelamente a los monumentos más avanzados del gótico radiante del norte de Francia, como la iglesia abacial de Saint-Denis (nueva obra empezada en 1231, fig. 16)²², y aun precedido a otros, como la Sainte-Chapelle de París (erigida entre 1241 y

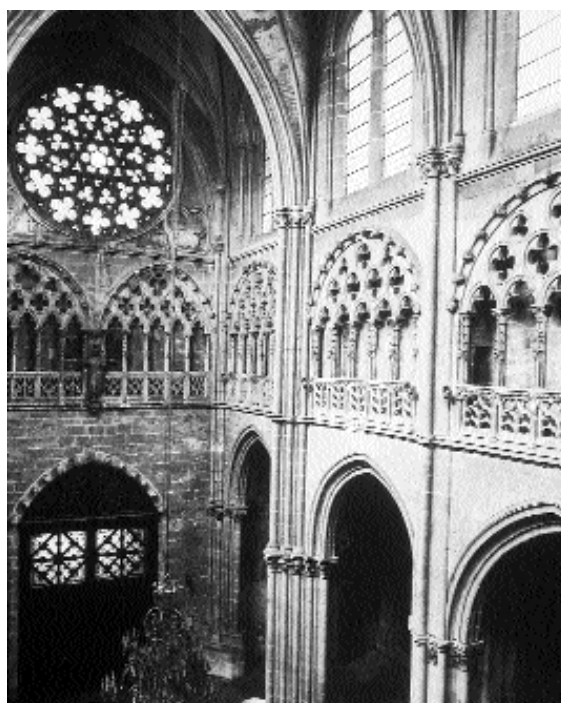


Figura 3. Catedral de Burgos, interior de la nave

1248, fig. 17).²³ Una mirada al ámbito hispánico muestra con toda claridad que una suposición semejante no puede corresponder a la realidad histórica. Incluso las iglesias más modernas del reino de Castilla edificadas antes de 1250 -un ejemplo eminente lo constituye la nave de la catedral de Burgos (fig. 3) construida en sus partes esenciales en los años cuarenta del siglo XIII en las formas del gótico clásico²⁴- no denotan ninguna huella de recepción del *Style Rayonnant* francés. Una comparación entre las catedrales de Burgos y León (fig. 4) revela que estos dos monumentos pertenecen a dos generaciones

20. RUIZ ASENCIO, *Colección documental* t. VIII, doc. 2196, esp. p. 331. Cf. LAMBERT, *El arte gótico*, p. 229; VALDÉS FERNÁNDEZ, COSMEN ALONSO Y HERRÁEZ ORTEGA, "La Edad Media", p. 62. En mi contribución de 2002 sobre la catedral de León (p. 70), supuse erróneamente que el documento trataba de capillas ya construidas en 1258.

21. Gerardo Boto Varela mostró que, con alguna probabilidad, se puede identificar la capilla de San Clemente con la actual capilla de San Antonio y la capilla de Santiago con la lindante presacristía. Cf. G. BOTO VARELA, "Márgenes murales para un cabildo. Las enjutas figuradas de las capillas radiales de la catedral de León", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXXII (2000), pp. 31-86, esp. pp. 43, 71.

22. Más abajo, trataré detalladamente las relaciones entre estos monumentos y la catedral de León.

23. La Sainte-Chapelle (BONY, *French Gothic Architecture*, pp. 388-391; KIMPEL / SUCKALE, *Die gotische Architektur*, pp. 400-405) representa un tipo de edificio religioso muy distinto del de la catedral leonesa, pero, como lo ha mostrado Gerardo Boto Varela en un artículo muy complejo, las decoraciones esculpidas en las enjutas del piso alto de la capilla del palacio real parisino (comp. fig. 17) sirvieron como modelos de unas de las correspondientes decoraciones de las enjutas de las capillas radiales de la catedral de León. Cf. BOTO VARELA, "Márgenes murales", esp. p. 61. Como confirmó el autor, esta relación da un argumento más para apoyar una datación de la cabecera leonesa después de 1250.

24. Cf. KARGE, *La Catedral de Burgos*, pp. 106-109, 227-229.



Figura 4. Catedral de León, interior de la nave

completamente distintas de iglesias góticas. Sólo en las ampliaciones de la catedral burgalesa realizadas después de 1260, sobre todo el nuevo claustro²⁵, fue adaptado el sistema del gótico radiante de una manera tan decidida como en la catedral de León. Así, no hay motivo para datar

los comienzos de la actual catedral leonesa alrededor de 1240 o aun antes apoyándose sólo en unos documentos que no pueden relacionarse incontestablemente a la nueva construcción gótica, es más, que pueden relacionarse muy bien a reparaciones o ampliaciones de la catedral románica.

Esto tiene aplicación también a los monumentos sepulcrales de los obispos Rodrigo II Álvarez, fallecido en 1232, y Martín II Rodríguez, muerto en 1242, que se hallan actualmente en la pared sur de la Capilla del Carmen y en el muro oeste del transepto norte respectivamente y que podrían sostener a primera vista una datación temprana de la construcción catedralicia circundante. Un examen más detenido de los sepulcros revela que esto no es el caso, como ya ha demostrado Ángela Franco Mata de modo convincente.²⁶ Los dos monumentos sepulcrales, muy similares entre sí respecto a su encuadramiento arquitectónico, forman una serie junto con los sepulcros de los obispos Manrique de Lara (m. 1205), Arnaldo (m. 1235) y Nuño (m. 1252), como panteón episcopal creado hacia 1260-1270 por el nuevo obispo Martín Fernández dentro de la catedral gótica promovida por él mismo.²⁷ El estilo muy avanzado de las figuras de relieve en los sepulcros de Manrique de Lara y Martín Rodríguez²⁸ confirma con insistencia su ejecución después de la mitad de siglo, como acto retrospectivo de conmemoración de los prelados precedentes.²⁹ En el

25. Cf. *Ibid.*, pp. 109 s., 256-262.

26. FRANCO MATA, "Escultura medieval. Un pueblo en piedra", pp. 137-141.

27. La idea del panteón episcopal creado por Martín Fernández ha sido formulada ya por Rocío Sánchez Ameijeiras en su complejo estudio: R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, "Monumenta et memoriae: the thirteenth-century episcopal pantheon of León Cathedral", en E. VALDEZ DEL ALAMO y C. STAMATIS PENDERGAST (eds.), *Memory and the Medieval Tomb*, Aldershot, 2000, pp. 269-299 (con detalladas informaciones sobre los sepulcros individuales).

28. A diferencia de Rocío Sánchez Ameijeiras, no me parece posible datar los relieves del sepulcro de Martín Rodríguez ya en la época de su muerte, en 1242. Las figuras de las famosas escenas de la *pitanga de aniversarios* y de las exequias del obispo tienen gran semejanza con las del tímpano de la Portada del Claustro de la catedral de Burgos, dedicado al bautismo de Cristo y fechado seguramente en la década entre 1260 y 1270: los pliegues rectos, pero elegantes son casi idénticos en ambos conjuntos. Respecto a las esculturas de la portada de Burgos, cf. KARGE, *La Catedral de Burgos*, pp. 121-122, fig. 93-95; R. ABECC, *Königs- und Bischofsmonumente. Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos*, Zürich, 1999, pp. 73-78, figs. 113-123, esp. 122-123.

29. La ornamentación suntuosa de los arcos fajones de los sepulcros de Rodrigo Álvarez y Martín Rodríguez no se puede explicar como tardorrománico (así VALDÉS FERNÁNDEZ, COSMEN ALONSO y HERRÁEZ ORTEGA, "La Edad Media", p. 54; HERRÁEZ ORTEGA "La catedral gótica de León", pp. 188-190) sino que pertenece a una corriente ornamental del estilo radiante hispano que se halla también, y de forma muy similar, en el claustro de la catedral de Burgos, erigido hacia 1260-1270 (véase el párrafo final de esta contribución, esp. notas 108-111). Tales actos conmemorativos corresponden a la realidad histórica: un testamento de un canónigo de 1258 testimonia la fundación de una capellanía en conmemoración del obispo Martín Rodríguez, muerto 16 años antes (RUIZ ASENCIO, *Colección documental*, t. VIII, doc. 2194). Respecto de la cultura memorial que se manifiesta particularmente en la catedral de León, quisiera remitir a la contribución de Gerardo Boto Varela en el presente volumen.

caso del sepulcro de Rodrigo Álvarez, en cambio, parece que se reutilizaron el sarcófago y el tímpano esculpidos ya hacia 1232, año de la muerte del prelado, insertándolos en un nicho construido después de 1260 en la pared del crucero sur.³⁰

Así, en fin, no resulta convincente la hipótesis de datar el comienzo de la construcción actual de la catedral leonesa alrededor de 1240 o aun antes. En cambio, la pregunta de un eventual inicio de los trabajos de construcción antes del episcopado de Martín Fernández y antes del reinado de Alfonso X el Sabio, no está resuelta. En su importante monografía de 1994, los autores Manuel Valdés Fernández, Ma Concepción Cosmen Alonso y Ma Victoria Herráez Ortega hicieron por primera vez referencia a una serie de documentos redactados durante el episcopado de don Nuño Álvarez (1242-1252) que ponen de manifiesto considerables esfuerzos pecuniarios en beneficio de una nueva construcción catedralicia en León ya un decenio antes de 1255.³¹ De especial importancia es una carta del pontífice Inocencio IV del año 1243 en la que concedió al obispo las "tercias" procedentes de los diezmos de las iglesias rurales de la diócesis leonesa para la construcción de la catedral de León: "para la obra de la fábrica de la iglesia legionense".³² Por consiguiente, los autores suponen que la actual catedral leonesa ya hubiera sido comenzada hacia 1243, lo que significaría un notable avance de su concepción arquitectónica dentro del contexto europeo. En este caso, la catedral de León sería un edificio contemporáneo de unas construcciones tan espectaculares del gótico radiante francés como la Sainte-Chapelle de París, erigida entre 1241 y 1248, y adelantaría a la catedral de Colonia, que fue comenzada en 1248. Veremos que hay buenos argumentos en favor de esta nueva datación más moderada de la catedral leonesa, pero debemos diferenciar entre la concepción del edificio y su realización en distintas etapas constructivas.

Es importante constatar que la afluencia pecuniaria, que según las fuentes puso en marcha la fábrica de la nueva construcción catedralicia a partir de 1243, se paralizó sólo cuatro años más tarde por otra decisión papal. El pontífice Inocencio IV transformó el día 15 de abril de 1247 las "tercias de fábrica" destinadas a edificaciones eclesiásticas de todas las diócesis de los reinos de Castilla y León en "tercias reales" que habían sido puestas a disposición del rey Fernando III, el Santo, con la intención expresa de apoyar así la conquista cristiana de Sevilla, lo que ocurrió un año más tarde.³³ Más aun, los reyes castellanos consideraban a partir de este tiempo las "tercias de fábrica" como fuente de ingreso exclusiva y permanentemente inagotable. La desviación de las "tercias de fábrica" a la caja real significó un duro golpe sobre todas las empresas constructivas eclesiásticas en el reino de Castilla y León (con excepción de los monasterios independientes) que se estaban realizando a mediados del siglo XIII. Fue una medida importantísima para la historia de la arquitectura religiosa en España, que hasta ahora apenas ha sido valorada por los historiadores de arte.³⁴ En particular, los grandes edificios catedralicios góticos que desde los comienzos del siglo XIII se estaban erigiendo en diversas sedes episcopales corrieron peligro, e incluso en parte se paralizaron por la decisión papal, que afectaba de pleno a sus bases financieras. La supresión de las "tercias de fábrica" comportó las consecuencias más lamentables para el último de los grandes proyectos catedralicios de entonces: el de la catedral de León. Varios documentos mencionan el nefasto endeudamiento en el que se sumieron el obispo y el cabildo en torno a los años 1250.

Conforme a todo ello, resulta muy probable que las actividades edilicias iniciadas hacia 1243 se paralizaran, al menos en gran parte, en 1247. Si un taller de constructores bajo dirección francesa hubiera estado activo en León ya en los años

30. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, "Monumenta et memoriae", pp. 270-274, 278-279; FRANCO MATA, "Escultura Medieval. Un pueblo en piedra", pp. 139-140. Quedo agradecido a Christine Hediger, Ginebra, y a Gerardo Boto Varela por indicaciones en este respecto.

31. VALDÉS FERNÁNDEZ, COSMEN ALONSO Y HERRÁEZ ORTEGA, "La Edad Media", pp. 57-58.

32. J. GONZÁLEZ, *Reinado y diplomas de Fernando III*, 2 vols., Córdoba, 1983, esp. t. I, p. 29. Cifr. VALDÉS FERNÁNDEZ, COSMEN ALONSO Y HERRÁEZ ORTEGA, "La Edad Media", p. 58.

33. QUINTANA PRIETO, *La documentación pontificia*, docs. 384, 385. Cifr. P. LINEHAN, *The Spanish Church and the Papacy in the Thirteenth Century*, Cambridge, 1971, p. 111.

34. Un intento de exponer las consecuencias de la desviación de las "tercias de fábrica" se halla en: KARGE, *La Catedral de Burgos*, pp. 55-56.

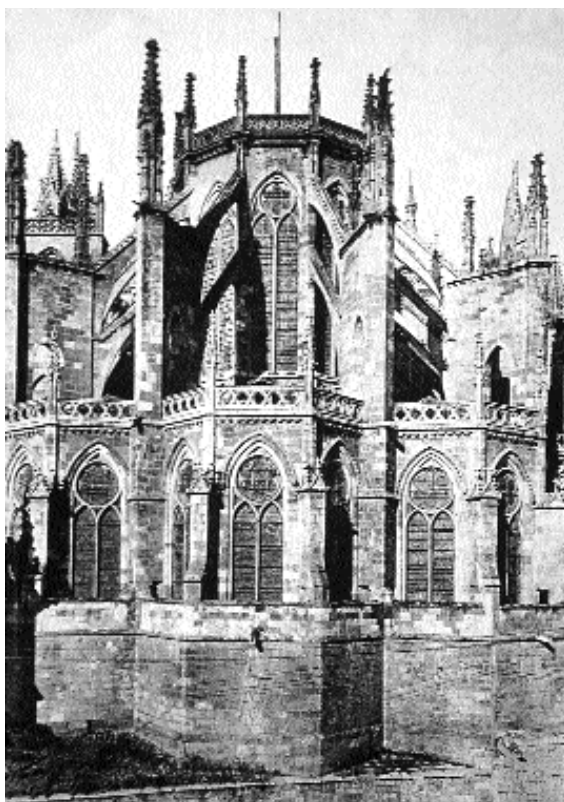


Figura 5. Catedral de León, cabecera desde este, fotografía antes de la restauración por Demetrio de los Ríos



Figura 6. Catedral de León, cabecera desde este, fotografía actual

cuarenta del siglo XIII, difícilmente se le habría podido pagar en torno a 1250. Así, teniendo presente la desastrosa situación financiera y organizativa del episcopado leonés antes de 1254, cuesta creer que desde 1243 hasta la segunda mitad del siglo XIII estuviese presente en León, y de modo ininterrumpido además, un taller³⁵ que proyectara y ejecutase una construcción tan avanzada técnicamente. Esto permite una conclusión que confirma de manera general el juicio tradicional de la historia arquitectónica de la catedral leonesa: el actual edificio, que se destaca entre todas las catedrales góticas europeas por su extraordinaria homogeneidad, sólo puede haber sido ideado hacia 1255, realizándose rápidamente a partir de este tiempo. Sólo así se explica el hecho documentado de que todavía en 1258 se estaban proyectando las capillas de la girola, lo que significa que la nueva catedral aún no se había alzado de manera considerable por encima de sus fundamentos.

A pesar de esto, no se puede prescindir del hecho de que en los años entre 1243 y 1247 se gastaron las tercias de fábrica de la diócesis de León en beneficio de una nueva construcción catedralicia. Debemos preguntarnos si algunas partes de la construcción pueden relacionarse con esta documentación. A este respecto, es posible al menos sintetizar algunas observaciones interesantes. Parece factible que los muros exteriores de la cabecera con las capillas radiales (figs. 5 y 6) hayan sido ejecutados ya antes de 1250 en la zona de los cimientos y muros de sustentación. Los muros de zócalo de las capillas radiales se presentan como superficies murales de planta poligonal, pero totalmente planas, distinguiéndose radicalmente de la organización multifacética de la cabecera que soportan. Considerando que los sillares de estos muros corresponden en color y formato con los de la estructura de encima y que las más antiguas fotografías de la catedral, anteriores a la restauración radical por

35. Ésta es la opinión de los autores de VALDÉS FERNÁNDEZ, COSMEN ALONSO Y HERRÁEZ ORTEGA, "La Edad Media", pp. 57-60.

Demetrio de los Ríos a partir de 1883, ya muestran el estado actual (un grabado diferente de finales del siglo XVIII es muy inexacto)³⁶, es seguro que pertenecen a la construcción original. No es extraño que los muros de sustentación estén ejecutados de modo más simple que el alzado de las capillas radiales y del remate de la capilla mayor, preparándose normalmente su organización en el zócalo en forma simplificada. Sin embargo, en León este no es el caso. Aquí, el perfil liso, de planta geométrica como un cristal, de los muros de zócalo -los triángulos salientes se enfilan sucesivamente- no coincide de ninguna manera con la compleja estructura de los muros de los ventanales y los contrafuertes que se levantan encima. Por esto mismo no puede interpretarse como preparación sistemática de la estructura superior. Naturalmente, el aspecto austero de los muros de zócalo corresponde también a su función de formar parte de las murallas de la ciudad, pero esto no explica la ruptura radical entre la estructura inferior y la superior.

Tomando en consideración determinados detalles arquitectónicos, se puede averiguar que el arquitecto proyectista de la girola se esforzó mucho por acoplar la nueva organización de las capillas radiales con la estructura inferior. De esa manera, hizo alargar hacia abajo los pequeños contrafuertes rectangulares ubicados entre los ventanales de las capillas, aplicando suplementos antepuestos en forma de espolón, con el fin de establecer la comunicación con la esquina aguda de abajo. Pero estos esfuerzos evidencian claramente que la concepción de la girola rodeada de las capillas radiales no se desarrolló orgánicamente a partir de la concepción de los muros del zócalo, sino que el nuevo sistema fue adaptado posteriormente a un marco predeterminado. Una prueba clara de la incongruencia entre el zócalo

y la organización arquitectónica superpuesta a aquél lo suministran las irregularidades en la sillería, visibles a primera vista. Los contrafuertes en forma de espolón que soportan los arbotantes del vértice de la capilla mayor se hallan en parte desplazados lateralmente frente a las esquinas poligonales inferiores. Además, algunos de los pequeños contrafuertes antes mencionados, ubicados entre los ventanales de las capillas, están combados en las piezas de ligazón con el polígono inferior. Estas deformaciones son reconocibles en las plantas dibujadas en la preparación y el transcurso de los trabajos de restauración por Demetrio de los Ríos en los años 1881 y 1883³⁷ y se confirman también por las fotografías obtenidas antes de la restauración. Futuras investigaciones podrán contribuir a un conocimiento más detallado concerniente a las dimensiones y estructuras de la sillería. Así, hay que estudiar las marcas de canteros, que parecen indicar una cierta continuidad respecto al empleo de canteros desde el zócalo de la cabecera hasta las partes bajas de los muros laterales de la catedral.³⁸

En resumen, con gran probabilidad ya en los años 1243-1247 se comenzó a construir una nueva cabecera con los muros del zócalo de la girola y capillas radiales en forma de una secuencia de polígonos trilaterales salientes, erigidos sin subdivisión decorativa. ¿En qué concepción general se basaron estas tempranas medidas constructivas? Se trata, sin duda de un proyecto acorde con el gótico francés avanzado, puesto que los contornos redondeados de las capillas del gótico temprano -característicos todavía en las catedrales de Burgos y Toledo, en la estela de Bourges³⁹- están sustituidos en León por perfiles poligonales. Seguramente, en León ya hacia 1243 se proyectó una nueva catedral según los modelos del gótico francés, con deambulatorio y girola de cinco capi-

36. Grabado de Manuel Navarro y Fernando Sánchez Pertejo en la *Historia de la Yglesia de León del PADRE RISCO*, 1792, con representación inexacta de la zona de zócalo; reproducido junto con fotografías de la cabecera antes y después de su restauración por Demetrio de los Ríos, en KARGE, "León en Sutileza", pp. 66 y 67. Cfr. I. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, *La Catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*, León, 1993, pp. 319-321, otra fotografía antes de la restauración: fot. 15, p. 325.

37. Reproducidas en *Ibid*, figs. 75, 79, 80; J. J. RIVERA BLANCO, *Historia de las restauraciones de la Catedral de León*, Valladolid, 1993, lám. XCII, XCVIII.

38. Agradezco la información de esta similitud de marcas de canteros a Jesús de Celis Sánchez. Como se ve también en otros casos, un cambio del arquitecto y del concepto general no implica necesariamente la sustitución de un equipo de pedreros y de mano de obra por otro.

39. Así se reconstruye la forma de las capillas originales de la girola de la catedral de Burgos; el deambulatorio y la zona alta de la cabecera aun muestran contornos semicirculares. Cf. KARGE, *La Catedral de Burgos*, esp. pp. 111-116.

llas radiales. Estas características resultan tan poco específicas que quedaría como mera especulación la reconstrucción más detallada de la concepción original de la nueva construcción gótica. Hay que subrayar, en todo caso, que la catedral de León, si hubiera sido erigida según los primeros planos de 1243, no habría de tener necesariamente una gran semejanza con la catedral construida finalmente. La planta de los muros del zócalo de las capillas radiales dejaba abierta una multitud de opciones diferentes con respecto a la continuación de la construcción.

En el contexto de la arquitectura europea de la época el aspecto austero de los muros de zócalo de la girola de León, sin ninguna acentuación generada por arbotantes, es muy notable porque no tiene paralelos en el gótico francés. Incluso las catedrales que disponen de una situación urbanística parecida, formando sus cabeceras parte de las murallas de la ciudad, como es el caso en Bourges y Le Mans⁴⁰, tienen girolas homogéneas con arbotantes que refuerzan cada ángulo de la construcción y se elevan desde el suelo hasta el techo. De ahí que se pueda dudar si el primer plan de la catedral gótica de León, elaborado hacia 1243, hubiera mostrado un carácter tan enteramente francés como la catedral realizada a partir de 1255. Los muros de zócalo se asemejan más a las construcciones austeras, con grandes muros ininterrumpidos, que se hallan en la arquitectura gótica de diversas regiones hispánicas, especialmente en iglesias más sencillas de carácter vernáculo.⁴¹

LA CONSTRUCCIÓN GÓTICA EN TIEMPOS DEL REY ALFONSO X EL SABIO (1252-1284) Y DEL OBISPO MARTÍN FERNÁNDEZ (1254-1289)

Cuando en el año 1254, por intermedio del rey Alfonso X el Sabio, Martín Fernández fue nom-

brado obispo de León a pesar de la fuerte oposición del cabildo catedralicio, la situación de la catedral leonesa cambió rápida y profundamente. La crisis financiera provocada por la retirada de las "tercias de fábrica" había generado un verdadero caos en la dirección diocesana a causa de actitudes arbitrarias (egoistas a veces) de varios canónigos durante el tiempo en que la sede obispal vacó tras del fallecimiento de don Nuño Álvarez sucedido en 1252. El nuevo obispo, empero, fortaleció la autoridad episcopal con el consiguiente éxito ante todo porque tenía asegurado el apoyo político y financiero de parte del rey Alfonso X, que reinaba desde 1252.⁴² La materialización del "renacimiento" de la sede episcopal leonesa era la nueva edificación catedralicia reavivada por Martín Fernández inmediatamente después del comienzo de su mandato y promovida por él mismo con toda intensidad en los años siguientes. La decisión del papa Alejandro IV, tomada en 1255 a petición del rey castellano, de eximir al obispo Martín Fernández de la obligación de pagar las deudas heredadas de su antecesor⁴³, seguramente facilitó de modo considerable la resolución en pro de una construcción nueva que superase a todos los edificios de aquel tiempo en la península ibérica en cuanto a su modernidad y audacia técnica.

Que la construcción catedralicia se había comenzado en su configuración actual poco después del comienzo del mandato del obispo Martín Fernández en el año 1254 (partiendo de los muros del zócalo realizados poco tiempo antes en la parte de las capillas radiales de la cabecera), se confirma echando una ojeada a los documentos escritos por aquel entonces. Se comprueban claramente el progreso de la edificación y el papel importante que juegan las contribuciones reales para su realización.

La clave para entender el nuevo proyecto catedralicio se encuentra, seguramente, en las rela-

40. R. BRANNER, *La cathédrale de Bourges et sa place dans l'architecture gothique*, Paris / Bourges, 1962, esp. pp. 27-28; A. MUSSAT, *La cathédrale du Mans*, París, 1981, esp. pp. 81-85; BONY, *French Gothic Architecture*, pp. 202-220, 257-265; KIMPEL / SUCKALE, *Die gotische Architektur*, pp. 294-306, láms. 303, 304, 314.

41. Como, por ejemplo, la iglesia parroquial de San Miguel de Palencia, erigida durante el siglo XIII; cf. S. ANDRÉS ORDAX (ed.), *Castilla y León*, 1 (*La España gótica*, 9), Madrid 1989, pp. 234-236, láms. 72-73. No obstante, tengo que admitir que no hay analogías exactas de la solución leonesa en la arquitectura gótica de España.

42. Sobre la situación de la iglesia de León a mediados del siglo XIII: P. LINEHAN, "La iglesia de León a mediados del siglo XIII", en *León y su historia*, vol. III, León, 1975, pp. 13-76 (reimp. en: P. LINEHAN, *Spanish Church and Society 1150-1300*, Londres, 1983). Sobre Martín Fernández: RISCO, *Memorias de la Santa Iglesia de León*, pp. 313-327.

43. RUIZ ASENCIO *Colección documental*, t. VIII, doc. 2167 (20 de octubre de 1255).

ciones particularmente provechosas entre el obispo de León y el rey Alfonso X. En la misma medida en que no era posible para el cabildo catedralicio leonés financiar por sus propios medios la nueva catedral, no es posible atribuirle la iniciativa de contratar un equipo de constructores procedentes de Francia. Los documentos que se conservan testimonian agrias luchas internas y externas por puestos y beneficios que se disputaban varios canónigos leoneses, incluso ante la curia romana, lo que no habla a favor de un interés en los desarrollos más actuales de la arquitectura gótica al otro lado de los Pirineos. Ello hace lógico suponer que el obispo Martín Fernández estableció en la corte real castellana los contactos necesarios para la contratación de un equipo de constructores francés para León, pues la corte era el lugar en el que los prelados de la iglesia de Castilla y León se encontraban a menudo y a través del cual, asimismo, tomaban parte en el establecimiento de relaciones internacionales. Martín Fernández no sólo permanecía en la corte con frecuencia durante largos períodos sino que gozaba del favor especial de Alfonso X (con excepción de los últimos años de su reinado), el cual se refirió a él en varias ocasiones con el calificativo "mio criado", a veces incluso con las palabras: "mío criado, que me fizo mucho seruicio".⁴⁴ La confianza entre el rey y el obispo era tan grande que Alfonso mandó el 1 de febrero de 1263 a Martín Fernández a defender su pretensión de reinar en el Sacro Imperio Romano-Germánico ante la curia papal en Roma⁴⁵ -hecho importante que hasta la fecha pasó inadvertido a la investigación relativa a la catedral leonesa. Además, el obispo de León viajó en 1269 a Francia junto con otros tres obispos, para negociar el matrimonio del infante Fernando, el mayor de los hijos de Alfonso X, con Blanca, hija de Luis IX el Santo.⁴⁶ Ni siquiera puede excluirse que el propio Alfonso X intervi-

niese para que, con apoyo real, en León pudiera surgir una catedral en las más modernas formas del gótico europeo, digna de un reino que parecía estar en vías de unirse con el Imperio.

Entre los muchos privilegios reales hay uno del año 1255 de interés especial, según el cual Alfonso X entregó a la iglesia de León un terreno de donde ésta pudo obtener madera de construcción. Dado que la nueva obra edilicia precisaba madera desde sus comienzos (por ejemplo para los andamios), dicho documento testimonia que ya en el año 1255 se estuvo organizando la enorme construcción gótica de modo extensivo. Lo que debió ser decisivo, con todo, fue la deferencia del rey en la cuestión de las "tercias reales". Como ya se ha indicado, Fernando III, había confiscado con la adquiescencia papal para la financiación de la conquista de Sevilla, el tercio de los diezmos de la iglesia destinado a la edificación y mantenimiento de las iglesias de las diócesis del norte español. Esta decisión había dado lugar a un derecho mantenido por los siguientes monarcas castellanos sobre los ingresos de la iglesia. Alfonso X puso a disposición de la construcción de la catedral de León estas "tercias reales" provenientes de la diócesis y devolvió a la iglesia de este lugar una fuente de financiación que, en general, le había sido sustraída desde el año 1247. Por todo ello, el 10 de marzo de 1255 el papa Alejandro IV dispuso que el tercio de los diezmos de las iglesias rurales en la diócesis de León destinado a fines constructivos no debía consignarse al rey castellano, sino ponerlo a disposición de la fábrica de la catedral leonesa, y ello - lo cual hay que enfatizar- hasta su finalización ("usque at consumacionem").⁴⁷ En 1258, Alfonso X confirmó explícitamente este privilegio con las palabras: "Ssepades que yo dí a don Martín Ferrández, obispo de León, las terçias e los dezmeros de todo su obispado commo las yo

44. *Ibid.*, docs. 2145-2148 (4 y 5 de abril de 1255). Cf. generalmente: J. M. NIETO SORIA, *Iglesia y poder real en Castilla. El episcopado, 1250-1350*, Madrid, 1988, p. 203.

45. P. E. SCHRAMM, "Das kastilische Königtum in der Zeit Alfonsos des Weisen (1252-84)", en *Festschrift Edmund E. Stengel*, Münster / Colonia, 1952, pp. 385-413, esp. 393-401; C. J. SOCARRAS, *Alfonso X of Castile: A Study on Imperialistic Frustration*, Barcelona 1976; C. ESTEPA, "Alfonso X y el fecho del Imperio", *Revista de Occidente*, 1984, 43, pp. 43-54, esp. pp. 47-48; L. VONES, *Geschichte der Iberischen Halbinsel im Mittelalter (711-1480)*, Sigmaringen 1993, pp. 145-148. Juntos con Martín Fernández eran comisionados reales el obispo de Silves, García, y el maestre Juan Alfonso, notario del rey y arcediano de Santiago.

46. NIETO SORIA, *Iglesia y poder real*, pp. 49-50.

47. RUIZ ASENCIO, *Colección documental*, t VIII, doc. 2140.

que fasta aquí en ayuda para quitar debdas de sua iglesia.⁴⁸

En atención al apoyo particular, que Alfonso X otorgara a la edificación, no es aventurado calificar la catedral leonesa de construcción real (o, al menos, de gran participación real). Este calificativo es referible a la catedral de León con más razón que a las otras catedrales góticas del reino castellano-leonés y con mayor motivo aún que a las catedrales góticas de Francia. Así no es casualidad, que la única gran vidriera del siglo XIII conservada en la nave de la catedral leonesa muestre motivos de clara significación real cuando no imperial: escenas de caza con un probable retrato de Alfonso X y como blasones los castillos y leones de su reino así como el águila del Sacro Romano Imperio. Hay que considerar que la cuestionada elección de Alfonso como Rey de Romanos y futuro Emperador en Francfort del Meno, causa de la finalmente frustrada pretensión imperial del monarca, se realizó en el año 1257, tiempo de los comienzos de la construcción de la catedral leonesa; seis años más tarde era precisamente el obispo de León quien iba a Roma para defender la causa de su rey ante la curia de Urbano IV.⁴⁹ Volvamos más adelante a la cuestión de si hubo una relación entre la concepción muy avanzada de la catedral leonesa y la orientación europea de Alfonso X y su corte.

Como he expuesto más arriba, data del 31 de octubre de 1258 un documento particularmente importante: se refiere a la fundación de dos capellanías para las capillas de Santiago y San Clemente, partes de la girola de la nueva catedral, que por esta fecha todavía estaban por construir. La dotación de las capellanías, 100 maravedís anuales, fue concedida por Alfonso X con el

expreso deseo de que se orase allí por su eterno descanso y el de sus padres.⁵⁰ El documento prueba que la nueva catedral gótica había sido comenzada sólo poco tiempo antes porque, por lo demás, no hay ninguna duda de que las capillas de la girola constituyen las partes más antiguas de la nueva obra.⁵¹ El 2 de diciembre del mismo año 1258, un concilio de los obispos castellano-leoneses concedió en Madrid 40 días de indulgencias a todos aquellos fieles que contribuyeran con sus limosnas a la nueva edificación de la catedral leonesa: "ad fabricam ecclesie Sancte Marie Legionensis que de nouo construiri et magnis indiget sumptibus proprie non suspectant facultates (...)"⁵² Tales llamadas a las donaciones ligadas a la concesión de indulgencias eran medios efectivos para acelerar la construcción de una iglesia, puesto que las ofrendas de los fieles desempeñan a menudo un papel esencial en la financiación de dichas obras.

Del año 1261 data la primera mención de un maestro de obra de la catedral de León: el maestro Simón aparece en un documento de febrero de 1261 referente al cabildo catedralicio de León en su función de "operis eiusdem ecclesie magister".⁵³ Es de suponer que este maestro Simón era responsable como arquitecto de la planificación y erección de las partes constructivas más antiguas de la catedral gótica (a partir de 1255).

El obituario de la catedral de León recoge, el 10 de julio de 1277, la muerte del maestro de obra Enrique: "VI. idus julii. Eodem die sub era MCCCXV obiit Enricus magister operis".⁵⁴ Este dato concuerda con toda exactitud con la fecha de defunción del maestro Enrique que figura en el calendario de la catedral de Burgos, por lo que no hay duda acerca de la identidad del maestro de

48. *Ibid.*, doc. 2192 (5 de julio de 1258). Según RISCO, *Memorias de la Santa Iglesia de León*, p. 326, el rey otorgó a la fábrica de la catedral, sin embargo, tan sólo la mitad de las "tercias, y diezmos del Obispado".

49. Cf. A. BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X el Sabio*, Barcelona, 1963, pp. 175-212; ESTEPA, "Alfonso X y el fecho del Imperio". Véase arriba.

50. RUIZ ASENCIO, *Colección documental* t. VIII, doc. 2196; véase arriba nota 23.

51. Un documento interesante es el testamento de Isidoro Miguélez otorgado el 8 de agosto de 1261, en el que dona ocho lámparas para el altar de Santa María, el retablo mayor de la catedral (RUIZ ASENCIO, *Colección documental* t. VIII, doc. 2230). No está seguro si esta fuente se refiere al presbiterio aún intacto del edificio tardorrománico (lo que no es descartable) o a la nueva cabecera cuya construcción podría haber sido arreglada de manera provisional para cobijar el nuevo altar mayor.

52. *Ibid.*, doc. 2198 (2 de diciembre de 1258).

53. Archivo Secreto Vaticano, *Collectoriae* 397, fol. 115r; editado en: LINEHAN, "La Iglesia de León", pp. 45 ss., aquí p. 49.

54. Arch. Cat. León, *Obituario*, fol. 97r.

obra.⁵⁵ El documento de Burgos es más explícito, pues menciona expresamente a Enrique como "magister operis Burgensis ecclesie" (en León, sólo como "magister operis") e incluye además la muerte de su hija Isabel.⁵⁶ Conocemos asimismo la fecha de 1308 como la de defunción de la esposa de Enrique, Mathia, gracias al calendario de Burgos. Cabe deducir de ello que la familia del maestro vivía en Burgos. La ciudad castellana constituía, probablemente, el centro de su actividad, pues ya existe un testimonio documental en 1261, a través de su hijo Juan Anrric. En cualquier caso, está atestiguado que Enrique desempeñó el cargo de maestro de obra en las catedrales de Burgos y León al mismo tiempo. En Burgos, el período de su actividad en el cargo se prolongó al menos durante 16 años (1261-1277), mientras que en León sólo hay constancia de su fallecimiento y es seguro el encargo de la obra después de 1261, año en el que se menciona al maestro de obra Simón. Las numerosas referencias al maestro Enrique y a su familia demuestran su prestigio como persona relevante en Burgos y León e indican, además, que también fuera del ámbito de la construcción ocupó un puesto respetable.⁵⁷ Dentro de la construcción de la catedral leonesa, puede asignarse a este arquitecto la concepción de las portadas del transepto meridional, así como la de los arcos murales del claustro. En ambas construcciones se reproducen casi textualmente motivos arquitectónicos y esculturales de la catedral de Burgos (véase más adelante). Esto tiene aplicación también en la portada del transepto norte, pero ésta por razones estilísticas tiene que haber sido erigida a fines del siglo XIII.

En aquel tiempo, la dirección de la obra de la catedral correspondía a un maestro llamado Juan

Pérez que probablemente no se puede identificar con el personaje homónimo que cumplió con la función de maestro de obra de la catedral de Burgos.⁵⁸ Este último falleció en 1296 según la inscripción de su epitafio, colocado en el claustro bajo de la catedral burgalesa. En León un tal Juan Pérez "maestre de la obra de Santa María de Regla" firmó como testigo un año más tarde, 1297.⁵⁹ Parece muy importante a este respecto que ya en 1267 se otorgó un documento de un canónigo leonés que se llamó "Johan Pérez, canónigo de León (...) que tengo la obra de Sancta Maria de Riegla".⁶⁰ Se trata de una situación extremadamente interesante respecto a las relaciones entre arquitectos y cabildos: si se parte de la suposición de que el canónigo de 1267 y el maestro de obra de 1297 sean la misma persona, cabe pensar en el desarrollo profesional de un miembro del cabildo. Don Juan habría tutelado la fábrica de la catedral como administrador en cooperación con el arquitecto Enrique -hay que tener presente que éste último permanecía más tiempo en Burgos que en León-, asumiendo después de 1277 la responsabilidad de director técnico de la obra. Desde entonces, probablemente, mandó ejecutar los proyectos de su predecesor porque ya no tuvo arquitecto a su lado.⁶¹

Además de la serie de documentos que atestiguan los comienzos de la construcción gótica de la catedral de León, disponemos de otras valiosas fuentes de los decenios posteriores que aquí sólo mencionaré en pocas palabras. Generalmente prueban que la construcción continuaba sin grandes interrupciones hasta los primeros años del siglo XIV. Así, en documentos de los años sesenta, carpinteros, pedreros y pintores aparecen frecuentemente como testigos. Por

55. Las fechas que figuran en Burgos y León no varían en un día, tal y como han supuesto varias publicaciones a partir de una lectura equivocada del documento leonés (así en LAMBERT, *El arte gótico*, pp. 219-220).

56. Arch. Cat. Burgos, vol 73 (calendario), fol 92 (copia del siglo XIII).

57. Cf. KARGE, *La catedral de Burgos*, p. 51 (con documentación).

58. Cf. *Ibid*, pp. 51-52.

59. GÓMEZ-MORENO *Catálogo monumental*, vol. 1, p. 221. Cf. VALDÉS FERNÁNDEZ, COSMEN ALONSO Y HERRÁEZ ORTEGA, "La Edad Media", p. 66.

60. RUIZ ASENCIO, *Colección documental* t.VIII, doc. 2265. La indicación a esta fuente se agradece a VALDÉS FERNÁNDEZ, COSMEN ALONSO Y HERRÁEZ ORTEGA, "La Edad Media", p. 66.

61. Una interpretación parecida se halla ya en *Ibidem*, p. 66. Unos estudios generales sobre las funciones de comitentes y arquitectos en las construcciones de catedrales góticas: P. DU COLOMBIER, *Les chantiers des cathédrales. Ouvriers - architectes - sculpteurs*, París, 1973; W. H. VROOM, *De financiering van de Kathedraalbouw in de middeleeuwen, in het bijzonder van de dom van Utrecht*, Maarssen (Holanda), 1981; W. SCHÖLLER, *Die rechtliche Organisation des Kirchenbaues im Mittelalter, vornehmlich des Kathedralbaues*, Colonia-Viena, 1989; F. ACETO, M. ANDALORO y otros, *Chantiers médiévaux*, París, 1996.

orden de Alfonso X, distintos grupos de artesanos fueron eximidos en 1266 de los pechos al concejo, lo que generó conflictos con la ciudad de León. En 1277 este privilegio fue precisado en el sentido de que la exención de impuestos tuviera validez para un herrero, un vidriero y veinte pedreros.⁶² Con ello, para ese año -año del óbito del arquitecto Enrique- están comprobadas documentalmente amplias actividades de construcción. Tres años antes, la edificación catedralicia había atraído la atención a nivel europeo: los obispos reunidos en el concilio de Lyon en 1274 concedieron de nuevo indulgencias por donaciones en favor de la "suntuosa fábrica leonesa"⁶³, que, como fue constatado, no estaba aun acabada.

En los años ochenta del siglo XIII fallecieron el obispo Martín Fernández y su regio patrono Alfonso X, quien en los últimos años de su reinado, ofuscado por desórdenes políticos, volvió la espalda al obispo leonés confinándolo en el exilio.⁶⁴ La fábrica de la catedral siguió prosperando y la construcción debía de hallarse muy avanzada en esa época, como sugieren las menciones de varias capillas en uso (Santo Domingo, San Francisco, San Martín, San Froilán). Es también de interés una noticia del año 1286, según la cual el coro (en esa época dentro de la cabecera) tenía ya cerramientos y en lugar próximo se disponían sepulturas.⁶⁵

La finalización de las obras de la catedral se testimonia a través de un documento del año 1303: el obispo Gonzalo Osorio (1301-1313) devolvió al cabildo catedralicio las "tercias pontificales" del arcedianato de Saldaña empleadas durante todo el período de construcción de la catedral. Ya no se precisaba el dinero, "porque la obra está en bon estado, merced a Dios".⁶⁶ Si bien la fábrica de la catedral se mencionó aún tres años después, evidentemente sólo trabajos de escasa entidad, como adornos quedaban por hacer. Excepto las

dos torres de la fachada de poniente, cuya terminación no se consideraba urgente en ese momento, la construcción de la catedral debía haber sido acabada a comienzos del siglo XIV, y ello siempre en correspondencia con el proyecto general elaborado hacia 1255. Medio siglo de construcción: un lapso de tiempo muy limitado para dar fin a un edificio tan complejo, debido en gran medida al denodado apoyo real. Así la catedral leonesa puede pasar por una de las construcciones "más rápidas" de la época del gótico clásico en Europa, sin que podamos contabilizar otra catedral europea, que haya sido acabada con una unidad equiparable según el proyecto inicial hasta su terminación.

La homogeneidad estructural y artística de su construcción, acentuada por las restauraciones puristas del siglo XIX, dificulta gravemente la investigación histórico-arquitectónica de la catedral de León. Hasta ahora no hay ningún autor que pueda presentar un análisis detallado de las diferentes fases de construcción, extremo que tampoco se pretende en el presente estudio. Es de esperar que futuras investigaciones sobre la construcción, con la inclusión de la documentación de la restauración, logren progresos en este sentido. En este lugar exponemos algunas hipótesis sobre la explicación de los datos un tanto generales de las fuentes documentales con respecto al desarrollo de las obras constructivas de la catedral.

No cabe duda que la parte oriental de la cabecera constituye el componente constructivo más antiguo de la catedral gótica. Como se ha demostrado, ya hacia el año 1243 se comenzó a construir el edificio catedralicio basándose en una concepción más antigua, aun cuando el proceso de edificación fuera interrumpido pocos años después por motivos financieros (retención de las "tercias de fábrica" por el rey). Los muros del zócalo de las capillas radiales, erigidos fuera de la

62. VALDÉS FERNÁNDEZ, COSMEN ALONSO Y HERRÁEZ ORTEGA, "La Edad Media", p. 64, con indicaciones de fuentes.

63. RISCO, *Memorias de la Santa Iglesia de León*, p. 270; GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental*, vol. 1, p. 221; VALDÉS FERNÁNDEZ, COSMEN ALONSO Y HERRÁEZ ORTEGA, "La Edad Media", p. 64.

64. En 1279 los obispos de Castilla y León se quejaron de que el arzobispo Gonzalo García de Santiago de Compostela y el obispo Martín Fernández de León habían sido forzados por Alfonso X a exilarse. Cf. P. LINEHAN, *History and the Historians of Medieval Spain*, Oxford, 1993, pp. 508-509.

65. VALDÉS FERNÁNDEZ, COSMEN ALONSO Y HERRÁEZ ORTEGA, "La Edad Media", p. 64-65, con indicaciones de fuentes.

66. Documento del 9 de noviembre de 1303, citado en *Ibid.*, pp. 113-114.

muralla urbana, proporcionan la prueba de esas actividades iniciales de construcción. El arquitecto que desarrolló el proyecto general hacia 1255 - probablemente identificable con el maestro Simón -, hubo de adaptar su concepción a los muros de zócalo ya existentes (lo que logró, excepto en ciertas incongruencias en el frente exterior). Se establecieron así cinco capillas radiales hexagonales que delimitaban concéntricamente el deambulatorio y el remate de la capilla mayor; hasta 1258 esta girola aun no se había realizado de modo considerable, como lo demuestra la mención documental del proyecto de erigir las capillas de Santiago y de San Clemente en aquel año.

Una singularidad es la secuencia de los estrechos tramos rectangulares que funcionan como una bisagra entre el remate poligonal de la cabecera y su cuerpo rectangular de cinco naves que continúa al oeste. Al comparar el plano de ubicación de la catedral con el de las excavaciones de Demetrio de los Ríos⁶⁷ (fig. 7), se pone de manifiesto que ese estrecho eje de tramos coincide exactamente con el recorrido de la muralla vieja. Evidentemente se planificaron las dimensiones de estos tramos de modo que sus pilares y muros se apoyaban en los cimientos macizos de la muralla urbana que, una vez atravesada, pudo ser aprovechada para la construcción de la catedral gótica. Esto explica también el extraño hecho de que solamente en este eje se erigieran capillas rectangulares laterales cerradas por tres lados. Gracias a sus fundamentos estables parecen ser levantadas como una especie de contrafuertes de las partes centrales de la catedral, en particular de las espaciosas naves laterales de la cabecera.⁶⁸

El plano de excavaciones pone de manifiesto que la planta de la catedral gótica se refiere en puntos esenciales al edificio tardorrománico anterior, puesto que los nuevos pilares descansan preferentemente, aunque no de manera exacta-

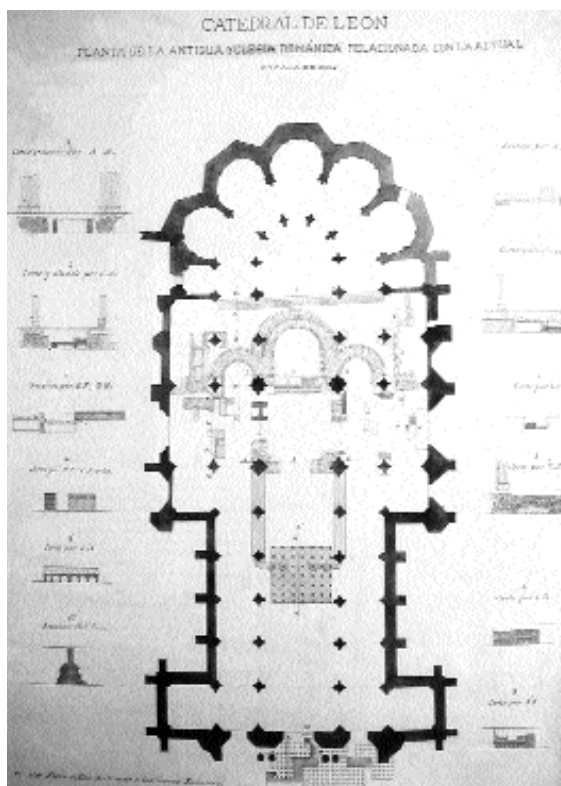


Figura 7. Catedral de León, planta de la catedral gótica con inclusión de los restos de edificaciones anteriores (Demetrio de los Ríos, 1884)

mente centrada, sobre los antiguos cimientos. La intersección del crucero de la nueva obra ocupa el mismo espacio de la catedral tardorrománica; sólo la cabecera gótica se extiende mucho más hacia el este que los ábsides semicirculares del templo antecesor.

La ubicación de la catedral tardorrománica en el centro del conjunto gótico posterior tiene gran importancia para el análisis de la historia arquitectónica. Es necesario tomar en consideración el sistema constructivo habitual en construcciones medievales. Al renovar un gran edificio eclesiástico se trataba de mantener el mayor tiempo posible la obra antecesora con sus altares más importantes a fin de garantizar la continui-

67. "Planta de la antigua Yglesia románica relacionada con la actual" (1884), reproducida en: GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, *La Catedral de León*, fig. 89; BOTO VARELA, "Las catedrales prerrománica y románica", p. 40.

68. Me refiero a la exposición de Gerardo Boto Varela que fue el primero de explicar esta peculiaridad de la planta de la catedral gótica por la reutilización de los cimientos de la muralla romana: BOTO VARELA, *La memoria perdida*, pp. 123-124. Compárese en general: E. BENITO RUANO, "Las murallas y cercas de la ciudad de León durante la Edad Media", en: *León medieval. Doce estudios* (Colegio Universitario de León. Unidad de Investigación, Publicaciones, 13), León, 1978, pp. 25-40.

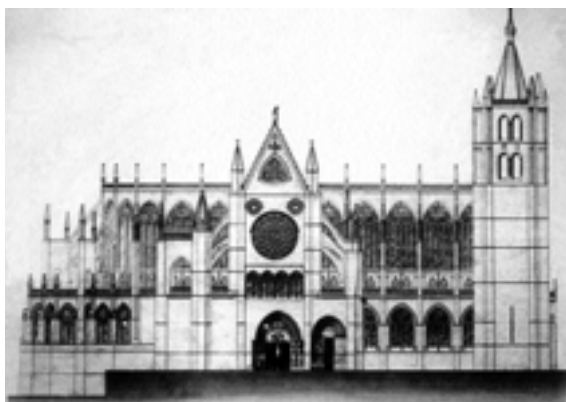


Figura 8. Catedral de León, dibujo del lado norte, desde el claustro (Ricardo Velázquez Bosco, 1869)

dad de los oficios litúrgicos.⁶⁹ Por esta razón, comúnmente se cerró antes la antigua construcción con los nuevos muros de contorno y fue derribada solamente durante las últimas etapas constructivas para permitir la terminación de la nueva obra. Ejemplos instructivos y curiosos de este modo de proceder se encuentran en algunas iglesias europeas cuyas nuevas edificaciones góticas se mantuvieron inacabadas, como es el caso de la catedral de Alet en el sur de Francia y la colegiata de Wetzlar en Alemania.⁷⁰ También León invita a suponer que la nueva obra gótica no progresó mucho de este a oeste, sino que se erigieran los muros exteriores de la cabecera, del transepto y de la nave antes de eliminar las partes centrales de la construcción precedente. El análisis de la planta patentiza además que el remate poligonal de la cabecera (capillas radiales, deambulatorio, vértice de la capilla mayor) junto con el eje de tramos estrechos forma una unidad conceptual que se distingue claramente de las partes occidentales contiguas.

En general parece que hacia 1255, al comienzo de la construcción actual, se marcó la planta

de la nueva catedral entera en el suelo (respectivamente en la plataforma creada por el zócalo de la cabecera) y después se empezó erigiendo todos los muros del contorno exterior más o menos al mismo tiempo, precediendo la cabecera sólo levemente respecto a la nave.⁷¹ Así se explica bien que las partes bajas de las torres laterales de la fachada occidental junto con el pórtico abarcado entre ellos pertenecen a la primera fase constructiva de la catedral, como Jesús Celis Sánchez expone en su contribución a este libro. Los muros laterales de la nave fueron comenzados poco después de esas torres, pero muestran también rasgos de una construcción temprana (material en parte reutilizado, marcas de canteros).⁷² Trazados paralelamente y muy cerca de las paredes laterales de la catedral tardorrománica, se puede excluir en cualquier caso que pertenezcan a una estructura anterior. Resumiendo, quisiera suponer como modelo explicativo del desarrollo de las obras que hubo ciertos avances de unas partes del contorno mural respecto a otras -cabecera y macizo occidental antes de los muros laterales de la nave y los muros del transepto (fig. 8)- pero en general se trabajaba paralelamente en diversas partes de las paredes circundantes poniendo una hilada de sillares encima de la otra. De este modo, la catedral gótica creció desde el exterior hasta el interior, no tan claramente desde el este hasta el oeste. Este modelo explica la extraordinaria homogeneidad de todas partes de la catedral leonesa, lo que la distingue como uno de los monumentos más puros del estilo radiante en toda Europa.

Así la fachada occidental (fig. 9) se comenzó también, con sus tres portadas escultóricas, antes que las partes centrales de la nueva obra. Habla en favor de ello el análisis estilístico de las esculturas, analizadas por Ángela Franco Mata en su gran obra sobre la escultura gótica en León.⁷³ Hago aquí mención solamente de una relación

69. Por eso, tiene alguna probabilidad que el altar mayor mencionado en 1261 sea todavía idéntico con el de la catedral tardorrománica.

70. Sobre la catedral de Alet cuya planta da todavía testimonio de este método típico de construcción gótica: C. FREIGANG, *Imitare ecclesias nobiles. Die Kathedralen von Narbonne, Toulouse und Rodez und die nordfranzösische Rayonnantgotik im Languedoc*, Worms, 1992, pp. 352-353, fig. 78.

71. Probablemente salvo las fachadas del crucero; véase más adelante.

72. Agradezco a Jesús Celis Sánchez que pusiera su artículo a mi disposición.

73. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia*, León, 1998; resumen y actualización en FRANCO MATA, "Escultura medieval".

indicada ya por ella: el estilo personal del así llamado "maestro del Juicio final" (y de su equipo), que trabajaba en la portada central de la fachada occidental, se reconoce sin duda alguna en el monumento sepulcral del deán Martín Fernández, fallecido en 1250, monumento que se ubica en el claustro de la catedral. Este sepulcro fue mencionado expresamente en un documento del año 1260, asegurando con ello un *terminus ante quem* de su erección. Dado que el mismo maestro -uno de los más excelentes del siglo XIII no sólo en España- es considerado, además de creador de varias esculturas de estilo muy original en la portada central, también proyectista de esa portada, no se puede eludir el dato de la construcción del conjunto de las portadas del pórtico occidental del de la erección del sepulcro del deán Martín Fernández, fechable entre 1250 y 1260. De este modo parece evidente que la portada occidental central fue erigida en el decenio de entre 1260 y 1270.⁷⁴ El comienzo de la construcción de la fachada occidental podría haberse efectuado ya cerca de 1260 o poco antes, es decir, inmediatamente después de la construcción del remate de la cabecera. Esto parece lógico incluso bajo el aspecto constructivo porque, visto el sistema estático del edificio, el conjunto de la fachada occidental constituye un contrafuerte importante del cuerpo de la nave.

Las portadas del transepto de la catedral de León debieron de realizarse unos años después, porque algunas de ellas muestran motivos de evidente imitación del programa escultórico de la catedral de Burgos. Es de suponer que al menos el pórtico meridional, que refleja la disposición iconográfica de la Puerta del Sarmental de la catedral de Burgos, fue ejecutado bajo la dirección del maestro Enrique, *magister operis* tanto en Burgos como en León, el cual falleció en 1277.⁷⁵ La portada del crucero norte, llamada de la Virgen del Dado, casi una copia de la Puerta del Claustro de

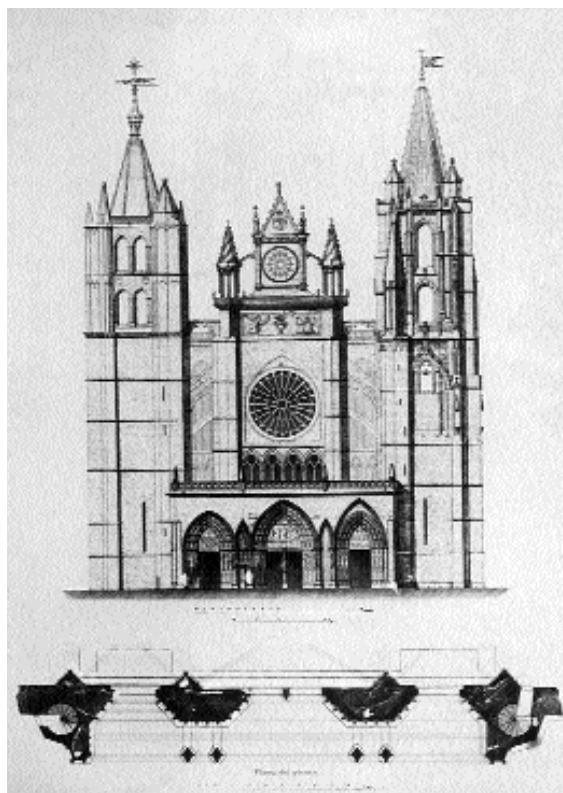


Figura 9. Catedral de León, dibujo de la fachada occidental antes de la restauración por Demetrio de los Ríos (Ricardo Velázquez Bosco, 1868)

la catedral burgalesa, muestra características estilísticas aun más tardías, así que parece factible (según Ángela Franco Mata) una datación hacia 1290-1300.⁷⁶ Probablemente el conjunto de esta portada fue encuadrado posteriormente en el marco arquitectónico de la fachada norte, lo que se evidencia por la incoherencia constructiva entre la portada y los contrafuertes con el arco circundante.⁷⁷ De todos modos, hubo probablemente un cierto "retraso" de ambas fachadas del transepto frente a la fachada occidental lo que podría explicarse a partir del supuesto de que en esa zona se alzarán aún durante los primeros años de la construcción las fachadas del crucero de la

74. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León*, pp. 328-337, 409-411; FRANCO MATA, "Escultura medieval", esp. pp. 129-130.

75. Ángela Franco Mata supone una datación entre 1265 y 1270 y respecto al tímpano de la puerta central (de tipo Sarmental) un poco más tardía. FRANCO MATA *Escultura gótica en León*, pp. 338-343, 355-356; R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, "La portada del Sarmental de la Catedral de Burgos. Fuentes y fortuna", *Materia. Revista d'Art*, 1 (2001), pp. 161-198; FRANCO MATA 2002, pp. 94-103. Christine Hediger, de la universidad de Ginebra, está preparando actualmente su tesis doctoral sobre la Puerta del Sarmental y su sucesión en España.

76. FRANCO MATA *Escultura gótica en León*, p. 357; FRANCO MATA "Escultura medieval", pp. 104-105. A diferencia de mis publicaciones anteriores me allego ahora a la datación de Ángela Franco Mata.

77. Agradezco a Jesús Celis Sánchez la indicación de este hecho.



Figura 10. Catedral de León, interior del claustro

catedral tardorrománica. En todo caso, el análisis de las portadas confirma que el edificio antecesor fue conservado todavía durante cierto tiempo, comenzada ya la catedral gótica, y que fue acoplado por la nueva construcción antes de finalizar la catedral gótica también en su interior.

Por el lado norte de la catedral se extienden las cuatro alas del claustro (fig. 10) que sufrieron una transformación radical durante el siglo XVI, particularmente en lo referente a las bóvedas y fachadas hacia el patio interior. A pesar de ello, los muros de cerramiento del claustro se integran en la catedral gótica del siglo XIII. Es difícil de proponer una datación exacta porque el claustro tardorrománico, que había sido construido en el mismo lugar, aún estaba en pie durante los primeros años de la construcción de la catedral gótica y se utilizaba para actividades

litúrgicas y enterramientos.⁷⁸ Cuando el canónigo Isidro Pérez manda "mío corpo soterrar enna claustra de Sancta María de Riegla ante la porta del refertoriu, so la Maiestat", este documento del año 1250 refleja claramente una situación topográfica que se refiere todavía al claustro tardorrománico.⁷⁹ Pocos años más tarde, como ya se ha mencionado, se erigió un monumento funerario de calidad artística extraordinaria para el deán Martín Fernández fallecido en el año 1250. Este monumento, que se encuentra en el ángulo suroeste del claustro actual, está mencionado expresamente en un documento de enero de 1260.⁸⁰ Otras dignidades del cabildo leonés fallecidas hacia mediados del siglo XIII permiten vincularse con monumentos existentes en el claustro (por ejemplo Munio Ponzardi, m. 1240, y Pedro Yáñez m. 1258)⁸¹. Salvo que asumamos que todos sepulcros murales fueron desplazados posteriormente, hay que aquilatar la posibilidad de que la construcción del claustro gótico haya incluido en su *sustancia* los muros laterales más antiguos.⁸² Se aviene con ello el hecho de que durante los trabajos de restauración del año 1976, se encontraran esculturas y pinturas murales del siglo XII en el muro oriental de la sala capitular, ubicado en el lado norte del cuadrado claustal.⁸³

La disposición de los pilares y arcos en los lados exteriores del claustro leonés data de los últimos decenios del siglo XIII⁸⁴ y se remonta a un proyecto del maestro Enrique fechable probablemente a los años hacia 1270, debido a la extraordinaria semejanza estructural con la del claustro de la catedral de Burgos, erigido entre

78. Así hay varios testamentos de los años cuarenta y cincuenta que disponen de enterramientos en el claustro de la catedral: RUIZ ASENCIO, *Colección documental*, t. VIII, docs. 2072, 2093, 2096, 2097, 2136, 2139, 2175, 2194.

79. *Ibid.*, doc. 2097 (30 de octubre de 1250).

80. Donación de 400 maravedís por el hermano del deán para integrar el monumento funerario en el camino de procesiones del cabildo. *Ibid.*, doc. 2219. Cf. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León*, pp. 409-411, láms. 275-278.

81. *Ibid.*, pp. 403-407, láms. 264-268.

82. Así lo admite *Ibid.*, p. 403, n. 137.

83. E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ Y M. VALDÉS FERNÁNDEZ, "Recientes hallazgos artísticos en la catedral de León", *León medieval. Doce estudios* (XXXII Congreso de la Asociación luso-española para el progreso de las ciencias), León, 1978, pp. 235-241; M. VALDÉS FERNÁNDEZ, COSMEN ALONSO Y HERRÁEZ ORTEGA, "La Edad Media", pp. 54-56, 117-118; R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, "Una empresa olvidada del primer gótico hispano: la fachada de la sala capitular de la catedral de León", *Archivo español de Arte*, n° 276, 1996, pp. 389-406. Del año 1254 data la documentación de una sepultura "enno cabillo nouo de Sancta María" que se refiere obviamente a la sala capitular tardorrománica (RUIZ ASENCIO, *Colección documental*, t. VIII, doc. 2134).

84. Así ya VALDÉS FERNÁNDEZ, COSMEN ALONSO Y HERRÁEZ ORTEGA, "La Edad Media", pp. 114-121, esp. 121, en oposición a la opinión tradicional de datar el claustro en el siglo XIV. Véase en esta obra más detalles sobre la historia constructiva del claustro y los documentos relevantes.

1265 y 1270 según la planificación del mismo maestro de obras.⁸⁵ La construcción del nuevo claustro en los años setenta del siglo XIII, e incluso más tarde, corresponde bien con el aumento de donaciones que determinó la erección de sepulcros expresamente en el claustro por los años a partir de 1290.⁸⁶

El aspecto actual de las galerías claustres se caracteriza fundamentalmente por la nueva edificación del arquitecto Juan de Badajoz el Mozo, quien, entre 1539 y 1554, levantó las bóvedas de las cuatro alas y sus pilares y arcos que dan al patio, dotándolos de opulentas decoraciones tardogóticas. De ahí que, a primera vista, apenas se repare en que el claustro, con sus dimensiones y en parte también en su estructura arquitectónica -los pilares y los arcos adosados con su suntuosa decoración vegetal- constituye una parte integrante de la catedral gótica de la segunda mitad del siglo XIII.

LA ESTRUCTURA ARQUITECTÓNICA : LA CATEDRAL DE LEÓN COMO OBRA EJEMPLAR DEL ESTILO RADIANTE INTERNACIONAL

La semejanza de la catedral de León con los edificios franceses del *Style Rayonnant* se refiere a su estructura arquitectónica completa, en grado tal que es inimaginable una mera transmisión de un diseño francés por fuerzas locales en León. No cabe duda que el arquitecto y proyectista de la catedral, probablemente el maestro Simón, emigró de Francia a León hacia el año 1255 junto con un equipo de oficiales, escultores y pedreros especializados con el propósito de erigir la nueva catedral. Un caso similar está comprobado documentalmente respecto de Etienne de Bonnueil, quien en 1287, junto con un equipo semejante, se trasladó de París a Uppsala en Suecia, a fin de construir allí la nueva catedral gótica.⁸⁷

¿Cuáles son los rasgos característicos del estilo radiante de tipo francés en la catedral de León? Una breve descripción de su estructura lo mostrará claramente.

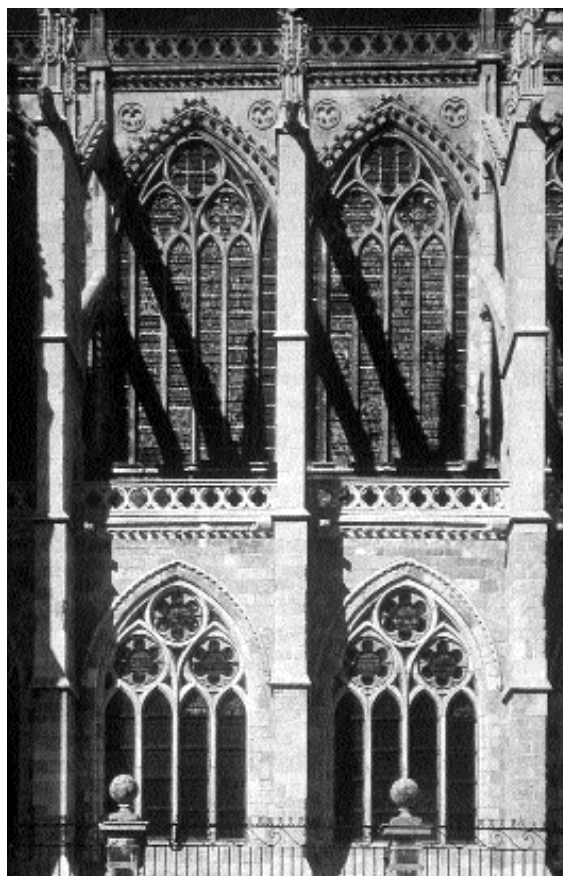


Figura 11. Catedral de León, ventanas de la nave

Al observar los lados exteriores de la nave y de la cabecera, se advierte la estructura de filigrana de la catedral de León, explicativa del sistema *Rayonnant* (fig. 11). Tanto los muros de las naves laterales como los de la nave central se han transformado casi completamente en inmensos ventanales de tracería. Entre ellos, los contrafuertes se elevan para ampliarse en la parte superior formando muros de los que se alzan dos arbotantes para apoyar la nave central. En el vértice de la cabecera, el contorno exterior de la catedral se descompone en múltiples facetas, pues aquí cinco capillas radiales se estructuran en triángulos. Los contrafuertes que se levantan encima de los muros de zócalo construidos anteriormente se afilan en forma de espolón en su extremo delantero.

En cambio, el aspecto exterior de la catedral de León presenta también unas pecu-

85. KARGE, *La catedral de Burgos*, pp. 109-110, 256-262.

86. VALDÉS FERNÁNDEZ, COSMEN ALONSO Y HERRÁEZ ORTEGA, "La Edad Media", p. 116.

87. Cf. G. BOËTHIUS Y A. L. ROMDAHL, *Uppsala domkyrka 1258-1435*, Uppsala, 1935; F. NORDSTRÖM, *Studier i Uppsala domkyrkas äldsta byggnadshistoria*, Uppsala, 1952.

liaridades que corresponden perfectamente al sistema del estilo radiante, pero prueban al mismo tiempo la originalidad de la concepción leonesa respecto a los modelos franceses. Así, las dos torres de la fachada occidental no se elevan, como es lo normal, sobre los primeros tramos de las naves laterales, sino que se expanden hacia los lados. Por ello, resulta que la fachada principal simula ser más ancha y monumental. La ventaja esencial de la solución leonesa consiste en que no había necesidad de concebirse más sólidos los primeros pilares exentos de la nave central con el fin de absorber el peso de las torres, sino que la fila de los pilares exentos continúa de manera homogénea hasta la fachada occidental. Las torres levantadas lateralmente mantienen cierta distancia del cuerpo constructivo de la nave central, cuyo frente se eleva libremente en la mitad y es soportado en sus lados por arbotantes.⁸⁸ Gracias a este aislamiento no habitual de la nave central, su verticalidad se acentúa de manera espectacular. El ancho frente de las portadas, constituyendo una especie de nartex de cierta profundidad espacial, conforma además una ligazón horizontal entre los cuerpos constructivos de las torres en elevación separada y el de la nave central, impidiendo así la divergencia óptica de la fachada.

Las dos fachadas del transepto (aunque modificada la meridional por las restauraciones del siglo XIX) muestran estructuras parecidas. A un tramo de distancia, se acompañan en el lado de la cabecera por construcciones que evocan una torre y que sirven de contraapoyo a los arbotantes que soportan la nave central del transepto, así como la de la cabecera, cargando verticalmente los pilares exentos de las naves laterales de la cabecera. Se trata de una construcción bastante arriesgada debido a que los muros se emplazan sobre las bóvedas con el fin de no menoscabar el efecto espacial interior de la cabecera. Impresión particular produce la "torre" bilateral del lado sur de la cabecera aumentada en un cuerpo en el siglo XV, que lleva el nombre popular de "silla de la Reina". En los puntos correspondientes al lado oeste de la nave transversal se aplicaron solamente refuerzos coronados por agujas a los contrafuertes (del lado norte dotados de suplementos renacentistas muy pintorescos que han sobrevivido

do a las restauraciones puristas del siglo XIX). Las construcciones de apoyo separadas por un tramo del propio cuerpo de la fachada de transepto recuerdan ostensiblemente la composición de la fachada occidental donde las construcciones de apoyo son ejecutadas como auténticas torres.

El sistema arquitectónico del estilo radiante sigue manteniéndose en el interior de la catedral de León hasta nuestros días (figs. 12 y 13). Aun cuando las restauraciones practicadas en el siglo XIX causaron grandes pérdidas de la construcción original, los elementos constructivos transformados, en particular las tracerías de los ventanales, fueron reproducidos esmeradamente según los diseños originales del siglo XIII. Las famosas vidrieras de la catedral de León sufrieron muchas transformaciones en el transcurso de las restauraciones. En cuanto a la cantidad, sin embargo, superan aún hoy las de todas catedrales francesas del *Style Rayonnant*.

Una de las particularidades de las naves laterales de la catedral de León consiste en su estructura mural doble. Sobre el zócalo subdividido por arcos ciegos ojivales el muro de vano se retrae de manera que queda suficiente espacio para un ándito que atraviesa las aberturas en los pilares de uno a otro tramo. El muro está perforado completamente por un ventanal de tracería cuatripartita con tres óculos. Los muros de la nave central son soportados por pilares exentos que corresponden en gran medida a los pilares cantoneados de las catedrales francesas clásicas (Chartres, Reims, Amiens), pero los pilares exentos de León, del lado de la nave central, son reforzados adicionalmente por haces de tres columnas adosadas que pasan por los cuerpos hasta la bóveda, lo que es una solución perfectamente actual en el contexto de la arquitectura francesa de los años cincuenta del siglo XIII. El triforio translúcido y el ventanal superior constituyen una unidad compositiva en cada tramo. Encima se cierran las bóvedas de nervios cruzados de la nave central erigidas, como las de las naves laterales, sobre fajones ostensiblemente agudos.

El triforio y los ventanales altos presentan una sutil composición. El modelo básico de la trace-

88. Véase la contribución de Jesús Celis Sánchez sobre la torre norte en el presente volumen.



Figura 12. Catedral de León, interior de la parte central

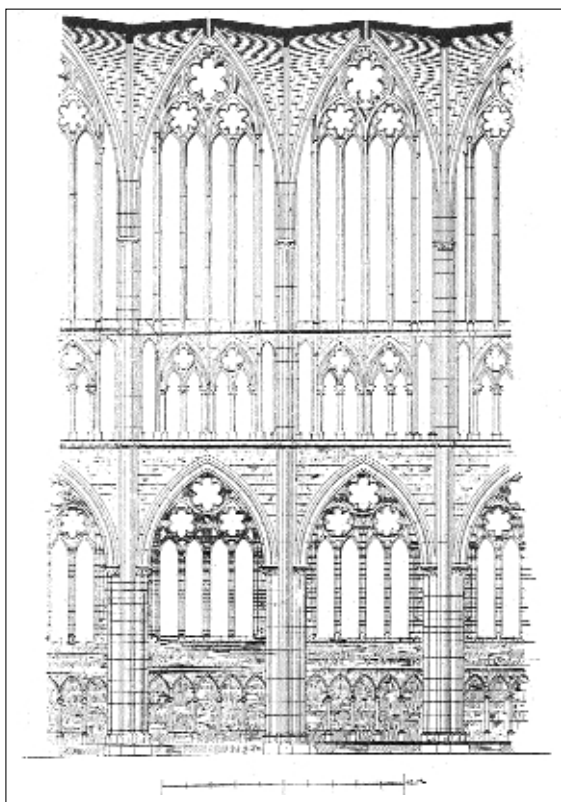


Figura 13. Catedral de León, dibujo del alzado interior (Georg Dehio)

ría, que se encuentra de forma genuina en los ventanales de la nave lateral, es totalmente convencional en el sentido del *Style rayonnant* francés: dos pares de lancetas coronadas por óculos se unen en un conjunto común, que lleva un óculo mayor en su centro. En el triforio y en los ventanales superiores la tracería central de este tipo está enmarcada por ventanales lanceolados muy estrechos cuya superficie básica resalta ligeramente en relación con la tracería central. Se crea de esta forma una estructura doble que establece una comunicación espacial compleja entre el nivel de los ventanales y los pilares. La tracería central parece destacada como un cuadro merced al marco acentuado. El sistema descrito ha sido aplicado con regularidad en la nave central, en la nave transversal y en la sec-

ción recta de la cabecera. Los altos ventanales estrechos del vértice de la cabecera -como los ventanales de las capillas radiales- están dotadas de una tracería bipartita del tipo descrito (con un óculo cada una). Una solución extraordinaria, casi extravagante, se ideó para los tramos de transición entre la parte recta y el vértice de la cabecera. El ventanal alto está diseñado de modo tripartito y coronado por dos trilóbulos vueltos y un cuadrilóbulo deformado. El diseño singular e ingenioso de las tracerías de la catedral de León cumple, hasta en sus detalles, con el canon del *Style rayonnant*, pero en absoluto se puede calificar como mera copia de un modelo francés, sino que ha de considerarse como creación constructiva original y consistente en alto grado.⁸⁹

89. Es de añadir que la dotación original de la cabecera de la catedral leonesa de un coro litúrgico -no situado dentro de la nave central, como hoy- corresponde también a la tipología del gótico francés, en distinción a la catedral románica de Santiago de Compostela, pero conforme a la organización original de la catedral de Burgos. Cf. P. NAVASCUÉS PALACIO, "El coro y la arquitectura de la catedral. El caso de León", en: P. NAVASCUÉS PALACIO y J. L. GUTIÉRREZ ROBLEDOS (eds.), *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Las catedrales de Castilla y León I*. Actas de los congresos de septiembre 1992 y 1993, Ávila, 1994, pp. 53-94.

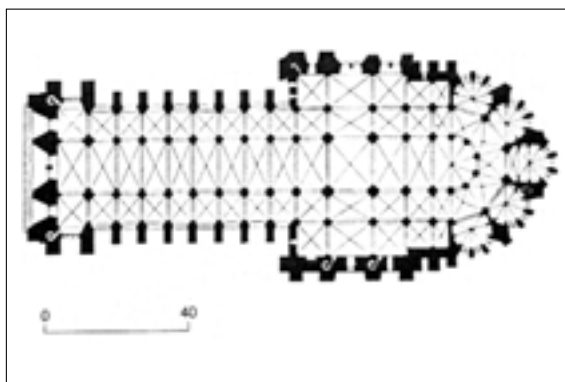


Figura 14. Catedral de Reims, planta

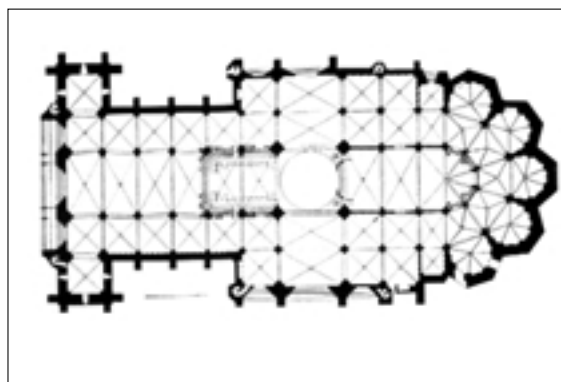


Figura 15. Catedral de León, planta

CHAMPAÑA COMO REGIÓN DE ORIGEN DEL SISTEMA ARQUITECTÓNICO DE LA CATEDRAL DE LEÓN

La actividad de constructores franceses en León se verifica por el hecho de que en el edificio catedralicio gótico se empleó la unidad de medida del pie real parisino, que en la Edad Media varía entre 0,324 y 0,326 m.⁹⁰ Prueba este extremo una piedra de la obra conservada en el Museo Catedralicio-Diocesano en la que está grabado el dibujo del rosetón septentrional de la catedral, el cual afecta un diámetro de exactamente 0,324 m.⁹¹ Es de advertir que el investigador inglés George Edmund Street descubrió montañas similares, que fueron arrojadas como "desechos" durante la reconstrucción de la fachada sur del transepto en el siglo XIX. Un paralelo interesante puede establecerse con la parte más vieja de la catedral de Burgos, igualmente de características marcas francesas, como la cabecera erigida entre 1221 y 1230, en cuya construcción - según mis investigaciones - había sido aplicado también el pie real parisino (en este caso 0,3262 m), de manera muy exacta, al fijar las dimensiones principales.⁹² Por desgracia, falta todavía una investigación al respecto en la catedral de León, que permita comprobar el empleo de la medida de pie en las grandes dimensiones de la obra.

El carácter decididamente francés de la catedral de León se pone de manifiesto ya en la planta, la cual, como se sabe desde hace tiempo, deriva de la de la catedral de Reims, construida a partir de 1211, terminada sin la parte occidental en 1241 (figs. 14 y 15).⁹³ Los cuerpos longitudinal y transversal de ambas catedrales son de tres naves, los brazos del transepto constan, respectivamente, de dos tramos, aunque la nave de León, de seis tramos, es mucho más corta que la de Reims, de diez, aunque también ésta era más corta en las etapas tempranas de la construcción. Lo más llamativo es que tanto en Reims como en León, la parte recta de la cabecera, de cinco naves, se integra en su tramo este, menos profundo, en el vértice de la cabecera. Sin embargo, a diferencia de Reims, las capillas laterales de este tramo están separadas de las naves laterales de la cabecera por medio de paredes; cumplen probablemente la función de adecuación de la nueva planta general a los muros de zócalo ya existentes. En una y otra catedral, el deambulatorio consta de cinco tramos a los que se abren cinco capillas, pero las capillas radiales de León se diferencian de las del templo champaniense en su diseño poligonal y en el hecho de que la capilla axial no destaca del resto. No obstante las diferencias mencionadas, a las que hay que añadir la estructura completa-

90. Más detalladamente sobre el empleo de medidas de pie en la arquitectura gótica española: KARGE, 2002 a, pp. 559-573.

Cf. también A. MACHABEY, *La métrologie dans les musées de province et sa contribution à l'histoire des poids et mesures en France depuis le treizième siècle*, París, 1962; J. A. RUIZ DE LA ROSA, *Traza y simetría de la arquitectura en la Antigüedad y Medioevo*, Sevilla, 1987.

91. KARGE, "León en sutileza", fotografía en p. 81.

92. KARGE, *La catedral de Burgos*, pp. 73-74; KARGE, "La arquitectura gótica", pp. 573-578.

93. Esta comparación (con insistencia exagerada en la similitud entre ambos templos) aparece ya en LAMBERT, *El arte gótico*, p. 234 y figs. 112-113. Sobre la catedral de Reims: H. REINHARDT, *La cathédrale de Reims*, París, 1963; BONY, 1983, pp. 266-275; KIMPEL Y SUCKALE, 1985, pp. 277-292.

mente diferente de las fachadas occidentales, la semejanza en la planta de la catedral de León con la de la catedral de Reims, mucho más temprana, es notable y hace pensar en una imitación arquitectónica intencionada.

Esta referencia a Reims se subraya por ciertas analogías características en el alzado. Los arcos fajones de las bóvedas de la catedral de León, por ejemplo, ofrecen un perfil extraordinariamente agudo, lo que entre las catedrales francesas es un distintivo de la de Reims.⁹⁴ Además, el arquitecto de León adoptó la estructura específica de los muros de las naves laterales de la catedral de Reims, denominada con el término *passage rémois* (pasarela de Reims). Se trata de una pasarela sobre el muro del zócalo, que atraviesa por estrechas aberturas los pilares adosados. Como consecuencia de ello, se logra una estructura mural doble que otorga a la configuración arquitectónica del recinto interior una plasticidad extraordinaria.⁹⁵ Esta se reduce en León, puesto que los capiteles no encierran por completo el pilar en forma de corona, sino que se limitan a las columnas adosadas. Este rasgo típico, así como los arcos ciegos de los muros del zócalo, remiten a obras comparables del *Style Rayonnant* más modernas que la catedral de Reims, tales como la nueva construcción de la iglesia abacial de Saint-Denis levantada bajo el abad Eudes Clément a partir de 1231.⁹⁶ Los detalles en Saint-Denis, sin embargo, parecen distintos: a diferencia de León, los arcos ciegos se constituyen de tres lóbulos y los ábacos de los capiteles continúan hasta el muro del ventanal.

Hay también una cierta similitud entre las fachadas de transepto de la iglesia abacial de Saint-Denis (fig. 16)⁹⁷ y de la catedral de León que se caracterizan por el hecho de que las torres rudimentarias que la flanquean (en León solamente en el lado oriental) no se adosan directamente al cuerpo central de la fachada sino que se elevan de modo aislado en distancia de un tramo a la fachada. Esta particularidad corresponde aun

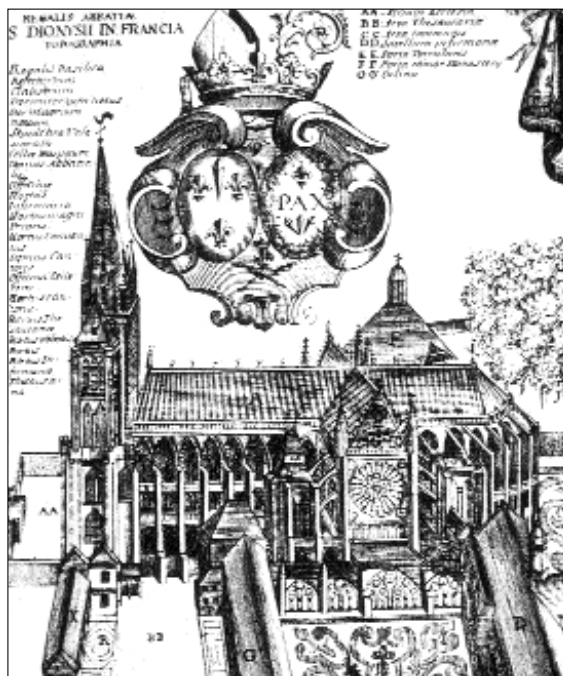


Figura 16. Iglesia abacial de Saint-Denis, vista desde sur, grabado (Monasticon Gallicanum)

más a la fachada principal de la catedral leonesa donde las torres laterales por su posición aislada recuerdan en efecto la solución de St-Denis. En estas analogías estructurales se podría ver eventualmente, siguiendo a Peter Kurmann, una evocación de la iglesia de Saint-Denis como panteón tradicional de los reyes franceses o, de modo más general, como centro de la monarquía francesa⁹⁸, pero en mi opinión no es convincente esta suposición. Hay que tener en cuenta que la nueva construcción de Saint-Denis -contrariamente a lo que se ha supuesto- no se caracteriza como el modelo general de la catedral de León. No se constatan coincidencias entre ambas obras en cuanto a la estructura en su conjunto o a la configuración de detalles que excedan las semejanzas generales condicionadas por el vocabulario común del *Style Rayonnant*. En muchos aspectos (proporciones, estructuras de pilares, tracerías de ventanas) las iglesias de Saint-Denis y de León se

94. KIMPEL Y SUCKALE, *Die gotische Architektur*, láms. 289-290.

95. *Ibid.*, lám. 285.

96. BONY, *French Gothic Architecture*, pp. 366-380; KIMPEL Y SUCKALE, *Die gotische Architektur*, pp. 384-393, esp. lám. 402; C. A. BRUZELIUS, *The 13th-Century Church at St-Denis*, New Haven-Londres, 1985, esp. p. 47, lám. 18.

97. KIMPEL Y SUCKALE, *Die gotische Architektur*, lám. 410; BRUZELIUS, *The 13th-Century Church at St-Denis*, pp. 36, 55-59, láms. 4, 9, 11, 24-25.

98. KURMANN, "Französische als in Frankreich", pp. 107-108.



Figura 17. Sainte-Chapelle de París, piso alto, detalle con enjutas esculpidas

presentan muy diversas.⁹⁹ De manera similar se puede describir la relación entre la catedral leonesa y la Sainte-Chapelle del Palacio Real de París (1241-1248): Ambos edificios muestran pocas analogías en general, pero el motivo de las enjutas esculpidas del piso alto de la Sainte-Chapelle (fig. 17) parece haber sido adaptado por el arquitecto Simón en la decoración de las capillas radiales de León - tal vez como citación consciente de un monumento representativo de la monarquía francesa.¹⁰⁰

Existe otro edificio francés del *Style Rayonnant* que tiene mucha más semejanza con la catedral de León y manifiesta una concepción casi idéntica de las formas estilísticas tanto en las grandes composiciones de tracería como en la realización de detalles decorativos: la catedral de Châlons-en-Champagne (anteriormente Châlons-sur-Marne) dedicada a Saint-Etienne (San Esteban)¹⁰¹, que no conviene confundir con la colegiata más antigua y más conocida actualmente, de Notre-Dame-en-Vaux. Como dice el nuevo nombre de la ciudad, Châlons se encuentra en la región de Champaña, a escasa distancia de Reims. Condicionada por la

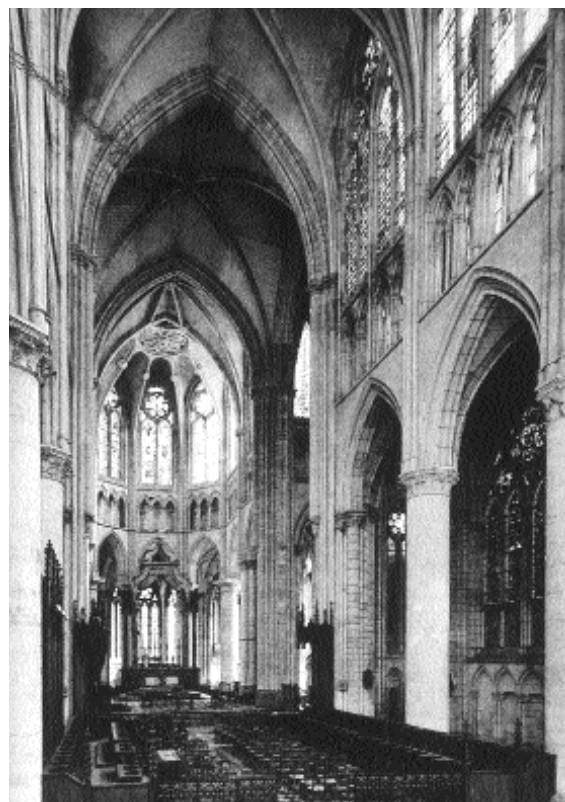


Figura 18. Catedral de Châlons-en-Champagne, interior hacia este

larga historia arquitectónica que se remonta a finales del siglo XI, la planta de la catedral de Châlons tiene una forma particular no comparable con la de León. Sin embargo, el alzado de este templo (figs. 18 y 19), comenzado a construir después del incendio de 1230, muestra varios paralelos evidentes con la catedral de León. Hasta la muerte del obispo Pierre de Hans, en 1261, en Châlons estaban acabados la cabecera, en uso a partir de 1237, sin la girola que fue añadida más tarde, el transepto con la suntuosa fachada septentrional y los tres primeros tramos de la nave mayor, que datan probablemente de los años cincuenta del siglo XIII.¹⁰² Se terminaron así los com-

99. Entre los elementos de la catedral leonesa que se derivan de modo general de monumentos franceses del estilo radiante, sin que se podría determinar un modelo específico, hay que hacer resaltar la forma de los pilares cantoneados que tienen haces de tres columnillas orientados de acuerdo con la nave central. En Francia, este motivo tiene una tradición particular, partiendo de la iglesia abacial de Fécamp; uno de los ejemplos más importantes es la catedral de Meaux. Cf. KURMANN, "Französische als in Frankreich", p. 109.

100. Agradezco esta indicación a Gerardo Boto Varela, véase arriba nota 25. Cf. BOTO VARELA, "Márgenes murales", esp. p. 61.

101. J.-P. RAVAUX, "La cathédrale de Châlons-sur-Marne", *Congrès archéologique de France* 135, 1977 (1980), pp. 360-400; KIMPEL Y SUCKALE, *Die gotische Architektur*, pp. 349-350, 511, láms. 361; K. CORSEPIUS, *Notre-Dame-en-Vaux in Châlons-sur-Marne. Studien zur Baugeschichte des 12. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1997, pp. 145-154, láms. 301-311, figs. XLI-XLII a-d (sobre la catedral).

102. Indicado por KURMANN, 1999, p. 110, n. 23.

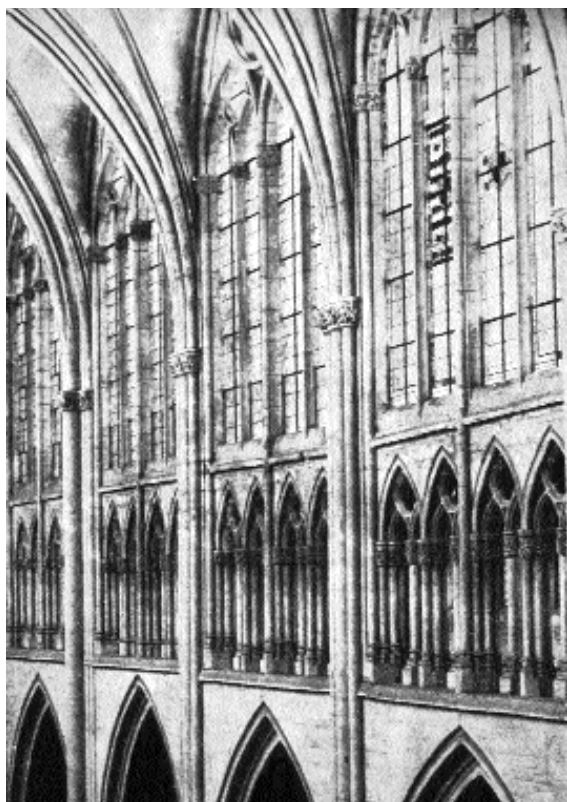


Figura 19. Catedral de Châlons-en-Champagne, detalle del alzado interior

ponentes esenciales de la nueva construcción de la catedral de Châlons al mismo tiempo que en León fue inventada la concepción definitiva del edificio catedralicio en torno a 1255 -un sólido indicio más para remitir esta datación de la catedral leonesa (con excepción del zócalo de la girola) a los comienzos del obispado de Martín Fernández.

La semejanza de las catedrales de Châlons-en-Champagne y León es perceptible ante todo en la configuración del triforio y de la hilera de ventanas altas (fig. 19): los ventanales en los tramos estrechos del remate de la capilla mayor poseen en ambas catedrales tracerías del tipo de Reims - dos ventanales lanceolados con un óculo de seis lóbulos encima- y los arcos del triforio están ejecutados como lóbulos triples, aún no transparentes en la cabecera de Châlons. Una sorprendente coincidencia consiste también en la organización de la tracería de la nave mayor de Châlons y la de los "tramos normales" leoneses en la nave mayor, el transepto y la cabecera: el mainel central del ventanal alto, cuya composición de la tracería está ejecutada casi idénticamente en ambas construcciones, continúa hacia abajo como

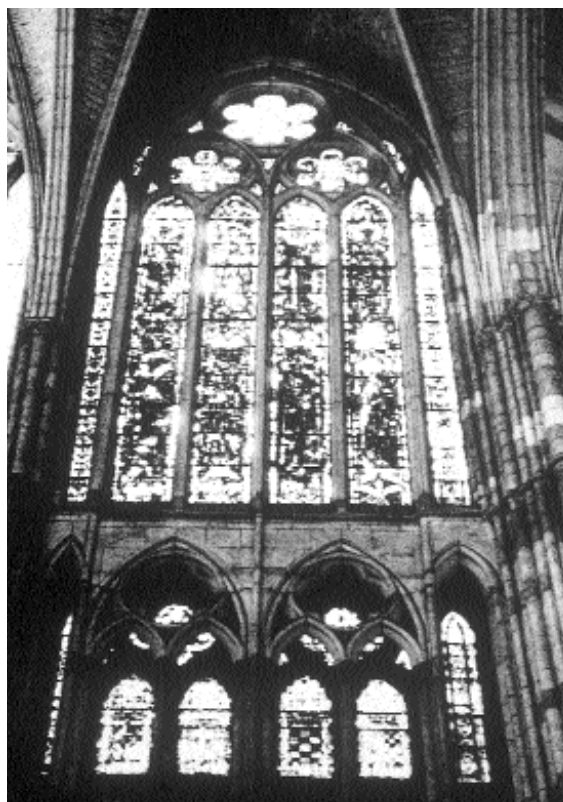


Figura 20. Catedral de León, detalle del interior : triforio y ventana superior

columna central de la zona del triforio. Los elementos individuales de éste están realizados con particular semejanza ; constan en ambas catedrales de dos pequeñas lancetas coronadas por un cuadrilóbulo erguido, en León dentro de un óculo. La coincidencia se evidencia aquí igualmente en la ejecución artesanal de los perfiles.

La peculiaridad de la catedral de León, consistente en el encuadramiento del triforio y los ventanales altos por estrechas ventanas lanceoladas en un nivel más avanzado (fig. 20), llamado en francés *panneau reculé*, no se encuentra en el lugar correspondiente de la catedral de Châlons-en-Champagne. Existe, sin embargo, en forma ligeramente modificada dentro de este edificio. Puede descubrirse un motivo semejante en la composición de las ventanas de la fachada norte del transepto de Saint-Etienne de Châlons (fig. 21): el rosetón dominante, que recuerda con su diseño centrípeto al rosetón occidental de León, está delimitado lateralmente por dos ventanas lanceoladas que, como en sus réplicas leonesas, se hallan en un nivel ligeramente saliente y no subdivididas. Otro modelo posible de esta particularidad de la catedral de León lo constituye la iglesia de Saint-

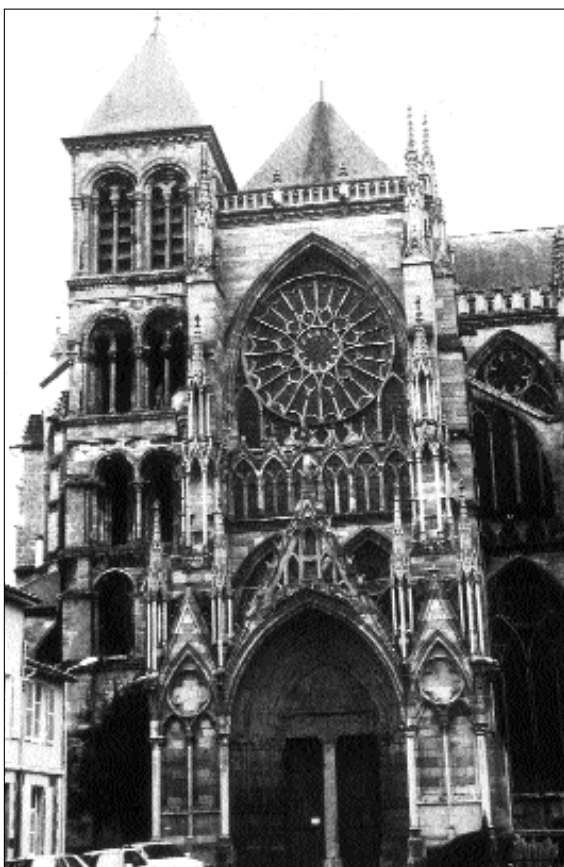


Figura 21. Catedral de Châlons-en-Champagne, fachada norte del transepto

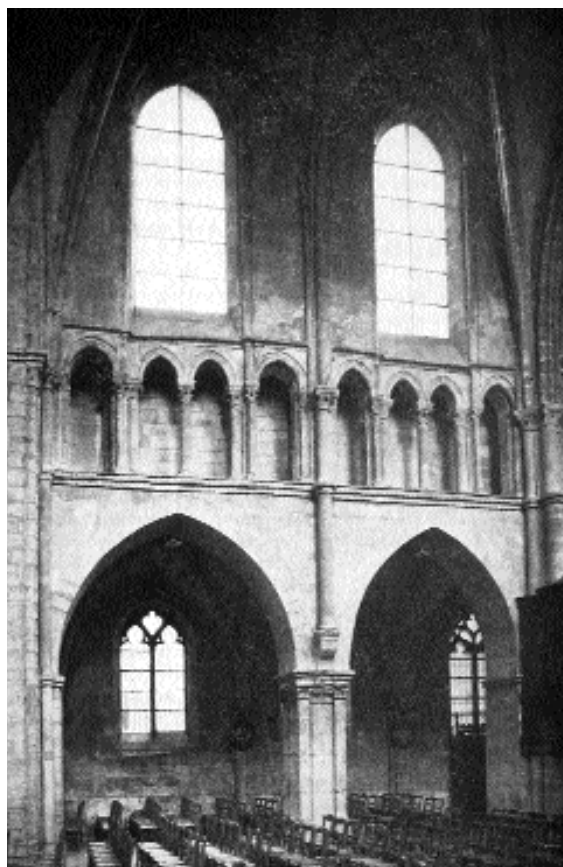


Figura 22. Saint-Jacques de Reims, interior

Jacques (Santiago) de Reims (fig. 22), donde el sistema del *panneau reculé* ya está desarrollado en el doble tramo oriental de la nave, de hacia 1210-1220, sin que el encuadre de los ventanales de la nave esté constituido por ventanales a su vez.¹⁰³ Desconozco un motivo similar en ninguna otra construcción del gótico francés o hispánico.

La construcción exterior de la catedral de Châlons, y precisamente la nave mayor, posee otro motivo típico que se encuentra de nuevo en León: los pequeños hastiales decorativos ubicados a media altura de los contrafuertes, ocupados por un lóbulo triple. Este específico motivo reaparece de manera similar en los pequeños contrafuertes de las capillas radiales de León, lo que ya se hallaba antes de la restauración de Demetrio de los Ríos. Igualmente la estructura de los contrafuertes y arbotantes coincide de manera general en ambas catedrales.

La fachada norte y el sistema de contrafuertes de la catedral de Châlons parecen indicar un importante modelo arquitectónico dentro de la misma región: la fachada de la iglesia abacial de Saint-Nicaise (San Nicasio) de Reims, erigida después de 1231 por el famoso arquitecto Hugues Libergier como primera parte de la nueva obra que fue destruída lamentablemente durante la Revolución francesa. Por suerte, existe un buen grabado de la fachada del año 1629 (fig. 23).¹⁰⁴ Evidentes son las analogías entre ambas fachadas que se concretan en la tracería ciega bajo gabletes a los lados de la portada, dos ventanas detrás del gablete central coronadas por pequeños óculos y, además, son muy parecidos los pequeños hastiales ocupados por trilóbulos en los contrafuertes de la fachada de Saint-Nicaise y los de la catedral de Châlons. No es descartable que el arquitecto de Châlons procediese del taller de Saint-Nicaise, aunque hay que conceder que la fachada de la

103. P. KURMANN, "L'église Saint-Jacques de Reims. L'histoire de sa construction aux XIIe et XIIIe siècles et sa place dans l'architecture gothique", *Congrès archéologique de France* 135, 1977 (1980), pp. 134-161, esp. figs. 3, 6.

iglesia abacial de Reims denota una audacia artística y técnica extraordinaria no alcanzada por la catedral de la ciudad cercana. Respecto a la catedral de León, hay pocos elementos que recuerdan directamente la fachada de Saint-Nicaise de Reims: hay una cierta analogía estructural entre ambos pórticos, que poseen pilares exentos antepuestos (aunque sin estatuas en Reims). Además, como destaca Jesús Celis Sánchez en su investigación de la torre norte de la fachada de León, hubo allí un primer proyecto de calar los frentes de las torres occidentales por inmensos vanos¹⁰⁵ lo que recordaría también la estructura muy transparente de la fachada de Saint-Nicaise.

La similitud de las catedrales de Châlons-en-Champagne y León es sorprendente, considerada la enorme distancia geográfica entre la sede episcopal en el este de Francia y la situada en el noroeste de España, lo que permite proponer una relación directa entre ambas construcciones. Por ello, no parece convincente la hipótesis de Peter Kurmann cuando sostiene que la concepción de la catedral de León no deriva de un modelo concreto o de una región determinada, sino que constituye una intencionada síntesis de las construcciones eclesiásticas más destacadas del gótico francés, sobre todo las de carácter real -la catedral de Reims, lugar de coronación de los reyes de Francia, y la abadía de Saint-Denis, lugar de su enterramiento-, síntesis de una catedral ideal francesa, como la imaginara también Viollet-le-Duc en el siglo XIX. La catedral de Châlons-en-Champagne, unida estrechamente a la de León, no cumple con este argumento porque no debería haber pertenecido a las iglesias francesas, conocidas habitualmente por un canónigo leonés del siglo XIII, ni se puede establecer, en este caso, una referencia a la monarquía francesa. No es preciso presuponer esas condiciones, si se emplaza el origen artístico del arquitecto proyectista de León -probablemente el maestro de obra Simón- en la región de Champaña, precisando incluso- que procedía del taller de Saint-Etienne de Châlons y llevaba consigo un equipo de pedreros a España. Son precisamente los detalles

de composición y de ejecución artística los que muestran una fuerte semejanza entre ambos edificios e indican un enlace personal directo.

Se explican así, sin violencia, las relaciones entre la *Pulchra Leonina* y la catedral de Reims: Reims era la metrópoli cultural de la Champaña y la catedral constituía la obra dominante de la región, punto de referencia para muchas construcciones de iglesias posteriores tales como la catedral de Châlons. Por supuesto, un arquitecto

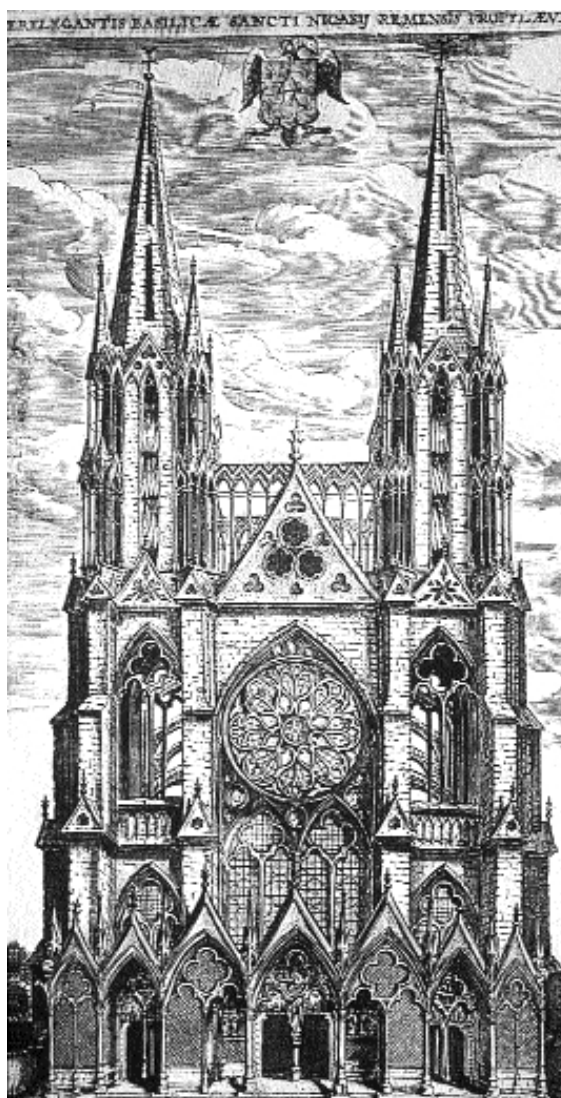


Figura 23. Saint-Nicaise de Reims, fachada, grabado (Nicolas de Son, 1629)

104. M. BIDEAULT Y C. LAUTIER, "Saint-Nicaise de Reims. Chronologie et nouvelles remarques sur l'architecture", *Congrès archéologique de France*, 135, 1977 (1980), pp. 295-330; BONY, *French Gothic Architecture*, pp. 381-385; KIMPEL Y SICKALE, *Die gotische Architektur*, pp. 345-347, 533, lám. 358 (reproducción del grabado de Nicolas de Son). Hasta ahora no parece claro si la fachada se construyó en los años treinta o cuarenta del siglo XIII.

105. Véase su contribución en el presente volumen.

procedente del taller de constructores de Saint-Etienne de Châlons estaba bien informado de la concepción de la catedral de Reims, así que podía recurrir sin dificultad a la configuración de la planta y a motivos estructurales de aquella célebre obra, motivos como el *passage rémois*. El hecho de que la particularidad leonesa del *panneau reculé* -el sistema de encuadramiento por lancetas- en el triforio y la fila de ventanales altos se halla preformada en la iglesia de Saint-Jacques de Reims, confirma adicionalmente la tesis de la procedencia champañesa del arquitecto de León. Además, existen analogías generales, especialmente respecto a la elaboración de perfiles y a la plasticidad de los elementos arquitectónicos, entre la catedral leonesa y la iglesia parroquial de Saint-Amand-sur-Fion (cabecera entre 1245/50 y 1260) situada también en Champaña y que era -lo que no parece casualidad- propiedad del cabildo catedralicio de Châlons-en-Champagne.¹⁰⁶ Y finalmente existen tales analogías de tipo general también entre la catedral de León y la de Troyes, el centro político del condado de Champaña, reconstruida después de su derrumbe en 1228.¹⁰⁷

También desempeñaron un papel importante los deseos de los comitentes, sobre todo del obispo Martín Fernández y sus allegados en la corte de Alfonso X, que querían ver realizada en León una síntesis del gótico francés y un templo representativo de carácter real. Pero es necesario diferenciar entre los dos niveles de la creación artístico-artesanal y la intencionada referencia a motivos arquitectónicos particulares. El maestro Simón, así suponemos, provenía de la región de Champaña y fue contratado por su anterior actividad en la construcción de la catedral de Châlons-en-Champagne, incardinada en la arquitectura del *Style Rayonnant* de la región. La ciudad de Reims con sus edificios religiosos le era evidentemente familiar. Podemos además deducir que el arquitecto tenía conocimientos generales de las grandes obras francesas del siglo XIII, que le permitieron recurrir a varios elementos estructurales

de la iglesia abacial de Saint-Denis, la Sainte-Chapelle de París y, tal vez, de la catedral de Chartres. La selectiva combinación de motivos arquitectónicos adoptados de diversos monumentos franceses parece mostrar un carácter un tanto artificial para no poder comprobar una raíz común de los motivos referidos. En cuanto a la concepción global de la catedral de León, manifestada perfectamente en la organización del recinto interior, esto carece de validez, puesto que forma una compleja unidad configurativa, desarrollada ingeniosamente sobre el fundamento del *Style Rayonnant* en su idioma particular champaniense. Así, el término frecuentemente utilizado de "construcción de importación francesa" es engañoso, porque tiene el sentido de una copia poco original. En efecto, con la catedral de León -como en la catedral de Colonia (comp. fig. 1)- se perfeccionó una variante específica del gótico francés de manera original y sofisticada. Es cierto que se podría imaginar la configuración arquitectónica de la catedral leonesa situada también en Francia, pero es sintomático que esta concreta solución tan ingeniosa no haya sido realizada en dicho país.

LAS CATEDRALES DE BURGOS Y LEÓN Y LA ADOPCIÓN DEL *STYLE RAYONNANT* EN ESPAÑA

Como ya queda referido, el encargo de la dirección del taller de la catedral de León hacia 1270 por el maestro de obra Enrique, quien tenía el centro de su actividad artística en Burgos, trajo consigo un profundo cambio de concepción, que afectó a la configuración escultórica y ornamental de las portadas meridionales, así como a la renovación arquitectónica del claustro. En todas estas ampliaciones de la estructura original se reprodujeron motivos de la catedral burgalesa de manera casi idéntica.

En Burgos, el maestro Enrique era responsable de las ampliaciones de la catedral efectuadas después de su consagración de 1260: las galerías de

106. C. LAUTIER, "L'église de Saint-Amand-sur-Fion", *Congrès archéologique de France* 135, 1977 (1980), pp. 742-761; KIMPEL Y SUCKALE, *Die gotische Architektur*, pp. 428, 533-534, láms. 442-444; CORSEPIUS, *Notre-Dame-en-Vaux*, pp. 154-158, láms. 317-322, fig. XLV. Además hay motivos derivados de la fachada de Saint-Nicaise de Reims, como las ventanas con tracería tri- y cuadrilobular.

107. Las analogías se refieren a la estructura de las paredes laterales con arcos ciegos agudos y ventanas de tracería similar (aunque sin *passage rémois* en el caso de Troyes) y además a los perfiles de los baquetones en el triforio. Es interesante que la catedral de Troyes tiene gran similitud con la iglesia abacial de Saint-Denis. Cf. sobre Troyes: N. BONGARTZ, *Die frühen Bauteile der Kathedrale in Troyes*, Stuttgart, 1979; BONY, *French Gothic Architecture*, pp. 370-375; KIMPEL Y SUCKALE, *Die gotische Architektur*, pp. 347-348, 544, láms. 362-365.

estatuas de las tres fachadas y sobre todo el nuevo claustro de dos pisos añadido al sureste de la catedral (fig. 24).¹⁰⁸ Estas construcciones corresponden también al estilo radiante de raíz francesa, concretamente parisina, pero el sistema francés se ve desarrollado aquí -en una síntesis muy original de arquitectura y escultura monumental- hacia una plasticidad más expresiva y abundancia ornamental que no se conocen en Francia. Se podría hablar de una corriente hispanizada del *Style Rayonnant*¹⁰⁹ que tiene paralelos en la iglesia abacial de Las Huelgas de Burgos¹¹⁰ y en la nave de la catedral de Cuenca¹¹¹. En León, el maestro Enrique copió la estructura del claustro burgalés más o menos exactamente en la arquitectura del nuevo claustro (comp. fig. 10) de la que sólo se conservan los pilares y arcos adosados con su abundante decoración de hojas carnosas que producen en su conjunto una cierta expresión de opulencia que se halla también en la ornamentación de los sepulcros de los obispos Rodrigo Álvarez y Martín Rodríguez dentro de la catedral.¹¹²

En cambio, es sintomático que la nueva tendencia de asimilación del gótico radiante francés al ámbito hispánico no transformó la estructura arquitectónica de la catedral de León cuyo sofisticado sistema se destaca por una elegancia sin arabescos y una transparencia de alta complejidad técnica, rasgos contrarios a la suntuosidad decorativa de la corriente hispanizada antes descrita.

Una adopción semejante del estilo radiante puro de cuño francés tuvo lugar curiosamente en la catedral de Santiago de Compostela. A partir de 1258, el arzobispo Juan Arias mandó erigir una nueva cabecera gótica cuya construcción quedó interrumpida uno o dos decenios después, así que

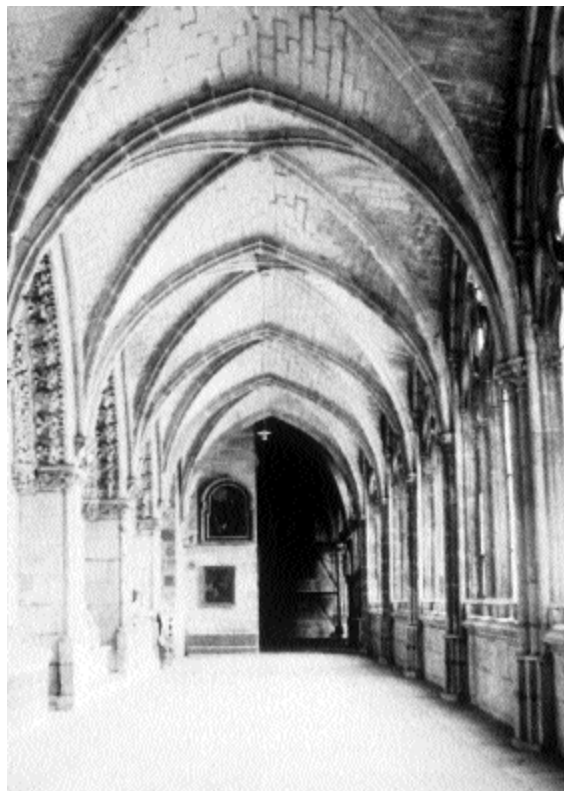


Figura 24. Catedral de Burgos, claustro

no se realizaron más que las capillas de la girola de forma rudimentaria.¹¹³ De todos modos, las partes conservadas de la cabecera frustrada (sólo del lado norte) dejan ver su estructura arquitectónica claramente. La planta general de la cabecera (fig. 25) y la arquería ciega de las capillas muestran ciertas analogías con la catedral de León. Otros trazos parecen derivar directamente de monumentos franceses del *Style Rayonnant*. Es de subrayar que en el caso de su realización, la cabecera gótica de Santiago hubiera alargado la catedral románica casi al doble de su longitud -un pro-

108. KARGE, *La catedral de Burgos*, pp. 109-110, 223, 226-227, 232-233, 256-262. Sobre el claustro burgalés también: R. ABEGG, *Königs- und Bischofsmonumente. Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos*, Zürich, 1999. Además hay que mencionar la nueva girola de grandes capillas poligonales, pero no es seguro que éstas hayan sido construidas completamente bajo el maestro Enrique.

109. He dado una ponencia sobre esta corriente artística durante el coloquio internacional sobre "Ateliers et rencontres. La Sculpture Gothique dans le nord de l'Espagne", organizado por la Universidad de Ginebra en Toledo, Palacio de Benacazón (14-16 de mayo de 2004); la publicación está en preparación. Véase nota 29.

110. Se trata de portadas añadidas en la segunda mitad del siglo XIII al cuerpo de la iglesia, especialmente en el Claustro de San Fernando. Cf. H. KARGE, "Die königliche Zisterzienserinnenabtei Las Huelgas de Burgos und die Anfänge der gotischen Architektur in Spanien", en: C. FREIGANG (ed.), *Gotische Architektur in Spanien / La arquitectura gótica en España*, Francfort del Meno-Madrid, 1999, pp. 13-36.

111. Cf. la actual publicación monumental: G. PALOMO FERNÁNDEZ, *La catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas en la Baja Edad Media*, 2 tomos, Cuenca, 2002, esp. t. 1, pp. 239-249.

112. Respecto a estos sepulcros, véase arriba el párrafo relativo al inicio de la construcción.

113. Cf. J. A. PUENTE MÍGUEZ, "La catedral gótica de Santiago de Compostela: un proyecto frustrado de D. Juan Arias (1238-1266)", *Compostellanum*, 30, 1985, pp. 245-275; KARGE, *La catedral de Burgos*, pp. 195-200 (sobre el contexto europeo de este proyecto).

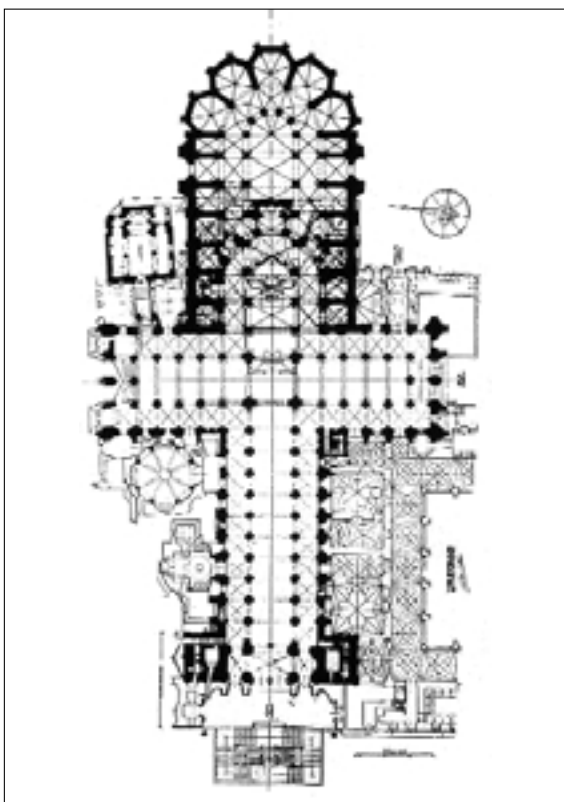


Figura 25. Catedral de Santiago de Compostela, planta con adición del proyecto de alargamiento de la cabecera (según J. A. Puente Míguez)

yecto estupendo que fracasó por la adversidad de la situación histórica de Santiago de Compostela en la segunda mitad del siglo XIII.¹¹⁴

La catedral de León, en cambio, presenta una historia exitosa: se requirió sólo medio siglo de construcción para terminar una estructura arquitectónica tan elaborada. Digno de atención es el hecho que el sistema original del *Style Rayonnant* tuvo validez para la construcción de la catedral leonesa hasta su terminación a comienzos del siglo XIV. Así, a pesar de las adiciones del maestro Enrique y de su sucesor que se concentraron en las fachadas del crucero y en la renovación del claustro, la construcción de la catedral de León se distinguió hasta su fin por una homogeneidad artística extraordinaria y una particular fidelidad

a la concepción originaria de cuño francés. Adoptando, y adaptando una idea de Willibald Sauerländer¹¹⁵, en Burgos se hablaba el idioma francés con un fuerte acento castellano, pero en León -al menos por lo que se refiere a la arquitectura- se cultivaba siempre un francés muy puro, aprendido en la región de Champaña.

Finalmente una cuestión: ¿Por qué se proyectó y realizó hasta su terminación una catedral gótica de estructura tan puramente francesa como único monumento español de este tipo, en una ciudad tan remota desde el país vecino? Dada la eminente importancia de las actividades del obispo Martín Fernández y del apoyo real para el progreso de la construcción, parece evidente que la situación local de la ciudad y del cabildo de León constituyó un factor importante en términos generales¹¹⁶, pero no decisivo para la elaboración arquitectónica del proyecto. En cambio, lo era la relación de confianza extraordinaria entre el obispo y el rey Alfonso X el Sabio. Así cabe pensar que se trate de un proyecto arquitectónico del más alto prestigio cuya orientación internacional hubiera sido decidida en la corte real de Castilla y León, donde el obispo Martín Fernández permanecía a menudo y donde hallaba sus contactos europeos. Hay que recordar sus viajes por mandato real a Francia y a Roma, el último para defender las pretensiones imperiales de su señor. Se podría suponer que la pretensión imperial de Alfonso X contribuyó a una nueva orientación europea en las personas que le rodeaban, por lo que se explicaría la selección de un proyecto arquitectónico de carácter tan internacional en León. Mediante la adopción del sistema del *Style Rayonnant* en la concepción de la *Pulchra leonina*, el obispo manifestó el rango europeo de su iglesia que se expresó en una modernidad radical. Al mismo tiempo, la catedral de León puede reivindicar, más que cualquier otra iglesia episcopal del estilo radiante en Europa, ser un monumento de carácter real.¹¹⁷

114. J. SUÁREZ OTERO, "A Quintana de Paaços. Arquitectura, urbanismo y conflicto social en la Compostela bajomedieval", *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte da Universidade de Santiago de Compostela*, nº 1, (2002), pp. 285-300 (reutilización de la construcción gótica por los burgueses para sepulturas).

115. Me permito modificar una palabra de la conferencia de Willibald Sauerländer manifestada durante el congreso leonés de abril de 2003.

116. No hay que omitir a este respecto la dignidad de la exención del obispado de León reavivada en 1250, como posible estímulo de la nueva construcción. Era importante también la cultura memorial de la catedral leonesa que se refería a Ordoño II como antiguo rey de León. Cf. la contribución de Gerardo Boto Varela en el presente volumen.

117. Más indicaciones de iconografía real en la catedral de León se hallan en el artículo de Gerardo Boto Varela en el presente volumen.

La construcción del templo gótico

M^a Victoria Herráez Ortega

RESUMEN

La iglesia de Santa María de Regla responde, en su aspecto general, a los principios del gótico radiante que se desarrolló en Francia a partir de 1231. Sin embargo, el estudio de la documentación, al hilo de las condiciones políticas, sociales y económicas de la sede leonesa, indica que las primeras trazas para el edificio gótico pudieron gestarse en torno a 1230, momento en que Fernando III unió el reino de León a la Corona de Castilla y las catedrales de Burgos y Toledo se levantaban según el *opus francigenum*.

No es fácil diferenciar distintas campañas constructivas a partir de la lectura de paramentos, debido fundamentalmente a las restauraciones sufridas en el siglo XIX. Dentro de su aparente unidad, la estructura de la iglesia presenta problemas de articulación en dos puntos, precisamente aquéllos en donde la planta se apartó de su modelo champañés, la catedral de Reims: el encuentro de los muros de las naves laterales con las torres occidentales, especialmente en el lado Norte, y los arcos de la cabecera sobre los que se construyeron las torres-contrafuerte. Los desajustes que se aprecian estarían en relación, respectivamente, con el planteamiento de un cuerpo occidental previo al proyecto gótico y con un cambio de plan posterior destinado a imprimir al templo, de clara progenie champañesa, el aspecto diáfano que presenta, adscrito a la corriente francesa del gótico radiante más avanzado. La realización de trazas y diseños permitió mantener la unidad formal del conjunto, a pesar de la existencia de algún periodo de inactividad, del cambio de maestros y de la adecuación de proyectos.

Los trabajos debieron iniciarse por las naves de la iglesia, al tiempo que se levantaba el zócalo de la cabecera. Es difícil precisar su avance, condicionado en las dos décadas siguientes por los problemas que atravesaba la diócesis. En estas primeras etapas destaca el papel de Martín Rodríguez "el Zamorano" (1238-1242), necesariamente limitado por su breve prelatura. La capacidad gestora y organizativa del obispo Martín Fernández (1255-1289), apoyada en su amistad con el rey Sabio, permitió llevar la empresa a buen puerto; en su episcopado se inició la construcción de las capillas radiales para continuar con la parte superior de las naves y el cerramiento del crucero. En 1285 el templo estaba finalizado en sus aspectos esenciales.

ABSTRACT

In its general appearance the church of Santa María de Regla corresponds to the Style Rayonnant that developed in France around 1231. However, study of the documentation, in relation to the political, social and economic conditions in the see of León, indicates that the first plans of the gothic building could have been conceived around 1230, when Ferdinand III unified the kingdom of Leon with the Crown of Castile, and the cathedrals of Burgos and Toledo were constructed following the *opus francigenum*.

It is not easy to differentiate between the distinct construction campaigns by interpreting masonry, due mainly to the restorations undertaken in the nineteenth century. Within its apparent unity, the structure of the church shows problems of joining at two points, precisely those where its ground plan deviates from its Champagne model, the cathedral of Reims: the meeting of the walls of the lateral naves with the western towers, especially on the north side, and the arches of the choir on which the buttressed-towers were constructed. The imbalances that can be appreciated could be related, respectively, to the planning of a western body of the church prior to the gothic works, and to a subsequent change in the plan that intended to give the church, in clear Champagne lineage, its diaphanous appearance, attributed to the French fashion of the most advanced Rayonnant Gothic architecture. The completion of plans and designs allowed the formal unity of the whole to be maintained, despite short periods of inactivity, changes in master mason and adjustment of projects.

The works might have started with the naves, at the same time as the base for the choir was erected. As the problems that troubled the diocese in the two following decades were crucial influences upon the project, it is difficult to determine exactly its progress. In these early stages the role of Martín Rodríguez "el Zamorano" (1238-1242) was outstanding, although inevitably limited by his short prelacy. The administrative and organizational capability of Bishop Martín Fernández (1255-1289), supported by his friendship with King Alfonso X, allowed the enterprise to be carried through to a successful completion; during his bishopric the construction of the radiating chapels was started, continuing with the upper naves and the closing of the transept. By

Si bien es cierto que la monarquía estuvo vinculada a la iglesia mayor leonesa desde su fundación, la implicación de los prelados y la del cabildo, no siempre suficientemente valorada, fue el motor esencial que hizo posible el desarrollo de un proyecto tan ambicioso en apenas cinco décadas.

1285 the church was in all essential aspects finished. Although it is certain that the monarchy was linked to the major church of León from its foundation, the involvement of the prelates and the cathedral chapter, not always sufficiently valued, was the fundamental driving force that made possible the development of such an ambitious project in scarcely five decades.

PALABRAS CLAVE: Catedral de León. Arquitectura gótica. Historia de la construcción. Marco institucional. Siglo XIII.

KEY WORDS: León Cathedral. Gothic Architecture. History of Construction. Institutional Framework. 13th Century.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La victoria de Alfonso VIII sobre los almohades en la batalla de las Navas de Tolosa (1212) y el desplazamiento de la frontera con Al-Andalus hacia el Sur, propició una relativa calma en los reinos de la España cristiana. La consiguiente tranquilidad y expansión políticas fueron acompañadas de un periodo de prosperidad que habría de tener su eco en el terreno artístico, tal como lo describe el cronista de la época don Lucas de Tuy¹. En efecto, eran numerosas las canterías que se encontraban abiertas al comienzo del siglo XIII y las que se iniciaron durante las primeras décadas de la centuria en los territorios de Castilla y León. Pero, dentro del paisaje constructivo de este periodo, la historiografía ha destacado el inicio de dos grandes edificios en los que se aplicó desde el comienzo el "opus francige-

num": la catedral de Burgos, iniciada hacia 1221, y la de Toledo, hacia 1222².

Los factores que concurren para que se llevaran a cabo proyectos tan ambiciosos son de índole diversa. Entre ellos cabe recordar la personalidad del obispo burgalés don Mauricio y del arzobispo toledano don Rodrigo Jiménez de Rada, dos personajes cultos formados en teología en París y con plena conciencia del carácter de capital que poseían sus respectivas sedes: capital política del reino de Castilla, la primera, y capital religiosa del antiguo reino visigodo, la segunda. A ello se sumaba su papel político, como hombres de corte al lado de Fernando III, tanto en las campañas militares como en las decisiones del consejo real o en las vicisitudes familiares y personales³. La capacidad promotora de ambos dirigentes diocesanos y el apoyo regio permitie-

1. "O quan bienaventurados estos tiempos...; pelean los reyes de España por la fe y en cada parte vencen, los obispos y los abades y clerecía edifican monasterios y los labradores, sin miedo, labran los campos, crían ganados y gozan de paz y no hay quien los espante. En ese tiempo, el muy honrado padre Rodrigo, arzobispo de Toledo, edificó la iglesia toledana con obra maravillosa, y el muy sabio Mauricio, obispo de Burgos, edificó fuerte y hermosa la iglesia de Burgos; y el muy sabio Juan canciller del rey Fernando, fundó la nueva iglesia de Valladolid y dotó gloriosamente de muchas posesiones, éste, pasado el tiempo, fue hecho obispo de Osmá y edificó con gran obra la iglesia de Osmá" (LUCAS, OBISPO DE TUY, *Crónica de España*, ed. de J. PUYOL, Madrid, 1926, pp. 419-420).

2. Las fechas señaladas en ambos edificios para la colocación de la primera piedra, 1221 y 1226, no coinciden necesariamente con el inicio de la construcción, sino con sendas ceremonias de carácter casi simbólico que pudieron tener lugar cuando la obra se levantaba ya sobre el nivel del suelo o cuando la ocasión fue propicia para el monarca y los respectivos promotores eclesiásticos. En el caso de Toledo está documentada una cierta actividad ya en 1222, pero tal vez el proyecto puede anteponerse hasta 1215-1218 (CH. WELANDER, *The 13th Century Cathedrals of Toledo*, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Londres, 1991, p. 55). En el caso de Burgos, la preparación previa habría tenido lugar, al menos, desde 1219 (H. KARGE, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en España*, Valladolid, 1995, p. 41).

3. Sobre este tema puede consultarse, entre otros, J. GONZÁLEZ, *Reinado y diplomas de Fernando III. I. Estudio*, Córdoba, 1980, pp. 201-206. J. FERNÁNDEZ VALVERDE, *Introducción a Historia de los Hechos de España*, de R. JIMÉNEZ DE RADA, Madrid, 1989, pp. 13-52, o la magnífica síntesis de G. PALOMO, *Catedrales góticas castellanas. Siglo XIII*, col. "Cuadernos de Arte Español", nº 74, Madrid, 1993.

ron emprender los grandes proyectos constructivos con un buen ritmo inicial en los trabajos⁴.

La tercera gran catedral del gótico hispano es la de León. Sin embargo, se viene separando de las dos anteriores, no tanto por su pertenencia a otro reino, puesto que Fernando III unió en 1230 Castilla y León bajo una misma corona, sino por su distancia cronológica, ya que sus inicios se han venido situando tradicionalmente en la segunda mitad de la centuria.

Don Lucas de Tuy escribió en su *Chronicon Mundi*, redactado entre 1205 y 1236, a instancias de la reina doña Berenguela: "*tunc reverendus episcopus Mauricius eiusdem sedis ecclesiam fundavit opere magno, sed eam ad perfectionem non duxit*"⁵.

Durante mucho tiempo, al hilo de esta afirmación, se había defendido que el obispo Manrique de Lara había iniciado el edificio gótico actual y que, a su muerte, como consecuencia de los graves problemas económicos por los que atravesaba la diócesis, las obras se habían paralizado hasta que el obispo Martín Fernández las reanudó hacia 1255.

Street y Enlart ya dudaron en adjudicar a Manrique el papel de promotor del edificio gótico, habida cuenta del desarrollo de la arquitectura francesa en el primer tercio del siglo XIII⁶. Elie Lambert rechazó totalmente la idea y Manuel Gómez Moreno, en un intento de conjugar los testimonios arquitectónicos con el texto del tudense, apuntó la posibilidad de que la actividad constructiva del prelado no hubiese pasado de la mera cimentación del templo actual, hipótesis

que gozó de una gran aceptación entre los investigadores españoles a pesar de que en 1205, fecha del óbito del prelado, aún no se había previsto la catedral de Reims, cuya planta serviría como modelo para la leonesa⁷.

Al margen de la evolución historiográfica que de forma paulatina iba desvinculando a Manrique de Lara de la obra gótica, debe citarse la aportación del abad isidoriano Julio Pérez Llamazares que ya en 1919 afirmaba que el obispo había construido una catedral románica y establecía, por primera vez, la relación entre los restos exhumados por Demetrio de los Ríos en el subsuelo de la iglesia gótica y la empresa llevada a cabo por el obispo⁸. A la misma conclusión llegó más tarde Whitehill, quien diferenció además perfectamente la existencia de un edificio correspondiente al reinado de Ordoño II de otro debido a la restauración del obispo Pelayo y de un tercero levantado por Manrique, al que hacía corresponder las estructuras románicas excavadas⁹. Sus teorías han tenido poca repercusión entre los historiadores del arte que, en su mayoría han permanecido ajenos a esta interesante aportación¹⁰.

Dos publicaciones de 1994 y 1995 han puesto de relieve la tipificación del edificio excavado por Demetrio de los Ríos en 1886 como una estructura tardorrománica de tiempos de Manrique de Lara, desligando así definitivamente al prelado del edificio actual¹¹.

A partir de este punto, la catedral gótica se habría iniciado en la segunda mitad del siglo XIII gracias al empuje promotor de Martín Fernández, amigo personal de Alfonso X, quien le había

4. H. KARGE, *La catedral de Burgos...*, pp. 103 y ss.; CH. WELANDER, *The 13th Century...*, pp. 99-100.

5. LUCAS DE TUY, *Crónica de España*, p. 411.

6. G. E. STREET, *La arquitectura gótica en España*, Madrid, 1926, pp. 121-122; C. ENLART, "Orígenes français de l'architecture gothique en Espagne et en Portugal", *Bulletin Archeologique*, 1894, pp. 158-196.

7. E. LAMBERT, *El arte gótico en España. Siglos XII y XIII*, Madrid, 1977, pp. 233-234; M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de España. Provincia de León*, Madrid, 1925, p. 222.

8. J. PÉREZ LLAMAZARES, *Historia de la Real colegiata de San Isidoro de León*, León, 1927, pp. 324-325. Esta información fue recogida por M. GÓMEZ MORENO, *Arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934, p. 102.

9. W. WHITEHILL, *Spanish Romanesque Architecture of the Eleventh Century*, pp. 198 y ss.

10. Únicamente Gudiol y Gaya Nuño y Leopoldo Torres Balbás, en los respectivos volúmenes de la colección "Ars Hispaniae" de los que fueron autores, dedicados a *Arquitectura y escultura románicas* y a *Arquitectura gótica*, respectivamente, se hacen eco de ello (vid p. 260 y p. 87, respectivamente).

11. M. V. HERRÁEZ, C. COSMEN Y M. VALDÉS, "La catedral de León en la transición de los siglos XII a XIII. El edificio tardorrománico", *Anuario Arte*, vol. VI, 1994, pp. 7-21. G. BOTO VARELA, *La memoria perdida. La catedral de León (917-1255)*, León, 1995, pp. 27 y ss.

promovido a la silla episcopal siguiendo una política de control eclesiástico que la monarquía intentó mantener a lo largo de esta centuria.

Sin embargo, las noticias del gobierno diocesano de don Nuño Álvarez oscurecieron el protagonismo de su sucesor (fig. 1). Tras el análisis de las fuentes documentales, en un trabajo conjunto con los Dres. Valdés y Cosmen, concluimos que el proyecto catedralicio debía haberse gestado en la década de los años 40, que don Nuño habría llevado a cabo la compleja tarea de cimentación de la cabecera y que durante el episcopado de Martín Fernández se habría materializado la mayor parte del proyecto, comenzando por el extremo oriental, más allá del presbiterio románico que se mantendría en uso hasta ser reemplazado por el de la catedral gótica¹². En este punto ha incidido el Dr. Karge, quien se hace eco de los planteamientos anteriores e interpreta la diferencia existente entre la articulación de los muros del basamento de la cabecera y de las capillas radiales que se elevan sobre él como un cambio de campaña constructiva y, tal vez también, un cambio de proyecto¹³. A partir de ahí siempre se ha defendido que las obras

continuarían sin interrupción desde la cabecera hacia los pies, cuyo pórtico se habría cerrado antes de la muerte del prelado. Se puede suponer que la iglesia estaba terminada en sus aspectos fundamentales hacia 1285 y que, en los años sucesivos, los trabajos se centraron en las galerías del claustro y la erección de las capillas situadas entre ambas dependencias¹⁴.

Una empresa como ésta necesitaba la concurrencia de diversos factores para lograr el éxito. El apoyo de la Santa Sede, el entusiasmo del obispo Martín Fernández y su alianza con el monarca son algunos de los términos que pueden ayudar a explicar el fenómeno. Por otro lado, podían existir cuestiones de carácter ideológico que justificasen la concepción de un edificio como Santa María de Regla pocas décadas después de la construcción que estuviera llevando a cabo Manrique de Lara: León había perdido en 1230 su condición de capital de un reino para convertirse en una ciudad más del territorio castellano-leonés, cuyos monarcas centraban progresivamente sus intereses en el Sur peninsular, con enclaves tan importantes como Sevilla. Burgos brillaba como capital de la monarquía y

Año	Años	Reyes	Principales Obispos
1180			
1190	1188	Alfonso IX (+1230)	Manrique de Lara (1181-1205)
1200			
1210			Rodrigo Álvarez (1208-1232)
1220			
1230	1230	Fernando III (+1252)	Martín Rodríguez (1238-1242)
1240			Nuño Álvarez (1242-1252)
1250	1252	Alfonso X (+1284)	Martín Fernández (1254-1289)
1260			
1270			
1280	1284	Sancho IV (+1295)	Fernando (1289-1301)
1290	1295	Fernando IV	
1300			Gonzalo Osorio (1301-1313)

Figura 1. Tabla cronológica de reyes y obispos de León en el siglo XIII.

12. M. VALDÉS, C. COSMEN Y M. V. HERRÁEZ, "De los orígenes a la consolidación de un templo gótico", en M. VALDÉS Y COLS., *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994, pp. 57-60.

13. H. KARGE, "La arquitectura gótica del siglo XIII", en *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla. I. Edad Media*, Valladolid, 2002, pp. 543-599, esp. 555-559, aún mantenía las teorías tradicionales; sin embargo, en "León en sutileza. La arquitectura medieval de la catedral de León", en *La catedral de León*, León, 2002, pp. 48-87, ya incorpora las aportaciones de Valdés, Cosmen y Herráez (vid. supra).

14. M. VALDÉS, C. COSMEN Y M. V. HERRÁEZ, "De los orígenes a...", pp. 60 y ss.

Toledo como sede metropolitana, en ambos centros se levantaban catedrales que expresaban plásticamente, con el lenguaje que se empleaba en el dominio real francés, su posición privilegiada. No es extraño que, en ese contexto, León quisiera recuperar la imagen de su antiguo esplendor de *civitas regia* e incluso resaltar su carácter de diócesis exenta, privilegio que la liberaba de cualquier tipo de subordinación que no fuera directamente la de Roma.

Por otro lado, en los últimos años han aparecido una serie de publicaciones alemanas y españolas que enfocan el problema desde el punto de vista de la teoría de las ideas. Las nuevas corrientes de interpretación de la arquitectura gótica consideran que el lenguaje de las formas es mero transmisor de ideas y la mezcla de dos o más modelos en un mismo edificio responde a un deseo consciente de emular o rechazar lo que aquéllos representan. En este sentido, la catedral de León, en la que se aúnan referencias a la catedral de Reims -iglesia de la coronación francesa- y a la abacial de Saint-Denis -panteón dinástico de la monarquía capeta y depósito de "regalia"- se presta a sugestivas interpretaciones.

Así, se ha insistido no sólo en considerar al edificio leonés como expresión de los deseos de la ciudad de recuperar su imagen de "*civitas regia*", sino también como la plasmación material de los ideales políticos de Alfonso X¹⁵. Incluso se ha propuesto que el proyecto arquitectónico leonés no fue sino el resultado del proyecto político del rey Sabio que, entre otras razones, habría elegido este lugar para plasmar sus aspiraciones imperiales ya que, como capital del viejo reino, había sido el marco de la coronación del Emperador Alfonso VII¹⁶.

Una explicación similar aplica Henrik Karge para el caso de las construcciones llevadas a cabo en Burgos a partir de 1260, especialmente para las

galerías altas del hastial occidental y el claustro, en donde el programa arquitectónico se completa con un repertorio de imágenes regias, a la manera de Notre Dame de París o de Reims, que ponen de relieve el poder de una monarquía secular¹⁷; incluso la famosa pareja del claustro que alude a los esponsales de Fernando III y doña Beatriz de Suabia puede considerarse una imagen de legitimación de los derechos de Alfonso X a la sucesión del Sacro Imperio Romano Germánico¹⁸.

También la capilla mayor de Toledo, cuya parte alta corresponde a las mismas fechas, además de tener una finalidad funeraria, fue ideada como lugar de coronación regia, según el Dr. Welander, quien la relaciona, de nuevo, con la desventurada pretensión del rey a la corona imperial. El precedente de Toledo, para ambos fines, estaría en la abadía londinense de Westminster que, a su vez, bebe formalmente en dos monumentos clave de la monarquía francesa: Saint-Denis y la Sainte Chapelle de París¹⁹.

QUESTIONES A DEBATE

La construcción de un edificio gótico de semejante envergadura y coste económico, sobre todo si se tiene en cuenta el número de vidrieras necesarias para cerrar los vanos proyectados, podía responder a motivaciones de carácter estético o meramente constructivo, pero es probable que también esconda una intencionalidad política.

En el estado de cosas que he señalado más arriba, las preguntas que surgen inmediatamente son, en primer lugar, si León significó tanto para Alfonso X como para plasmar aquí su ideario, cuando da la impresión de que la vieja capital no ocupaba un lugar destacado en el proyecto político ni personal de un monarca que tenía sus intereses centrados en el Sur de la Península, un rey que no dejó sentir su presencia en la ciudad,

15. M. A. FRANCO MATA, "Alfonso X el Sabio y las catedrales de Burgos y León", *Norba Arte*, VII, 1987, pp. 71-81.

16. M. NÚÑEZ, "El rey, la catedral y la expresión de un programa", *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, t. V, 1992, pp. 27-52, y "Non avemos mayor sobre nos en lo temporal. Alfonso X y la institución imperial", en *Estudios de Historia del Arte en honor del profesor don Ramón Otero Núñez*, Santiago de Compostela, 1993, pp. 465-485.

17. H. KARGE, "La cathédrale de Burgos. Organisation et technique de la construction", en R. RECHT (ed.), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Strasbourg, 1989, pp. 139-163.

18. CH. WELANDER, "The Architecture of the Cloister of Burgos Cathedral", *Medieval Architecture and its Intellectual Context*, 1990, pp. 159-168.

19. CH. WELANDER, *The 13th Century ...*, pp. 309-327, y M. A. FRANCO MATA, "La catedral de Toledo: entre la tradición local y la modernidad foránea", en *La arquitectura gótica en España*, Madrid-Frankfurt am Main, 1999, pp. 83-104.

estableció su centro cultural en Toledo e, incluso, desairó al cabildo de la Primada con la decisión de enterrarse en Sevilla²⁰.

En cualquier caso, la posibilidad de que hubiera sido así suscitaba la pregunta de cómo pudieron embarcarse el rey y el obispo don Martín en semejante empresa nada más acceder éste al episcopado, con el desastroso estado financiero en que se encontraba la Iglesia y en un momento de difícil situación interna del cabildo debido a los enfrentamientos de los capitulares. Las ayudas económicas que recibió Martín Fernández en los primeros años de su gobierno no se pueden calificar de cuantiosas; ya las había disfrutado su antecesor y ahora, en la mayoría de los casos, tenían la finalidad de saldar deudas²¹. Es un problema que advirtió claramente el profesor Linehan quien, tras estudiar la situación de la Iglesia de León a mediados del siglo XIII y comprobar la insignificancia de los legados "*ad opus ecclesie*", se preguntaba de dónde se proveyó Martín Fernández para sufragar los gastos de construcción de su catedral²².

En tercer lugar, y aun contando con alguna donación o benefactor hasta ahora ignorados, es difícil admitir que los trabajos se hubiesen desarrollado prácticamente en treinta años. Ejemplos de construcción excepcionalmente rápida fueron

los de Chartres o la Sainte-Chapelle de París. En ambos se dieron unas circunstancias excepcionales: intereses políticos y sociales movieron a la monarquía y a los burgueses a volcarse en la reconstrucción de la catedral de Chartres, incendiada en 1194, y, a pesar de que la antigua cripta y el macizo occidental fueron respetados en la nueva fábrica, las obras se prolongaron cerca de tres lustros. En el caso de la Sainte Chapelle, una capilla palatina que no tiene la envergadura de una iglesia catedralicia, una buena financiación y la ejemplar racionalización del procedimiento constructivo explican cómo pudo levantarse en poco más de tres años el edificio-relicario que San Luis encargó para la corona de espinas de Cristo que había adquirido en Constantinopla a un elevadísimo precio²³.

Es evidente que las circunstancias de León a mediados de la centuria no se asemejaban a las de los ejemplos anteriores: el rey no estaba cerca, políticamente era una ciudad en declive y la situación financiera de su Iglesia parece desastrosa. Queda por conocer la capacidad organizativa, desde el punto de vista técnico, de los talleres que participaron en la obra.

En cuarto lugar, aun cuando admitamos que el proyecto se había gestado en tiempos de don Nuño Álvarez, como he señalado antes, la situa-

20. Recordemos que Alfonso X dispuso un enterramiento disperso: su cuerpo debía descansar en Santa María la Real de Murcia, aunque también aceptaba ser inhumado al lado de sus padres, en Sevilla, como así ocurrió; sus entrañas debían enviarse al templo monástico o a la catedral murciana y el corazón, a Jerusalén (M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, *Diplomatario andaluz de Alfonso X*, Sevilla, 1991, doc. 521).

21. Durante los primeros años de su gobierno la documentación insiste en el estado de endeudamiento en que se encuentran el obispo y la iglesia de León. Sirvan como ejemplos los siguientes: el 25 de octubre de 1255 el Papa Alejandro IV eximió al obispo Martín de pagar las deudas que la iglesia de León tuviese contraídas, salvo las que se hubiesen invertido en utilidad de la misma. Un año más tarde, el pontífice reiteró la dispensa, en las mismas condiciones, y ordenó al deán de Salamanca que hiciera entregar al obispo y cabildo de León, que se veían cargados de deudas, una cuarta parte de las tercias de dos años de todas las iglesias de esta diócesis, según había sido concedido anteriormente por su antecesor Inocencio IV; al mismo tiempo, le ordenaba que hiciera cumplir la concesión del propio Inocencio IV de entregar los frutos de los beneficios vacantes durante un trienio, para que esta iglesia pueda pagar las deudas contraídas. Aún en enero de 1257 concedía al obispo de León que no pudiera ser llevado a juicio por los acreedores italianos, salvo ante la Santa Sede, a causa de las muchas deudas contraídas por su antecesor en la sede. En los mismos términos se expresa el rey Alfonso X en 1258 cuando devuelve al obispo las tercias y los diezmos que había retenido y dice que le hace esa merced para que pueda pagar las deudas de la iglesia de León (Vid. J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental del archivo de la catedral de León* (1230-1269), t. VIII, León, 1993, docs. 2167, 2176, 2177 y 2192, e I. RODRÍGUEZ DE LAMA, *La documentación pontificia de Alejandro IV* (1254-1261), Roma, 1976, docs. 198 y 199).

A la crítica situación económica heredada de don Nuño Álvarez, se unió el hecho de que Martín Fernández se vio obligado a pagar a los prebendados del cardenal Gil de Torres antes de que el Papa le consagrara como obispo, lo que provocó un grave endeudamiento, tal y como expuso la Dra. Cavero en su ponencia defendida en este mismo congreso.

22. P. A. LINEHAN, "La Iglesia de León a mediados del siglo XIII", en *León y su Historia. Miscelánea histórica*, vol. III, León, 1975, pp. 13-76, especialmente 30 y ss.

23. Sobre las circunstancias que rodearon la construcción de estos edificios puede consultarse D. KIMPEL Y R. SUCKALE, *L'Architecture gothique en France 1130-1270*, Paris, 1990, pp. 65-75.

ción no cambia sustancialmente y siguen planteándose numerosos interrogantes: ¿Fue realmente don Nuño el responsable del proyecto?, ¿Qué le impulsó a iniciar semejante obra cuando hacía pocas décadas se estaba erigiendo aún el templo anterior?, ¿Cuáles fueron sus motivaciones?, ¿Con qué apoyos contaba?, ¿Qué sentido político puede tener entonces, en tiempo de Fernando III, el que se aúnen distintos modelos en el proyecto del templo?

Los problemas se plantean también en el campo puramente artístico:

a) Por un lado, advertimos la existencia de una producción escultórica temprana en relación con las fechas propuestas para la arquitectura²⁴. Es cierto que en el siglo XIII, con el desarrollo de las nuevas técnicas constructivas, de carácter casi industrial, los tallistas pueden comenzar a elaborar las figuras que formarán parte de los grandes conjuntos iconográficos de las portadas prácticamente desde el mismo momento en que la fábrica supera el nivel del suelo, por lo que no es necesario que la estructura arquitectónica tenga una cronología muy anterior a la de los grandes programas escultóricos, pero sí ha debido ser prevista con antelación. La existencia de proyectos, dibujos detallados a tamaño natural o a escala, y la posibilidad de trabajar ininterrumpidamente, incluso en invierno, en las logias construidas a tal efecto, permiten la elaboración de un gran número de piezas que pueden colocarse en su lugar de destino en el momento en que se levante la estructura.

Lo normal es que la labra se realice de acuerdo con el orden que sigue la obra, de modo que la construcción reciba su complemento escultórico en la medida en que avanza, normalmente desde la cabecera hacia los pies. Este fue el caso de la catedral de Burgos, en donde los programas de la puerta del Sarmental, de Coronería y de los pies se reali-

zaron en la misma sucesión en que se levantaban las correspondientes portadas Sur, Norte y Oeste; la cronología más tardía corresponde a las estatuas de las galerías y torres de los hastiales y a las del claustro nuevo, es decir, a las últimas estructuras que se erigieron. Ese era el sistema habitual, salvo que el orden fuese alterado por circunstancias excepcionales, como en el caso de la preeminencia de la portada occidental de Notre Dame de Reims.

La catedral de Amiens ofrece el ejemplo contrario y, por lo tanto, incide en el paralelismo evolutivo que normalmente se establece entre ambas actividades, edificación y escultórica. El edificio picardo, siguiendo un proceso poco habitual, fue comenzado por los pies y los trabajos avanzaron hacia el Este, de modo que la parte alta de la cabecera y del transepto, a diferencia de las naves, se construyó con las innovaciones propias de la arquitectura parisina de la época de san Luis²⁵. En lógica correspondencia, los primeros maestros y grupos de tallistas que se asentaron allí realizaron el amplísimo conjunto de la triple portada occidental fundamentalmente en el segundo cuarto del siglo XIII, antes que las portadas del transepto²⁶.

Una primera llegada de las corrientes del gótico pleno transpirenaico se advierte en León en la escultura funeraria. El sepulcro del obispo Rodrigo Álvarez, muerto en 1232, manifiesta una tendencia artística novedosa si no en las formas, sí al menos en la iconografía (fig. 2). Su enterramiento sirvió como modelo para la ejecución del de uno de sus sucesores, Martín Rodríguez "el Zamorano" (fig. 3). La estructura del lucillo y los temas representados son exactamente los mismos, aunque se invierten las composiciones, como era frecuente en el caso de copias. La factura, sin embargo, ha cambiado considerablemente. El escultor de esta obra sí se ha formado en un taller francés

24. Este tema ha sido tratado en M. V. HERRÁEZ ORTEGA, "La catedral gótica de León. El inicio de la construcción a la luz de nuevos datos y reflexiones sobre la escultura monumental", *Estudios Humanísticos. Geografía, Historia y Arte*, nº 22 (2001), pp. 183-200, en donde se hace una primera consideración sobre la contemporaneidad de la construcción de las capillas radiales, único elemento estructural datado en la documentación, y la portada occidental, lo que permite suponer que las obras no siempre avanzaron de Este a Oeste como hasta ahora se ha venido defendiendo, y se insinúa ya la posibilidad de que la última parte de la iglesia gótica en cerrarse fuera el transepto.

25. D. KIMPEL Y R. SUCKALE, *L'Architecture gothique en France 1130-1270*, pp. 32 y 37 y ss.; S. MURRAY, *Notre-Dame, cathedral of Amiens. The power of change in Gothic*, Cambridge, 1996.

26. S. MURRAY, *Notre-Dame...*, 1996, pp. 87-102.



Figura 2. Sepulcro del obispo Rodrigo Álvarez (+1232).



Figura 3. Sepulcro del obispo Martín Rodríguez (+1242).

o al menos en uno directamente influenciado por alguna de las principales corrientes francesas del primer tercio del siglo XIII y debió realizarse en las mismas fechas del óbito del prelado, es decir hacia 1242, como ya he expuesto en un trabajo anterior²⁷.

Parece evidente que un taller de esa categoría no se instala en la ciudad para hacer un solo sepulcro; lo lógico es que haya sido atraído por una empresa más monumental y que, al hilo de esa actividad, el prelado le encargara su sepultura.

La sorpresa se repite con el monumento funerario del deán Martín Fernández, en el ala Oeste del claustro. Se trata de una obra de primera fila que nadie duda en atribuir al maestro del dintel del Juicio Final de la portada occidental de la catedral (fig. 4). Pues bien, el deán Martín Fernández falleció en 1250 y tenemos evidencias de que ya existía su sepulcro en el claustro en 1260, luego si no lo encargó él mismo en vida, al menos hemos de admitir que no pasaron muchos años desde su muerte hasta que fue esculpido. Es decir, el sepulcro del deán Martín Fernández, además de poseer un indudable valor plástico, constituye un documento de gran interés como evidencia de la gran producción escultórica, cuantitativa y cualitativamente hablando, que se estaba llevando a cabo en la catedral de León a mediados de siglo.

La relación de las estatuas-columna del monasterio de Sahagún, datables hacia 1240, con algunas esculturas aparentemente realizadas para la portada occidental de la iglesia mayor, como es el caso del arcángel San Miguel del Fogg Museum y el San Gabriel custodiado en el museo catedralicio, es otro motivo más para reclamar una revisión de la cronología que se ha atribuido a la escultura monumental leonesa²⁸ (fig. 5).

27. Al menos es seguro que el sepulcro ya estaba en el interior de la iglesia de Santa María en 1250, aun cuando su ubicación en el lugar actual pueda datarse más tarde. Vid. M. V. HERRÁEZ ORTEGA, "La catedral gótica de León. El inicio de la construcción...", esp. pp. 189-192. R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, "Monumenta et memoriae: the thirteenth-century episcopal panteón of León Cathedral", en E. VALDEZ DEL AMO Y C. STAMATIS PENDERGAST (eds.): *Memory and the Medieval Tomb*, Cambridge, 2000, pp. 269-299, esp. 275, defiende también esta posible cronología para el sepulcro.

28. En este punto quiero anotar que, en la ponencia que abrió las sesiones de este Congreso, el Dr. Sauerlander adelantó la datación tradicional de la estatua de rey que se conserva en la Sala de Piedra del Museo Catedralicio, identificado con Ordoño II o Alfonso X, hasta ca. 1260.

- b) De una somera aproximación a la escultura se desprende, además, que en Santa María de Regla la portada del Juicio Final, a los pies del templo, se labró con anterioridad a las del crucero lo que, tal vez, tenga que encontrar explicación en el desarrollo de las campañas constructivas puesto que no responde a cuestiones ceremoniales, como en el caso de Notre-Dame de Reims.
- c) Una de las pocas datas seguras que facilita la documentación es la de erección de las capillas radiales en torno a 1258. Hemos visto que el taller que trabajó en el dintel de la portada del Juicio Final estaba activo en el templo antes de 1260, tal vez ya en 1250, cuando se labró el sepulcro del deán Martín Fernández. ¿Cómo es posible que la portada de los pies se estuviese trabajando prácticamente en las mismas fechas que las capillas radiales si la construcción avanzaba de Este a Oeste?
- d) En 1260 ya se cita la presencia de dos pintores de vidrio²⁹. La colocación de vidrieras únicamente se llevaría a cabo en zonas totalmente

terminadas hasta el abovedamiento, por lo que es difícil conciliar este dato con el del inicio del proyecto hacia 1255.

Para intentar comprender la evolución constructiva y el significado de un edificio tan complejo como Santa María de Regla, a pesar de su aparente unidad, es necesario estudiar diferentes aspectos. La historia artística de la Catedral ha de plantearse como una historia del arte global que, con la ayuda de otras disciplinas, sobre todo de carácter histórico, trate de integrar el estudio e interpretación de las fuentes documentales y literarias con un examen profundo del propio templo. Únicamente a partir de todas estas informaciones puede resultar coherente.

A través de un concienzudo análisis documental, de una nueva revisión historiográfica, de una atenta lectura de la escultura monumental y de las estructuras arquitectónicas, así como de un examen profundo del propio templo y de las técnicas y procedimientos constructivos, se puede obtener una visión diferente del edificio

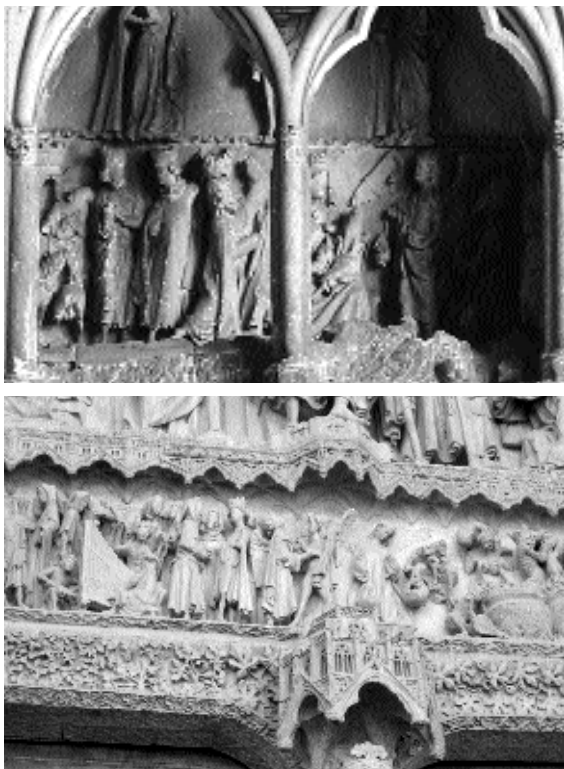


Figura 4. Sepulcro del deán Martín Fernández y dintel del Juicio Final.



Figura 5. Estatua del arcángel San Gabriel de la catedral de León y estatua-columna con San Miguel procedente de Sabagún.

29. J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental...*, t. VIII, docs. 2239 y 2250.

leonés, para el que propongo nuevas referencias cronológicas, campañas de trabajo y cambio de proyectos, al hilo de unas condiciones económicas, políticas, sociales, religiosas y técnicas sin las cuales no se puede comprender el proceso constructivo. Más que nuevas soluciones, voy a tratar de plantear hipótesis fundamentadas y de abrir nuevas líneas de trabajo en las que habrá que profundizar para tratar de esclarecer los múltiples aspectos que un edificio de esta magnitud encierra.

HISTORIA DE LA CONSTRUCCIÓN

El primer paso para poder desentrañar los problemas suscitados ha de ser el estudio riguroso de una amplia documentación, procedente en su mayor parte de los obituarios, mandas testamentarias, privilegios, donaciones, etc. que se conservan en el Archivo catedralicio, de las cartas expedidas por la cancillería regia y de los escritos pontificios del Archivo Vaticano.

Sería muy tedioso enumerar y analizar aquí cada una de las noticias que pueden tener relación con el proceso constructivo y a las que, en muchos casos, se ha hecho referencia en otras publicaciones. Por ello, trataré de reflejarlas a través de un resumen que incida en aquellos datos más relevantes o novedosos y de interpretarlas sin obviar ni contravenir ninguna de las informaciones que aportan las fuentes documentales.

A través del análisis documental es difícil aclarar, en primer lugar, hasta cuándo se prolongaron los trabajos de la iglesia que se levantaba en tiempos del obispo Manrique de Lara, con el fin de deslindar el punto de partida del edificio gótico. La tarea no resulta en absoluto fácil, pues los

datos son imprecisos y se detecta actividad casi ininterrumpida en la catedral a lo largo de toda la primera mitad del siglo XIII³⁰.

En la década de los años 10 y 20 se reseñan nombres de pintores y carpinteros en documentos referentes a la Catedral, pero es en 1230, 1234 y 1240 cuando la presencia de pedreros parece indicar una mayor actividad constructiva. En 1230, además del *faber Julianus*, está documentado el pedrero *Garcias Petri*³¹; en 1234 figuran tres operarios: *Petrus Petri*, *Domnus Michaeli* y *Domnus Johannes*³², y los pedreros *Dominicus Pelagii*, *Johannes Pelagii* y *Domnus Martinus*³³; en 1240 constan los nombres de los pedreros *Rodericus Gundisalvi*, *Dominicus Facundi* y *Johannes Facundi*³⁴.

La preparación para el nuevo proyecto arquitectónico, o al menos para una nueva campaña de trabajo, podemos situarla entre 1225 y 1230, fechas en las que el cabildo leonés adquiere nueve heredades para la Obra en el valle de Fenar, ocho de ellas por compra directa³⁵. El interés de estas propiedades no sólo estriba en que vienen a engrosar las rentas de la Obra como institución, sino en que se sitúan en Candanedo, Rabanal y Brugos de Fenar, lugares que poseían canteras de las que podía extraerse piedra para la Catedral, como ya se había hecho a fines del siglo XII en el vecino pueblo de Robledo. La teoría sobre la vinculación de estos parajes con los trabajos de la iglesia mayor se refuerza por la presencia de un merino en Rabanal, en 1225 y 1228, "*in honore operis Sancte Marie*", dependiente del canónigo *Gutierre Didaci*, teniente de la obra³⁶.

Es evidente que durante la prelatura de Rodrigo Álvarez y antes de la muerte de Alfonso IX, último rey de León, se preparaba una empresa constructiva en la iglesia mayor. El claustro había sido

30. Sobre este tema puede consultarse M. V. HERRÁEZ, C. COSMEN Y M. VALDÉS, "La catedral de León en la transición de los siglos XII a XIII. El edificio tardorrománico", pp. 7-21.

31. J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental del archivo de la catedral de León (1188-1230)*, t. VI, León, 1991, doc. 1973.

32. J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental...*, t. VIII, doc. 1998.

33. S. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, "Colección documental de la parroquia de Nuestra Señora del Mercado (1209-1775)", en *Colección documental de los Bachilleres de San Marcelo y de las parroquias de Ntra. Sra. del Mercado, Valencia de don Juan y Valderas*, col. "Fuentes y Estudios de Historia Leonesa", n° 92, León, 2001, pp.115-240, doc. 10.

34. J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental...*, t. VIII, doc. 2028.

35. J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental...*, t. VI, docs. 1927, 1933, 1940, 1943, 1954, 1971, 1972, 1976, 1908 y 1916.

36. La documentación sobre este tema se encuentra más ampliamente explicitada en M. V. HERRÁEZ ORTEGA, "La catedral de León en época de Fernando III. Historia de su construcción a través de las fuentes documentales", en *Fernando III y su tiempo (1204-1252)*. *Actas del VIII Congreso de Estudios Medievales*, Fundación Sánchez Albornoz, León, 2003, pp.421-433.

terminado antes de 1205; las obras que se planificaban ahora afectaban al templo y deben relacionarse con el proyecto gótico, a juzgar por el desarrollo histórico posterior y por el carácter de los edificios catedralicios que se habían iniciado en el Norte peninsular a partir de 1220. No obstante, la primera y única referencia directa a los trabajos data del episcopado de Martín Rodríguez, quien gobernó la sede leonesa entre 1238 -fecha en la que fue trasladado desde la mitra zamorana que ocupaba como Martín II- y 1242, año de su óbito. Martín Rodríguez ha pasado a la historia de la Iglesia zamorana como una persona que contó con el beneplácito de todos gracias a su habilidad diplomática y a sus dotes para captar voluntades, elementos que serían de gran utilidad en la elaboración de unas Constituciones amplias y coherentes que permitieron un desarrollo pacífico de la institución a pesar de la intromisión del cardenal Gil Torres³⁷. Don Lucas de Tuy dice de él que apoyó constantemente la erección de iglesias, monasterios y hospitales³⁸. De su preocupación e interés por los asuntos religiosos y artísticos da cuenta su sepulcro, al que hemos hecho referencia anteriormente como la primera muestra de un arte plenamente gótico en la catedral de León. Dos años después de acceder a la prelatura leonesa, vacante durante un lustro, suscribió un acuerdo con el cabildo por el cual cada una de las partes se comprometía a entregar mil maravedís anuales "para reparar" la fábrica de la iglesia³⁹.

La expresión "reparar" puede compararse, al efecto de hacer una interpretación adecuada, con la que utilizó el Papa Alejandro IV en un documento de 1257 referido a la catedral de Burgo de Osma. El pontífice ordenaba en aquella ocasión al abad del monasterio cisterciense de Gumiel que entregara al obispo de Osma, durante un trienio, la mitad de las tercias de todas las iglesias

de la diócesis "para reparar" la obra de la iglesia⁴⁰. En el caso de la catedral soriana sabemos que se estaba llevando a cabo la sustitución del templo levantado a lo largo del siglo XII por uno gótico, cuyos inicios había auspiciado el canciller real, Juan Díaz de Medina, durante su episcopado oxomense (1231-1240). La nueva fábrica gótica, por lo tanto, no se iniciaba en 1257 como reparación de la románica sino que estaba en marcha desde hacía más de veinte años y en ella se recogían aspectos desarrollados en las canterías de Cuenca, Burgos (monasterio de Las Huelgas y Catedral) y Sigüenza⁴¹. Los constructores allí se habían supeditado al pie forzado del edificio anterior, cuyas dimensiones y cimentación, al menos en parte, determinaron el nuevo y tal vez por ello se emplea el término reparar, aun cuando no se tratara de consolidar el templo románico ni se iniciara entonces el proyecto gótico.

En el caso de la catedral leonesa la reparación debe entenderse también en el sentido de una nueva obra y no de restauración de unas estructuras tardorrománicas recién levantadas, pero ¿Es posible que se emplee ese término porque el nuevo edificio había tenido su punto de partida en el anterior? Creo que, atendiendo a la alineación de los muros laterales de las naves con la cabecera románica, a la ubicación de las torres occidentales y a los desajustes planimétricos que se observan en el trazado del templo, no debemos desestimar tal posibilidad, sobre la que volveremos más adelante.

Son muy escasas las noticias que llegan del episcopado de don Nuño Álvarez y totalmente desconocida la personalidad histórica de este prelado, que gobernó la sede leonesa entre 1242 y 1252. Al poco de acceder a la silla episcopal, en 1243, el Papa le concedió las tercias de los diezmos de la iglesias rurales de la diócesis "para la

37. J. SÁNCHEZ HERRERO, "Historia de la Iglesia de Zamora. Siglos V-XV", en *Historia de Zamora. I. De los orígenes al final del Medievo*, Zamora, 1998, pp. 695 y ss.

38. "...mas el piadoso y noble Martín, obispo de Çamora, dava obra continuamente con fiuzia en hedificar yglesias y monesterios y reparar puentes y fazer hospitales" (LUCAS DE TUY, *Crónica de España*, p. 420).

39. A.C.L., *Obituario C18*, s/fol. Cifr. J. M. RUIZ ASENSIO Y J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección documental del archivo de la catedral de León*, t. IX (1269-1300), León, 1994, doc. 2662. Esta noticia la dimos a conocer por primera vez en M. V. HERRÁEZ ORTEGA, "La catedral gótica de León. El inicio de la construcción...", pp. 191-192.

40. "...ecclesia Oxomonensis, que regularis existit, nimia vetustate consumpta reparatur opere plurimum sumptuoso...". (Cifr. J. RODRÍGUEZ DE LAMA, *La documentación pontificia...*, doc. 219). El monasterio cisterciense de Gomello debe identificarse con el de San Pedro de Gumiel (Burgos).

41. Vid. J. M. MARTÍNEZ FRÍAS, *El gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental*, Salamanca, 1980, p. 75 y ss.

*obra de la fábrica de la iglesia legionense*⁴². Parece claro que la ayuda económica está relacionada con las labores constructivas que se llevaban a cabo en el templo y que deben enlazar con las que ocupaban ya al obispo Martín Rodríguez.

La empresa edilicia debió ser una de las causas que explican la crisis económica en que quedó sumida la diócesis tras su muerte. Es cierto que los problemas internos de los capitulares no facilitaban la situación y que la estrechez económica podía ser similar en el resto de las iglesias castellano-leonesas, especialmente desde el año 1247 en que Inocencio IV cedió a Fernando III las tercias de las iglesias rurales para financiar la conquista de Sevilla. Sin embargo, dos documentos prueban que el endeudamiento, al menos en parte, estaba relacionado con las obras de la iglesia. Una referencia velada a esa empresa se encuentra en las palabras de Inocencio IV cuando llamó a don Nuño a Roma para buscar una solución a la crisis financiera que atravesaba la diócesis. Dice que el obispo tiene muchas deudas en un momento en el que necesita hacer grandes gastos ("*...cum te oporteat facere magnos sumptus*")⁴³. El texto de otro documento de 10 de marzo de 1255, en el que Alejandro IV concede nuevamente las tercias de las iglesias rurales al obispo leonés Martín Fernández, es aún más explícito; prueba que el Papa deriva el impuesto para continuar la construcción de la sede leonesa hasta que se acabe, ya que -dice- la concesión efectuada para la construcción de la Catedral por su antecesor en el pontificado había sido anulada a favor de Fernando III y, posteriormente, de su hijo Felipe, a la sazón electo de Sevilla, por cuyo motivo permanecía inconclusa⁴⁴. Las expresiones empleadas: "*ad consummationem ipsius fabrice*" y "*ut eiusdem ecclesie fabrica occasione huiusmodi maneat imperfecta*" parecen indicativas de una obra en estado ya avanzado, inacabada y no solamente en proyecto, que se va a retomar de nuevo hasta su terminación.

Con el episcopado de Martín Fernández (1254-1289) la construcción cobra, efectivamen-

te, un nuevo impulso. Tras superar la crisis económica en la que había quedado sumida la diócesis, y a pesar de las desavenencias internas del cabildo, los trabajos debieron reanudarse con un ritmo renovado y con la esperanza de avanzar rápidamente hasta su finalización. Síntoma de ello son las siguientes noticias:

El 4 de febrero de 1255 Alejandro IV concedió 1 año y 40 días de indulgencia a los que visitasen la iglesia de Santa María de León en las festividades de la Virgen y en su octava⁴⁵.

El 10 de marzo del mismo año el pontífice, como se ha comentado más arriba, concedió las tercias decimales de ciertas iglesias de la diócesis de León para la edificación del templo. En el traslado de la bula papal que se guarda en el archivo catedralicio se especifica que Alejandro IV concede a la Iglesia de León que pueda seguir gastando en la construcción de la Catedral hasta que se termine, como le había concedido su antecesor, Inocencio IV⁴⁶.

En octubre de 1256 el pontífice redacta dos cartas ejecutorias en las que ordena al deán de Salamanca que haga entregar al obispo e Iglesia de León, que se veían cargados de deudas, la cuarta parte de las tercias de todas las iglesias de esta diócesis y que se entreguen también los frutos de los beneficios vacantes durante un trienio para que pueda pagar las deudas contraídas⁴⁷. En ambas se refiere que fueron concesiones hechas ya por Inocencio IV al obispo de León, que por aquel entonces era don Nuño.

El 5 de julio de 1258 Alfonso X manda a todos los concejos y hombres del obispado de León que entreguen a Martín Fernández las tercias y los diezmos que él recibía, para que pudiera hacer frente a las deudas de su Iglesia⁴⁸. La monarquía se había apropiado de las rentas eclesiásticas como si se tratase de una fuente de ingresos a la que tenía derecho fijo cuando, en realidad, habían sido concedidas por Inocencio

42. J. GONZÁLEZ, *Reinado y diplomas de Fernando III*, Córdoba, 1980, vol. I, p. 29.

43. A. QUINTANA PRIETO, *La documentación pontificia de Inocencio IV*, doc. 367.

44. I. RODRÍGUEZ DE LAMA, *La documentación pontificia... (1254-1261)*, doc. 33.

45. *Ibidem...*, doc. 24.

46. J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental...*, t. VIII, doc. 2140.

47. I. RODRÍGUEZ DE LAMA, *La documentación pontificia...*, docs. 198 y 199.

IV a Fernando III para ayudar en la Reconquista, por un tiempo limitado. La actuación real creó malestar entre los obispos de las iglesias castellano-leonesas que se vieron obligados a solicitar al Papa su mediación para exigir al monarca la devolución⁴⁹. En el caso de León, Alejandro IV había exhortado al rey Sabio tres meses antes para que sus oficiales no continuaran apropiándose de las décimas parroquiales de la diócesis y devolvieran las que contra justicia se habían llevado⁵⁰. Cuando Alfonso X da la orden de que sean entregadas al obispo no hace ninguna mención a la obra de la catedral, como se ha difundido a través de diversas publicaciones, sino a la necesidad que tiene la Iglesia de saldar deudas⁵¹.

Del 31 de octubre de 1258 data el documento por el cual el obispo Martín Fernández dispone dedicar una parte de los 500 maravedís anuales concedidos dos años antes por Alfonso X, en remedio de su alma y las de sus padres, para pagar a dos capellanes que atiendan las capillas que se han de construir en la nueva fábrica de la iglesia, dedicadas a Santiago y San Clemente, y para sufragar los gastos de las fiestas solemnes que se celebren los días de sus advocaciones⁵². Estas capillas de la girola son el único elemento estructural datado documentalmente.

En el concilio de Madrid, celebrado ese mismo año, el arzobispo de Santiago y los obispos de diversas iglesias hispanas concedieron 40 días de indulgencia a los que contribuyesen con sus limosnas "*ad fabricam ecclesie Sancte Marie Legionensis que de novo construir et magnis indiget sumptibus proprie non suspectant facultates...*"⁵³. El texto dice que se construye de nuevo, lo que no debemos interpretar -con todo lo que llevamos dicho hasta aquí y

ante la manifestación de que no tiene facultades propias- en el sentido de una obra que se inicia ex novo, sino que se ha retomado para continuarla hasta su terminación, como expresaba el documento papal de 1255, y para ello necesita disponer de grandes sumas, de las que carece.

En 1260 de nuevo se ponen en valor las reliquias de San Froilán, que prestigiaban al templo catedralicio, con la institución de dos procesiones que habían de celebrarse el 11 de agosto y el 4 de octubre, sufragadas con las rentas de los 400 maravedís que donó el canónigo Alfonso Martínez a tal efecto⁵⁴. La exaltación de las reliquias del santo, como ocurría en otras ocasiones, pudo ser un medio de conseguir ingresos para financiar la empresa edilicia, preocupación que atañía tanto al obispo como a los capitulares.

Es en estos años cuando aparece relacionado con la obra el maestro Simón, director del proyecto, y, de nuevo, existen referencias a operarios de la construcción, sobre todo carpinteros y pintores, entre ellos ya dos pintores de vidrio⁵⁵. Pero el grupo de trabajadores más numeroso, aunque no aparezcan nombres reflejados en la documentación, debía ser el de los pedreros, que desde mucho tiempo atrás gozaban de algún tipo de exención de impuestos. Las continuas querellas que enturbiaban las relaciones entre el cabildo de la catedral y el concejo movieron a Alfonso X a abrir una investigación en 1266; el descontento derivaba, según se desprende del texto, de lo que cada parte se saltaba de los privilegios, usos y costumbres que la otra poseía desde los tiempos del rey don Alfonso (IX- su abuelo) y del rey don Fernando (III- su padre). Una de las quejas que presentaba el consistorio era que los pedreros de

48. J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental...*, t. VIII, doc. 2192.

49. Sobre este tema, pueden consultarse P. LINEHAN, *La Iglesia española y el papado en el siglo XIII*, Salamanca, 1975, p. 11 y ss; A. QUINTANA PRIETO, *La documentación pontificia de Inocencio IV*, doc. 384; J. M. NIETO SORIA, *Iglesia y poder real en Castilla. El episcopado. 1250-1350*, Madrid, 1988, pp. 95-98.

50. J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental...*, t. VIII, doc. 2152.

51. R. CÓMEZ, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, p. 77, siguiendo a M. RISCO, *Iglesia de León y monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad*, Madrid, 1792 (ed. facsímil León, 1978), ap. 68, p. CLVI, traduce libremente: "*con objeto de ayudar a la construcción de la catedral*", interpretación que se ha mantenido en algunas publicaciones posteriores y que no corresponde al texto del documento: "*...en ayuda para quitar débdas de sua iglesia*".

52. J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental...*, t. VIII, doc. 2196.

53. *Ibidem*, doc. 2198.

54. *Ibidem*, doc. 1219.

55. Desde 1240 hasta 1267 solamente hemos encontrado el nombre de un pedrero, Domingo Martínez, en el mismo documento de 1261 en el que aparecen tres carpinteros, un marchante de la madera y Johan Beneytez "que anda a la obra" (*Ibidem*, doc. 2231).

la iglesia no pechaban con el concejo aunque no tuviesen privilegio del rey, por lo que la institución religiosa se avino a que pagasen los que no mostraran privilegio⁵⁶.

Todo parece indicar que las fuerzas se aunaron con la finalidad de llevar adelante un proyecto que estaba en marcha y que, debido a la crisis económica -en parte propiciada por los gastos de la propia obra- y a la crisis institucional con largos periodos de sede vacante, se había mantenido inactivo durante los años centrales del siglo hasta que Martín Fernández consiguió controlar la situación del cabildo y sanear las arcas de la sede y las de la mesa episcopal.

En 1267 confirman un documento los pedreros Juan Chaceler y Pedro Sandiz, además del canónigo Juan Pérez "que tiene la obra", es decir, actúa como administrador⁵⁷. El segundo pedrero está presente de nuevo en 1271 junto al capataz Pedro Jordán, "que anda sobre los obreros"⁵⁸. Parece, por tanto, que la actividad edilicia se deja traslucir en la presencia de algunos nombres de trabajadores en los registros capitulares, aún cuando el contenido de los mismos sea totalmente ajeno a los asuntos constructivos.

Más importancia adquiere la referencia, lacónica, a la muerte del maestro Enrique, "magister operis", en 1277, año de su muerte, si bien lo único que sabemos de este personaje es su probable procedencia extranjera y que compaginaba la dirección de obra en las catedrales de Burgos y León, sin haber abandonado la residencia que ocupaba en la capital castellana al menos desde 1261⁵⁹.

Por último, en el concilio celebrado en Lyon en 1274, los obispos acordaron de nuevo conceder indulgencias a quienes ayudasen a la suntuosa fábrica leonesa que aún no había podido ser terminada⁶⁰.

A modo de apretado resumen, podemos concluir que son importantes las noticias sobre el apoyo del papado y de los obispos reunidos en concilio, si bien es cierto que casi siempre remiten a disposiciones de tiempos de Inocencio IV y del obispo don Nuño. La ayuda económica de la Santa Sede parece la partida de mayor cuantía; se materializó fundamentalmente a través de la concesión de las tercias decimales y mediante la promesa de indulgencias a los fieles que visitasen la iglesia en determinadas festividades. Sobre la cuantía de las tercias de los diezmos, tenemos la referencia de que en 1279 el canónigo Juan Pérez, como administrador, había recaudado 11.300 maravedíes⁶¹. Otros documentos informan sobre la colaboración del cabildo, con la puesta en valor de las reliquias de San Froilán, la donación de objetos para los altares y las mandas testamentarias "ad opus". Es éste un aspecto que pocas veces se ha tenido en consideración y al que probablemente no se ha prestado la atención necesaria, puesto que la participación de los capitulares, a título colegiado o personal, cada vez se revela como un elemento más decisivo en las construcciones catedralicias. Varios factores confluyen en ello; entre otros, la independencia de la mesa capitular, que en el caso de León estaba separada de la mesa episcopal desde la prelatura de don Diego (1112-1130); la riqueza y poder que algunos canónigos acumularon y las continuas ausencias de los obispos, dedicados muchas veces a tareas de carácter político y diplomático que requerían su presencia en otros lugares.

También se reseñan dádivas de los fieles, aunque generalmente son de pequeña cuantía. Por último, la contribución del rey debió tener un carácter más moral que material, pues del estudio documental únicamente se colige que aportó 500 maravedís anuales, que no estaban destinados a tareas estrictamente constructivas, y que eximió del pago de determinados impuestos a trabajado-

56. El documento, redactado en septiembre de 1269, recoge el resultado de la investigación ordenada por el rey Sabio en junio de 1266. (*Ibidem*, doc. 2283).

57. *Ibidem*, doc. 2266. Como encargado de la obra, parece que Juan Pérez se había apropiado de once mil maravedís que devolvió al cabildo a base de la herencia que le dejó su hermano (*Ibidem*, doc. 2265).

58. J. M. RUIZ ASENCIO Y J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección documental del archivo de la catedral de León. IX. (1269-1300)*, León, 1994, doc. 2308.

59. M. HERRERO, *Obituarios medievales...*, p. 439, nota 37. Vid. M. VALDÉS y cols.; *Una historia arquitectónica...*, p. 65.

60. "Cum igitur ecclesia beate Marie Legionensis sedis edificetur de novo opere quam plurimum sumptuosos et absque fidelium adminiculo non possit feliciter consumari..." (J. M. RUIZ ASENCIO Y J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección documental...*, t. IX, doc. 2340).

61. *Ibidem*, doc. 2386.

res de la Obra, beneficio del que ya gozaban con anterioridad.

Alfonso X otorgó un buen número de privilegios, pero casi todos se limitaban a confirmar los concedidos por sus antecesores y, aunque aparece alguna nueva exención de tributos, no hay ninguna referencia directa ni indirecta a la construcción de la Catedral⁶². En cuanto al dinero aportado por la Corona, las noticias que han llegado hasta nuestros días son desoladoras. En 1255 Alfonso X agradece al obispo y al cabildo la ayuda que le han prestado para pagar lo que su padre debía a la Santa Sede, lo que significa que fue la Iglesia de León la que tuvo que apoyar económicamente al rey, en un momento en el que el monarca aún retenía las tercias de los diezmos de las iglesias rurales⁶³. Al año siguiente concede 500 maravedís para la salvación de su alma y las de sus padres, dinero que dos años más tarde fue asignado a la dotación de dos capellanías, a sufragar los gastos de las fiestas de Santiago y San Clemente y, los 370 maravedís restantes, se dedicaron para pagar a los canónigos que asistieran a coro a maitines⁶⁴. La cantidad donada es menor que la que había concedido un año antes al monasterio de Sahagún, al que había otorgado 300 maravedís anuales además de los 800 que le correspondían por el pecho del concejo, y el motivo de la dádiva al centro benedictino no eran las oraciones por su alma y las de sus

antepasados, sino "*por que han de ffazer la iglesia para meter by el rey don Alfonso que ganó Toledo que yaze enterrado en el monasterio de Sant Ffagundo*"⁶⁵.

La mayoría de los privilegios otorgados a la Catedral esa primavera los firmó el monarca en la abadía de Tierra de Campos, mientras que los del otoño están expedidos en Burgos y en Valladolid. Es decir, ni las cantidades aportadas por la corona parecen significativas para contribuir a la gran empresa que se estaba llevando a cabo, ni se hizo sentir la presencia del rey en la vieja capital.

En 1284 murió Alfonso X. El 4 de abril se registra su fallecimiento en el Obituario de la catedral de León con el recordatorio de los 500 maravedís anuales que le había concedido⁶⁶.

Cuatro años después el obispo Martín Fernández hacía testamento y pedía ser enterrado en la sepultura que había mandado hacer en el coro de su iglesia⁶⁷. El sepulcro no debía estar acabado y colocado definitivamente cuando murió, en marzo de 1289, pues el Obituario indica que debían salir en procesión sobre la sepultura si estuviera en el crucero de la iglesia, donde se encontraba la imagen de Santa María representada en estado de ingravidez, y cita las capillas de San Froilán, San Martín, San Francisco y Santo Domingo⁶⁸. Ambos datos son testimonio de que

62. Entre los meses de febrero y abril de 1255 el rey confirmó más de diez privilegios a la Iglesia de León. Entre ellos, el 28 de marzo, estando en Sahagún, rubricaba algunos concedidos por Alfonso IX: 1) la posibilidad de tener heredades en Mansilla, Boñar y Lillo, 2) la exención de pago de portazgo en todo el reino a las mercancías de los canónigos, y 3) que si la corona solicitase la entrega de Monteagudo y Aguilar, tendría que devolver a la Iglesia Castrotierra y Valmadrigal (J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental...*, t. VIII, doc. 2142). A partir de aquí, Zacarías García Villada interpretó que Alfonso X donaba territorios en Castrotierra y Peñamián con el fin de extraer madera para la construcción de la Catedral y algunos estudiosos lo han repetido como si se tratara del texto del documento (Z. GARCÍA VILLADA, *Catálogo de códices y documentos...*, nº 1102). Por otro lado, Peñamián ya había sido donado por Fernando II al obispo Manrique de Lara y a la Iglesia de León, como consta en la confirmación que hizo el rey Sabio, el 4 de abril de 1255, de los privilegios concedidos por ese monarca (J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental...*, t. VIII, doc. 1653).

63. El 16 de octubre de ese año reconocía el servicio que le habían prestado el obispo y cabildo de León, "*...que lo querría yo levar por fuero, otorgo que no me lo facedes sinon de grazia*" (J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental...*, t. VIII, doc. 2166).

64. J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental...*, t. VIII, docs. 2172, 2196 y 2202.

65. J. A. FERNÁNDEZ FLÓREZ, *Colección diplomática del monasterio de Sabagún*, t. V, doc. 1753. Se trataba de trasladar el sepulcro de Alfonso VI desde el panteón situado a los pies del templo hasta el interior, ante el altar mayor. Vid. M. V. HERRÁEZ Y M. D. TEIJEIRA, "Los siglos del gótico", en M. V. HERRÁEZ ORTEGA (COORD.), *Esplendor y decadencia de un monasterio medieval. El patrimonio artístico de San Benito de Sabagún*, León, 2000, p. 139.

66. M. HERRERO JIMÉNEZ, *Obituarios medievales de la catedral de León*, León, 1998, 371.

67. J. M. RUIZ ASENCIO Y J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección documental...*, t. IX, doc. 2522.

68. M. HERRERO JIMÉNEZ, *Obituarios medievales de la catedral de León*, pp. 360-362. La Virgen y el ángel Gabriel, que componía con ella el grupo de la Anunciación, estarían ubicados en los pilares del presbiterio, como se encuentran en el templo de San Isidoro, en la Colegiata de Toro o en la catedral de Toledo. Sobre este grupo escultórico véase F. B. DEKNATEL, "The Thirteenth Century Sculpture of the Cathedrals of Burgos and León", *The Art Bulletin*, nº XXVII, 1935, pp. 242-389, y M. VALDÉS, M. V. HERRÁEZ Y C. COSMEN, *Arte gótico en la provincia de León*, León, 2001, pp. 74-75.

el crucero de la nueva iglesia, que sería la última parte del templo gótico en cerrarse, y las capillas de la cabecera eran espacios comunicados y habilitados para las celebraciones litúrgicas y ceremoniales, tras la desaparición del viejo presbiterio románico.

Martín Fernández fue una figura fundamental en la construcción de la Catedral. Su preocupación por el funcionamiento de la diócesis le llevó a promover reformas religiosas y dictar nuevas constituciones que regularon la vida capitular. La amistad que mantuvo con Alfonso X y su buena relación con el papado permitieron que afrontara la difícil situación económica en que se encontraba la Iglesia de León y la continuación hasta el final de un proyecto constructivo muy ambicioso, que había dejado exangües las arcas catedralicias. Para llevar a cabo tal empresa era fundamental el prestigio que la figura regia le confería. Alfonso X sirvió a los propósitos del obispo, que le había hecho favores -según sus propias palabras- y a quien le unía un aprecio mutuo, pero todo indica que es el prelado el que tiene interés en implicar al monarca, mientras éste se mueve de Sahagún a Compostela, es decir, desde el panteón de Alfonso VI al templo del Apóstol y panteón de Fernando II y Alfonso IX, sin detenerse en León. Por tanto, aunque desde su fundación la catedral leonesa se benefició del patrocinio regio, no parece que el Rey Sabio le confiriera una especial significación personal.

Padrino del infante don Fernando, Martín Fernández viajó a Francia con otros tres obispos en 1269 para negociar su matrimonio con Blanca, la hija de Luis IX⁶⁹. Seguramente vio truncadas muchas esperanzas por la temprana muerte del heredero al trono, que en los años setenta ya había redactado varias cartas de protección a los vasallos y bienes de la Catedral y que dejó al capítulo dos mil maravedís para la celebración de su aniversario⁷⁰.

La relación de los reyes con el templo leonés queda de manifiesto en las palabras empleadas por Sancho IV en 1288, cuando, después de haber entregado el obispo y cabildo una gran suma al recaudador real -el judío Abraham Barchilón-, les declara exentos de volver a tributar a la Corona y de cualquier demanda por ello, debido a los muchos servicios que le han hecho a él y a sus antepasados, "*et por que sinmaladamente essa iglesia es nuestra fechura et de los reys onde nos venimos*"⁷¹, expresión de la que no se ha hecho eco aún la historiografía y que podría ser utilizada, más que ninguna de las empleadas por Alfonso X, para defender la vinculación del templo leonés a la monarquía.

El nuevo rey, como es bien sabido, confirmó los privilegios concedidos por sus antecesores, incluida la exención de impuestos a determinados trabajadores de la obra, colaborando con ello en el avance de una construcción que, a estas alturas, estaría ya casi ultimada, lo que permitiría comenzar a trabajar en la reforma del claustro. Es probable que algunas obras de carácter representativo, como la exaltación de Ordoño II con la colocación de un sepulcro en el trasaltar, se llevaran a cabo durante su reinado. Es, posiblemente, quien se compromete de una forma más personal con la tarea edificatoria, así parecen indicarlo expresiones como "*la nuestra obra de Santa María de Riegla de León*"⁷². Sin embargo, la inestimable ayuda real no deja de ser, como hasta ese momento, un apoyo a la iniciativa y los recursos episcopales y capitulares. En este sentido, estoy de acuerdo con el profesor Valdés cuando afirma que la catedral de León fue, en primer término, marco esplendoroso del poder episcopal y capitular⁷³.

Las obras de la iglesia estaban terminadas en sus aspectos fundamentales antes de finalizar la centuria, aun cuando en algunos lugares todavía existían cubiertas provisionales, probablemente lúgneas - que no fueron sustituidas por las definitivas bóvedas pétreas hasta bien avanzado el siglo XIV⁷⁴, y

69. J. M. NIETO SORIA, *Iglesia y poder real en Castilla. El episcopado, 1250-1350*, Madrid, 1988, pp. 49-50.

70. M. HERRERO JIMÉNEZ, *Obituarios medievales de la catedral de León*, p. 308 (10-I-1286)

71. A.H.D.L., *Fondo del monasterio de San Claudio de León*, nº 19. Cifr. S. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Colección documental medieval de los monasterios de San Claudio de León, Monasterio de Vega y San Pedro de las Dueñas*, León, 2001, doc. 57.

72. J. M. RUIZ ASENCIO Y J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección documental...*, t. IX, doc. 2591.

73. A este respecto puede consultarse M. VALDÉS FERNÁNDEZ, *Arquitectura y poder en el siglo XIII. Las catedrales góticas*, León, 2002, esp. p. 52.

la mayoría de los vanos permanecían sin vidrieras. La situación financiera de la mesa episcopal y de la iglesia mayor debían ser desastrosas pues, poco tiempo después de acceder a la silla episcopal, el obispo Fernando Ruiz se vio obligado a solicitar a los banqueros florentinos un abultadísimo préstamo, superior a cinco mil "*libras tornesas parvas*", en beneficio propio y de la Iglesia de León⁷⁵.

No es extraño que las tercias del arcedianato de Saldaña se retuvieran hasta 1303, en que fueron devueltas porque pertenecían al común del cabildo desde antiguo y porque, en palabras del obispo don Gonzalo Osorio, "*la obra está en bon estado, merced a Dios*"⁷⁶.

En los últimos años de la decimotercera centuria se documenta como director de los trabajos a un Juan Pérez, probablemente el mismo canónigo que actuaba como administrador ya en 1267 y que, a la muerte del maestro Enrique, se hizo cargo de la dirección de la obra⁷⁷.

EL PROYECTO CONSTRUCTIVO

Una vez estudiada la documentación, y tras observar los datos que puede arrojar la escultura, es necesario hacer un nuevo examen del propio monumento para comprobar si realmente existe una correspondencia entre ambas fuentes, documental y artística, y si se puede establecer alguna secuencia en el avance de las obras. Para ello, es preciso hacer una lectura de los paramentos y es ineludible el análisis formal de las estructuras que nos remitirá a unos modelos concretos. Sobre este segundo aspecto versa la ponencia del Dr.

Karge, en la que no quisiera interferir, por lo que aquí únicamente utilizaré las referencias mínimas necesarias para intentar explicar algún aspecto del proceso constructivo.

La catedral de León deriva en su conjunto de la arquitectura gótica francesa, al igual que las de Burgos o Toledo, pero quizá en estas últimas se manifiestan adaptaciones propiamente hispanas que es más difícil encontrar en la leonesa.

La historiografía está de acuerdo en que la catedral de León constituye un ejemplo del gótico radiante francés, trasplantado a suelo hispano, con la planta de la catedral de Reims. Sin embargo, los investigadores no tienen una única opinión sobre qué modelo concreto marcó la pauta en la construcción; el debate se ha centrado en si el gótico radiante deriva directamente de Ile de France, como defienden Branner, Kimpel y Suckale, o si, como volvió a proponer hace poco Henrik Karge, los constructores de León trabajaron siempre a partir de ejemplos Champañeses⁷⁸.

En un estudio anterior, nosotros sugeríamos una solución conciliadora al señalar la expansión de la arquitectura de época de San Luis desde el dominio real francés hacia Champagne, con las consiguientes interrelaciones existentes entre edificios de ambas regiones, y establecimos una relación entre los alzados de Saint Denis, la catedral de Troyes y la de León. Concluíamos que la dirección de los trabajos habría corrido a cargo de un maestro conocedor de la arquitectura champañesa que había asumido perfectamente las novedades introducidas en Ile de France durante el reinado de San Luis⁷⁹.

74. En un interesante documento fechado entre el 2 y el 19 de junio de 1340, los jueces reales fallan de nuevo la exención de tributos para algunos trabajadores de la obra de Santa María de Regla en virtud de las cartas reales. Entre ellos figuran el maestro de la obra, Lope Fernández, el vidriero Maestre Pedro, el herrero que hace la herramienta, los pedreros y el merchante que trae los colores para las pinturas. Sin embargo, otros trabajadores han de pagar; entre ellos el carpintero que "*faz los plancheles e cubre la iglesia*" y el carretero que trae los cantos (J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección documental del archivo de la catedral de León*. XI. (1301-1350), León, 1995, doc. 3061).

75. El préstamo había sido concedido en época de Nicolás IV (1288-1292) y es Bonifacio VIII, en 1296, quien trata de buscar una solución para que el obispo pueda satisfacer la deuda. S. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Documentos pontificios referentes a la diócesis de León (siglos XI-XIII)*, León, 2003, doc. 621.

76. J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección documental del archivo de la catedral de León*, t. XI, doc. 2732.

77. J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental...*, t. VIII, doc. 2265. Este Juan Pérez no es el mismo director de los trabajos de la catedral de Burgos, como ya expusimos en M. VALDÉS Y COLS., *Una historia arquitectónica...*, p. 66.

78. R. BRANNER, *Saint Louis and the Court Style in Gothic Architecture*, London, 1965, pp. 118-120; D. KIMPEL Y R. SUCKALE, *L'Architecture gothique en France (1130-1279)*, Paris, 1990, p. 468; H. KARGE, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid, 1995, p. 189.

79. M. VALDÉS Y COLS., *Una historia arquitectónica...*, pp. 91-93.

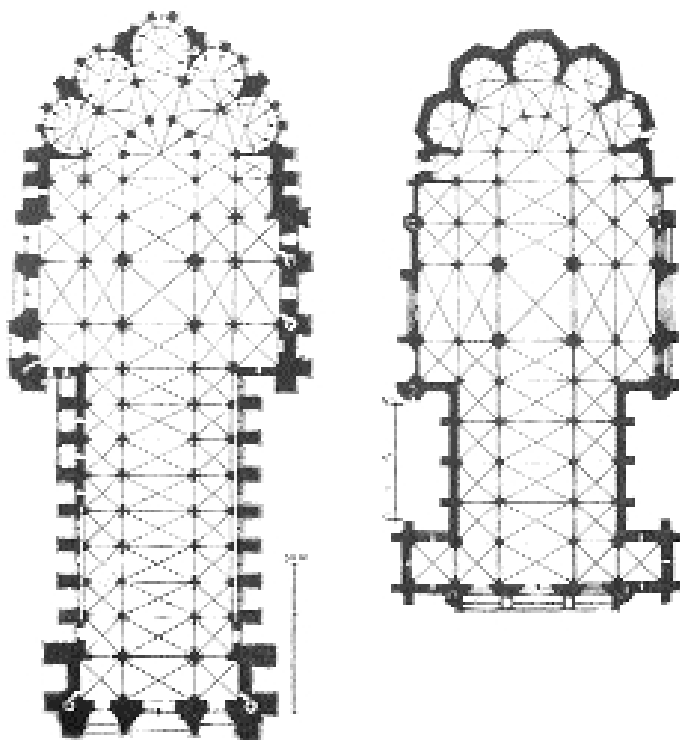


Figura 6. Planta de las catedrales de Reims y León.

Para Peter Kurmann el problema estriba en que León no recibió de Francia los ejemplos más modernos, sino que recurrió a concepciones que en el país vecino ya habían quedado obsoletas; por tanto, el interés del tema no reside en aspectos de tipo histórico-estético sino ideológico, como ha defendido también el profesor Núñez, partiendo de la fecha 1255 como punto de inicio de la construcción. En ese sentido, una vez que ha asumido la participación del obispo don Nuño en la década de los 40 en ese proyecto, el profesor alemán plantea que lo importante es saber si la construcción de la Catedral fue una especie de compensación por el hecho de que León ya no jugaba el papel de capital del reino; Santa María de Regla sería entonces una catedral real sin rey, construida con la esperanza de volver a traer a éste a su vieja residencia, lo que explicaría por qué se orienta de forma tan clara hacia las dos construcciones eclesiásticas más estrechamente relacionadas con la corona francesa: Notre-Dame de Reims y Saint-Denis⁸⁰.

Un análisis del edificio revela, efectivamente, la relación, que ya estableciera Gómez Moreno,

entre la planta de las catedrales de León y Reims, iniciada la francesa en 1212. Coinciden en la disposición de las cinco capillas radiales; la unión del ábside central con un tramo anterior que resulta más estrecho que los tramos normales y cuya cubierta consiste en dos nervios que inciden en la misma clave que los del hemiciclo; la correspondencia de ese tramo estrecho con dos pequeñas capillas rectangulares en las naves extremas de la cabecera; el número de tramos del presbiterio que preceden a la capilla mayor, el crucero de tres naves y el cuerpo de la iglesia (fig. 6).

Las diferencias fundamentales que pueden advertirse y se han señalado reiteradamente son la longitud de las naves, la ubicación de las torres fuera de las mismas y el cerramiento occidental de las pequeñas capillas rectangulares de la cabecera que preceden al hemiciclo. Tal vez esos puntos que separan a la catedral de León de su modelo francés sean la clave para comprender algunos aspectos de la evolución constructiva del templo y, especialmente, para poder conjugar unas noticias muy tempranas, que sitúan el inicio de la construcción hacia 1230, con la concepción, en alzado, de un edificio radiante.

Respecto a la longitud de las naves, cabe argumentar la excepcionalidad de la catedral champañesa, pues sus proporciones no se repiten en ningún otro templo francés. El ceremonial de unción y coronación regia que se llevaba a cabo en Notre-Dame de Reims justifica la prolongación del cuerpo de la iglesia, que acogía la multitudinaria procesión protocolaria. En el caso de León no tendría sentido un buque tan alargado, por lo que sus proporciones se aproximan a las de la mayoría de las catedrales clásicas, como Chartres, Notre-Dame de París o Amiens. Tampoco en la desaparecida iglesia de San Nicasio de Reims, que seguía en planta el modelo de su iglesia mayor, se copió la extrema longitud⁸¹. En León es cierto que aún se acortan algo más las naves llegando a coincidir el centro del crucero casi exactamente con el punto central equidistante entre el muro más oriental y el más occidental del templo.

80. P. KURMANN, "Architektur und Skulptur der Kathedrale von León", en *La arquitectura gótica en España*, Madrid-Frankfurt am Main, 1999, pp. 105-117.

81. M. VALDÉS Y COLS, *Una historia arquitectónica...*, pp. 66-70.

El resultado es la existencia de uno o dos tramos menos que en las citadas iglesias y, en consecuencia, la macrocefalia de la que se ha acusado frecuentemente a la sede leonesa. Esta proporción del templo permite inscribir sus volúmenes en formas geométricas simples y encontrar módulos que, duplicados, se ajustan bastante a las medidas de la planta⁸².

La ubicación de las torres fuera del buque es una anomalía que no encuentra referentes en la arquitectura gótica. Desde el punto de vista técnico supone una desventaja; han perdido la función que poseen como contrarresto de los empujes E.-W, cuando ocupan su posición normal sobre el primer tramo de las naves laterales. Desde el punto de vista estético, la separación que se produce entre el hastial de la nave central y las torres deja al descubierto la estructura sustentante del edificio; los arbotantes asoman a la fachada principal, lo que puede considerarse más un defecto que un logro (fig. 7).

Se han aducido pocas justificaciones para esta extraña disposición. En un trabajo anterior intentábamos explicarlo desde presupuestos constructivos y funcionales. Planteábamos que al llegar al último tramo de los pies, por alguna razón, la necesidad de terminar las obras pudo haber precipitado el cierre del muro occidental y, como no se habían preparado los pilares para recibir el peso de las torres, se construyeron afuera. También supusimos que la utilidad del pórtico leonés como lugar en donde se llevaban a cabo recursos judiciales y otras negociaciones, pudo haber prevalecido a la hora de construir un espacio diáfano, transitable como los pórticos laterales de la catedral de Chartres, y los contrafuertes de las torres hubieran hecho inviable esa comunicación interior entre los tres vanos⁸³.

El profesor Kurmann opina que el cuerpo occidental de la catedral de León repite la disposición de los extremos del crucero de Saint-Denis. En

consecuencia, piensa que en León se copió esa organización sin ninguna motivación funcional; la evocación simplemente visual de las fachadas del transepto de Saint-Denis debía transmitir al espectador bien informado que la de León era la catedral de la capital de un reino. La iglesia de la coronación francesa (Reims) se fundía así con la iglesia sepulcral de la dinastía capeta (Saint-Denis) para crear una síntesis cuyo posible significado, en sentido figurado de alta política, le parece evidente al investigador alemán⁸⁴.

Existe entre las torres de Saint-Denis y las del crucero de León una relación que se puede explicar precisamente por motivos funcionales-técnicos, como veremos más adelante. Sin embargo, el carácter de las torres dionisianas difiere absolutamente del de las occidentales leonesas, tanto



Figura 7. Fachada occidental de la catedral de León.

82. Entre los distintos intentos que se han hecho de aplicar un esquema de trazado geométrico pueden consultarse los de J. M. MERINO DE CÁCERES, "Metrología y simetría de las catedrales de Castilla y León", en *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Las catedrales de Castilla y León I*, Ávila, 1994, pp. 7-52, esp. 39; G. BOTO VARELA, *La memoria perdida...*, p. 125 y ss.; C. GARCÍA ÁLVAREZ, "Geometría y proporciones áureas en la planta de la catedral de León", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXXIV (20001), pp. 49-80.

83. M. VALDÉS Y COLS, *Una historia arquitectónica...*, pp. 98-100.

84. P. KURMANN, "Architektur und Skulptur der Kathedrale von León", pp. 105-117.

por su concepción como por su relación estructural y volumétrica con el resto del edificio.

A la luz de los datos expuestos anteriormente, creo que hay que tomar en consideración la hipótesis, ya defendida en la historiografía artística por algunos autores⁸⁵, de que las torres se hayan construido sobre el pie forzado de una fábrica románica, o, más bien, que respondan a una traza gestada en el primer tercio del siglo XIII en relación con el proyecto de la iglesia tardorrománica. Las obras de la catedral a comienzos de la centuria, como ya he apuntado, son difíciles de definir pero consta que prácticamente enlazaron con el proyecto gótico.

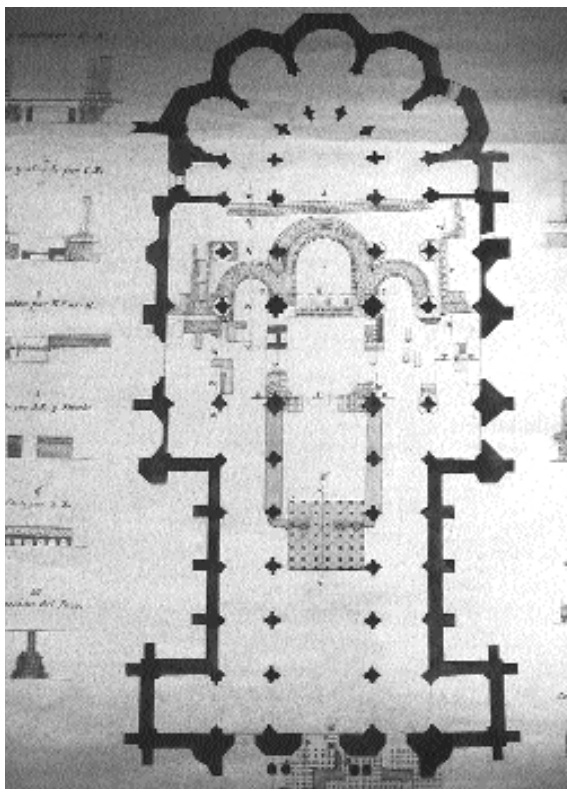


Figura 8. Planta de la catedral de León con la ubicación de las estructuras tardorrománicas excavadas por Demetrio de los Ríos.

Los muros laterales del templo actual están perfectamente alineados con los ábsides románicos excavados por Demetrio de los Ríos, por lo que hemos de pensar que su trazado coincidía, aun cuando el edificio resultante fuese de unas dimensiones excepcionales (fig. 8). Así mismo, los pies de la iglesia alcanzaban la línea actual. Desde mediados del siglo XII se registran una serie de transacciones inmobiliarias en el entorno de la iglesia mayor y los viales más próximos, alguna de las cuales puede relacionarse con la necesidad de ampliar los espacios catedralicios⁸⁶. Estas actuaciones facilitaron la configuración de la trama urbana del pujante barrio de Regla, en el que se perfilan ya los trazados definitivos de algunas calles y el origen de la Plaza de Santa María, citada por primera vez en 1187⁸⁷. A partir de los años centrales del siglo XIII no vuelven a aparecer referencias a compras ni cambios en la parte oriental de la plaza, por lo que no parece que el edificio gótico se haya extendido más hacia poniente.

En cuanto a la configuración de la fachada con las dos torres separadas del hastial, en Santiago de Compostela, entre 1160 y 1211, se concluyeron los tres últimos tramos de la nave y se dispuso a los pies una estructura, de claro sabor borgoñón, formada por dos torres gemelas flanqueando un pórtico abovedado. El 11 de abril de 1211, coincidiendo seguramente con el cierre del mismo, el arzobispo Pedro Muñiz consagró solemnemente el templo⁸⁸. ¿Pudo haberse proyectado en la iglesia tardorrománica de León un pórtico similar? Desde luego la iglesia compostelana era punto de mira para el resto de las sedes del reino, no solo por su prestigio religioso y artístico, sino desde el punto de vista político. Alfonso IX dio sepultura a su padre en el templo del Apóstol, contra los designios de la reina Urraca y de los castellanistas; allí se armó caballero en 1197, signo de su decidida vocación compostelana, como fuente de legitimación his-

85. P. NAVASCUÉS, "La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito", en *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Aspectos generales*, Ávila, 1990, pp. 17-66, esp. 27.

86. En 1149 y 1171 los canónigos de Santa María reciben casas situadas "...ante illa ventana de Sancta María"

87. La configuración urbana del barrio de Santa María de Regla en la Edad Media y las operaciones de compra-venta llevadas a cabo en este periodo están ampliamente explicitadas en la comunicación presentada al congreso por M. D. CAMPOS Y M. L. PEREIRAS, "El entorno urbano de Santa María de Regla en la Edad Media", publicada en este mismo volumen.

88. Un resumen con bibliografía actualizada sobre el tema puede consultarse en M. A. CASTIÑEIRAS, *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, 1999.

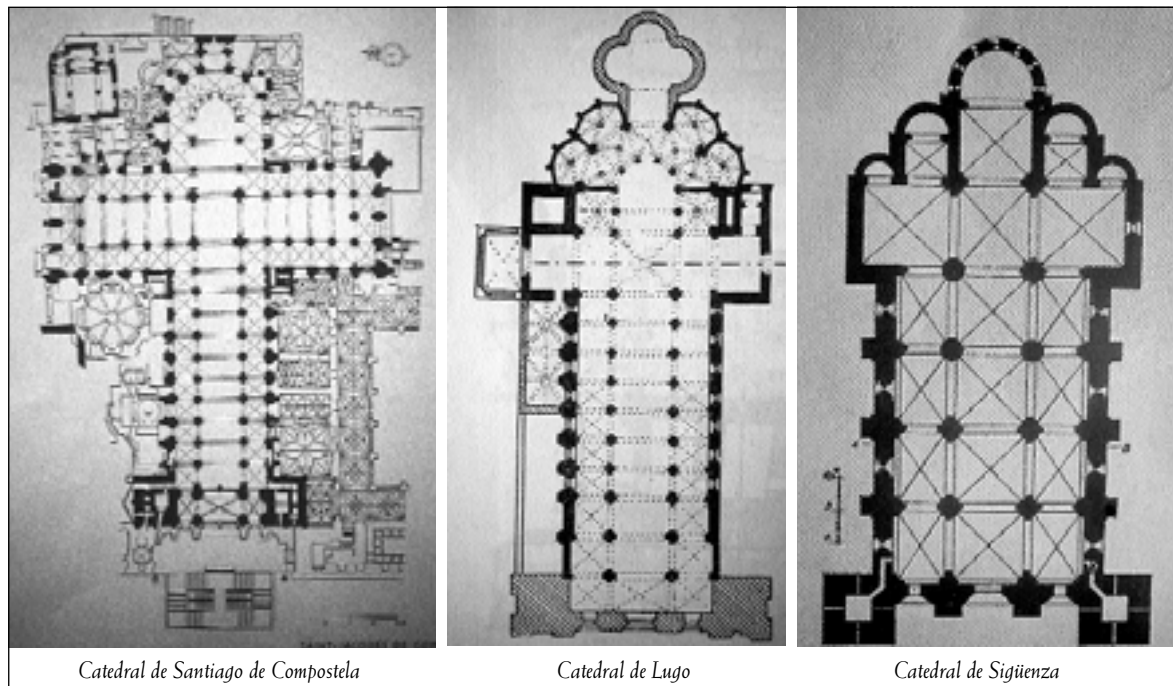


Figura 9. Plantas de las catedrales de Santiago de Compostela, Lugo y Sigüenza.

tórica para la monarquía leonesa, y allí reposarían finalmente sus restos mortales⁸⁹.

La estructura de fachada con las torres fuera de las naves se repitió en otros templos tardorrománicos, como la catedral de Lugo, tal vez la de Astorga y, más alejada del reino leonés, la de Sigüenza⁹⁰ (fig. 9).

No parece mucha presunción que la catedral de la que entonces aún era capital del reino imitara el modelo. Aún más si tenemos en cuenta que don Pedro Muñiz fue nombrado arzobispo de Santiago de Compostela tras haber ocupado la silla episcopal leonesa durante tres años (1205-1208). A pesar de su breve prelatura dejó huella en el cabildo leonés; es curioso que en el obituario de la Catedral se recoja su muerte, acaecida un 30 de enero de 1229, con la referencia a una donación del futuro obispo don Nuño Álvarez, a

la sazón arcediano, para que se celebraran los aniversarios del que llama "*mi maestro*"⁹¹.

Esa posible utilización de una estructura o, al menos, de un planteamiento previo para el cerramiento occidental del templo pudo, a su vez, condicionar la longitud del mismo y ser el factor que explica las reducidas dimensiones de las naves de la iglesia, así como la inserción anómala de la torre Norte en el muro del templo gótico.

Una primera aproximación al primer cuerpo de la torre septentrional muestra una fábrica de gruesos muros y aspecto arcaizante⁹². A su estructura cuadrangular se le han adosado los contrafuertes y la torre de escalera, cuya fábrica forma un solo cuerpo con el pórtico occidental de la iglesia (fig. 10). Pero es especialmente llamativa la forma en que penetra por el interior en el tramo de muro adyacente, cortando la primera

89. C. DE AYALA MARTÍNEZ, "Alfonso IX, último monarca del reino de León (1183-1230)", en *Reyes de León*, León, 1996, pp. 193-214.

90. Sobre la catedral de Astorga puede consultarse C. COSMEN ALONSO, *Arte románico en León. Diócesis de Astorga*, León, 1999, pp. 247-250.

91. M. HERRERO, *Obituarios medievales...*, p. 323.

92. Me refiero, por supuesto al cuerpo inferior, puesto que es bien sabido que la torre Norte fue completada en el siglo XIV y la Sur o del Reloj, en el XV.

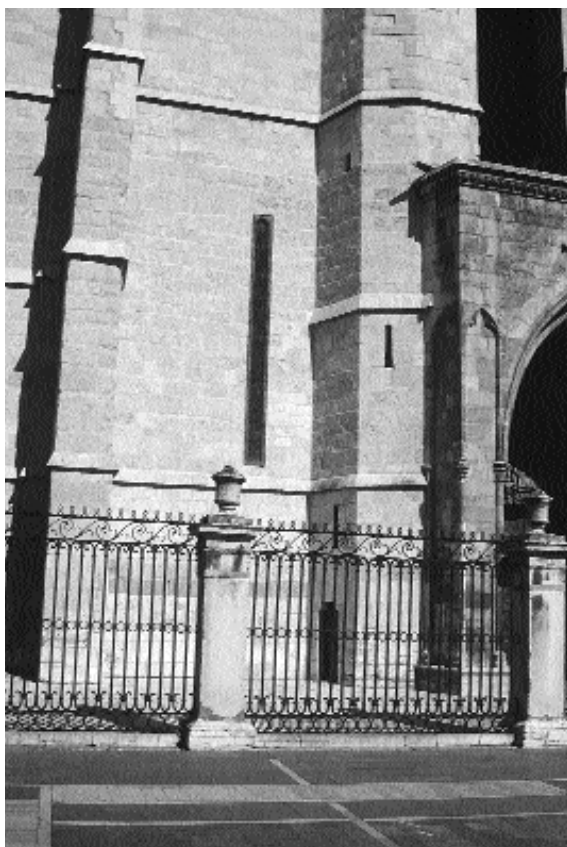


Figura 10. Catedral de León. Torre Norte vista desde el Oeste.



Figura 11. Interior de la nave Norte con la intromisión de la torre en la ventana.

ventana de la nave, lo que permite afirmar que ambas estructuras no se proyectaron a un mismo tiempo y no siguieron un orden lógico de construcción, si partimos de la idea de que las obras avanzaban siempre de Este a Oeste. Que la torre se levantó antes que el muro de la nave, y no al contrario, lo prueba el encaje de ambas fábricas, así como que la arquería ciega del zócalo apoya sobre ella (fig. 11). Por otro lado, si no hubiera existido ningún condicionamiento previo parece lógico que el tramo se hubiera completado y la torre se hubiera construido más hacia el Oeste o, en último caso, con un muro menos grueso, como ocurrió en el lado Sur, en donde el enmarque del vano no se ve afectado por la elevación de la torre. Esto nos lleva a plantear que, mientras en la torre Sur pudo existir el condicionamiento sólo de un proyecto o cimentación, en la Norte debió aprovecharse el cuerpo bajo que se habría construido en el primer tercio del siglo XIII. El pilar fasciculado que señala el final del tramo occidental de esa nave y que sirve como jamba de acceso al espacio interior de la torre mantiene la distancia establecida para todos los tramos del buque, pero es el enorme grosor de los muros de

ésta lo que provoca una intromisión que no se ha podido evitar, a pesar del chaflán que se practicó en la esquina y que puede apreciarse desde el exterior (fig. 12).

El muro septentrional de la nave que, como he comentado, sigue la alineación del tardorrománico, también puede haber estado condicionado por la construcción de aquél. En la parte baja, por el exterior, se advierte la utilización masiva de un tipo de sillares de caliza más dura que la habitual en la fábrica del templo gótico, escuadrados en un formato bastante cuadrangular y con abundantes marcas de cantero (fig. 13). No es posible observar la parte inferior de ese muro, pues el nivel del suelo está bastante más elevado que en la iglesia, y no sabemos hasta qué punto es sistemática la utilización en el zócalo de un tipo de fábrica que, tal vez, podría coincidir con la románica o si se trata simplemente de reaprovechamiento esporádico de materiales de una construcción de las primeras décadas de la centuria. Sería imprescindible poder acceder a la denominada cripta Norte para observar la parte inferior de ese paramento. El mismo tipo de aparejo y

marcas presenta la torre cuadrada del ángulo SE del claustro, sobre cuyo muro occidental se realizaron pinturas en la primera mitad del siglo XIII, lo que indica una cronología *ante quem*⁹³. Alguna de las marcas se repite también, aunque de forma más esporádica, en el zócalo de la cabecera que, como ya habíamos señalado, pertenece a una etapa constructiva, y seguramente a un proyecto, anterior al de las capillas radiales.

El último elemento de la catedral leonesa que difiere de su modelo francés es el cerramiento occidental de las pequeñas capillas de la cabecera correspondientes al tramo recto que precede al hemiciclo. Ese muro no existe en Reims; su presencia en León, según algunos autores, está condicionada por la alineación de la cerca de la ciudad⁹⁴. Es cierto que la cabecera está parcialmente asentada sobre la propia muralla, derruida para

permitir la expansión del templo hacia el Este, y que su trazado pudo tener en cuenta este factor y utilizar esa base, de alguna manera, como eje vertebrador. Sin embargo, creo que la existencia del muro que cierra las pequeñas capillas rectangulares no se justifica en este caso por la cimentación -que no sigue exactamente la misma dirección- o, al menos, no solo por ella sino que es debida a la cubierta, a los empujes que ha de soportar, como veremos enseguida.

Si la planta de la catedral leonesa deriva indudablemente de la catedral de Reims, con muy pocas novedades, el alzado es más difícil de adscribir a un modelo concreto. El aspecto general remite a la arquitectura del Norte de Francia y, más concretamente, a la Champagne, pero no hay duda de que encontramos referencias al entorno de París. No existe un edificio que sirva

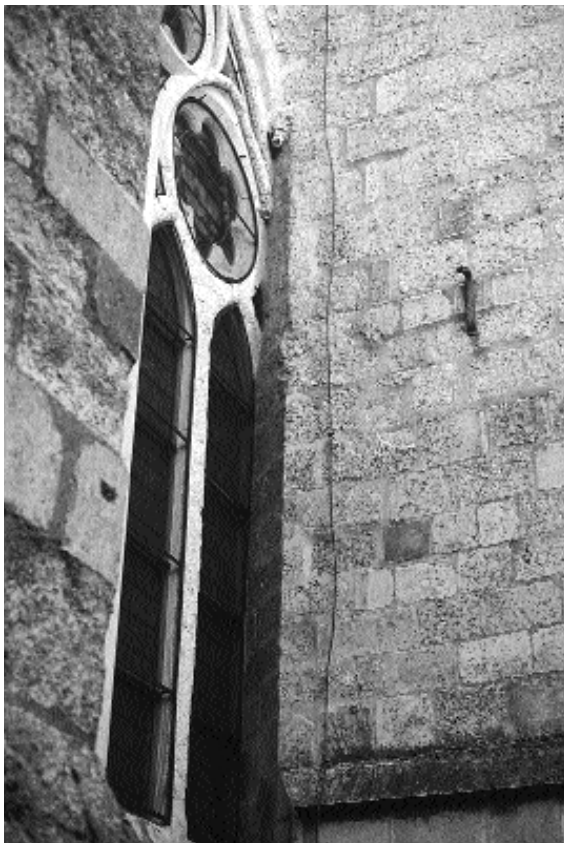


Figura 12. Exterior de la torre N. (desde el E.).

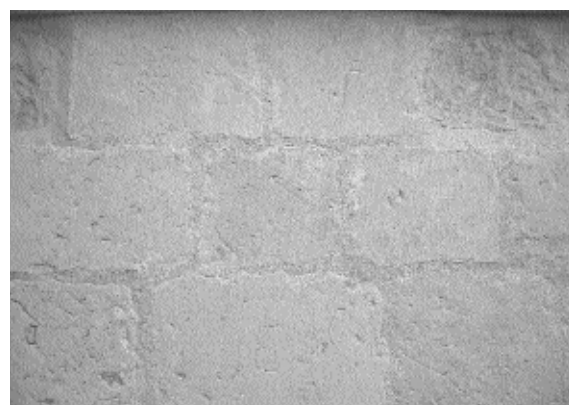


Figura 13. Zócalo del muro Norte de la nave por el exterior. Marcas de cantero.

93. Vid. E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ Y M. VALDÉS FERNÁNDEZ, "Recientes hallazgos artísticos en la catedral leonesa", *León medieval. Doce estudios*, León, 1978, pp. 233-244, esp. 236-237; M. VALDÉS Y COLS, *Una historia arquitectónica...*, pp. 54-56.

94. G. BOTO VARELA, *La memoria perdida...*, pp. 123-124.

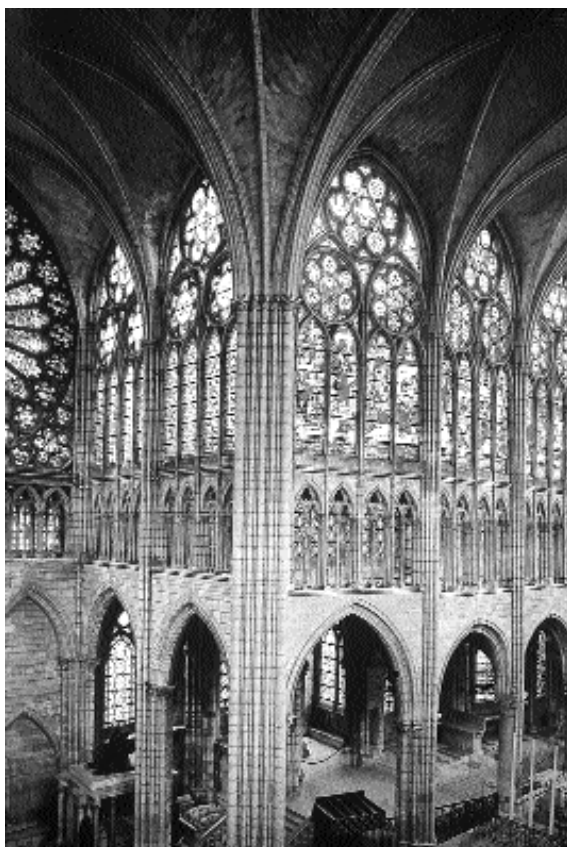


Figura 14. Interior de la iglesia abacial de Saint-Denis.

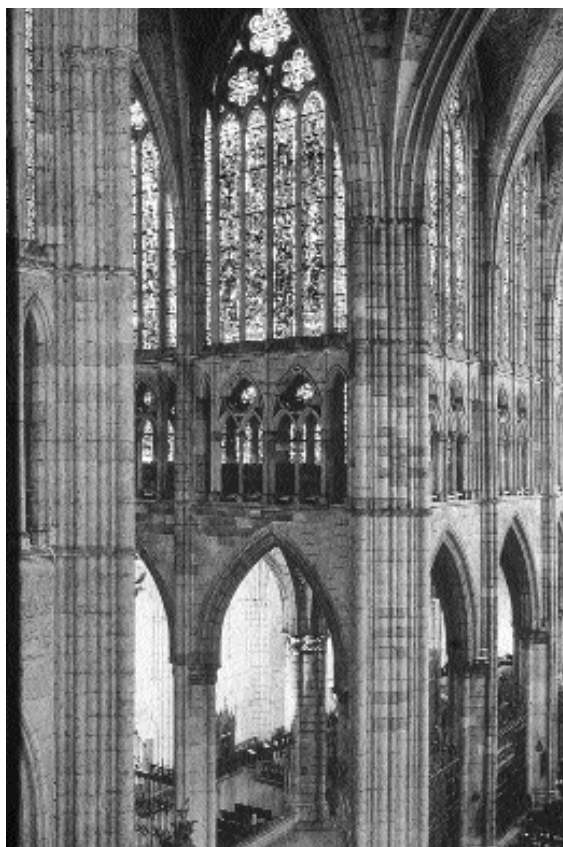


Figura 15. Interior de la catedral de León.

como modelo único para las soluciones aplicadas en León; las referencias son múltiples y han de buscarse en una serie de construcciones que continuaron el camino iniciado por Notre-Dame de Chartres en 1194, desde la iglesia de Saint Jacques de Reims y la catedral clásica de la misma ciudad, hasta las que pertenecen al gótico cortesano o radiante del reinado de san Luis, pasando por edificios menos paradigmáticos y deudores de los anteriores, como la catedral champañesa de Chalons-sur-Marne, con la que guarda bastante relación y que fue iniciada también en 1230.

La aplicación de los principios del gótico radiante, con la apertura del triforio hacia el exterior, la supresión total del muro bajo el arco formero en el claristorio y la progresiva unificación de ambos cuerpos superiores, se había llevado a la práctica en Saint-Denis, en la reforma que tuvo lugar en la iglesia a partir de 1231, y rápidamente creó escuela, con ejemplares tan destacados

como la catedral de Troyes (fig. 14). Su influencia se extendió a la cabecera de Amiens (d. 1237), las naves de Estrasburgo (1236-37) o la catedral de Colonia (d. 1248), entre otros⁹⁵.

La iglesia de Santa María de Regla se inscribe dentro de esa corriente y su aspecto general puede compararse con el de la abadía francesa (fig. 15). Sin embargo, el análisis individualizado de algunos elementos revela que hubo otros modelos anteriores que, como he comentado, han de buscarse, sobre todo, en la región de la Champagne.

¿Podemos considerar que se trata de la unión voluntaria de dos o más fórmulas arquitectónicas en una sola desde su planteamiento inicial con una finalidad política? O, a la vista de elementos de distinta procedencia, ¿se pretendía en León conseguir una síntesis artística que sumara en un edificio, casi ideal, toda la arquitectura francesa

95. Sobre este tema pueden consultarse R. BRANNER, *Saint Louis and the court Style in gothic architecture*, L. GRODECKI, *Arquitectura gótica*, pp. 170 y ss.; W. SAUÉRLANDER, *Le siècle des cathédrales*, p. 316; D. KIMPEL Y R. SUCKALE, *L'Architecture gothique...*, pp. 334 y ss.

aproximadamente desde 1210 hasta el gótico radiante, como ha concluido el Dr. Kurmann?⁹⁶

Desde luego, si el planteamiento inicial data de hacia 1230, hubiera sido posible la proyección de un edificio en la línea de San Esteban de Chalons-sur-Marne, pero no un gótico radiante en la línea que se difundió desde Ile-de-France. Dicho de otra manera, es imposible que las formas radiantes de la catedral leonesa se hubieran proyectado en una fecha tan temprana, lo que podría llevarnos a abandonar la tesis defendida en esta ponencia a partir, fundamentalmente, de los datos documentales. Sin embargo, un análisis detenido del templo arroja la conclusión de que su proceso constructivo no fue tan lineal y unitario como siempre se ha visto, sino más lento y tortuoso, como la propia historia de la sede leonesa en esta centuria y como la mayor parte de las empresas constructivas de los grandes edificios góticos. Creo que no se proyectó desde el principio como síntesis de varios modelos sino que el templo gótico se vio condicionado por el planteamiento de la construcción tardorrománica -como acabamos de ver- e incluso pudo iniciarse siguiendo un modelo y, a lo largo de su evolución, se produjeron correcciones y hubo modificación del proyecto original.

Dentro de la uniformidad que se advierte en todo el conjunto de la iglesia leonesa hay que señalar cierta inexactitud y leves desajustes de trazado que se reflejan en la planta levantada por el arquitecto Ignacio Represa, o en la de Demetrio de los Ríos a nivel de cubiertas. La torre Norte se encuentra desviada respecto al eje axial del templo, levemente girada hacia la izquierda y, por tanto, más paralela al claustro (fig. 16). Los intentos que se han hecho hasta el momento por encontrar el esquema geométrico generador de dicha planta no han obtenido resultados muy fructíferos -a pesar de basarse en el plano levantado por Demetrio de los Ríos que corrige levemente algunos desajustes-, y parece que la trama que más se aproxima y mejor explica puntos fundamentales del trazado leonés podría ser la misma de la catedral de Reims, si bien sería necesario aplicar dos esquemas diferentes que partirían de dos centros distintos⁹⁷. Si

realmente la catedral de León se planificó a partir de la proyección de una serie de figuras geométricas aureas, esas dificultades para encajarla en un solo esquema podrían ser un indicio más de que existieron cambios de plan o imposiciones previas que determinaron parcialmente la construcción.

Las incorrecciones que se descubren en una observación atenta de los elementos constructivos llevan a concluir que debieron producirse ambas circunstancias. Ya hemos hecho referencia más arriba a las irregularidades observadas en la torre Norte y, por otro lado, a la observación del profesor Karge sobre la inadecuación del zócalo de la cabecera con la articulación de los muros de las capillas radiales que se elevan sobre él. El otro punto de conflicto se sitúa precisamente en el pequeño tramo recto que precede al hemiciclo, es decir, en el segundo aspecto que separa la catedral leonesa de Notre-Dame de Reims. Cada uno de los extremos de ese tramo recto de la cabecera presenta dos arcos doblados que lo delimitan hacia el Oeste y hacia la girola. Son los únicos de este tipo y en todos ellos se producen desajustes, pues la moldura que trasdosa la rosca exterior no llega a acoplarse sobre el capitel y termina

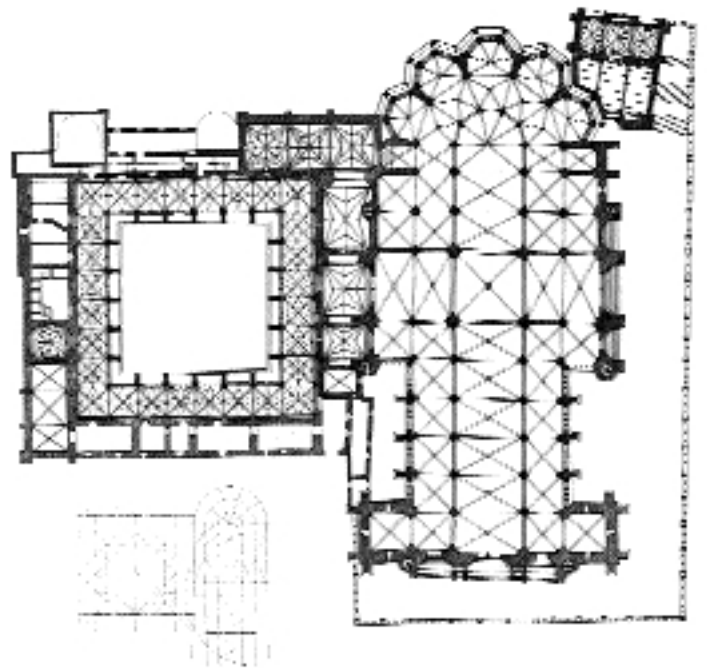


Figura 16. Planta de la catedral de León según el arquitecto Ignacio Represa.

96. P. KURMANN, *Architektur und Skulptur...*, p.

97. Vid. C. GARCÍA ÁLVAREZ, "Geometría y proporciones aureas..." y *El laberinto del alma. Una interpretación de las enjutas de las capillas absidales de la catedral de León*, León, 2003, pp. 235 y ss.

muriendo en algún lugar de la plementería o de los nervios de la bóveda (fig. 17).

La justificación de esas anomalías podemos ponerla en relación con otro de los elementos característicos del alzado leonés: la "Silla de la reina" y la "Limona".

La "Silla de la reina" y la "Limona" son los nombres que reciben las dos torres que se sitúan entre el crucero y la cabecera del templo, respectivamente en los lados Sur y Norte de la iglesia. En realidad se trata de cuatro paños de muro, sin cubierta superior, con grandes vanos abiertos en sus caras. No presentan ninguna utilidad como espacio habitable sino que funcionan como contrafuertes. Un edificio de las características estructurales de Santa María de Regla necesariamente hubo de plantear graves problemas para contrarrestar los empujes de las cubiertas. Los puntos más complejos son aquéllos en los que convergen los arbotantes que conducen el peso de las bóvedas del crucero con aquéllos que derivan de los tramos próximos a él en las naves y en la cabecera de la iglesia. Las soluciones que aplicaron los maestros de

las catedrales del siglo XIII varían desde la eliminación de los mismos en los brazos del crucero, con el consiguiente riesgo de inestabilidad, hasta el cruce sobre una pila exenta secundaria.

El director del proyecto de León compuso estructuras turriformes que reciben los dos arbotantes dobles de cada lado. Este recurso es el mismo que empleó el arquitecto de Saint-Denis después de haber construido un edificio totalmente diáfano, pero mientras él lo utilizó a ambos lados del ancho crucero, elevando las torres sobre las naves extremas, en León solamente aparece en el lado oriental (figs. 18 y 19). Por una parte, era la zona más compleja de soportar, en donde se concentran los empujes que vienen de distintas direcciones, desde el transepto y desde la cabecera; por otro lado, no hubiera sido posible construir una estructura semejante hacia el Oeste, pues tanto el crucero como la iglesia poseen solamente tres naves, en lugar de las cinco que existen en el amplio transepto de la abacial francesa que sirve como panteón de los reyes de Francia.

Así pues, no cabe duda de que se trata de un elemento funcional, coincidente con la abadía de Ile de France y que no tiene precedentes en el gótico clásico.

Tanto el aspecto final del alzado de la iglesia como las torres-contrafuerte apuntan para la catedral leonesa una cronología posterior a 1240. Si la construcción fuera fruto de un proyecto unitario, como siempre se ha pretendido, a pesar de las relaciones que existen con edificios del gótico clásico, no podríamos adelantar su planteamiento hasta el final del reinado de Alfonso IX, que es el punto de partida que indican las fuentes documentales, ni siquiera hasta el episcopado de Martín el Zamorano. Por lo tanto, la actividad desarrollada en las primeras etapas hubo de estar vinculada a un proyecto diferente.

El testimonio de un cambio de plan puede encontrarse, entre otros, en los desajustes que ya señalaba al hablar de los soportes. Especialmente los arcos doblados, que delimitan precisamente las capillas sobre las que se elevan la Silla de la Reina y la Limona. Fueron concebidos como un refuerzo posterior, proba-

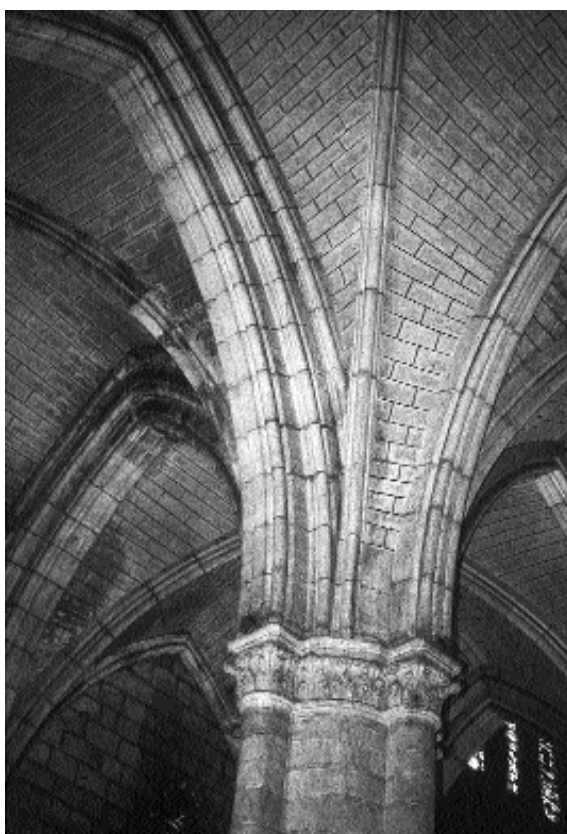


Figura 17. Catedral de León. Arranque de uno de los arcos doblados en el tramo recto de la cabecera.

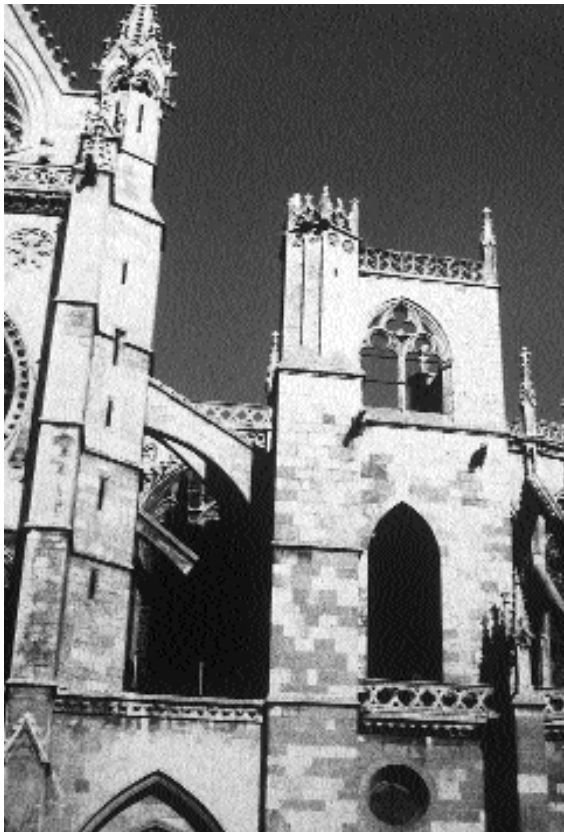


Figura 18. Torre-contrafuerte de la catedral de León denominada "Silla de la reina".

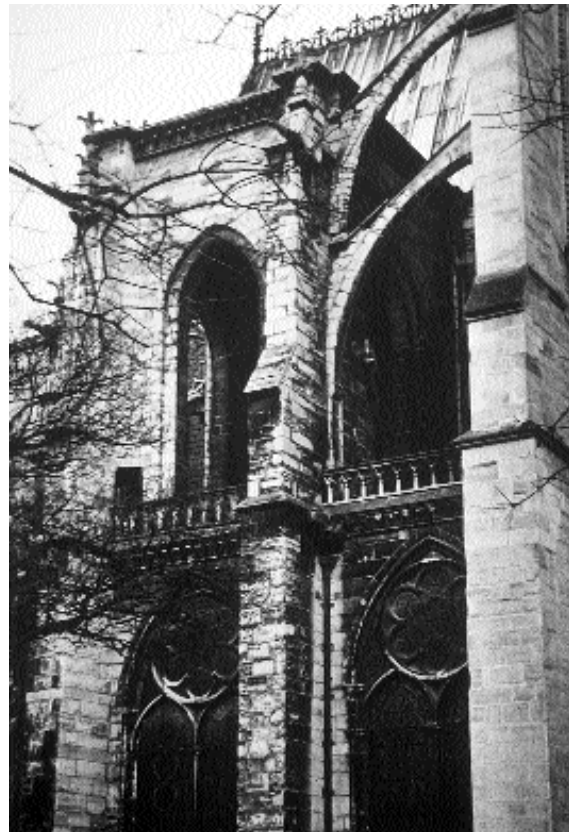


Figura 19. Torre-contrafuerte del crucero Norte de Saint-Denis.

blemente porque esa carga no estaba prevista en el plan inicial; la dificultad para encajarlos sólo puede explicarse por una modificación en el proyecto. El cambio de plan, con la diafanidad del muro y la consiguiente necesidad de contra-restos adecuados, motivó la construcción de la Silla de la Reina y la Limona, torres-contrafuerte, y obligó a reforzar los tramos de la cabecera sobre los que habrían de apearse éstas, es decir, los extremos del tramo recto anterior al hemisiclo. Así, se doblaron los arcos y, en el lado oriental, se levantó el muro que separa las pequeñas capillas rectangulares, muro que, como habíamos comentado, no existe en la catedral de Reims (fig. 20).

ORGANIZACIÓN Y TÉCNICA DE LA CONSTRUCCIÓN.

El estudio profundo de la organización y técnica de la construcción tal vez pueda ayudar a discriminar distintas campañas de trabajo que confirmen estas hipótesis y revelen el orden que siguieron las obras. Es un aspecto de la arquitectura del siglo XIII al que se ha prestado atención única-

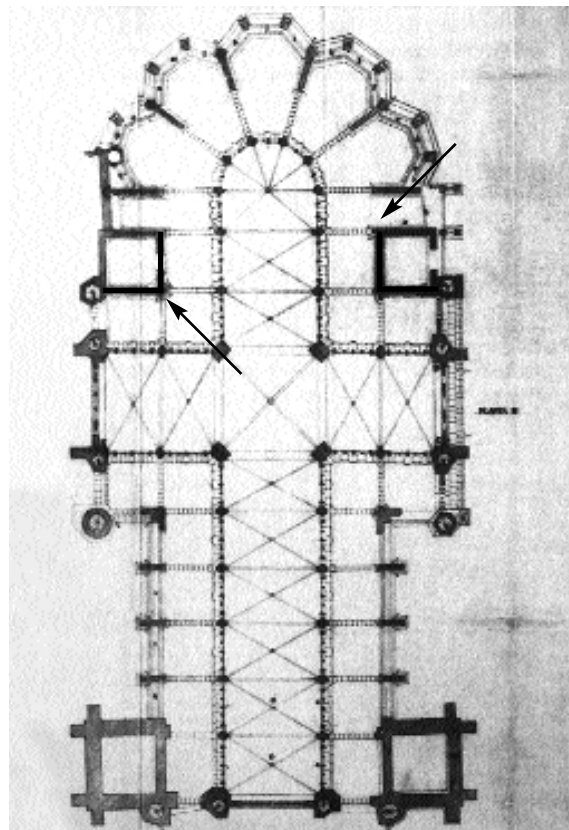


Figura 20. Planta de la catedral de León al nivel de las cubiertas de las capillas radiales (tomado de Demetrio de los Ríos), con la ubicación de los arcos doblados y el muro de cierre de las pequeñas capillas rectangulares de la cabecera.

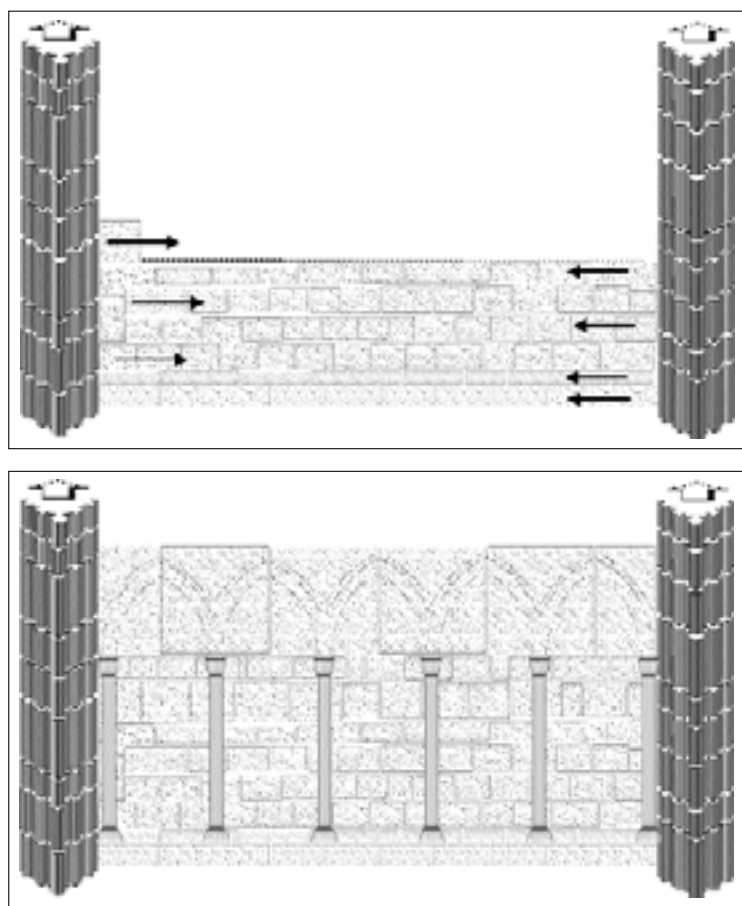


Figura 21a y 21b.- Proceso constructivo del zócalo del muro interior del tramo N3.

mente en los últimos años, sobre todo por parte de investigadores alemanes e italianos y que, en el caso de edificios bien documentados, puede arrojar resultados sorprendentes⁹⁸. Sin embargo, aún son muy escasos los monumentos del patrimonio europeo a los que se ha aplicado un trabajo de levantamiento de paramentos que responda a las exigencias de un estudio exhaustivo.

Un análisis completo de la catedral de León resulta prácticamente imposible o, al menos, poco fiable, debido a las reconstrucciones y

reposiciones o "restauraciones parciales", como denominaba Demetrio de los Ríos, que se llevaron a cabo en la segunda mitad del siglo XIX⁹⁹. Aún en la pasada centuria, los continuos trabajos de restauración a los que ha visto sometido el edificio, dañaron la superficie de los muros y borraron huellas que podrían revelar distintos aspectos técnicos del proceso constructivo.

No obstante, el despiece de toda la fábrica leonesa, con el registro e interpretación de las medidas de todos sus componentes y de la posible continuidad o ruptura en el ritmo de colocación de los mismos, es un trabajo que merecería un estudio monográfico. Es una línea de investigación abierta, en la que deben colaborar arquitectos e historiadores del Arte para intentar llegar a un conocimiento más profundo del edificio y de la arquitectura gótica hispana en general.

En una primera aproximación podemos analizar el zócalo del lienzo Norte de la nave, que ha sido una de las partes menos agredidas. Observamos que en el interior se ha seguido el sistema de construcción en vertical, propio del gótico, con el levantamiento independiente de los pilares y el posterior cierre del muro entre ellos. Pero, como ocurría en los primeros momentos en que este esquema se aplicó en Francia, se producen muchas irregularidades. Así, no se ha tenido en cuenta la altura de las hiladas y, como se puede observar en el esquema correspondiente al tramo N3 (fig. 21), es necesario corregir continuamente desajustes sobre la marcha, en el mismo momento de la colocación de los sillares. Antes de llegar a la altura de los capiteles, es preciso recobrar el nivel que se había perdido en la hilada anterior y, para ello, cada uno de los sillares ha de ser labrado *ex profeso*. Por último, se colocan las grandes piezas en las que se han tallado los boces de la arquería ciega y las columnillas "en délit".

98. En este campo han tenido una gran repercusión publicaciones como, p. ej., las de D. KIMPEL, "Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique", *Bulletin Monumental*, n° 135 (1977), pp. 195-222, y "L'apparition des éléments de série dans les grands ouvrages", *Histoire et Archéologie. Dossier. Les bâtisseurs du moyen âge*, XLVII (nov. 1980), pp. 40-60; R. RECHT (ed), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Strasbourg, 1989, o "Sur quelques aspects de la construction médiévale", *Dossiers d'archéologie*, n° 219 (dic. 1996-en. 1997), pp. 16-31, entre otros. En España cabe destacar los estudios que se han llevado a cabo en relación con el Plan Director de la catedral de Santa María de Vitoria, vid. A. AZKÁRATE GARAI-OLAUN, "Análisis de la evolución histórico-constructiva de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz (Aplicación de la "Arqueología de la Arquitectura" a un modelo complejo)", en *Actas del V Congreso de arqueología medieval española*, pp. 177-211.

99. D. DE LOS RÍOS Y SERRANO, *La catedral de León*, Madrid, 1895, t. II, pp 103 y ss. Sobre las restauraciones decimonónicas de la Catedral puede consultarse, entre otros, I. GONZÁLEZ VARAS, *La catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*, León, 1993.

El sistema de trabajo que se ha utilizado es totalmente artesanal; no existe una planificación de producción, almacenaje y montaje de las piezas, con las ventajas que supone la producción en serie, sino que el aparejo se hace *in situ*. Esto significa que las obras no podían avanzar con mucha rapidez y, posiblemente, que las campañas se paralizaban en invierno, con el consiguiente retraso de la obra. Ello redunda en la dificultad, que señalábamos en las primeras páginas de este texto, para explicar que la iglesia mayor pudiera haber sido construida en tan solo tres décadas, a partir de 1255. Por otro lado, un procedimiento tan arcaizante debe ser producto de



22. Montea del siglo XIII con el diseño del rosetón Norte a escala reducida.

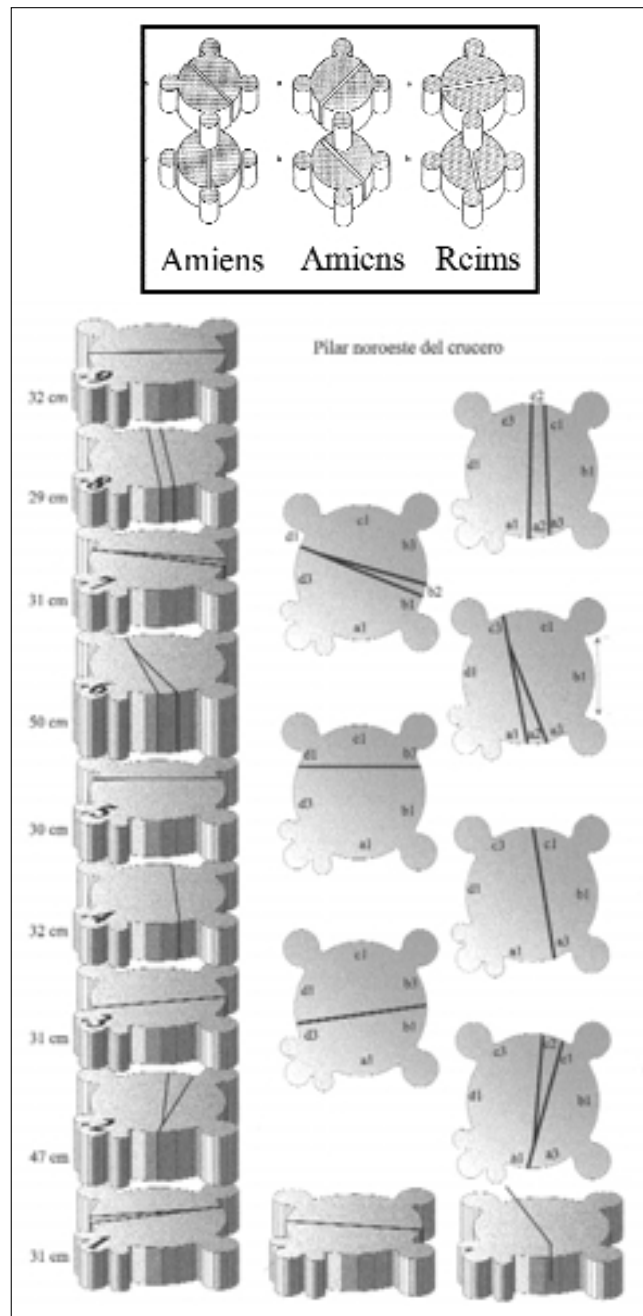


Figura 23. Despiece de la pila secundaria noroeste del transepto.

n	Altura	a1	a2	a3	b1	b2	b3	c1	c2	c3	d1	d2	d3
10	31	37	0	23	72	0	0	17	12	43	60	0	0
9	32	60	0	0	41	0	31	72	0	0	37	0	23
8	29	32	13	15	72	0	0	20	22	30	60	0	0
7	31	60	0	0	23	15	34	72	0	0	11	0	49
6	50	30	21	9	72	0	0	62	0	10	60	0	0
5	30	60	0	0	53	0	19	72	0	0	23	0	37
4	32	46	0	14	72	0	0	23	0	49	60	0	0
3	31	60	0	0	34	0	38	72	0	0	54	0	6
2	47	33	0	27	72	0	0	5	27	40	60	0	0
1	31	60	0	0	51	0	21	72	0	0	22	14	24
		344											

Medidas (en cm) del pilar noroeste del crucero.

una cantería poco especializada en los nuevos sistemas de construcción y de una campaña temprana de trabajo¹⁰⁰.

Más adelante las tareas debieron estar mucho mejor organizadas desde el punto de vista técnico. Prueba de ello es el testimonio de la utilización de diseños a escala que ofrece la montea con el rosetón del transepto Norte y en la que se ha utilizado como unidad de medida el pie real francés¹⁰¹ (fig. 22).

En la década de los 60 aparecen en la documentación nombres de pedreros de origen galo. Si la obra había estado paralizada algunos años, entre 1247 y 1255, estos trabajadores debieron llegar a León después de reanudarse las tareas y es impensable que una cuadrilla procedente de alguna cantería francesa de mediados de siglo siguiera esa técnica constructiva. Edificios que se levantaban en suelo hispano en esas fechas, como el claustro de la catedral de Burgos, construido en los años 60 y 70, presentan una clara organización en el levantamiento de los paramentos¹⁰².

En cualquier caso, parece que el sistema de aparejo nunca alcanzó la racionalización de la Sainte-Chapelle de París, ni aún la de Amiens o la menos organizada de Reims, como se puede observar en la descomposición de los pilares, en donde la altura de las hiladas varía y el tamaño de los sillares que componen cada una de ellas no llega a coincidir, por lo que únicamente se emplearían plantillas para los perfiles exteriores (fig. 23).

A MODO DE CONCLUSIÓN. LAS POSIBLES CAMPAÑAS DE TRABAJO. PROMOTORES Y FINANCIACIÓN

A lo largo de este trabajo hemos defendido que la catedral de León no fue producto del empuje promotor de un solo obispo ni su construcción debe considerarse tan lineal como hasta ahora se había hecho. Desde que se colocaron los cimientos de la iglesia hasta que se cerraron las bóvedas se produjeron cambios de obispos, monarcas,

maestros arquitectos y proyectos. Sin embargo, el aspecto general del templo mantiene una clara unidad y los elementos se repiten iguales a sí mismos en las distintas partes del edificio; incluso los nervios de las cubiertas realizadas en el siglo XIV responden al modelo inicial en el que se recogen los perfiles de las crucerías champañesas de la primera mitad de la centuria anterior. Se trata de un templo levantado con bastante rapidez, lo que permite hablar, como en Chartres, Reims o Amiens, de un proceso continuo de construcción más que de campañas secuenciadas con claras interrupciones entre ellas, circunstancia que ayuda a explicar esa unidad de estilo. El periodo más prolongado de inactividad alcanzó, a lo sumo, ocho años de duración (1247-1255).

La progresión de la obra no es fácil de establecer debido a la parquedad de las fuentes documentales y a la ausencia de un estudio riguroso sobre la técnica de construcción. Sin embargo, por las distintas razones que han sido expuestas en esta ponencia, pensamos que las capillas radiales se iniciaron después de las naves y que el transepto fue la última parte en cerrarse. A menudo se asume que la construcción de un edificio debe avanzar en una sucesión de campañas claramente definidas y ordenadas de Este a Oeste o viceversa, pero no siempre es así; determinadas partes del mismo pueden elevarse en horizontal, es decir, que la construcción crece de abajo a arriba en un amplio fragmento del perímetro, al menos hasta la altura en la que es posible trabajar sin andamios. A partir del arranque de los arcos, el sistema gótico invita a proceder tramo por tramo pero, de cualquier modo, no hay que imaginar el edificio entero levantándose en una secuencia continua en una u otra dirección.

En el fin de una campaña de trabajo y comienzo de otra nueva intervienen diferentes factores. En primer lugar, el económico, ya que la limitación de recursos puede imponer una pausa en las obras en tanto se recaudan nuevos fondos. En segundo lugar, el factor humano; la desaparición del maestro o del obispo constructor puede sig-

100. Un sistema igualmente artesanal se siguió en la catedral de Chalons-sur-Marne a partir de 1230.

101. En el desmonte del brazo Sur del transepto aparecieron varias monteas, algunas con diseños de estructuras arquitectónicas que, según Street, después fueron utilizadas en la ejecución de las obras de restauración. G. E. STREET, *La arquitectura gótica en España*, Madrid, 1926, p. 128, y M. VALDÉS Y COLS, *Una historia arquitectónica...*, p. 105.

102. H. KARGE, "La cathédrale de Burgos. Organisation et technique de la construction", en R. RECHT (ED.), *Les batisseurs...*, pp. 162-163.

nificar una ruptura en la regularidad de las formas diseñadas, impuestas y/o supervisadas por ellos. Por último, el cambio de moda, de gusto o intención, puede hacer que un edificio se vuelva desfasado a lo largo de su propia erección, lo que invita a reconsiderar detalles como los capiteles, las tracerías de las ventanas, etc, a un cese en el trabajo para reiniciar una fábrica más moderna o, incluso, a un proceso de transformación que le dé un aspecto más actual.

En el otro platillo de la balanza hay que colocar el factor de continuidad que supone la participación del cabildo en todas las fases de construcción. Los capitulares debían aprobar el proyecto, administrar los recursos, responsabilizarse de una fundación de fábrica (la Obra), vigilar la contabilidad, proveer los materiales necesarios y, en la mayoría de los casos, también contrataban a los trabajadores. En suma, la verdadera fuerza organizativa de la construcción descansaba en el cabildo y no en el maestro arquitecto, que procedía de fuera de la ciudad y, en el caso concreto del maestro Enrique, incluso residía fuera de ella mientras llevaba a cabo las tareas de dirección.

La complejidad que entraña deslindar cada uno de estos supuestos y definir su reflejo en la materialidad de la fábrica arquitectónica aumenta enormemente con la probabilidad de su interrelación y de que las posibles -no siempre necesarias- transiciones o suturas practicadas en los muros sean imperceptibles.

A pesar de ello, los planteamientos que se hacen en este estudio y los datos que en él se aportan conducen a trazar un nuevo itinerario para acercarse al conocimiento del proceso constructivo de Santa María de Regla.

Podemos concluir que la empresa que se había ido preparando a finales de los años veinte, con el engrosamiento de la Obra y la compra de canteras, destinada posiblemente a solucionar una

construcción tardorrománica finalmente fallida, se proyectó, como iglesia de la capital del reino que en aquel momento era León, siguiendo el modelo de Reims y de las iglesias champañesas de su entorno.

En 1230 murió Alfonso IX y Fernando III unió el reino a la Corona castellana con el apoyo del obispo don Rodrigo Álvarez. Las obras de la catedral probablemente comenzaron por el buque de la iglesia, tal vez con el pie forzado del trazado perimetral y a partir de la proyección de las torres occidentales tardorrománicas, a las que correspondería la cabecera excavada por Demetrio de los Ríos, parte de la obra inacabada de Manrique de Lara en concordancia con la afirmación del tudense de que la magna obra iniciada por el prelado no se llevó a perfección.

En los años siguientes los trabajos pudieron progresar poco, pues salvo un breve gobierno de don Arnaldo, la sede estuvo vacante hasta finales de 1238. En este periodo se registró la intromisión del papado y de la monarquía, en el marco de un proceso de deterioro de las relaciones dentro del cabildo, cuyos enfrentamientos internos habían resurgido tras la muerte de don Rodrigo¹⁰³. La actuación de Fernando III, a pesar del apoyo que había encontrado en el obispo y cabildo de la iglesia mayor para ceñir la corona del reino leonés, se puede resumir en la apropiación de las rentas de la iglesia, aun cuando había prometido no aprovechar para ese fin la sede vacante a la muerte de don Rodrigo Álvarez¹⁰⁴, y en su negativa al traslado a León del canciller real y obispo de Osma, don Juan Díaz de Medina, con el argumento de que lo necesitaba cerca de él, es decir, que el monarca se sentía lejos de la Iglesia de León¹⁰⁵. Las circunstancias, por lo tanto, no eran favorables para la buena marcha de los proyectos iniciados.

Durante ese periodo de inestabilidad, algunos canónigos destacados, como Martín Alfonso,

103. A. RODRÍGUEZ LÓPEZ, "La política eclesiástica de la monarquía castellano-leonesa durante el reinado de Fernando III (1217-1252)", *Hispania*, 168, 1988, pp. 7-48.

104. El 6 de diciembre de 1231 Fernando III concedía a la iglesia de León y a su obispo don Rodrigo no tocar, ni él ni sus sucesores, los bienes del prelado, de la iglesia o de sus hombres cuando la sede estuviera vacante (J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental...*, t. VIII, doc. 1989). Sin embargo, una vez que el nuevo obispo, Martín Rodríguez, ocupó la silla episcopal, Gregorio IX reclamó al rey la devolución de los bienes de los que se había apropiado durante la vacante (L. AUVRAY, *Les registres de Gregoire IX*, t. III, París, 1908, doc. 4598).

105. La negativa a que su canciller dirigiera la diócesis de la que ya era electo y la justificación de que lo necesitaba cerca se recogen en L. AUVRAY, *Les registres...*, t. III, docs. 3967 y 3969.

podieron actuar como promotores para que los trabajos constructivos se mantuvieran. Pero sería con la llegada del nuevo prelado, Martín Rodríguez el Zamorano, cuando recobrarán un cierto ritmo. Su intención de "reparar la fabrica de la iglesia", con la colaboración económica paritaria de la mesa episcopal y la mesa capitular, estaría en consonancia con la necesidad de continuar la erección del nuevo buque que se había iniciado a partir de la estructura tardorrománica.

Por este mismo tiempo pudo comenzar a cimentarse la cabecera. Pero los trabajos sufrirían un segundo receso a partir de 1247, con el ya mencionado traspaso de las tercias al rey para seguir las campañas de la Reconquista, el cúmulo de deudas contraídas por don Nuño y el consiguiente descontento del cabildo. Los problemas internos motivaron, de nuevo, dos años de sede vacante hasta que en 1254, a petición de Alfonso X, el arcediano don Martín Fernández fue elegido, por un margen muy apretado de votos, obispo de León.

Al año siguiente, y a pesar de las deudas que pesaban sobre la Iglesia, se reanudarían las obras de Santa María con la decidida intención de prolongarlas hasta su término. Las expresiones utilizadas en el Concilio de Madrid, "...que de nuevo se construye" y "*ad consumationem ipsius fabrice*", son el reflejo de que las obras habían estado paralizadas -por falta de recursos- y de que no se encontraban en una fase inicial. Esta campaña comenzaría con la erección de las capillas radiales sobre el basamento previamente levantado; su inminente construcción se cita ya en 1256, cuando Alfonso X manifiesta su intención de dotar dos capellanías.

Una vez terminadas las naves en sus partes altas y la cabecera hasta la altura del tramo rectangu-

lar pequeño, se procedería a cerrar el templo en la zona del transepto y del tramo recto que precede al presbiterio. Hasta ese momento pudieron mantenerse los ábsides románicos, ubicados en ese lugar y que permitían trabajar en la cabecera del nuevo templo, funcionando como cerramiento para que no se perturbase la celebración del culto que se mantendría en ellos.

El encuentro de la solería de la parte oriental de la iglesia, nivelada con la de la antigua capilla mayor aún en pie, y la de la zona occidental, en donde se había seguido el nivel de las naves románicas, lógicamente más bajo que el de su presbiterio, provocó en la línea de los pilares torales la existencia de un desnivel de 58 cms., que se salva parcialmente con dos escalones situados entre la nave central del crucero gótico y su colateral del Este. Esta diferencia de nivel en toda la anchura del templo dificulta la lectura espacial de la triple nave del transepto sin ofrecer, a cambio, ninguna ventaja litúrgica o ceremonial. Curiosamente, en la catedral de Amiens, en el mismo lugar, existe un desnivel salvado mediante cuatro escalones; la coincidencia no tendría mayor interés si no fuera porque, como se ha comentado anteriormente, en esa iglesia mayor las naves también se construyeron antes que la cabecera.

Es probable que, al retomar las obras con nuevo ímpetu a partir de 1255, se modificara el plan inicial, respetando las trazas generales para acomodarlas a la arquitectura radiante que se había gestado en el país vecino en la década de los treinta. Así, sobre un esquema inicial basado en modelos clásicos champañeses, se consiguió levantar un muro totalmente diáfano y se aplicaron soluciones plásticas y estructurales que caracterizan la arquitectura parisina de la época de San Luis.

La escultura de la sede leonesa a la luz de los grandes talleres europeos

Willibald Sauerländer

RESUMEN

La escultura gótica francesa del siglo XIII se tomó como modelo en los distintos países del occidente europeo, pero, al mismo tiempo, el carácter propio de cada uno de ellos, sus habitantes, costumbres y modas provocaron modificaciones para adaptar esos modelos a un lenguaje propio.

Esta ponencia versa sobre el aspecto que presenta la respuesta leonesa a las formas, la belleza, la dulzura o la pasión de la escultura europea del siglo XIII. No se trata de descubrir influencias sino, sobre todo, de identificar metamorfosis.

Se presta especial atención a la portada occidental, del Juicio Final, en la que, a pesar de los indudables referentes franceses, se advierte una planificación propia. Así mismo, el análisis detenido de distintas imágenes permite reconocer la inspiración en la escultura ultrapirenaica, con la que tantas veces se han establecido comparaciones, pero, sobre todo, pone de manifiesto la existencia de peculiaridades formales e iconográficas. En este sentido, algunos aspectos tratados permiten concluir que la escultura de la catedral de León es un espejo vivo de la cultura visual propia del reino castellano en tiempos de Alfonso X el Sabio.

ABSTRACT

Thirteenth century French Gothic sculpture was taken as a model in the various Western European countries, but, at the same time, the character of each one of them, their people, customs and fashions brought about modifications to adapt those models to a language of their own.

This paper is about the response of the Leonese cathedral to the forms, beauty, sweetness and passion of 13th century European sculpture. It does not intend to find out influences but, above all, to identify metamorphoses. Special attention is paid to the western facade, the Final Judgment, where, in spite of some references which are undoubtedly French, the planning can be easily seen as characteristic of its own. Likewise, a close study of the various images allows us to recognize the inspiration coming from the sculpture beyond the Pyrenees, to which it has been compared so many times, but, above all, it highlights the existence of some peculiarities both formal and iconographic. Connected with this, some of the aspects dealt with lead us to the conclusion that the sculpture in the Cathedral of León is a vivid mirror of the visual culture characteristic of the Castilian kingdom at the time of Alfonso X the Wise.

PALABRAS CLAVE: Escultura gótica. Iconografía. Catedral de León.

KEY WORDS: Gothic Sculpture. Iconography. León Cathedral.

Hace 650 años -en 1253- cuando en León se estaba comenzando la construcción de una nueva catedral, el gótico francés, bajo el reinado de San Luis IX, había alcanzado su punto más álgido¹. En el reino franco se habían finalizado ya o estaban a punto de terminarse las catedrales de Sens, Laon, Paris, Chartres y Soissons, lo mismo que las de Amiens y Reims. En París se levantó la

Saint-Chapelle para contener el relicario de la corona de espinas adquirida en el Oriente bizantino por el rey y, en la abadía regia de Saint-Denis, se erigió una nueva iglesia radiante de luz para cobijar las tumbas de los reyes de Francia². El reino franco dio a las construcciones cristianas una nueva forma, en la que las tradiciones de la iglesia franca se unieron a las pretensiones sacras

1. Véase R. BRANNER, *Saint Louis and the Court style in Gothic architecture*, London, 1965. También D. KIMPEL y R. SUCKALE, *Gotische Architektur in Frankreich 1130-1270*, München, 1985, pp. 376-453.

2. Sobre la Saint-Chapelle ver bibliografía en: *Le trésor de la Saint-Chapelle*, Paris, 2001, p. 284. Sobre Saint-Denis ver C. BRUZELIUS, *The thirteenth century church at Saint-Denis*. New Haven/London, 1985.

de la monarquía francesa³. No fue casualidad que la catedral de la coronación de Reims, la iglesia abacial de Saint-Denis, necrópolis de los reyes, y la Saint-Chapelle, capilla relicario del rey, pertenecieran al nuevo estilo de brillantes construcciones.

Estos edificios del ámbito de la corona francesa pronto comenzaron a ser imitados en otros países occidentales. Cuando, hacia 1174, los monjes de Canterbury levantaron una nueva catedral sobre la tumba del recién canonizado obispo y mártir Thomas Becket, tomaron como modelo la catedral del arzobispado de Sens⁴. A mediados del siglo XIII, en el momento en que la casa real francesa se había convertido en la primera monarquía occidental, la imitación de las radiantes catedrales francesas adquirió una nueva intensidad y significación. En 1247, cuando el rey inglés Enrique III comenzó a construir con gran pompa una nueva iglesia en la abadía de Westminster para cobijar la tumba de su antecesor, conocido como Eduardo el Confesor, se ciñó al modelo de la catedral de la coronación francesa, en Reims⁵. En 1248, cuando en Colonia, ciudad con numerosas y soberbias abadías y colegiadas tardorrománicas, se inició la construcción de una nueva catedral sobre el relicario con los restos mortales de los Reyes Magos, se fue probablemente en busca de un maestro francés, que erigió un grácil coro gótico y que bien pudo haber estado en Amiens o Beauvais⁶. En estos casos no se trató solamente de una imitación del modelo arquitectónico, sino de la asunción de una nueva forma espiritual constructiva, su magnificencia y también su exhuberancia.

Así también se quiso hacer en León. En época del reinado de Alfonso X de Castilla (1252-

1284) y bajo el obispo Martín Fernández (1254-1289), cuando se empezó a levantar una nueva catedral para cobijar el relicario de san Froilán y la tumba del rey Ordoño II, se dirigió la mirada hacia los modelos modernos y, al mismo tiempo, llenos de significación histórica, del reino franco: la catedral de la coronación de Reims y la ya mencionada iglesia abacial de Saint-Denis, en la que se enterró a los reyes franceses y en la que se guardaban las insignias de la coronación. No sólo se asumieron las nuevas formas constructivas, sino que se siguió el ejemplo de los santuarios más venerados del reino cristiano ultrapirenaico.

El gótico francés no supuso solamente una nueva arquitectura, sino que transformó también el aspecto de las vidrieras de las catedrales y la escultura de las portadas. Ya no veremos más "lienzos" en piedra, como en las iglesias románicas. En las columnas de las portadas góticas se ven, por primera vez desde el mundo antiguo, estatuas casi totalmente de bulto redondo, que muestran una nueva imagen -de Cristo, María, los profetas, los apóstoles y los santos- realista y a menudo tan bella como en siglos anteriores⁷. En la Portada Real de la catedral de Chartres, Cristo ya no es una aparición prepotente como en el tímpano de Moissac o en la portada del Juicio Final de Autun, sino que muestra unos rasgos sosegados y nobles y es una figura soberana.

De este "*humanisme gothique*" ha hablado Henri Focillon, el gran historiador del arte francés⁸. El Cristo de la entrada de la catedral de Amiens, el famoso "Beau Dieu", es una figura limpia y pura, realmente el "Buen Dios"⁹. En las blancas esculturas góticas de marfil, María se transforma en una figura dulce, suave y graciosa, que irradia una ale-

-
3. Para una retrospectiva de las nuevas construcciones góticas véase W. S. CLARK, "The recollection of the past is the promise of the future. Continuity and contextuality. Saint-Denis, merovingians, capetians and Paris", en *Artistic integration in gothic buildings*, V. RAGUIN y otros (eds.), Toronto, 1995, pp. 92-113.
 4. F. WOODMAN, *The architecture and history of Canterbury cathedral*, London, 1981. P. DRAPER, "William de Sens and the original design of Canterbury cathedral", *Journal of the society of architectural historians*, XLII (1983), p. 238 y ss. F. DRUFFNER, *Der Chor der Kathedrale von Canterbury, Architektur und Geschichte*, Washington, 1994.
 5. Véase P. BINSKY, *Westminster Abbey and the Plantagenets*, London, 1995, con la bibliografía más antigua.
 6. Véase A. WOLF, *Der Kölner Dom*, Stuttgart, 1977; P. KURMANN, "Köln und Orleans", *Kölner Domblatt* 45 (1979/80), pp. 255-276.
 7. Sobre el significado y formación de las figuras de las columnas góticas véase W. SAUERLÄNDER, "Die gestörte Ordnung o "Le chapiteau historié", en *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12/13. Jahrhundert*, H. BECK y K. HENGEVOOSDÜRKOP (eds.), Frankfurt, 1994, pp. 431-456.
 8. H. FOCILLON, *Le Moyen Âge gothique. Art d'Occident*, Paris, 1965, vol. 2, p. 163: "La plastique monumentale et l'humanisme gothique".
 9. W. SCHLINK, *Der Beau Dieu von Amiens. Das Christusbild der gotischen Kathedrale*, Frankfurt, 1991.

gría santa pero al mismo tiempo maternal¹⁰. ¡Y cómo cambia la imagen del ángel! Los conocidos ángeles de la sonrisa de la fachada de la catedral de Reims, de la misma manera que las esculturas de ángeles en madera que antiguamente rodeaban los altares de los coros y capillas góticas, parecen ser mensajeros del amor divino, risueños y graciosos.

El Occidente se deja seducir por la belleza y sensualidad de este nuevo arte escultórico: Inglaterra, Alemania, un poco más tarde Italia y no en último término la España cristiana. En todos estos países se copian con empeño las figuras de la escultura gótica francesa, pero, al mismo tiempo, estos modelos son modificados con el correspondiente carácter propio de los diferentes países, sus habitantes, sus costumbres y sus modas. Los magníficos ángeles suspendidos de la nave transversal de Westminster son un eco de los ángeles sonrientes de Reims, pero su apariencia etérea también tiene algo del espectro aéreo del *Sueño de una Noche de Verano* o de las figuras de Flaxman¹¹. Las esculturas de los donantes en el coro de la catedral de Naumburgo son una respuesta a los modelos de Reims, pero su apariencia maciza y pesada, su oscuro *pathos*, tienen un carácter propio e independiente¹². Las formidables figuras de los reyes Fernando III y Beatriz de Suabia del claustro de la catedral de Burgos están probablemente inspiradas en Reims, pero las vestiduras y el gracioso gesto de la encantadora reina se ven en las miniaturas de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, no encontrándose en ninguna parte al norte de los Pirineos¹³. La escultura gótica se convierte en el siglo XIII en una *Lingua Franca* europea, pero la pronunciación de esa *lingua* adopta en cada país un timbre diferente.

Con ello llegamos al tema que se debe tratar aquí, que lleva el título de "La escultura de la sede leonesa a la luz de los grandes talleres europeos". Nuestra pregunta es: ¿qué aspecto tiene la respuesta leonesa a la forma, la belleza, la sonrisa y a la pasión de la escultura europea del siglo de san Luis? La escultura de la España cristiana reaccionó desde muy pronto, ya desde el siglo XII, a las novedades de la escultura protogótica de Borgoña y del reino franco, como se puede apreciar en la portada de Santa María la Real de Sangüesa, la portada occidental de San Vicente de Ávila, la Cámara Santa de Oviedo o el Pórtico de la Gloria en Santiago¹⁴. Ningún otro país europeo tuvo en el siglo XII una relación tan estrecha con la escultura protogótica de Francia como España.

La catedral gótica de León no sólo tomó la forma arquitectónica de las catedrales francesas más modernas, sino que muestra, como las de Chartres, París, Amiens y Reims, portadas profusamente decoradas con esculturas, que se abren al interior de la catedral. En la fachada del mediodía se abren, como en Chartres y Reims - allí por cierto en la parte norte- tres entradas con esculturas y relieves. En el parteluz de la portada central está la figura de san Froilán, cuyo relicario se venera en el interior de la catedral¹⁵ (Fig. 1). Así también ocurre en Chartres, donde en medio de la portada del crucero norte se puede ver la escultura de santa Ana, cuya cabeza se custodia en la catedral desde 1205. Lo mismo pasa en Reims, donde en el centro de la portada norte del crucero está la figura del papa san Calixto, cuyo relicario se puede visitar en el crucero¹⁶. Las estatuas en las portadas son las indicadoras del camino que conduce a las reliquias de los santos. León presenta su

-
10. Sobre las esculturas de marfil góticas véase la compilación de M. SEIDEL, *Die Elfenbeinmadonna im Domschatz zu Pisa*, 1972, pp. 1-50.
11. Sobre estos ángeles consultar W. SAUERLÄNDER, "Sculpture at Westminster Abbey", en W. SAUERLÄNDER, *Cathedrals and Sculptures*, vol. 2, London, 1999, pp. 455-502.
12. Sobre Naumburg véase W. SAUERLÄNDER, "Die Naumburger Stifterfiguren. Rückblick und Fragen", en W. SAUERLÄNDER, *Cathedrals and Sculptures*, London, 1999, pp. 593-711; E. SCHUBERT, *Der Naumburger Dom*, Halle, 1997.
13. Sobre ambas esculturas del claustro de Burgos véase R. ABEGG, *Königs und Bischofsmonumente. Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos*, Zürich, 1999, pp. 117-124.
14. Sobre Sangüesa véase L. M. de LOJENDIO, *Navarre Romane*, La-Piere-qui-Vire, 1967, pp. 151-200. Las esculturas de las columnas de Sangüesa derivan de la Portada Real de Chartres. Podrían estar inspiradas en las figuras borgoñonas en el carácter de la tumba de san Lázaro en Autun. Sobre Ávila y la Cámara Santa de Oviedo véase J. M. PITA ANDRADE, *Los maestros de Oviedo y Ávila*, Madrid, 1955. Las figuras de Ávila parecen depender de modelos borgoñones como la portada de Vézelay, en cambio en Oviedo se debe contar con una inspiración a través de Saint-Denis. Sobre el Pórtico de la Gloria véase W. SAUERLÄNDER. "Les contemporains du Maestro Mateo", en *Actas Simposio Internacional sobre "O Portico da Gloria e a Arte de seu Tempo"*, Santiago de Compostela, 1990, pp. 7-49.
15. Sobre san Froilán véase *Biblioteca Sanctorum*, vol. 5, col. 1283-85.



Figura 1. León, catedral. Crucero sur. San Froilán en el parteluz.

san Froilán como Chartres su santa Ana y Reims con san Calixto, en el umbral de la catedral.

En la fachada norte del crucero, también de acceso al claustro, se abre una sola portada. Debió ser la entrada a la sede catedralicia para los canónigos, algo parecido a la "Porte du Cloître" del crucero norte de la catedral de París¹⁷. Tal y como se presenta la portada hoy, en el parteluz está María como patrona de la catedral, en la talla conocida como Virgen del Dado. A su izquierda

se representa la Anunciación, de la misma manera que en las portadas occidentales de Amiens y Reims, en la portada de las casas del cabildo en la abadía de Westminster y también en la portada del claustro de Burgos¹⁸. A su derecha están los apóstoles Pedro y Pablo - el primero representado como papa- seguidos de Santiago el Mayor. Aquí tenemos, como en el Pórtico de la Gloria de Santiago, una clara alusión a Roma como centro de la Iglesia universal y a Santiago, que, como una segunda Roma, fue el centro de la Iglesia hispana¹⁹. La portada del crucero norte está dominada por la figura del *Salvator Mundi*, que aparece en el centro del tímpano, resplandeciente en una gran mandorla, con la esfera en la mano izquierda y bendiciendo con la derecha. Esta portada abarca la historia sagrada, desde la Anunciación hasta la visión apocalíptica del Salvador, admirada y venerada por los ángeles y las jóvenes santas y obispos representados en las arquivoltas.

En la fachada occidental de la catedral existen tres grandes portadas con un pórtico, cuyos pilares están decorados con esculturas. Está fuera de toda duda que esta lujosa construcción sigue modelos franceses. Se ha pensado en el crucero norte de Chartres como modelo directo de conexión con León²⁰. Pero no se debe olvidar que semejantes edificaciones con pórticos se extendieron y difundieron ampliamente en Francia. Las encontramos en Borgoña - Notre-Dame de Dijon, Notre-Dame de Beaune, Notre-Dame de Semur-en-Auxois-, pero también en otras catedrales del norte de Francia, como en Noyon o Soissons²¹. Tampoco podemos olvidar la edificación occidental de la catedral de Burgos, que actualmente no se conserva²².

16. Sobre santa Ana en Chartres y san Calixto en Reims véase W. SAUERLÄNDER, "Reliquien, Altäre und Portale", en *Kunst und Liturgie im Mittelalter. Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 33 (1999/2000), pp. 121-134.

17. Sobre la portada del crucero norte leonés véase Á. FRANCO MATA, *La escultura gótica en León y provincia (1230-1520)*, León, 1998, pp. 92-101. Sobre la portada del crucero de Notre-Dame de París véase D. KIMPEL, *Die Querhaus von Notre-Dame in Paris*, Bonn, 1971.

18. La representación de la Anunciación en las portadas de las iglesias recuerda que María, gracias a su fe y su obediencia, ha abierto de nuevo la puerta del paraíso, que había sido cerrada debido al pecado de Eva. "Eva crimen nobis limen Paradisi clausit. Haec cum credit et obedit caeli claustra reserat", Bernhard VON MORLAS, *Analecta Hymnica*, 50, 248.

19. Sobre Roma/Santiago véase F. LÓPEZ ALSINA, *La ciudad de Santiago de Compostela. La Alta Edad Media*, Santiago, 1988, pp. 63-65, y S. MORALEJO ÁLVAREZ, "La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago de Compostela", en *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura Jacobea*, Perugia, 1983, pp. 37-61.

20. Véase FRANCO MATA, *Escultura gótica en León*, p. 102.

21. Véase P. C. CLUIJSEN, *Chartres-Studien. Zur Vorgeschichte, Funktion und Skulptur der Vorhallen*, Wiesbaden, 1975.

22. La obra de H. KARGE, *Die Kathedrale von Burgos und die spanische Architektur des 13. Jahrhunderts. Französische Hochgotik in Kastilien und León*, Berlín, 1989, reproduce en la página 35 un grabado de Flórez de 1771 en el que se muestra el estado medieval de la fachada occidental. Como en León, el saledizo de la portada termina con una unión recta. No hay pórtico como en León.

Es indiscutible que la relación entre las tres portadas con esculturas y un pórtico, en cuyos pilares se colocan de nuevo estatuas, remite al modelo de las catedrales e iglesias francesas. En cambio, es absurdo pensar en el modelo específico del crucero norte de Chartres, cuyas portadas además están sujetas a una condición local muy específica²³. No se debe subestimar la independencia de la planificación leonesa. Las portadas se abren entre las torres, y no en las torres, como ocurre en Francia.

La distribución de los temas iconográficos en tres o cinco portadas en las fachadas de las catedrales e iglesias monásticas góticas cambia según el lugar. Responden a las exigencias y requerimientos del culto local. En Sens, por ejemplo, la devoción a san Esteban, patrono principal, era tan importante, que supuso que su martirio fuera el tema de la entrada principal de la catedral²⁴. En Amiens, la veneración de san Fermín y otros santos en el coro de la catedral supuso el programa de una de las dos portadas de la fachada principal²⁵. En León, como ya vimos, el santo local Froilán tiene su sitio en la portada del crucero sur. De esta manera las portadas occidentales quedan libres para disponer otros temas. En las fachadas francesas normalmente el tema central es el Juicio Final, que ocupa la portada principal central. Esto responde a una antigua tradición²⁶. Se rastrea en Saint-Denis, París, Amiens. En otras catedrales, sin embargo, por ejemplo en Senlis o Laon, se dispone en el lugar central a María, patrona de la iglesia, cuya devoción adquirió una creciente significación desde el siglo XII²⁷. No se puede entender la variación de programas en las fachadas sin un estudio previo de la liturgia local, los cultos a reliquias y la naturaleza e idiosincrasia de las procesiones. La investigación muchas veces comienza en este punto.

En León se ha buscado un compromiso entre el tema del Juicio y la devoción a la Virgen, mediante la composición de programas para las

tres portadas occidentales. El Juicio Final es el tema dominante de la portada central. Las entradas de ambos lados, sin embargo, son portadas dedicadas a María: en la norte se ensalza el papel de la Virgen como madre del Señor, con imágenes que van desde la Visitación hasta la Matanza de los inocentes, mientras que en la portada sur se representa el triunfo de María con su coronación en el cielo. Al mismo tiempo, con estas imágenes en los tímpanos, se hace alusión a grandes fiestas del año litúrgico: "*Nativitas Domini*" el 25 de diciembre y "*Assumptio Mariae*" el 15 de agosto.

Pero María, como patrona de la catedral de León, es aún más ensalzada. Aparece representada en el parteluz, bajo el Juicio Final, no como vencedora sobre la muerte y el pecado, como ocurre en muchas catedrales francesas, sino como la nueva Eva²⁸. Con esta figura, una de las esculturas europeas más bellas del siglo XIII y que se conoce con el nombre de Virgen Blanca, queremos empezar nuestra retrospectiva al estilo de la escultura de la catedral de León y sus modelos y parentescos europeos.

María aparece de pie en el parteluz. Bajo sus pies se ve un pedestal poligonal y sobre su cabeza está colocado un baldaquino, a modo de corona, en forma de coro gótico, con arbotantes y una galería con balaustrada (Fig. 2). Este baldaquino es una reproducción del coro de la catedral de León y María se caracteriza así como la moradora, la patrona y la reina de la catedral. Aparece coronada. Su regordeta y graciosa cabeza, con frente ancha, mejillas rechonchas y una barbilla afilada, está rodeada por abundantes bucles y un rico velo. No dirige su atención hacia el Niño ni sonríe. Al contrario, mantiene una expresión impasible y su semblante es agradable. En su brazo derecho reina el Niño. Su redonda cabeza, coronada de rizos, se vuelve hacia la derecha y, mientras en su mano izquierda porta el *mundus*, con la derecha bendice²⁹. María debería sostener en la mano derecha

23. En Chartres el acceso a las principales reliquias y altares no se encuentra en la fachada occidental sino en el crucero.

24. Véase SAUERLÄNDER, "Reliquien, Altäre und Portale", pp. 121-134.

25. Sobre Amiens véase de nuevo *Ibid.*

26. Y. CHRISTE, *Les grands portails romans*, Geneve, 1969, pp. 105-133. Le Jugement Dernier.

27. M. L. THÉREL, *A l'origine du décor du portail de Notre-Dame de Senlis. Le triomphe de la Vierge-Eglise. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, París, 1984.

28. E. GULDAN, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz/Köln, 1966, pp. 124-127.

29. La mano derecha de Cristo parece restaurada.



Figura 2. León, catedral. Virgen Blanca. Antes de su sustitución y traslado al interior del templo.

una rosa o una azucena. Está vestida con una túnica hasta los pies y una capa amplia y pesa-

da. Con el pie derecho y, como "vencedora", pisa la cabeza de una serpiente demoníaca que se retuerce debajo de ella. Es este motivo el que la caracteriza como la nueva Eva³⁰.

Para entender la condición y singularidad de esta magnífica figura mariana es necesario ahondar en algo. La imagen de la Virgen de pie aparece por primera vez en el arte cristiano de Oriente, en Bizancio. Un marfil bizantino de la Edad de Oro del Renacimiento macedonio en el cambio de milenio podría proporcionar la presentación de esta imagen mariana bizantina³¹. Algunos rasgos concuerdan con la escultura de León: la posición de la figura de pie, el asiento del Niño que bendice. Sin embargo faltan motivos característicos: la imagen bizantina no está coronada y no pisa la cabeza del pecado en forma de serpiente. Pero, por encima de todo, falta esa viveza sensual y corporal que, en la Virgen Blanca, produce un efecto cautivador. Así, existe un largo camino desde el marfil bizantino del año 1000 hasta la escultura leonesa de hacia 1270.

Fue el gótico francés el que dispuso la escultura de María en los parteluces de las portadas. El ejemplo más antiguo que conocemos se encuentra en Notre-Dame de París, la catedral consagrada a María de la capital francesa. La figura mariana aparece en el parteluz de una de las portadas de los extremos de la fachada occidental, en cuyo tímpano se representa la Asunción y Coronación de la Virgen y remite a la fiesta más importante de la catedral parisina, "*In Assumptione Mariae*", el 15 de agosto. Esta estatua de María fue destruida durante la Revolución Francesa, pero se conoce cómo era gracias a un grabado conservado³². La Virgen estaba coronada, ensalzada como "*Regina Coeli*" (Fig. 3). Cristo reina en su brazo izquierdo, sostiene una esfera y bendice. Con el pie derecho la madre de Dios pisa la cabeza de un dragón, que aquí se enrosca en el tronco de un árbol y, con ello, es caracterizado como la serpiente del paraíso. Así, la estatua del parteluz debería ser María como "*Regina Coeli*" y como nueva Eva,

30. GULDAN, *Eva und Maria*

31. Me refiero al conocido relieve en marfil del Museo de Utrecht. Véase A. GOLDSCHMIDT y K. WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII. Jahrhunderts*, vol. 2. Berlín, 1934, cat. núm. 46, p. 39, epígrafe XX.

32. La imagen se basa en un grabado que publicó *Le Gentil De la Galaisière* antes de la Revolución. Este grabado fue reproducido por A. LENOIR, *Statistique monumentale de Paris*, 1887, lámina IV.

que abre de nuevo las puertas del paraíso a los hombres pecadores, cerrada hasta entonces debido al pecado original. Esta iconografía marcará, medio siglo más tarde, la estatua de la "Virgen Blanca" de la portada de León.

Por el contrario, las características estilísticas difieren de la figura parisina. La escultura de María del parteluz de una de las portadas de los extremos de la catedral de Amiens, que debió haber seguido con bastante exactitud el modelo de París, muestra las grandes diferencias estilísticas con respecto a la Virgen Blanca. La figura de Amiens, de hacia 1225, es rígida y esbelta, no muestra el encanto y la gracia sensual de la joven Madonna leonesa. Para encontrar un referente estilístico para la "Virgen Blanca" debemos ahondar todavía un poco más³³.

La veneración y adoración a María a lo largo del siglo XIII inspiró tanto a la poesía como al arte e insufló un nuevo halo de vida a la descripción y representación de la Virgen. Una fugaz mirada a la poesía mariana francesa nos hace tropezar inmediatamente con expresiones como "*Precieuse dame tres bele*", "*amie graciouse*", y siempre aludiendo e incidiendo en la dulzura y belleza de María³⁴. Las estatuas de María del siglo XIII son un reflejo de esta presentación de la reina del cielo, encantadora y gentil. Esta nueva imagen mariana responde también a la "Virgen Blanca" de León. Claro que con estas afirmaciones todavía no se ha dicho nada sobre su estilo específico.

Con mucha precaución se pueden establecer dos grupos de imágenes marianas en el siglo XIII. Uno de ellos parte de la *Hodegitria* bizantina y muestra a la madre de Dios en posición frontal solemne, como trono viviente del Salvador. El segundo tipo, que debió estar inspirado en la bizantina *Eleusa* o *Glykophilusa*, resalta la relación de amor entre María, como madre y esposa, y su divino hijo, que al mismo tiempo es su novio³⁵. En suelo hispano este segundo tipo está representado en la conocida "Virgen Blanca" de la catedral de Toledo, probablemente una obra francesa de hacia 1240³⁶. De Francia se podría



Figura 3. París, Notre-Dame. Madonna del parteluz de la portada de la coronación de María.

33. Sobre la figura mariana en Amiens véase W. SAUERLÄNDER, *Gotische Skulptur in Frankreich*, Munich, 1970, p. 144.

34. Véase W. SAUERLÄNDER, "Von der Glykophilousa zur 'Amie Graciouse'". Überlegungen und Fragen zur "Virgen Blanca" in der Kathedrale von Toledo", en *De la création à la restauration. Travaux offerts à Marcel Durliat*, Toulouse, 1993, pp. 449-461.

35. Véase H. HALLENSLEBEN, "Das Marienbild der byzantinisch-ost-kirchlichen Kunst nach dem Bilderstreit", en *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 3, Freiburg, 1971, col. 161-178.

citar como ejemplo más significativo la famosa "Vierge Dorée" del parteluz de la portada del crucero sur de la catedral de Amiens³⁷. Este tipo hace alarde del encanto, dulzura y sentimiento maternal de María y sale al encuentro de la afectuosa devoción mariana de la que habla la poesía mencionada algo más arriba.

El otro tipo, que procede de la *Hodegitria* bizantina, es más representativo. Es elegido sobre todo allí donde María aparece en el parteluz como patrona de la catedral, por ejemplo en París o en la fachada occidental de Amiens. El ejemplo más impresionante es la figura mariana del parteluz de la portada central de la catedral de Reims, de hacia 1250/60, que muestra una auténtica figura regia³⁸. A mediados del siglo XIII este tipo pasa a Alemania, por ejemplo a la catedral de Meissen. Las formas son macizas, pesadas, como los modelos franceses. Le falta gracia, pero el tipo de figura mariana es idéntico. Existe otro ejemplo en la catedral de Halberstadt. Es algo más tardío que la estatua de Meissen y más garboso. El modelo aquí también son seguramente las estatuas francesas, pero, en este caso, encontramos ecos del arte anterior al gótico de la zona de Sajonia³⁹.

Es evidente que la "Virgen Blanca" de León sigue este tipo, pero también está claro que su expresión estilística muestra rasgos inconfundibles. En ninguna de las esculturas marianas del norte de los Pirineos el cuerpo de la madre de Dios se cubre con la túnica de forma comparable a la "Virgen Blanca" de León. La tela se abolsa como no encontramos, excepto en España, hasta 1400 en las Madonnas del estilo internacional. Del todo incomparable con las figuras marianas francesas y alemanas es la dulzura del rostro redondeado de la madre de Dios, con una pequeña barbilla, labios fruncidos, y tampoco es comparable la manera en que este rostro es rodeado por un velo y una corona. Disculpen ustedes al

admirador extranjero, que cree recordar en estas imágenes las obras de Ribera o Murillo. La *lingua franca* de la escultura gótica adopta así un timbre específico castellano.

Sin embargo, no se puede evitar aquí la pregunta sobre la condición de este estilo en una ponencia sobre "La escultura de la catedral de León y el arte escultórico europeo del siglo XIII". La investigación queda muy insegura en esta cuestión. Parece convincente que exista un parentesco estrecho con algunas esculturas de la vecina catedral de Burgos, sobre todo con la Anunciación de María de la portada del claustro⁴⁰ (Fig. 4). Pero, aún así, permanece sin contestar la pregunta sobre un supuesto estilo castellano presente tanto en León como en Burgos. Se acepta para la "Virgen Blanca" su creación hacia 1270, así que se deben buscar los modelos entre las esculturas más modernas del reino franco.

Existe un grupo importante de esculturas que aparecen en París y Reims en el tercer cuarto del siglo XIII. En París se encuentran en el tímpano del crucero sur de la catedral de Notre-Dame, donde se representan los sermones y el martirio de san Esteban (Fig. 5). Las figuras presentan vestiduras que no se ciñen en las caderas, sino que forman una masa de tela suelta que oculta el cuerpo con pliegues y ahuecados. Peter Kurmann ha propuesto que las esculturas posteriores de las portadas occidentales de la catedral de Reims -en la zona de las arquivoltas- pertenecen al estilo de la parisina portada de san Esteban⁴¹. Aquí encontramos figuras como aquélla de una virtud en las arquivoltas de la portada occidental central, cuya cabeza y rostro son similares a los de la "Virgen Blanca" (Fig. 6 y 7). El encanto especial, el dialecto castellano de la "Virgen Blanca" no se ve limitado por estas comparaciones. Pero sí parece posible identificar a aquel grupo de esculturas de

36. Véase SAUERLÄNDER, "Von de Glykophilonsa", p. 449 y ss.

37. Véase SAUERLÄNDER, "Reliquien Altäre und Portale"; D. KIMPEL y R. SUCKALE, "Die Skulpturenwerksatt der Vierge Dorée am Honoratusportal der Kathedrale von Amiens", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 36 (1973), pp. 217-266; C. PIEL, "La restauration de la Vierge Dorée à la cathédrale d'Amiens". *Revue scientifique et technique de la sous direction des Monuments Historique*. *Direction du Patrimoine*, 10/11 (1995), pp. 155-161.

38. La Madonna de Reims fue alterada durante una restauración barroca. Pasa de la literatura crítica al agravio. Es una figura triunfal.

39. Sobre las imágenes alemanas de María véase el excelente volumen de A. GOLDSCHMIDT, *Gotische Madonnenstatuen in Deutschland*, Augsburg, 1923.

40. Sobre esta portada véase ABECC, *Königs und Bischofsmonumenten...*, pp. 73-76.

41. P. KURMANN, *La facade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture. Etude archéologique et stylistique*, vol. I, París/Lausanne, 1981, p. 279.



Figura 4. Burgos, catedral. Portada del claustro. Anunciación.

la última época del reinado de san Luis como las esculturas en las que, la transformación del estilo de la "Virgen Blanca" en un idioma específico castellano, tiene su punto de partida.

María es la patrona de la catedral, su reina. Pero también es la gran intercesora, a la que se dirigen los creyentes para que ella obtenga de su Hijo unigénito la benévola remisión de los pecados. Así se explica la singular relación de la estatua de la Virgen y la imagen del Juicio en la portada principal de la catedral de León. En el centro reina el Salvador juez, flanqueado por los ángeles con los instrumentos de la pasión y los intercesores.

Nos encontramos en la fase más narrativa de la escultura gótica, la más locuaz. A los pies de Cristo Juez se pueden ver el cielo y el infierno. ¡Pero cómo! En el cielo suena la música y, como en una reunión social, los bienaventurados conversan unos con otros: reyes y frailes mendicantes. En el infierno se calientan las marmitas para hervir a los condenados. Las máscaras grotescas de voraces fauces infernales "devoran" los cuerpos de los condenados. Tan colorista como el Juicio Final de León no lo hay en ningún lugar en el siglo XIII.

En el simbolismo cristiano se consideraba al edificio religioso como un símil de la Jerusalén Celestial, en la que los bienaventurados serían admitidos al final de los tiempos, mientras los condenados serían conducidos al infierno. Por tanto, era natural que, en la entrada de los templos, se representara la separación entre bienaventurados y condenados, el camino hacia el cielo y la caída al infierno. Ya en las primeras portadas góticas, como en la de Saint-Denis, se representa el Juicio Final⁴². Aparece sobre la entrada principal. Esta disposición se repite después en otras catedrales: París, Amiens, Bourges y Poitiers. En esta tradición se incardina la portada del Juicio de León, que ofrece una de las soluciones más ingeniosas y vivaces y que debemos comparar con sus posibles modelos franceses.

La figura central de una portada del Juicio gótica es aquella figura del juez solemnemente reinante, que muestra los estigmas de la pasión con los brazos levantados y el pecho descubierto. De esta manera aparece ya, a principios del siglo XIII, en el crucero sur de la catedral de Chartres, flanqueado por los dos intercesores, María y Juan Evangelista, que reinan junto a él. Está rodeado de sus armas: lanza, látigo y columna, que son sostenidas por ángeles arrodillados. Sobre todo este grupo y, en el cielo abierto, están suspendidos los ángeles con la cruz, los clavos y la corona de espinas. "*Hoc autem lignum habet spem*", por citar uno de los teólogos contemporáneos. Esta composición



Figura 5. París, Notre-Dame. Portada del crucero sur. San Esteban discute con los doctores.

42. Sobre la portada del Juicio de Saint-Denis véase P. BLUM, *Early Gothic Saint-Denis. Restoration and Survivals*, Berkeley/Los Ángeles/ Oxford, 1992.



Figura 6. León, catedral. Virgen Blanca, cabeza.

de Chartres es verdaderamente impresionante, y, en ella, el aspecto decisivo son los intercesores⁴³.

Es una segunda portada francesa, no menos significativa, la que puede haber servido de modelo para la de León: Notre-Dame de París. Allí, el juez no está flanqueado por los intercesores, sino por los ángeles con la lanza y los clavos a su derecha. Los intercesores se arrodillan a ambos lados en los extremos del tímpano y rezan al Salvador, que aparece en el medio (Fig. 8). Así, su oración se dirige al Salvador rodeado por los ángeles con sus armas. Se puede citar otra vez un teólogo, esta vez Stephen Langton, que fue canónigo de Notre-Dame de París: "*sola passione sua meruit nobis apertionem januae*", ("sólo gracias a su pasión nos ganó la apertura de la puerta"). Es esta concepción parisina del Juicio Universal la que se repite en León (Fig. 9). Sin embargo, existen también diferencias⁴⁴.

Comencemos con la figura del juez. El juez parisino tiene la cabeza descubierta y detrás de ella presenta un gran nimbo crucífero. Este nimbo falta en León, donde el juez está corona-

do. Aquí parece jugar un papel importante la tradición hispana; ya en la portada de Santa María la Real de Sangüesa y en el Pórtico de la Gloria de Santiago el juez universal porta una corona. Es diferente también la disposición de los instrumentos de la Pasión: el ángel de la derecha porta la columna y el látigo, mientras que el de la izquierda lleva la cruz, los clavos y la lanza. Entre los instrumentos de la Pasión destaca la corona de espinas. Es sostenida por dos ángeles, sobre la cabeza de Cristo, en el vértice del tímpano. En la portada de París, de 1230, no aparecía. Cuando, cuarenta años más tarde, se levantó la portada leonesa, ya hacía treinta años que se había producido el traslado de la corona de espinas de Constantinopla a Saint-Denis y era una de las reliquias más veneradas de Occidente⁴⁵.

Con París coincide en que, a los pies del juez, se representan los muros de una ciudad. Se debe contar con una relativa conexión con el modelo



Figura 7. Reims, catedral. Portada occidental central. Arquivoltas. Cabeza de una virtud.

43. Sobre la iconografía de la portada del Juicio de Chartres véase M. BÜCHSEL, *Die Skulptur des Querhauses der Kathedrale von Chartres*, Berlín, 1995, pp. 36-53.

44. Sobre la portada del Juicio de Notre-Dame de París véase B. BOERNER, *Par Caritas Par Meritum. Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich - am Beispiel des mittleren Westportals von Notre-Dame in Paris*, Freiburg/Schweiz, 1998.



Figura 8. París, Notre-Dame. Portada del Juicio Final. Deesis.



Figura 9. León, catedral. Portada del Juicio. Deesis.

del Juicio Final de París, aunque, estilísticamente, no existe ninguna analogía. Llamativas son las peculiaridades de la Deesis de León. Está esculpida en cinco bloques, uno para cada figura. Es insólito que las figuras estén en una concavidad, como una escena teatral. De esa manera se aumenta el efecto "ilusionista". Esta intensificación supone un verismo que diferencia las esculturas leonesas de las francesas.

A la representación del juicio universal con el cielo y el infierno, los bienaventurados y los condenados, pertenece un gran número de personajes. La distribución de estos personajes en una portada gótica con tímpano, jambas y arquivoltas comporta una regulación complicada. En las catedrales de Amiens, Chartres, Bourges y Reims se siguieron diferentes caminos para encontrar una solución a este problema. En León se eligió una división de escenas en la que, bajo las figuras del juez y los intercesores, no se ve a los resucitados saliendo de los sepulcros, sino el cielo y el infierno y la separación de bienaventurados y condenados. Para esta distribución de escenas en las portadas del juicio francesas tenemos de nuevo como modelo más importante el de París, donde, sin embargo, la imagen central de la separación entre bienaventurados y condenados no se

conserva. Menciono como ejemplo significativo para esta solución el tímpano de la portada del Juicio Final de la catedral de Bourges. Allí vemos, en el remate del tímpano, al juez que, con los brazos extendidos, muestra sus llagas. A sus pies aparece, como figura insólitamente grande, el arcángel san Miguel, que pesa las almas. A la izquierda se pone en marcha el desfile de los sonrientes bienaventurados, con un franciscano en el extremo. A la derecha los condenados son empujados hacia el infierno por los demonios⁴⁶. Esta distribución de escenas parisina, que viene a enfatizar las palabras del juez universal "*Venite Benedicti Patris mei*" y "*Discedite a me maledicti*", la encontramos también en León. La composición parisina fue modelo para la de León, sin embargo no es necesario pensar en una conexión directa. Quizás hizo de intermediaria una portada perdida de la fachada occidental de la catedral de Burgos.

Algunas figuras del dintel de León también se deben a modelos franceses. Sobre todas ellos destaca el arcángel san Miguel, con vestiduras hasta los pies, cuya ala izquierda, que protege a los bienaventurados, está bajada, mientras que la derecha está levantada como si fuera una espada y parece amenazar a los condenados. Muy pare-

45. Véase sobre esto J. DURAND, "La translation des reliques impériales de Constantinople à Paris", en *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, pp. 37-41.

46. Sobre la portada occidental de la catedral de Bourges véase T. BAYARD, *Bourges Cathedral. The West Portals*, New York/London, 1976 y *La cathédrale de Bourges*, L. BRUGGER et Y. CHRISTE, *Le ciel et la Pierre* 4, 2000. Sobre la portada central pp. 281-314.



Figura 10. Bourges, catedral. Portada del Juicio. San Miguel como pesante de almas.

cida a ésta es la figura del san Miguel de Bourges (Fig. 10). Pero allí, éste muestra una solemne frontalidad. En León se inclina cuidadoso sobre la balanza, que, a su vez, se inclina con el alma de un difunto (Fig. 11). En la portada leonesa todo esto es relatado de manera más viva y animada y de nuevo hace recordar al admirador extranjero que ya los escultores románicos de las portadas y claustros hispánicos fueron grandes narradores⁴⁷.

La misma impresión tenemos cuando nos fijamos en la escena del infierno. Las grandes marmitas hirviendo, bajo las cuales el fuego es avivado por diligentes demonios, son un elemento esencial de la imagen infernal de las portadas del siglo XIII. Me remito a un drástico ejemplo, el que se puede ver en las arquivoltas de la portada del Juicio en Notre-Dame de París. Las llamas suben por la panzuda marmita y el demonio empuja a un lloroso condenado de cabeza a la marmita en ebullición (Fig. 12). En León esta misma escena es representada con más viveza e intensidad. Hay dos marmitas infernales (Fig. 13). Debajo están los demonios que, con los fuelles, avivan el fuego para hacer crecer las llamas. Desde arriba los pecadores son empujados al aceite hirviendo. Una mujer desnuda de exuberantes pechos se precipita de cabeza en la marmita. Ha cometido el pecado de la "luxuria", el desenfreno carnal. A su lado se ve una gran bolsa

de dinero, que cuelga del cuello del "avarus", al que levanta un segundo demonio para arrojarlo enérgicamente hacia abajo. "Luxuria" y "avaritia", adulterio y usura, fueron los vicios más vehementemente recriminados por la Iglesia. Aquí son incriminados con brutal claridad, que recuerda menos a las portadas góticas francesas de época de san Luis que a las esculturas románicas, como se puede ver, por ejemplo, en la portada de Moissac⁴⁸.

Fueron los ingleses los que, en el siglo XII, introdujeron la representación de las fauces de Leviatán en la imagen del infierno⁴⁹. Éstas aparecen posteriormente también en las portadas del Juicio Final francesas, pero representadas en una vista lateral, como ocurre en el coro alto de



Figura 11. León, catedral. Portada del Juicio. San Miguel como pesante de almas.

47. Véase sobre esto W. SAUERLÄNDER, "Romische Monumentalskulptur in Spanien", *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 3 (1993), pp. 5-14.

48. Sobre la lujuria en las portadas románicas véase W. WEISBACH, *Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst*, Einsiedeln/Zurich, 1945, pp. 135-142. Sobre el contexto social y económico de la representación de la avaricia véase J. LE GOFF, *La bourse et la vie. Economie et religion au Moyen Âge*, París, 1986.

49. Véase la conocida representación del Salterio de Winchester. F. WORMALD, *The Winchester Psalter*, London, 1963, pp. 72-73.



Figura 12. París, Notre-Dame. Portada del Juicio Final. Marmita del infierno.



Figura 13. León, catedral. Portada del Juicio. Marmitas del infierno.



Figura 14. Bourges, catedral. Coro alto. Fauces del infierno.

Bourges (Fig. 14)⁵⁰. ¡No así en León! Aquí se muestra la representación de las fauces de Leviatán no sólo triplicadas -tres horribles cabezas unas junto a otras- sino en posición frontal (Fig. 15). La representación adquiere así algo de canibalismo, de "carnívoro". Los condenados parecen ser devorados, desaparecen entre gigantesco dientes cortantes de cabezas infernales. Bajo los pecadores, que son engullidos, vemos de nuevo la "luxuria". Es reconocible por su largo cabello. No se encuentra nada parecido a esto en Francia. En España se cuenta todo de manera más obvia y ostentosa, más atroz y cruenta. El espec-

50. Sobre el coro alto de Bourges véase F. JOUBERT, *Le jubé de Bourges*, París, 1994; J-Y. RIBEAU, "Le jubé de Bourges. Question de vocabulaire et de chronologie", *Bulletin Monumental*, 153 (1995), pp. 167-175.



Figura 15. León, catedral. Portada del Juicio. Fauces del infierno.

tador extranjero se siente remitido a Goya o Picasso, pero esto, naturalmente, son sólo asociaciones libres, sin ánimo de suscitar reivindicación científica de ninguna clase.

En la mayoría de las portadas del Juicio Final francesas resulta aburrida la representación del cielo. Tomemos el ejemplo del tímpano de Reims. Los bienaventurados están sentados tranquilos y despreocupados unos junto a otros, flanqueados por un ángel turiferario. Algo más divertido ocurre en Bourges, pero allí también las figuras de los bienaventurados, esbeltos y garbosos, muestran un comportamiento cortés y formal. El desfile de los bienaventurados en el dintel de León supera, por su coqueta vivacidad, su moderna elegancia y su variedad, a las escenas de todas las demás portadas de Juicios Finales de su época. Al principio del desfile se encuentra un ángel que alza la vista hacia el juez mientras coge y viste a un bienaventurado salvado. Es seguido por un grupo de tres personajes sumidos en un diálogo: un rey refinadamente vestido, con corona y túnica, conversa con un franciscano, mientras una mujer situada entre ellos parece escucharlos (Fig. 16). Hacia 1260, el preciosismo y la afectación se hacen sentir en la escultura y la pintura gótica en más de un lugar. Se puede comprobar en las portadas de Auxerre, en los marfiles góticos de la *Madonna* de Saint-Denis, o en la miniatura ingles-

sa, acaso en las ilustraciones de la *Estoire de Saint Aedward le Rei*⁵¹. Sin embargo, la moderna agudeza, el capricho de las figuras del tímpano de León, no tienen comparación posible. La escultura castellana habla aquí un idioma completamente propio y personal. Se encuentran supuestos parentescos de este grupo del dintel con algunas figuras del claustro de la catedral de Burgos (Fig. 17).

Sorprendente es la última escena del desfile. Se trata de la representación de la música celestial, mediante la precisa ejecución de un concierto de órgano (Fig. 18). Sobre los aspectos técnicos de esta imagen y su posible relación con la música sacra contemporánea de la catedral de León sólo podrían manifestarse personas especializadas⁵². El suministro de aire para el órgano se realiza, como de ordinario, mediante un fuelle. Por lo demás, el órgano, con tubos decrecientes, es prácticamente igual que aquellos que se pueden ver doscientos años más tarde en el altar de Gante (Fig. 19). El organista tiene el aspecto de un clérigo tonsurado⁵³. No se encuentran modelos para esta representación fuera de la escultura española.

Los bienaventurados situados en la parte izquierda del dintel también presentan una ele-



Figura 16. León, catedral. Portada del Juicio. Bienaventurados.

51. Sobre la portada de Auxerre véase U. KRIEDEL, *Die Westportale der Kathedrale von Auxerre*, Wiesbaden, 1979. Sobre la Virgen de marfil de la Sainte-Chapelle, D. GABORIT-CHOPIN, *Bulletin Monumental*, 130 (1972), pp. 215-224. Sobre la iluminación de la *Estoire de Saint Edward le Rei*, N. MORGAN, *Early Gothic Manuscripts II 1250-1285*, London, 1988, Sat. Nr. 123, pp. 94-98, ilustraciones 118-121.

52. ¿Es esta representación del órgano una copia del existente dentro de la catedral de León?



Figura 17. Burgos, catedral. Claustro, pilastra angular nordeste. Reyes.

gancia afectada. De nuevo vemos figuras manteniendo una conversación: un seglar con un franciscano, seguidos por un obispo y, en el medio de la puerta del cielo, un papa arrodillado, que está a punto de entrar al paraíso por la puerta abierta. Iconográficamente se trata de un detalle acentuadamente "románico", como no se presencia en las portadas del Juicio francesas. Apenas es posible comparar directamente estas figuras con los modelos francos. Solamente se puede apuntar que pertenecen a aquella fase estilística que había alcanzado la escultura francesa en los últimos años del reinado de san Luis. Encontramos ejemplos de ellos en el crucero de Notre-Dame de París, en las portadas occidentales de Reims, en Bourges o en Auxerre. Pero las comparaciones nunca serán contundentes. La proporción de las figuras de León es totalmente distinta en su gracilidad del canon de las esculturas francesas. Supera con seguridad incluso a la escultura del claustro de Burgos. Con mayor razón no se encuentran parentescos con la maciza escultura alemana. Solamente Inglaterra muestra, tanto en la escultura como en la pintura, excéntricas for-



Figura 18. León, catedral. Portada del Juicio. Recital de órgano en el cielo.



Figura 19. Jan van Eyck, Ángeles músicos. Gante, San Bavón.

53. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León*, p. 288, habla de "tres angelinos, sólo uno con alas".

mas análogas, pero tienen otro carácter.

Con todo, en la portada del Juicio de León hay otras figuras en las que se refleja de manera más clara la inspiración en la escultura francesa. Las portadas del Juicio Final góticas extienden las escenas del juicio por las arquivoltas. En Chartres, París, y Amiens la representación del cielo y el infierno continúa en las arquivoltas, en un largo friso narrativo. En las arquivoltas de León nos encontramos ángeles que hacen sonar las trompetas para resucitar a los muertos y que visten a los bienaventurados. Además encontramos el martirio de un único santo y debajo apóstoles, Esteban, Laurentius, pero también destacadas santas⁵⁴. Se trata de un programa peculiar, para el que no se encuentra un ejemplo comparable. Artísticamente las figuras de estas arquivoltas son de primera categoría y no tienen nada que envidiar a los bienaventurados del dintel.

La escultura gótica francesa creó una nueva y radiante imagen de los ángeles. Topamos con ellos por primera vez en la portada del Juicio



Figura 20. León, portada del Juicio. Arquivoltas. Ángel.



Figura 21. Reims, portada occidental derecha. Arquivoltas. Ángel.

Final de Notre-Dame de París y también en los marfiles góticos parisinos. Sin embargo su mayor apogeo se da en la catedral de Reims, en las capillas de la girola, en los tabernáculos de los contrafuertes y, finalmente, en las arquivoltas de la portada occidental. Los mismos ángeles aparecen también en las arquivoltas de la portada del Juicio de León, donde hacen sonar las trompetas y los bienaventurados quedan bajo su amparo (Fig. 20). Son esculturas con graciosas cabezas redondas. Se parecen a los ángeles que encontramos en la catedral de Reims, en las arquivoltas de la portada occidental, bajo la representación del Apocalipsis (Fig. 21)⁵⁵. En León se toma aquel tipo de ángel "helenístico" y gentil, que había creado el arte francés bajo san Luis. Aquí la escultura de León habla en francés.

Pero no en todas las arquivoltas se habla este idioma. En otros sitios domina el estilo "caprichoso" de los bienaventurados del dintel, pero desarrollando una mayor intensidad narrativa. El ejemplo más impresionante es la representación de la lapidación de san Esteban (Fig. 22). Es de una libertad asombrosa, en contraposición con el

54. Véase *Ibid.* pp. 246-268.

55. Véase SAUERLÄNDER, "Sculpture at wettsminster Abbey", pp. 902-915, ilustraciones 7, 9 y 11.



Figura 22. León, portada del Juicio. Arquivoltas. Grupo de la lapidación de san Esteban.

armazón arquitectónico de la portada. Está formado por dos grupos de figuras, uno sobre el otro. El grupo superior se compone de tres figuras; una de ellas, un moro de cabeza rizada, se inclina sobre el mártir con un movimiento brusco. A la derecha se reconoce al joven *Saulus*, que vigila las ropas del lapidado. En la parte más alta encontramos un judío mayor y barbudo con la boca abierta gritando, que observa triunfante la ejecución de san Esteban y que, en algunos detalles, es comparable con esculturas francesas, por ejemplo con la cabeza de judío de la portada de san Esteban de Notre-Dame de París (Fig. 23). El lenguaje corporal, apasionado y agitado, y la furiosa manera narrativa, no tienen paralelos en Francia. Parecen tener su origen en una cultura más colorista y muestran un naturalismo y realismo que huyen del cuidado lenguaje formal de la escultura francesa.

La época por excelencia de la representación del demonio fue el Románico, recordemos por ejemplo los capiteles románicos de Autun, Vézelay o Souillac. La escultura gótica siguió representando lo repulsivo del demonio, pero en su tratamiento



Figura 23. París, Notre-Dame. Portada del crucero sur. Cabeza de un judío.



Figura 24. París, Notre-Dame. Portada del crucero norte. Demonio y Teófilo.

se combinan formas más civilizadas (Fig. 24). Ahora puede presentarse incluso elegante. En nin-



Figura 25. León, portada del Juicio. Arquivoltas. Demonio.

gún lugar de Francia encontramos hacia 1260 una representación del demonio como la que aparece en las arquivoltas de la portada del Juicio de León: una figura peluda con una máscara caricaturesca, una lasciva cabeza de animal en lugar de genitales (Fig. 25). Como un sátiro a una ninfa robada se lleva el demonio a los condenados. En medio del gótico sobrevive un demonio salvaje y desenfrenado, como sólo se encuentran en época románica. La escultura gótica tiene aquí una temperatura diferente a la de allende los Pirineos. El admirador extranjero recuerda este sobrecalentamiento en el ímpetu y viveza de Goya.

Al personal que asiste a Cristo en el Juicio Final pertenecen, como asesores, los apóstoles. En el siglo XII se los representa ocupando el trono al lado del juez. En las portadas del Juicio de las catedrales góticas se sitúan en las jambas y portan los instrumentos de sus martirios en las manos. Esta posición de los apóstoles a ambos lados de la entrada la encontramos por primera vez en el crucero sur de la catedral de Chartres, convirtiéndose en referente y modelo para todas las portadas francesas del siglo XIII⁵⁶. La encontramos también en la portada del Juicio Final de la catedral de León, cuyo programa se presenta como una continuación del modelo francés.

En particular llama la atención una anomalía

iconográfica: Pedro no es representado con la cruz, sino solamente con las llaves y la cartela. Santiago el Mayor aparece como peregrino. Esto en Francia no es usual, pero aquí se explica por la devoción hispana a Santiago. Tampoco es costumbre que Juan sostenga en las manos un tonel, un recuerdo de su martirio en una olla de aceite ante la Porta Latina. Santo Tomás sostiene la escuadra de los arquitectos. Por tanto no se sigue el modelo francés con los atributos del martirio. En su lugar se eligen otros atributos significativos como la vara de peregrino de Santiago el Mayor o la escuadra de santo Tomás. Al mismo tiempo hemos de tener en cuenta que en las arquivoltas se representan los martirios de Pedro, Pablo y Andrés⁵⁷. Los apóstoles en las jambas pierden su significado de mártires.

Estilísticamente estas estatuas son algo decepcionantes. A la vista de estos pesados colosos, resulta difícil encontrar alguna analogía con las caprichosas figuras del dintel y las arquivoltas. Son figuras anchas de espalda, con la cabeza hundida en ella. Se visten con una túnica hasta los pies y una capa. Siguen el esquema normalizado hacia 1260 en las figuras de las jambas góticas, como muestra una comparación entre la figura de Pedro (Fig. 26) y la estatua análoga de la portada de Saint-Seurin de Burdeos (Fig. 27). Con todo, la comparación con esta escultura de Burdeos, que no pertenece a una de las obras maestras de la escultura francesa, hace parecer provinciana a la de León.

En la fachada occidental de la catedral de León se abren tres entradas. Conducen a la nave central y naves laterales del cuerpo longitudinal del templo. Esta disposición se encuentra en Francia desde el siglo XII. La encontramos en Sens, Laon, París, Amiens y Reims. Cada una de las tres portadas tiene su propio programa iconográfico, pero en todas domina la devoción y veneración a María. En este punto León es más "mariológico" que las fachadas francesas, cuyas portadas laterales normalmente muestran a los santos locales. María aparece en la portada central y las entradas laterales están también dedicadas a ella, recordando así las grandes fiestas litúrgicas en las que ésta juega un papel destacado. En la portada izquierda aparecen escenas de la Natividad: el

56. Sobre estas estatuas véase KURMANN, *La façade de la cathédrale de Reims*, pp. 245- 257.

57. Sobre los apóstoles como estatuas y mártires, véase BÜCHSEL, *Die Skulptur des Querhauses*, p. 49.



Figura 26. León, portada del Juicio. Jambas. San Pedro.



Figura 27. Burdeos, Saint-Seurin. Portada sur. San Pedro.



Figura 28. León, catedral. Portada de la coronación de María.

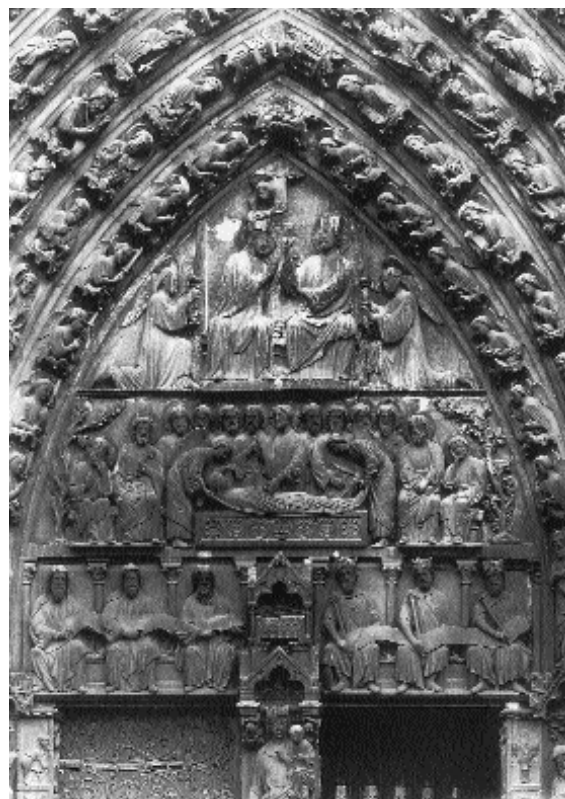


Figura 29. París, Notre-Dame. Portada de la coronación de María.

nacimiento de Cristo (25 de diciembre), la matanza de los inocentes, conocida también como la fiesta de los santos inocentes (28 de diciembre) y la Epifanía, con la adoración de los Magos (6 de enero). En la de la derecha vemos, en la parte inferior del tímpano, la muerte y entierro de la Virgen, en una curiosa concentración de ambos acontecimientos y, en la parte superior, su coronación (Fig. 28). No puedo determinar en qué medida este convencional programa se refiere al calendario de fiestas de la catedral. La coronación de María aparece, ya desde el siglo XII, en los programas iconográficos de las iglesias románicas y, desde 1170, se encuentra también, como imagen principal, en las portadas francesas de Senlis, Mantes, Laon y Chartres⁵⁸. El tímpano de León se incardina en esta tradición y sigue, casi al pie de la letra, la portada de la coronación de María en Notre-Dame de París (Fig. 29). Ya la Deesis de la portada del Juicio de León seguía el esquema de la disposición de figuras del modelo de Notre-Dame; también en el caso de la portada de la coronación se debe presumir una relación directa. Esta con-

xió no concierne al estilo de las esculturas, que no muestra impronta parisina alguna. Es solamente la composición iconográfica la que se imita, en un estilo más provinciano.

Al mismo tiempo y, una vez más, se dan diferencias iconográficas. En el centro del tímpano parisino aparece el sarcófago de María, alzado por dos ángeles el cuerpo de la Virgen. Es una representación de la *Assumptio*, que era la principal fiesta de la catedral de París. En León son dos apóstoles los que colocan el cuerpo en el sarcófago. También se representa la sepultura de la madre de Dios. Respecto a esta diferencia, debemos dejar abierta la cuestión de si se trata de una mala interpretación del complejo modelo parisino o si, por el contrario, estamos ante un cambio deliberado de la *Assumptio* por la Sepultura, debido a motivos teológicos o litúrgicos.

En este orden de ideas y por lo que se refiere a la portada izquierda hemos de hacer tan sólo unas observaciones generales. La distribución compositiva es parecida a la de la portada opues-

58. Véase FRANCO MATA, *Escultura gótica en León...*, pp. 251-267.

ta, pero aquí existen más escenas individuales. Se representan siete momentos de la vida de María, desde la Visitación hasta la Matanza de los inocentes. Es característica la predilección por los detalles. Bajo la cama de la Virgen se ve, de nuevo en el dintel, el mismo órgano que en el tímpano de la portada del Juicio. Aquí es tocado por ángeles. ¡Es música de órgano para la Nochebuena! Del pedestal del pesebre del recién nacido cuelgan los utensilios para el baño, como ollas y jarras. Esto es un claro indicio de aquella inclinación hacia la narración embellecida y prolija que caracterizó al arte y la literatura a partir de 1230. No es necesario pensar para ello en modelos franceses específicos. Las ilustraciones de las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio son un insuperable ejemplo hispano de la nueva alegría narrativa y de un sorprendente realismo.

Las doce estatuas de las jambas de las portadas extremas, de las que después se dan algunos datos esenciales, sólo pueden ser aquí mencionadas de manera general⁵⁹. Las dos estatuas de reyes de la portada izquierda - David y Salomón? - no muestran la elegancia de las figuras reales francesas, como podemos observar en la portada de Saint-Germain l'Auxerrois y en el refectorio de Saint-Germain-de Pres de París⁶⁰. El contraste con las estatuas situadas a ambos lados de la portada central de la catedral de Reims, que representan a David y Salomón, es inconciliable⁶¹. Las figuras de reyes de las galerías y del claustro de la catedral de Burgos tampoco prueban una relación perceptible. Estas dos esculturas de reyes de León tienen el mismo carácter pesado y macizo que los apóstoles de las jambas de la portada central. Representan el lado provinciano de la escultura leonesa. En el fondo no son nada regias.

Particulares son las dos estatuas de apóstoles situadas en las jambas de la portada derecha. En la misma época en la que el arte gótico muestra al Salvador, a la madre de Dios y a los ángeles con el brillo de una nueva belleza, proyecta, por el contrario, una imagen sombría de aquellos visionarios que, en tiempos del Antiguo Testamento, hablaban del nuevo Mesías, pero también del Dios castigador. Son figuras enju-



Figura 30. Reims, catedral. Muro oeste interior. San Joaquín ante la Puerta Dorada.

tas, con rostros surcados de arrugas y llevan sombreros caídos, que deben poner de relieve su judaísmo. No encontramos estas figuras frecuentemente en Francia, pero basta echar un vistazo al san Joaquín ante la puerta dorada del muro occidental interior de la catedral de Reims para encontrar un ejemplo de este tipo (Fig. 30).

Ambas estatuas de profetas leoneses pertenecen a la familia de sombríos visionarios. Difícilmente se pueden comparar con la caprichosa elegancia de los bienaventurados del dintel de la portada del Juicio. Uno de ellos es considerado como una representación del anciano Simeón, que, en la escena de Cristo en el templo, pronunció las proféticas palabras: "Ahora, Señor, puedes, según tu palabra, dejar que tu siervo se vaya en paz, porque han visto mis ojos tu salvación" (*Lucas 2: 29-30*). Esto seguramente no es así. Simeón muestra normalmente la *Schimla*, en cambio la cabeza de este profeta apa-

59. Véase THÉREL, *A l'origine du décor...*

60. Sobre estas figuras véase FRANCO MATA, *La escultura gótica en León...*, pp. 117-119.

61. Sobre estas figuras véase SAUERLÄNDER, *Gotische Skulptur...*, p. 138 y lám. 157, y p. 149 y lám. 175.



Figura 31. León, catedral. Portada derecha. Profeta. ¿Simeón?



Figura 32. Estrasburgo, catedral. Portada occidental central. Profeta.

rece cubierta con un gorro judío (Fig. 31). Es una figura delgada y rala, con la cabeza inclinada. La expresión del rostro parece absorta y grave. Tiene la boca abierta en actitud de hablar. El profeta -sea Simeón o no- habla. Se puede comparar esta figura con los profetas de las jambas de la portada central de la catedral de Estrasburgo, que remiten a la Pasión que se representa sobre ellos, en el tímpano (Fig. 32). Pero entre las estatuas de León y las de Estrasburgo existe tan sólo un parentesco en apariencia, ya que no hay ningún parecido estilístico. Con estas estatuas estáticas, la escultura de León alcanza una vez más una alta posición y categoría. El admirador extranjero que ve estos profetas piensa en aquel espiritualismo, aquel misticismo, que hará patente la posterior pintura española de El Greco y el Siglo de Oro.

De las dieciseis estatuas que aparecen en los pilares del pórtico situado ante las portadas de León, hemos escogido solamente dos: la Iglesia y la Sinagoga de los pilares izquierdos, junto a la portada del Juicio Final. Este par de esculturas antagónicas pertenecen al programa iconográfico de la Historia Sagrada de la escultura de las portadas góticas. Se sitúan a ambos lados de la portada del Juicio, como ocurre en Notre-Dame de París o en la catedral de Bamberg. También en Estrasburgo aparece esta pareja en el interior de la catedral⁶². Es evidente que este programa, con la representación de la Iglesia y la Sinagoga en el pórtico de León, sigue modelos ultrapirenaicos.

En Reims, en Bamberg, pero sobre todo en Estrasburgo, la Iglesia y la Sinagoga son figuras movidas, llenas de patetismo. En León, sin embargo, la figura de la Iglesia es una dama francesa en actitud erguida y vestida (Fig. 33). Refleja el más perfecto ideal de belleza femenino, como apreciamos en muchas de las representaciones francesas de la reina de Saba (Fig. 34): el largo vestido ceñido modela el cuerpo, y lleva encima una capa abierta y amplia. En cuanto al contenido, se expresa bien la triunfante seguridad de las creencias de la Iglesia cristiana. No se percibe aquí ningún dialecto hispano. Esta Iglesia no resulta extraña en ninguna portada francesa. "*Opus francigenum*".

Tampoco la opuesta figura de la Sinagoga



Figura 33. León, catedral. Pórtico. Iglesia.

muestra aquella prevención, aquel titubeo o derrumbamiento que vemos y admiramos en las respectivas figuras de Reims, Bamberg y Estrasburgo. En León la Sinagoga es una figura erguida y rígida (Fig. 35). Incluso se cubre con su capa, mientras que en otras ocasiones se representa desnuda, sin la protección de la capa. ¡Sólo sus atributos delatan que su final ha llegado!. El asta de su bandera está rota y las tablas de la ley mosaica se le caen de la mano derecha. La Sinagoga pasa por ser, como es sabido, ciega. Por ello, en Reims, Bamberg y Estrasburgo es representada con los ojos vendados⁶³. En León

62. Para ver ilustraciones de las estatuas de Reims, véase SAUERLÄNDER, *Gotische Skulptur...*, lám. 205.



Figura 34. Amiens, catedral. Portada de la coronación de María. Reina de Saba.



Figura 35. León, catedral. Pórtico. Sinagoga.

este motivo de los ojos vendados se agudiza. Sobre los ojos de la Sinagoga se enrosca la serpiente del pecado original. El único ejemplo contrastable que conozco se encuentra en la estatua de la Sinagoga de la ya mencionada portada sur de la iglesia de Saint-Seurin de Burdeos (Fig. 36).

Quiero recordar de nuevo el título de mi conferencia: "La escultura de la sede leonesa a la luz de los grandes talleres europeos". He intentado dar, a la cuestión que plantea este título, una respuesta que no se limite a la acostumbrada búsqueda de los historiadores del arte de analogías e influencias de motivos. Quien revisa la literatura de las esculturas de la catedral de León, percibe rápidamente que las muchas referencias e influencias de Reims, Bourges, Burdeos o Poitiers son de una arbitrariedad cambiante y no contribuyen a la comprensión de la originalidad de la escultura leonesa. En 1250, el estilo de la escultura gótica se había convertido en un

63. De la extensa bibliografía existente sobre la representación de la Iglesia y la Sinagoga cito solamente W. SEIFERTH, *Synagoge*

lenguaje tan generalizado que la derivación de vocablos particulares e individuales de este lenguaje no tiene sentido alguno.

La determinación de construir, en las dos principales sedes episcopales del reino castellano, nuevas catedrales según los modelos del vecino país norteño, determinó una nueva orientación cultural. Las catedrales francesas simbolizaban la alianza entre monarquía e Iglesia, y también el triunfo de éstos sobre los herejes vencidos en la cruzada albigense. La catedral de León es un "*Opus francigenum*", con sus esculturas y vidrieras, pero, al mismo tiempo, también es un espejo vivo de la cultura visual independiente del reino castellano en tiempos del rey Alfonso el Sabio.

Así, el objetivo de cada comparación entre las esculturas de León y las del norte de los Pirineos no debería ser la constatación de influencias sino el esclarecimiento de diferencias. La "Virgen Blanca" se incardina en la serie de grandes esculturas marianas del siglo XIII, que se extienden desde la *Vierge Dorée* de Amiens a las figuras marianas de Niccolo y Giovanni Pisano. Sin embargo, muestra una fisonomía propia, que parece el inicio de posteriores creaciones del arte español. El desfile de los bienaventurados del dintel de la portada del Juicio de León quiere parecer un desfile como el de Bourges, pero en ningún lugar la música celestial es representada de este modo ni tampoco en sitio alguno la imagen de la felicidad en el cielo adopta unos rasgos tan modernos como aquí. La indumentaria también es diferente de la que presentan todas las figuras francesas y alemanas, tiene sus equivalentes en las miniaturas de las Cantigas. La búsqueda de influencias por parte de la Historia del Arte nunca conducirá a un resultado seguro, por lo que nunca podremos responder la pregunta de donde proceden realmente las esculturas. De este modo, la respuesta al problema "La escultura de la sede leonesa a la luz de los grandes talleres europeos" realmente sólo puede formularse así: en León se describe la metamorfosis castellana de un lenguaje europeo común. Esto es lo que he intentado. Quizás la ventaja del observador extranjero es que las divergencias respecto a la escultura de

otros países europeos le llaman la atención más poderosamente que las semejanzas. Tras conocer la escultura gótica de Francia y Alemania por trabajos anteriores, fue para mí una agradable sorpresa el descubrir la metamorfosis castellana de la escultura gótica.

Termino con una última comparación, que puede aclarar, una vez más, la irradiación de la nueva cultura plástica francesa al Reino de Castilla. Las imágenes de los reyes jugaron, en la escultura gótica del reino capeto, un papel sobresaliente desde el siglo XII. Las encontramos ya en las portadas de Saint-Denis y en la Portada Real de Chartres. Asimismo aparecen en las galerías de los reyes de las catedrales del siglo XIII de París y Reims y topamos también con ellas en las tumbas de los monarcas merovingios, carolingios y capetos en la necrópolis regia de la abadía de Saint-Denis. Se trata de una nueva imagen real: bella, grácil, moderna. Así es representada en una de las tumbas de Saint-Denis el capeto Robert de Fromme, que



Figura 36. Burdeos, Saint-Saurin. Portada sur. Cabeza de la sinagoga.

und Kirche im Mittelalter, München, 1964. Sobre la Sinagoga ciega véase E. PANOFSKY, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Harper Torch Book Edition, 1962, pp. 110-111.



Figura 37. Saint-Denis, abadía. Tumba de Roberto de Frommen.



Figura 38. León, catedral. Fachada occidental. Rey junto al "Locus Appellationis".

reinó en el siglo XI (Fig. 37)⁶⁴. Esta imagen regia se extendió por toda Europa: en el conocido caballero de la catedral de Bamberg, en la de san Esteban de Hungría, en la imagen de Eduardo el Confesor en el palacio inglés. En la portada de León aparece en la figura de aquel rey sentado en la silla plegable, a modo de juez, que se encuentra junto al "locus appellationis" (Fig. 38)⁶⁵. Las semejanzas con Saint-Denis son irre-

futables, pero no se debería hablar de una influencia artística directa. El rey de León -da igual que sea Fernando III o Salomón, o ambos juntos en una misma figura- es un reflejo de la nueva imagen regia capeta y posee, en su viva elegancia, un carácter castellano propio. Los historiadores del arte deberíamos aprender no del descubrimiento de influencias sino de la identificación de metamorfosis.

64. Sobre la necrópolis de Saint-Denis véase G. SUMMERS WRIGHT, "A royal tomb program in the reign of Saint-Louis" en *The Art Bulletin*, 56 (1974) y A. TEUSCHER, "Saint-Denis als Königliche Grablege. Die Neugestaltung in der Zeit Ludwig des IX", en *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur...*, pp. 617-630.

65. Sobre este rey véase FRANCO MATA, *La escultura gótica...*, pp. 202-211.

Discursos y poéticas en la escultura gótica leonesa del siglo XIII¹

Rocío Sánchez Ameijeiras

RESUMEN

La imaginería de las fachadas sur y oeste de la catedral de León se estudian aquí teniendo en cuenta su topografía original, sus diferentes funciones litúrgicas, su particular audiencia, y las circunstancias históricas y culturales que rodearon su labra. Las principales celebraciones litúrgicas de san Froilán se reconocen en la portada oriental del hastial sur; la elección de un programa apocalíptico en la portada sur central se justifica en el marco de la tradición castellana de decorar el acceso a la catedral vecino al palacio episcopal con un discurso de carácter eclesiológico; y la boda del heredero castellano Fernando de La Cerda con la princesa Blanca de Francia conmemorada en la decoración heráldica de la portada occidental del hastial sur es entendida como una expresión de las grandes expectativas del obispo Martín Fernández. En el hastial occidental, en cambio, la imaginería bautismal de la portada de san Juan se pone en relación con la función parroquial de la capilla abierta en el cuerpo bajo la torre norte, y el discurso escatológico de las portadas del Juicio Final y de la Coronación de la Virgen, con el uso del atrio como cementerio, y con las discusiones teológicas de los franciscanos de mediados del siglo XIII acerca de la naturaleza de los cuerpos resucitados y gloriosos. Finalmente, las diversas tendencias estilísticas que convergen en León son analizadas como la contrapartida escultórica a los recursos retóricos de una pastoral en lengua vernácula: a los estilos narrativos de las portadas de San Juan y San Froilán, se opone el "naturalismo expresionista" de las portadas apocalíptica y del Juicio Final, concebido para expresar la ambigua noción que acuñó la escatología del siglo XIII de "cuerpos espiritualizados".

ABSTRACT

This approach to the imagery of the southern and eastern façades of Leon cathedral restores their original topography, their several liturgical functions, their intended audiences and the particular historical and cultural circumstances that surrounded their carving. In the portal of Saint Froilán is seen a celebration of this local saint's main liturgical Feasts; the choice of an Apocalyptic program for the south central portal is justified by a Castilian tradition of decorating the cathedral entrance near the bishop palace with ecclesiological discourses; and Bishop Martín Fernández's great expectations can be shown in the wedding of the Castilian heir Fernando de la Cerda and the French princess Blanca commemorated in the southwestern portal's heraldic decoration. St-John the Baptist portal baptismal imagery is related, instead, with the parish function of the chapel located in the ground floor of the northern tower; and the scatological discourse in the Last Judgement and the Coronation of the Virgin portals adequate to the medieval use of the *parvis* as cemetery, and is discussed in the frame of mid-thirteenth century theological controversies on the nature of the resurrected and glorified bodies. Finally, the different stylistic trends that converge in León are examined as sculpted counterparts of vernacular pastoral rhetorical devices: the more "narrative styles" of the portal of Saint Froilán and Saint John, as opposed to the "expressionistic naturalism" of the Last Judgement and Apocalyptic portals, intended to express the ambiguous notion of "spiritualised bodies".

PALABRAS CLAVE: Escultura gótica. Catedral de León. Simbolismo bautismal. Escatología. Retórica visual. Franciscanismo.

KEY WORDS: Gothic sculpture. León cathedral. Baptismal symbolism. Scatology. Visual rhetoric. Franciscans.

1. Quiero expresar mi agradecimiento a María Herráez, Eduardo Carrero, Angela Franco, Henrik Karge e Isidro Bango por las sugerencias que me han brindado en el transcurso del congreso, que me han servido para reflexionar y matizar algunos aspectos de la misma. En el curso de la elaboración de la ponencia fue, además, de gran ayuda, la discusión de ciertos aspectos con Lucía Lahoz. Por último, quisiera recordar mi deuda con Inmaculada Gigirey, que es la autora de buena parte del material gráfico.

“El siglo XIII es el siglo de las Enciclopedias. En ninguna otra época se publicaron tantas Sumas, Espejos e Imágenes del mundo...Ahora bien, mientras los doctores construían la catedral intelectual que debía cobijar a toda la cristiandad, se levantaban nuestras catedrales de piedra, que fueron como la imagen visible de la otra. La Edad Media puso en ellas todas sus certezas. Fueron, a su manera, Sumas, Espejos, Imágenes del mundo”². Con este símil que equiparaba el conjunto de la imagería desplegada en una catedral gótica con un volumen escrito -fuera éste el *Speculum maius* de Vincent de Beauvais, la *Summa theologica* de Tomás de Aquino o las *Ymagines mundi* de Gossoin de Metz o Thomasin de Zercler encabezaba E. Mâle el segundo capítulo de su célebre libro sobre el arte del siglo XIII, dedicado a exponer problemas de método. En ese símil encontraba la disculpa para la elección del esquema de su libro sobre iconografía gótica, basado en el del *Speculum maius* de Vincent de Beauvais, y proponía, por consiguiente, “leer en la fachada de las catedrales los cuatro libros del Espejo del Mundo...y descifrar uno tras otro, en el orden mismo en que nos lo presenta el enciclopedista”³.

Al recurrir a este símil, E. Mâle se alineaba en una tradición decimonónica que surgía de la mano de J. Ruskin, quien reelaborando la metáfora gregoriana que comparaba la “lectura” de las imágenes que decoraban los templos medievales con la de la Biblia, concebía el conjunto de la imagería de la catedral de Amiens como un volumen en imágenes, como demuestra ya no sólo el contenido, sino también el título de su monografía sobre la catedral picarda, *La Biblia de Amiens*⁴. Con todo, E. Mâle revolucionaba el estudio de la iconografía religiosa al calificar de enciclopédica la imagería de una catedral góti-

ca, que suponía sujeta a orden y sistema, y reducible a un discurso unitario perfectamente trabajado y estructurado.

Esta noción de la catedral enciclopedia, que aísla los discursos visuales de sus portadas de las particulares circunstancias de su topografía original y su contexto litúrgico, surgía también como consecuencia de las ideas acuñadas en el siglo XIX por arquitectos y restauradores. Violet-le-Duc o J. B. Lassus entendían las catedrales góticas como entidades estéticamente autónomas, lo que desencadenó su aislamiento físico en el trazado urbano tras el derribo de las estructuras contiguas de los complejos catedralicios, proceso que hubieron de sufrir de un modo radical primero las fábricas francesas⁵; y más tarde, las castellanas de Burgos, “corregida” -por usar el término de González-Varas- por Lampérez, que ordenó el derribo del palacio episcopal y la claustra vieja; y la de León, que hubo de perder en 1911, cumpliéndose póstumamente los deseos de Demetrio de los Ríos, el conjunto de edificaciones adyacentes al costado sur de la cabecera: el palacio episcopal, la puerta obispo, y la llamada Torre del Tesoro (Fig. 1)⁶.

El prestigio, la gran erudición y la ágil pluma de E. Mâle contribuyeron a la difusión de su obra, que se tradujo a múltiples idiomas y continuó, y continúa reeditándose y constituyendo todavía una lectura obligada, de modo que la noción del “carácter enciclopédico” de los programas iconográficos de las catedrales góticas se convirtió en un tópico que resultaba difícil cuestionar. Esta noción de catedral total, con un discurso figurativo unitario, se vio además reforzada por dos obras de gran trascendencia - los libros de Hans Seldmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zurich, 1950

2. E. MÂLE, *El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, 1986 (1ª ed. Paris, 1925), p. 49.

3. *Ibid.*, p. 51.

4. J. RUSKIN, *The Bible of Amiens, Our Fathers Have Told Us. Sketches in the History of Christendom for Boys and Girls who have been held at its Fonts*, Orpington, 1884.

5. A. ERLANDE-BRANDENBURG, *La catedral*, Madrid, 1993, (1ª ed. Paris, 1989), p. 28. Sobre las obras pioneras de restauración y aislamiento llevadas a cabo en Francia por J.-B. Lassus, véase J.-M. LENIAUD, *Jean-Baptiste Lassus ou le temps retrouvé des catedrales*, Paris, 1980.

6. Para el aislamiento de la catedral de Burgos, véase L. CORTÉS ECHANOVE, “De cómo la catedral de Burgos logró el aislamiento de la catedral”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 192 (1971), pp. 522-557; I. CADIÑANOS BARDECI, “El palacio del Sarmantal a comienzos del siglo XIX: situación y primer intento de demolición”, *Burguense*, 29/2 (1988), pp. 543-566; y E. CARRERO SANTAMARÍA, “Restauración monumental y opinión pública. Vicente Lampérez y los claustros de la catedral de Burgos”, *Locus Amoenus*, 3 (1997), pp. 161-176, esp. pp. 170-172. Para el aislamiento de la catedral leonesa, véase I. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, *La catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*, León, 1989, pp. 457-493; Idem, “La Edad Contemporánea (1859-1901)”, en M. VALDES, C. COSMEN, M.V. HERRAEZ, M. D. CAMPOS, I. GONZÁLEZ-VARAS, *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994, pp. 354-359; y J. RIVERA BLANCO, *Historia de las restauraciones de la catedral de León*, Valladolid, 1993.

y Otto von Simson, *The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, Nueva York, 1956- que, aunque más centradas en el estudio de la arquitectura, proponían paralelamente y desde diferentes premisas una interpretación holística de la catedral gótica, que entendían como un todo unitario y cerrado, de modo que las diferentes imágenes desplegadas en su arquitectura, sus vidrieras, su escultura monumental y su mobiliario litúrgico respondían a un común concepto medieval del orden⁷. La catedral ya no era una enciclopedia, pero todas sus partes respondían al orden lógico de un volumen escolástico. Esta interpretación holística de la catedral influyó en el clásico análisis de la iconografía de las portadas de la catedral de Chartres de A. Katzenellenbogen, no tanto por utilizar la icono-

grafía de las vidrieras para la comprensión del programa escultórico, algo que hizo sólo de un modo tangencial⁸, cuanto porque partía de la premisa indiscutible de una imbricación programática -de orden teológico- entre las dos fachadas del crucero⁹. A pesar de que Katzenellenbogen recurría a la situación histórica contemporánea para encontrar un discurso contra la herejía enunciado en el hastial norte de Chartres, su análisis, como el de muchos otros autores que continuarían abordando problemas iconográficos en las décadas posteriores, obviaban el análisis de la topografía y funciones originales de las portadas. Los trabajos de R. J. Adams o A. Prache sobre Chartres¹⁰; e incluso los recientes de S. Murray sobre Amiens¹¹ o A. Franco Mata sobre León prescinden todavía casi exclusivamente de tales consideraciones¹².

-
7. W. SAUERLÄNDER, "Integration: A Closed or Open Proposal?", *Artistic Integration in the Gothic Buildings*, V. CHIEFFO RAGUIN, K. BRUSH y P. DRAPER (eds.), Toronto, Buffalo, Londres, 1995, pp. 3-18, esp. p. 7. Como indica Sauerländer, la virtud de esta aproximación radicaba en que lograba romper con las barreras de la atomización especializada generadas por la organización académica que habían fragmentado de un modo artificial el abordaje de la catedral gótica. Sobre esta cuestión, K. BRUSH, "Integration or Segregation among Disciplines? The Historiography of Gothic Sculpture as Case-Study", *Artistic Integration*, pp. 19-40.
8. A. KATZENELLENBOGEN, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*, Nueva York, 1959. Katzenellenbogen analiza la iconografía de los programas de las tres fachadas de la catedral de Chartres independientemente de su primitivo destino y de la relación con su entorno urbanístico original. Encuentra en ellos una coherencia con las ideas entonces defendidas por diversos autores de la escuela de Chartres, subrayando, además, el papel ejercido en su formulación por la lucha contra las nuevas herejías surgidas a finales del XII y comienzos del siglo XIII. A pesar de que recurre al uso de fuentes litúrgicas, como los *Libros de Costumbres* de Chartres, no tiene en cuenta el papel de las fachadas en la celebración de las ceremonias litúrgicas.
9. "The decoration of the six portals of the transept wings has resulted in a perfect consonance between their iconographic programs. The two Pauline similes of the Church as the Bride and the Body of Christ represented on the north transept are complemented in the south by another Pauline concept, that of the Church exemplified by the Community of Saints on earth and in heaven", véase KATZENELLENBOGEN, *The Sculptural Programs*, p. 89. Esta supuesta unidad integradora de los programas llevó incluso a ciertos autores a suponer que algunas portadas fueron pensadas primitivamente para un destino y posteriormente montadas en una instalación diferente, cambios que implicaban la idea preconcebida de que cada portada constituiría una ficha intercambiable de una estructura unitaria. Así J. van der Meulen proponía que la portada de la Infancia de Cristo del pórtico norte de Chartres, fuera ideada originalmente para el hastial sur, véase J. VAN DER MEULEN, "Sculpture and Its Architectural Context at Chartres Around 1200", *The Year 1200. A Symposium*, Nueva York, 1975, pp. 509-539; idea que retoma en J. VAN DER MEULEN y J. HOHMEYER, *Chartres. Biographie der Kathedrale*, Colonia, 1984. A. ERLANDE BRANDENBURG, a pesar de haber abierto un nuevo horizonte en el estudio de las catedrales góticas con su libro *La catedral*, incurre también en este tipo de especulaciones, y lo hace en concreto, al hablar de las portadas de la catedral de León, véase *infra* nota 40.
10. R. J. ADAMS, *The Eastern Portal of the North Transept at Chartres: "Christocentric" rather than "Mariological"*, Francfort del Meno, Berna, 1982; A. PRACHE, *Chartres, Le portail de la Sagesse*, Mame, Tournai, 1994.
11. S. MURRAY, *Notre-Dame. Cathedral of Amiens. The power of change in gothic*, Cambridge, 1996. A pesar de que en su iluminador estudio Murray analiza la relación de las imágenes con las ceremonias que tienen lugar en el interior de la catedral, las explica en función de circunstancias históricas contemporáneas, y dedica interesantes páginas a la reflexión sobre la idea de "leer" el mensaje de las portadas de Amiens, no tiene en cuenta las posibles funciones de las portadas, ni escapa a la tentación de intentar buscar un discurso unitario en la fachada occidental. Sin embargo, él mismo concluye, al analizar el particular desarrollo del culto que recibió la Virgen del parteluz de la portada sur de la fachada occidental: "Thus, what we would see as an integral part of a rigorous encyclopedic program might be, in a sense, detached from the whole in order to serve as an icon, the object of intense personal devotion" (p. 118).
12. A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León*, León, 1976 (que citaré a partir de ahora como *Escultura gótica. 1*); Ead., "Influence de la sculpture française dans les cathédrales espagnoles de Burgos, Léon et Tolède", *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12/13 Jahrhundert*, Francfort del Meno, 1994, I, pp. 321-333; Ead., "Juicios Finales en la escultura monumental de las catedrales de Burgos y León", *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique, Actes du Colloque de la Fondation Hardt tenu à Genève du 13 au 16 février 1994*, Poitiers, 1996, pp. 175-198; Ead., *Escultura gótica en León y su provincia (1230-1530)*, León, 1998 (que citaré a partir de ahora como *Escultura gótica. 2*); Ead., "Escultura medieval. Un pueblo en piedra para la Jerusalén celeste", en *La catedral de León. Mil años de historia*, León, 2002, pp. 90-149.

Si los autores de monografías sobre programas o catedrales incurrían todavía en el prejuicio de la supuesta unidad de sus discursos figurativos, otras aproximaciones de corte semántico, que intentan recomponer el "código" de las imágenes medievales corren también el riesgo de reducir a un sistema global los testimonios medievales - que no olvidemos, debemos al azar- al omitir contextualizaciones concretas para cada imagen que explicarían su particular formulación dentro de aquel. A pesar de que J. Wirth en su obra ya clásica sobre la imagen medieval pretende insertar "un ir y venir de análisis del sistema social, del pensamiento estético y la imagen", su objetivo es encontrar un sistema lógico universal que gobierna las imágenes, que aborda al margen de sus usos y funciones particulares -a excepción del caso de las imágenes de devoción-, factor que indudablemente repercute en la lógica de ese sistema¹³. Es más, incluso el siempre provocador y estimulante M. Camille no ha podido resistirse a la fascinación del viejo tópico enciclopédico, en su reciente manual sobre arte gótico, aunque traducido al lenguaje de las nuevas tecnologías: "La catedral medieval, como los ordenadores, fueron construídas para contener toda la información del mundo para aquellos que tenían acceso a sus códigos"¹⁴.

Sin embargo, tanto la noción holística de la catedral gótica, como la metáfora que equipara el edificio con un libro, fueron ajenas a la mentalidad medieval. De todos es sabido que las catedrales góticas fueron edificios en constante reforma, ampliación y reconstrucción; y en la

Edad Media los paralelismos entre edificio y libro no se plantearon en términos objetuales, sino en clave de acción. Es la lectura de la imágenes la que se equipara con la del texto escrito¹⁵, o el proceso de meditar sobre la *sacra pagina* el que se compara con el trabajo del arquitecto que construye un edificio¹⁶. Por esta razón se hace necesario romper con la presuposición de una pretendida unidad de los discursos figurativos de las catedrales, que conviene volver a situar en su entorno original, recomponiendo sus usos, funciones, y las ceremonias para los que servían de marco, así como el perfil de la posible audiencia para los que fueron pensados. Esta reivindicación no es nueva. Ya desde los años sesenta del siglo XX se habían levantado voces discordantes que reclamaban el factor de la topografía original de las portadas en la interpretación de la imagería gótica¹⁷. Por entonces W. H. Hinkle devolvía la fachada norte de la catedral de Reims, que claramente no mostraba un programa unitario, a su entorno topográfico primitivo, y encontraba la coherencia de cada una de las tres portadas a la luz de sus diferentes destinos¹⁸. En los años setenta, A. Franco Mata reconocía que la imagen de Salomón en la fachada occidental de León presidía las actividades judiciales que se desarrollaban ante el "*locus pellationis*", señalado todavía hoy con un pilar medieval¹⁹. Pero fue, sobre todo, en la década de los noventa del siglo pasado cuando se multiplicaron los estudios que "integraban" -por utilizar el término usado en el título de una obra reciente en la que se reivindicaba, precisamente, esta aproximación- los programas iconográficos en su marco litúrgico, su

13. J. WIRTH, *L'Image Médiévale. Naissance et développements (VI-XV)*, París, 1989. Desde un planteamiento metodológico distinto, el influyente libro de G. DUBY, *La Europa de las catedrales. 1140-1280*, Barcelona, 1966, divulgaba el tópico de la catedral didáctica e enciclopédica (véase espec. p. 149).
14. M. CAMILLE, *Gothic Art. Glorious Visions*, Nueva York, 1996, pp. 14-15. No deja de resultar curioso, a mi juicio, que tanto Wirth como Camille retomen de alguna manera el esquema de Mâle en sus respectivas obras de conjunto.
15. Sobre el tópico gregoriano que defiende la función didáctica de las imágenes religiosas para la instrucción del clero iletrado, véase M. CAMILLE, "Seeing and Reading: Some Visual Interpretations of Medieval Literacy and Illiteracy", *Art History*, 8 (1985), pp. 26-49; L. G. DUGGAN, "Was art really the 'book of the illiterate?', *Word and Image*, 5 (1989), pp. 227-251; C. M. CHAZELLE, "Pictures, books and the illiterate: Pope Gregory I's letter to Serenus of Marseille", *Word and Image*, 6 (1990), pp. 138-153; M. H. CAVINESS, "Biblical Stories in Windows: Were They Bibles for the Poor?", *The Bible in the Middle Ages. Its Influence on Literature and Art*, Binghamton, Nueva York, 1992, pp. 103-147, esp. 104-106.
16. M. CARRUTHERS, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, 1998, pp. 16-24 analiza el origen paulino de esta metáfora que habrán de desarrollar más tarde Agustín, Gregorio Magno o Hugo de San Víctor. La comparación entre la elaboración de una estructura mental con la construcción de un edificio pasaría después a la literatura alegórica profana tardomedieval. Un buen ejemplo de ello lo constituye *La Ciudad de las Damas*, de Christine de Pizan.
17. En este sentido es ya clásica la obra de Adalbert Erler, que, aunque historiador del derecho, relacionaba el conocido ciclo de la Iglesia y la Sinagoga de la catedral de Estrasburgo con las actividades judiciales para las que servía de marco, véase A. ERLER, *Das Strassburger Münster im Rechtsleben des Mittelalters*, Frankfurt, 1954.
18. W. M. HINKLE, *The Portal of the Saints of Reims Cathedral: a study of Medieval Iconography*, Nueva York, 1965.
19. FRANCO MATA, *Escultura gótica 1*, pp. 195-203.

primitiva topografía y su función²⁰. Así, por ejemplo, W. Sauerländer relacionaba la producción escultórica y las vidrieras de las partes altas del transepto de Reims con la ceremonia de la coronación de los reyes de Francia que se celebraba allí²¹; M. Fassler revisaba la iconografía de la Portada Real de Chartres teniendo en cuenta las ceremonias litúrgicas para las que servía de marco²². L. Spitzer encontraba explicación para el extraordinario desarrollo narrativo del friso de capiteles de la misma portada en el popular culto a la Virgen centrado en la antigua cripta románica²³. P. Binski analizaba los discursos figurativos del coro de la abadía de Westminster y del Coro de los Ángeles de la catedral de Lincoln a la luz de los salmos del oficio de *Laudes* que diariamente celebraban los capitulares ingleses²⁴. P. Kurmann y B. Kurmann-Schwarz recordaban que la distribución de la serie estatuaria del transepto sur de la catedral de Chartres se hacía eco de la dedicación de las capillas del deambulatorio²⁵, y J. Bugslag extendía esta imbricación entre figuración interior y exterior al caso de las figuras de los santos Jorge y Eustaquio²⁶.

En ámbito hispano, a finales de los años ochenta, B. Mariño ponía en relación la riqueza

documental de las imágenes de los oficios urbanos en el infierno de la portada del Juicio de Tudela, o la insidiosa imagería negativa contra la avaricia de la Coronería de Burgos con las documentadas actividades mercantiles que se llevaban a cabo ante ellas²⁷; en los noventa L. Lahoz vinculaba la portada de santa Ana de la iglesia de Santa María de Victoria con la dedicación de la capilla contigua a la santa y su iconografía bautismal con su proximidad al baptisterio²⁸, y yo misma he intentado entender la portada del Sarmental de la catedral de Burgos y su particular sucesión en función de su topografía original y las circunstancias históricas que rodearon su labra²⁹.

Mi intención aquí es intentar romper con la tiranía del tópico del carácter enciclopédico de las fachadas de las catedrales al acercarme a la escultura de las fachadas de la catedral de León, aplicando una metodología que ha de tener en cuenta la primitiva topografía de la catedral para recuperar algunas de las funciones originales de las portadas y el perfil de sus audiencias, que debieron determinar en buena medida la elección de los discursos figurativos con los que se decoran, e incluso los distintos modos en que éstos se

20. *Artistic Integration* (como en nota 7), *passim*.

21. W. SAUERLÄNDER, "Observations sur la topographie et l'iconographie de la cathédrale du sacre", *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Comptes-Rendus*, (1992), pp. 463-79, reimpresso en *Cathedrals and Sculpture*, Londres, vol. 2, 1999, pp. 254-272. El autor retoma la idea en "Integrated Fragments and the Unintegrated Whole: Scattered Examples from Reims, Strasbourg, Chartres, and Naumburg", *Artistic Integration*, pp. 153-166, esp. pp. 157-158.

22. M. FASSLER, "Liturgy and Sacred History in the Twelfth-Century Tympana at Chartres", *Art Bulletin*, 75 (1993), pp. 499-520.

23. L. SPITZER, "The cult of the Virgin and Gothic Sculpture: Evaluating Opposition in the Chartres West Façade Frieze", *Gesta*, 33 (1994), pp. 132-50.

24. P. BINSKI, *Westminster Abbey and the Plantagenets. Kingship and the representation of power 1200-1400*, New Haven y Londres, 1995, esp. pp. 69-77; Idem, "The Angel Choir at Lincoln and the Poetics of the Gothic Smile", *Art History*, 20/3 (September 1997), pp. 350-374.

25. P. KURMANN y B. KURMANN-SCHWARZ, "Chartres Cathedral as a Work of Artistic Integration: Methodological Reflections", *Artistic Integration*, pp. 131-152.

26. J. BUGSLAG, "St. Eustace and St. George: Crusading Saints in the Sculpture and Stained Glass of Chartres Cathedral", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 66 (2003), pp. 441-464.

27. B. MARIÑO, "Judás mercator pessimus: Mercaderes y peregrinos en la imagería medieval" en *Los Caminos y el Arte, Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte, Santiago de Compostela, 1986*, Santiago de Compostela, 1989, vol. 2, pp. 31-41; Ead., "Sicut in terra et in inferno". La portada del Juicio de Santa María de Tudela", *Archivo Español de Arte*, 246 (1989), pp. 157-168.

28. L. LAHOZ, "La Portada Norte de San Pedro de Vitoria y su contexto litúrgico", *Norba-Arte* nº XIII (1993), pp. 7-22; Ead., "Contribución al estudio de la portada de Santa Ana. Catedral de Vitoria", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXIII (1996) pp. 79-104; Ead., *El Arte Gótico en Álava*, Vitoria, 1999, pp. 53-54 para la portada de Santa Ana de la catedral, y pp. 61-62 para la de San Pedro, cuya escena del diluvio relaciona con su proximidad de la capilla bautismal.

29. R. SÁNCHEZ ANEJERAS, "La portada del Sarmental de la catedral de Burgos: fuentes y fortuna" *Materia*, 1 (2001), pp. 37-71.

30. Incluyo aquí la bibliografía más relevante sobre la escultura gótica de la catedral leonesa. E. BERTAUX, "La sculpture chrétienne en Espagne, des origines au XIVe siècle", *Histoire de l'Art*, dir. por A. MICHEL, Paris, 1906, vol. 2, 1ª parte, pp. 214-295; M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, I, Madrid, 1925, pp. 231, 240-246; F. B. DEKNATEL, "The 13th century gothic sculpture of the cathedrals of Burgos and León", *Art Bulletin*, 17 (1935), pp. 234-389; J. AINUAD Y A. DURÁN SAMPERE, *Escultura Gótica*, Col. Ars Hispaniae VIII, Madrid, 1954, pp. 41-60; FRANCO MATA, *Escultura gótica*. 1, pp. 44-400; J. YARZA LUACES, *La Edad Media*, Col. Historia del Arte Hispánico, vol. 2, Madrid, 1978, pp. 235-237; A.

expresan³⁰. Por esa razón, conviene reelaborar la vieja metáfora de Mâle que equiparaba la catedral con un Espejo quitándole a éste la mayúscula inicial. Las catedrales medievales pueden ser calificadas de especulares, pero en un sentido muy distinto al usado por el investigador francés. Como M. Camille advertía "A la gente medieval le gustaba proyectarse a sí misma en las imágenes de la misma manera que nosotros nos proyectamos en nuestro vídeo, o en la pantalla de nuestros ordenadores"³¹. Y las portadas góticas reflejan, en efecto, de alguna manera, la particular audiencia para la que fueron pensadas, que podía proyectarse o reconocerse en ellas³².

Un tercer elemento que se conjugará necesariamente en este trabajo es el del papel ejercido por el obispo Martín Fernández, que rigió la diócesis entre 1255 y 1288, o de su entorno cultivado, en el dictado de los discursos expresados en los accesos a la catedral. Presuponer que el obispo y su entorno jugaron un papel en su diseño

puede parecer, de partida, un tanto simplista, o poco crítico. De hecho, pensar en la existencia de un programa para cada acceso implica reconocer una intención concreta detrás, aún cuando hoy no podemos distinguir con claridad cuánto hay de intención y cuánto de código semántico inconsciente en la elección de ciertos temas para decorar ciertas portadas³³. Por otro lado, muchas veces no fue el obispo el principal encargado de la financiación de las obras catedralicias o de la selección de los mensajes que se quisieron enunciar en sus programas decorativos³⁴. Es más, no faltaron tampoco en el siglo XIII episodios conflictivos entre obispos y cabildos, y León no es una excepción en este sentido³⁵, pero como se ha reconocido repetidamente Martín Fernández jugó un papel especialmente importante en la captación de fondos para hacer realidad la construcción del nuevo edificio³⁶; y a mi juicio, hay indicios sobrados para creer no sólo que intervino en el dictado de los discursos figurativos de sus portadas -a excepción de la portada norte,

-
- ERLANDE BRANDENBURG, *El arte Gótico*, Madrid, 1992 (1ª ed. París, 1983), p. 84; J. AZCÁRATE, *El arte gótico en España*, Madrid, 1990, pp. 162-169; Cl. J. ARA GIL, "Escultura Gótica", *Historia del Arte de Castilla y León*, Valladolid, 1994, pp. 219-329, esp. pp. 240-249; FRANCO MATA, "Influence de la sculpture française", *passim*; Ead., "Juicios Finales", *passim*; Ead., *Escultura gótica*, 2, pp. 51, 303; 321-357; P. WILLIAMSON, *Escultura gótica 1140-1300*, Madrid, 1997 (1ª ed. Londres, 1995), pp. 51-357; R. ABEGG, "La escultura gótica en España y Portugal", en *El gótico. Arquitectura. Escultura. Pintura*, R. TOMAN ed., Colonia, 1999, pp. 374-376; P. KURMANN, "Französischer als in Frankreich: Zur Architektur und Skulptur der Kathedrale von León", *Gotische Architektur in Spanien. La arquitectura gótica en España. Akten des Kolloquiums der Carl-Justi Vereinigung und des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Göttingen*, Göttingen, 4.-6. Februar 1994. *Actas del Coloquio de la Carl Justi-Vereinigung y del Seminario de Historia del Arte de la Universidad de Gotinga, Gotinga, del 4 al 6 de febrero de 1994*, Ch. FREIGANG ed., Frankfurt del Meno, Madrid, 1999, pp. 105-117, esp. 115-117; FRANCO MATA, "Un pueblo en piedra", *passim*; y las obras de divulgación de M. VALDÉS FERNÁNDEZ, M^a V. HERRÁEZ ORTEGA Y M^a C. COSMEN ALONSO, *El Arte Gótico en la provincia de León*, León, 2001, pp. 63-65; y O. PEREZ MONZÓN, *Catedrales góticas. Catedrales de España*, Madrid, 2003, pp. 177-185.
31. CAMILLE, *Gothic Art. Glorious Visions*, p. 15.
32. Los análisis de las audiencias implícitas iniciados por H. Belting, M. Camille, J. Hamburger o W. Kemp -que centraron su interés en vidrieras, miniatura o imágenes de devoción- fueron aplicadas a la escultura monumental gótica por SPITZER, en "The Cult of the Virgin"; BUGSLAG, "St. Eustace and St George"; L. D. GELFAND, "Negotiating Harmonious Divisions of Power: A New Reading of the Tympanum of the Sainte-Anne Portal of the Cathedral Notre-Dame de Paris", *Gazette des Beaux-Arts*, CXL/1606 (2002), pp. 249-260; y J. E. JUNG, en su apasionante y discutible trabajo "Beyond the Barrier: The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches", *Art Bulletin*, LXXXII/4 (2000), pp. 622-657. He tratado de conjugar el papel desempeñado por audiencias específicas en la escultura monumental castellana en "La portada del Sarmental"; y en la escultura funeraria castellana en "Monumenta and Memoria: The XIIIth century episcopal pantheon of Leon cathedral", *Memory and the medieval Tomb*, E. VALDEZ DEL ALAMO con C. PENDERGAST eds., Cambridge, 2000, pp. 269-300; en "Imagery and interactivity. Ritual transaction at the saint's tombs", *Decorations for the Holy Dead*, E. VALDEZ DEL ALAMO y S. LAMIA (eds.), Turnhout, 2002, pp. 19-39; y en "La fortuna sevillana del códice florentino de Las Cantigas", *Quintana*, 1 (2002), pp. 257-273.
33. Sobre la dificultad de reconocer simples intenciones en programas iconográficos véanse las contribuciones de B. BEDOS-REZAK, "Form as Social Process", *Artistic Integration*, pp. 236-248 y M. H. CAVINESS, "Artistic Integration in Gothic Buildings: A Post-Modern Construct?", *Artistic Integration*, pp. 249-261.
34. Teniendo en cuenta por ejemplo, el análisis de los Kurmann sobre el diseño de las portadas del crucero de Chartres, que relacionan con la comunidad canonical, y no con el obispo, véase KURMANN y KURMANN-SCHWARZ, "Chartres Cathedral", pp. 131-152.
35. Sobre las fuertes tensiones que mantuvieron cabildo y obispo durante la primera mitad del siglo XIII y a las que parece haber puesto freno Martín Fernández, véase P. LINEHAN, "La iglesia de León a mediados del siglo XIII", *León y su historia*, III, León, 1975, 1-30, reimpresso en *Spanish Church and Society 1150-1300*, Londres, 1983, 12-76; Id., *The Spanish Church and the Papacy in the Thirteenth Century*, Cambridge, 1971, pp. 268-275.
36. Sobre el papel de Martín Fernández en la promoción de las obras, véase, VALDES et al., *Una historia arquitectónica*, pp. 60-64.

labrada después de su muerte³⁷, sino que se sirvió de ellos para defender sus propias ideas sobre política eclesiástica, y para propagar una nueva espiritualidad de cuño franciscano que debió asumir como propia.

¿FRAGMENTACIÓN?: LA FACHADA SUR

A primera vista, la fachada sur de la catedral de León podría servir como ejemplo palmario para demostrar que la idea holística de una catedral aislada, o incluso la de la existencia de un programa unitario, no ya para el conjunto de escultura monumental de una catedral, sino para el de las portadas de un mismo hastial es mera ilusión. Para su triple acceso se escogieron tres discursos que no parecen guardar relación entre sí. La portada central es apocalíptica (Fig. 2), la de la derecha, hagiográfica, dedicada a san Froilán (Fig. 3) y la de la izquierda, que hoy se presenta con el tímpano sin labrar, se decora únicamente con señales heráldicas en las jambas y arquivoltas (Fig. 4). No podemos saber con seguridad si este tímpano llegó a labrarse durante la Edad Media o no. El grabado de Manuel Navarro y Fernando Sánchez Perrotejo que ilustra la obra de M. Risco, publicada en 1792, se muestra un tímpano con decoración vegetal, aunque la fantástica imagen de san Froilán reproducida en el parteluz del acceso central advierte de la escasa fiabilidad de este documento gráfico. Una fuente más segura es el dibujo de José María Avrial realizado en 1845, antes de que se comen-

zase la restauración del edificio donde el tímpano de la portada izquierda no aparece decorado y en cambio, sí, y profusamente el de la central³⁸. ¿Quedó inacabada en época medieval la portada sur? Es posible que así fuera, ya que no se llegaron a labrar tampoco las estatuas previstas para las jambas -las que hoy se ven fueron colocadas allí después de la restauración del siglo XIX³⁹.

Perdida o no parte del discurso de esta portada, y a pesar de la apariencia inconexa de la imaginaria de la fachada sur, se puede reconocer en ella un discurso unitario destinado a hacer visible la estrecha relación del obispo leonés con la monarquía castellana, discurso que debe ser matizado por las particulares funciones que hubieron de tener las puertas, y que adquiere un especial sentido en razón de su propia topografía⁴⁰. Conviene, por ello, reconstruir su primitivo entorno urbanístico. Al tiempo que se edificaba la catedral gótica se construía un nuevo palacio episcopal, situado en el solar que todavía ocupa el actual, que comunicaba con aquella por medio de una galería, apoyados, una y otro, sobre la muralla. Es más, la galería de comunicación se levantó sobre uno de los accesos principales al interior del recinto amurallado de la ciudad de León, la llamada Puerta Obispo (Fig. 1)⁴¹. Esta galería y otras edificaciones posteriores que apoyaban sobre el flanco sur de la catedral fueron derribadas lamentablemente en 1911 desfigurando el sentido original de la fachada meridional de la catedral. Las portadas del hastial sur se abrían, cuando fueron labradas, frente al palacio

37. Sobre esta portada véase FRANCO MATA, *Escultura gótica. 2*, pp. 92-101 donde se refiere también a todas sus publicaciones anteriores. A mi juicio el estudio de esta portada debería ser emprendido también considerando los parámetros topográficos y teniendo en consideración el contexto histórico en que fue labrada. Es la portada de los canónigos, la portada de acceso al claustro y la canónica, y su carácter retardatario o antiquizante podría tener que ver con el conservadurismo de los canónigos leoneses a finales del siglo XIII. El desfase que uno percibe en León entre el novedoso discurso -tanto iconográfico como formal- sobre la Resurrección enunciado en la portada occidental, que analizaré en este trabajo y la tradicional formulación de una portada visionaria -mandorla incluida- en la portada del claustro podría corresponderse con el contraste entre la cultura visual internacional del obispo Martín Fernández y la tradicional de los canónigos legionenses de la siguiente generación.

38. Véanse los dibujos en GONZÁLEZ-VARAS, *La catedral de León. Historia y Restauración*, p. 333, figs 21 y 85. Entre la fecha en que se realizó el grabado y la del dibujo, a pesar de que el hastial sur presentaba derrumbes, la única obra de afianzamiento que se realizó fue el recalzo de los botareles de la fachada sur; véase, *ibid.*, pp. 92-97, por lo que parece probable que esa portada nunca hubiese contado con un tímpano esculpido. Los grabados y dibujos posteriores -de 1863 y 1868- también presentan esta portada sin decoración escultórica. Véase *ibid.*, fig. 37.

39. Sobre la colocación de estas estatuas en época relativamente reciente, véase FRANCO MATA, *Escultura gótica. 2*, pp. 62-63.

40. ERLANDE-BRANDENBURG, *El arte gótico*, p. 84 no descarta la hipótesis de que la portada de San Froilán fuese planeada originalmente para el frente occidental, siguiendo el ejemplo de modelos franceses, como Amiens o Bourges, que también dedican portadas a santos preladados, pero, como expondré más adelante, existen razones de peso para creer que fue planeada para su actual localización.

41. GONZÁLEZ-VARAS, *La catedral de León. Historia y restauración*, pp. 457-493; Id. "La Edad Contemporánea (1859-1901)", pp. 354-359; C. ESTEPA DÍEZ, "El contexto histórico. La construcción de la catedral y la ciudad de León", *La catedral de León. Mil años de historia*, León, 2002, pp. 11-33.

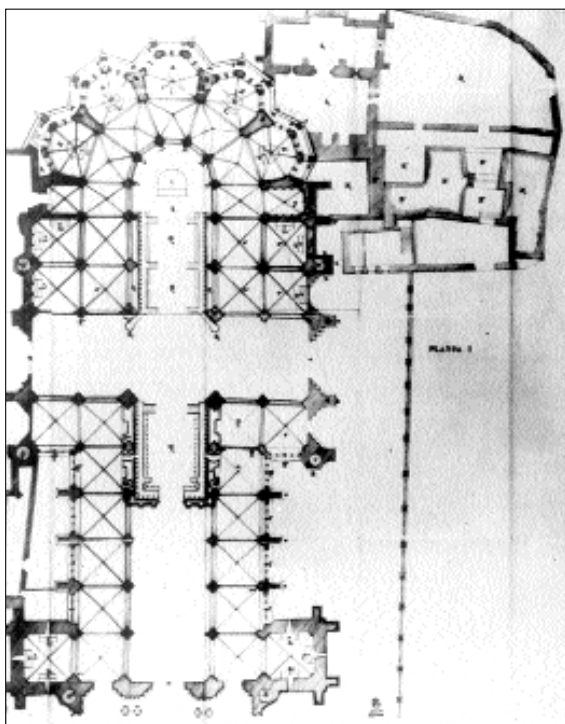


Figura 1. Catedral de León. Planta con detalle de las construcciones añadidas por el costado sur. Demetrio de los Ríos. (Tomada de I. GONZÁLEZ-VARAS, "La Edad contemporánea (1859-1904)" en M. VALDES, C. COSMEN, M. V. HERRAEZ, M. D. CAMPOS, I. GONZÁLEZ-VARAS, Una historia arquitectónica de la catedral de León, León, 1994, pp. 354-359).

episcopal y ante una transitada calle que discurría desde la Puerta Obispo hacia el corazón de la ciudad⁴². Era, entonces, el acceso a la catedral que el prelado y los visitantes prestigiosos contemplaban desde la residencia episcopal, y era, también, el escaparate del poder episcopal para los viajeros que accedían a León desde el este.

Creo que estas circunstancias influyeron en la elección de las imágenes con que se decoraron las tres portadas de la fachada sur. Como ha advertido A. Franco, la portada central presenta una visión intemporal de la Gloria que remite al Apocalipsis (Ap. 4,5) (Fig. 2)⁴³. Cristo preside el tímpano acompañado por los evangelistas en sus púlpitos, mientras los ángeles inciensan su gloria.

En el dintel, los apóstoles conversan animadamente por parejas mientras en las arquivoltas, los ángeles alumbran con sus cirios, y los ancianos tañen sus instrumentos en un celestial concierto. Es evidente, como se ha repetido en diversas ocasiones, que el modelo se ha buscado en la portada del Sarmental de la catedral burgalesa, aunque se ha transformado. Allí los evangelistas se disponían siguiendo un esquema ideográfico, los apóstoles aparecían sentados en cátedras, y en las arquivoltas se incluían representaciones de las distintas ramas del conocimiento humano simbolizadas en imágenes de maestros que enseñan música, geometría, física o gramática a sus discípulos. Como ya he defendido en otro lugar, no creo que la elección del modelo fuese gratuita. Responde a una exigencia del *decorum*, de decoro: el Sarmental se había convertido en el modelo adecuado para el acceso a la catedral vecino al palacio episcopal. La similitud entre el programa del Sarmental y la portada central-sur de León encuentra, entonces, explicación en razón de su parecida localización en el contexto urbanístico⁴⁴. La portada del Sarmental lindaba a occidente con el palacio episcopal recién construido, contiguo al antiguo claustro, donde se encontraba la escuela catedralicia, a espaldas de la ciudad. Pocos años después de labrada la portada, en 1264, casi finalizada la fábrica de la nueva iglesia, se planea una ampliación de palacio episcopal, y se construye el claustro nuevo y la nueva cabecera⁴⁵. Entonces, el atrio del Sarmental y el palacio quedaron aislados de la plaza por medio de un arco -el *pontido*- que comunicaba el nuevo recinto claustral con el antiguo palacio episcopal. La portada del Sarmental fue pensada, entonces, como un acceso privado para el obispo y los canónigos, y por esa razón debió ser considerada un modelo adecuado para la portada central de la fachada sur leonesa, que repite, no sólo el programa apocalíptico burgalés, sino también la figura de un santo prelado en el parteluz. En Burgos, san Indalecio, el primer obispo de la sede, encarnaba la antigüedad y el prestigio de la dignidad episcopal, y en León lo hacía san

42. W. MERINO RUBIO, "León en el siglo XV", *Tierras de León*, (1972), pp. 13-62; C. ALVAREZ ALVAREZ, *La ciudad de León en la Baja Edad Media*, León, 1992; y la contribución de D. Campos Sánchez-Bordona en este mismo volumen.

43. FRANCO MATA, *Escultura Gótica*. 2, pp. 65-82.

44. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, "La portada del Sarmental", pp. 193-195.

45. Sobre la construcción del claustro y de una segunda corona de capillas radiales en la catedral de Burgos, véase H. KARGE, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid, 1995 (1^o ed. Berlín, 1989), pp. 109-116, 239-246; 256-262.

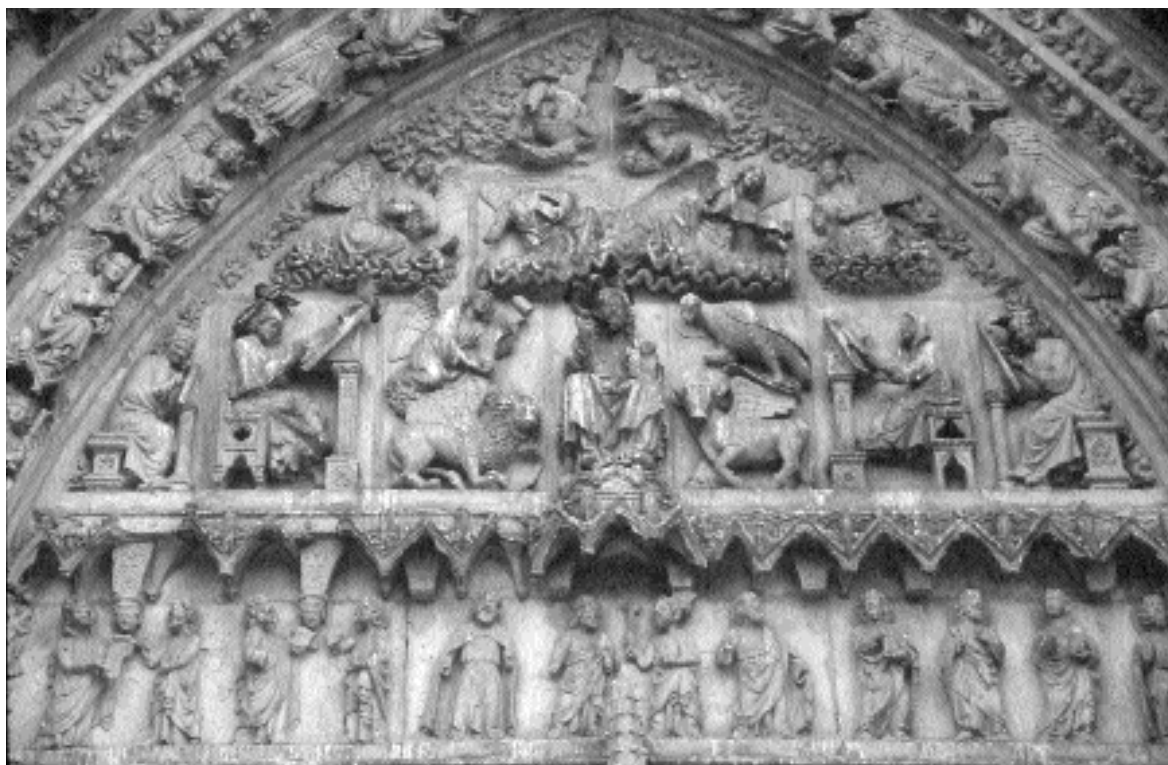


Figura 2. Catedral de León. Fachada sur. Portada central. Programa apocalíptico (Ap. 4-5). (Foto I. Gigirey)

Froilán, considerado entonces el reformador de la sede, y cuyas reliquias se veneraban en el interior de la catedral⁴⁶.

Es más, las diferencias topográficas entre Burgos y León pueden explicar algunas de las diferencias entre la iconografía del Sarmental y la de la portada leonesa. El Sarmental era el principal acceso del obispo, pero también de los capitulares burgaleses, que podían reconocerse a sí mismos *figuraliter* en los atildados apóstoles sentados en sus cátedras en el dintel, o en los maestros que enseñaban las artes liberales a sus discípulos en las arquivoltas. Estas particularidades burgalesas, que conferían un tono sapiencial al programa apocalíptico, se han suprimido en la portada leonesa. Para ella no estaba prevista una audiencia específicamente canónica⁴⁷. Los capitulares habrían de tener su propia portada, la que comunicaba la catedral con el claustro, dispuesto, al norte. En cambio, el discurs-

so episcopal se acentuaba ahora al incluir una segunda portada dedicada a un prelado: la portada sur-este mostraba la muerte y el traslado de las reliquias de san Froilán desde el monasterio cisterciense de Moreruela a León, traslado efectuado a finales del siglo XII bajo los auspicios del obispo Manrique de Lara (Fig. 3)⁴⁸.

Tanto la elección de estos dos episodios para una portada dedicada a un santo prelado del que se conservaba una *vita* latina, como el despliegue narrativo que adquiere el cortejo procesional que acompaña el cuerpo del santo desde el monasterio cisterciense a la catedral merece un comentario ulterior. Los dos episodios se corresponden con las dos celebraciones litúrgicas que articulaban el culto al santo enterrado en la catedral, las fiestas de su muerte -4 de Octubre- y traslación de sus restos -11 de Agosto-, fiestas documentadas ya en 1260, cuando el canónigo leonés

46. Posiblemente también una imagen de san Froilán decoraba el primitivo programa monumental de la portada de la sala capitular, véase, R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, "Una empresa olvidada del primer gótico hispano: el programa escultórico de la sala capitular de la catedral de León", *Archivo Español de Arte*, 276 (1996), pp. 389-406.

47. Ya había analizado esta dependencia en "La portada del Sarmental", pp. 193-195.

48. Agradezco a María Herráez el haberme sugerido la relación entre la portada y la noticia de las procesiones de san Froilán. W. Sauerländer en su ponencia en este mismo congreso también sugirió la posible relación entre la devoción al santo, la circulación de peregrinos que visitasen su sepulcro y la iconografía de la portada.

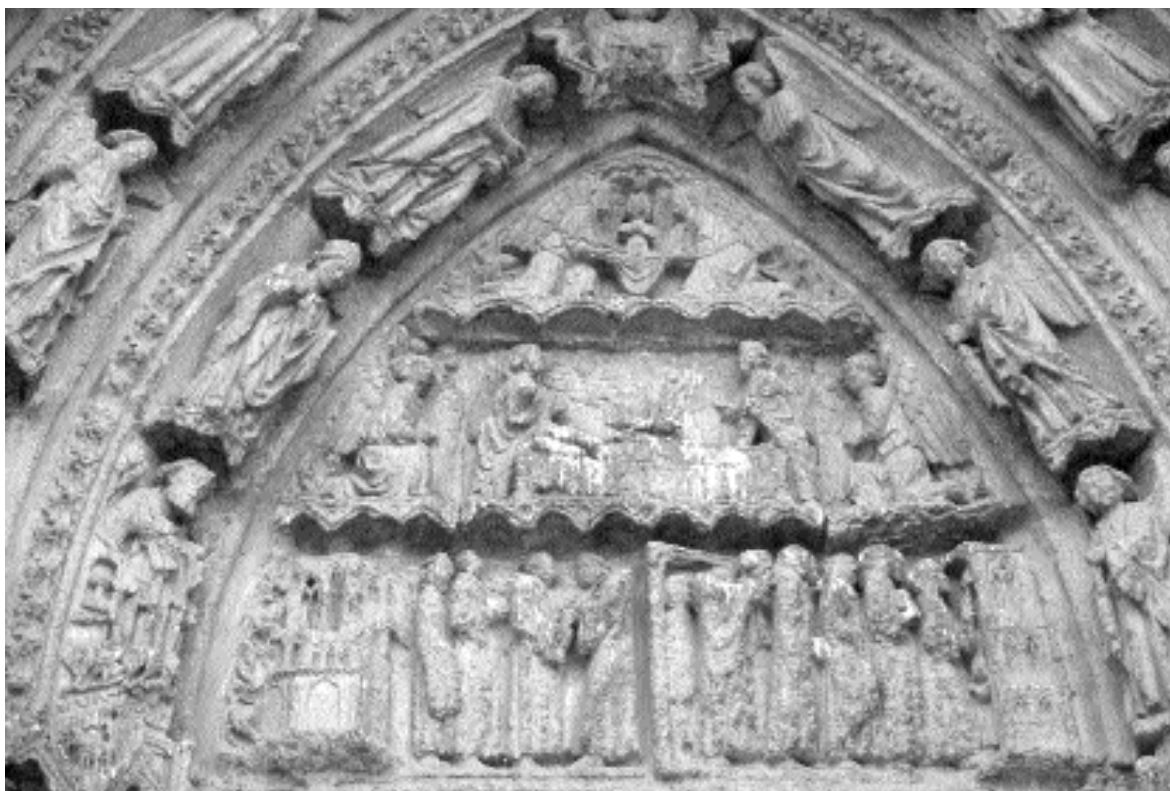


Figura 3. Catedral de León. Fachada sur. Portada este. Muerte y traslación de las reliquias de san Froilán. (Foto I. Gigirey)

Alfonso Martínez instituía para enriquecer su celebración, sendas procesiones de “San Fflorán” a cargo de las rentas de sus propiedades⁴⁹. ¿Podría relacionarse la institución de estas procesiones con la labra de la portada? S. Murray, al analizar la portada de San Fermín de la catedral de Amiens, en la que también se figura el traslado de las reliquias del santo a la ciudad, señalaba que en el tímpano se evocan -en la figura de *l’Homme Vert*- las ceremonias paralitúrgicas de la vísperas de la fiesta; y pone también en relación la portada dedicada a San Honorato de la misma catedral con las procesiones que, con objeto de recaudar fondos para la construcción de la catedral, pasaron el relicario del santo local por diversos pueblos de la comarca en 1240⁵⁰. Quizá también en León la procesión esculpida evoque de alguna manera las celebraciones litúrgicas vinculadas a la fiesta del santo, pero, lamentablemente, la documentada procesión instituida por el canónigo en 1260 restringe su recorrido al claustro y parece

estrechamente vinculada a la celebración particular de aniversarios. La escena procesional de la portada leonesa subraya, en cambio, de un modo explícito, la función liminar de la propia puerta, que incluso aparece representada en ella. Además, su disposición, en el extremo oriental del acceso sur, se explica no sólo por su vecindad al palacio episcopal, sino también por su proximidad a la Puerta Obispo; y uno tiene la impresión de que el relieve de la traslación del santo encerraba la intención de integrar esa puerta de la ciudad en el relato hagiográfico y en un recorrido devocional. La minuciosa descripción de tres hitos arquitectónicos resume visualmente el póstumo recorrido del prelado: la cuidada representación del monasterio -a la izquierda-, la puerta de la ciudad de León -en el centro-, y la de la catedral -en el extremo derecho-. Los devotos locales que, accediendo a León desde el este, se acercasen a impetrar favores a la tumba del santo reconocerían en el relieve su propia procesión.

49. Véase J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección Documental del Archivo de la Catedral de León (1230-1269)*, León, 1993, p. 365, doc. nº 2219. Ambas procesiones seguían celebrándose en el siglo XIV, véase V. A. PALENZUELA, *Colección Documental del Archivo de la Catedral de León. Actas Capitulares I (1376-1399)*, León, 1999, docs. nos. 905, 1219 y 1228.

50. MURRAY, *Notre Dame. Cathedral of Amiens*, pp. 109, 115, 119.

La exclusiva decoración heráldica que vemos hoy en la portada suroeste -bautizada tardíamente como Portada de la Muerte por la personificación labrada en una ménsula en el siglo XV- pudo venir determinada, también, por su localización frontera al palacio (Fig. 4). Como hace tiempo advirtiera M. Gómez Moreno, las armas con que se decoran las jambas y arquivoltas, el cuartelado de Castilla y León y las lises de Francia, deben hacer referencia al matrimonio del heredero de la corona castellana Fernando de La Cerda con la princesa Blanca de Francia, que se celebró en el año 1269, y obliga a fechar su diseño entre esta fecha y el año de la muerte del infante acaecida en 1275⁵¹. Esta portada es uno de esos ejemplos en los que el modelo teórico del uso de los condicionales contrafácticos en el estudio de la historia puede dar buenos resultados⁵². ¿Qué hubiera sucedido si el infante no hubiera muerto prematuramente? Cuando se labró la portada leonesa no podía preverse en ningún caso la temprana pérdida del heredero de la corona, y en ella se celebraban no sólo sus esponsales sino el afianzamiento de una alianza con la corona francesa que el enlace hacía esperar, alianza que se truncó tras la muerte del infante, que, como es sabido, desencadenó graves disputas sobre la sucesión en los últimos años del reinado de Alfonso X.

Existían razones de peso para celebrar en una portada de la catedral de León los esponsales regios. El obispo Martín Fernández, estrecho amigo del monarca Alfonso X durante buena



Figura 4. Catedral de León. Fachada sur. Portada oeste. Detalle. Decoración heráldica. (Foto I. Gijirey).

parte de su vida⁵³, había sido el padrino de bautismo del heredero, y jugó un papel importante en las capitulaciones matrimoniales⁵⁴. En 1269 firmaba en Toledo, junto con Sancho de Toledo, Alfonso de Palencia y Vivián de Calahorra las actas protocolarias del compromiso nupcial que habría de llevar a Francia el canónigo de Reims Guillaume de Chaterleault, que permitirían el viaje definitivo de la novia para encontrarse con su esposo⁵⁵. El obispo leonés asistió, por supuesto, a los esponsales, que se celebraron en Burgos el treinta de Noviembre, y pocos meses después -en Julio de 1270- acogió a los recién casados en León, en donde se detuvieron durante doce días en su "viaje de luna de miel" que tenía como destino último Compostela. Allí, el infante recibió en guarda y encomienda todos los vasallos y las cosas del obispo de León, su padrino -"todas las cosas del obispo de

51. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental*, p. 231; FRANCO MATA, *Escultura gótica*, 2, pp. 62-64.

52. G. HAWTHORN, *Mundos plausibles, mundos alternativos. Posibilidad y compensación en la historia y en las ciencias sociales*, Cambridge y Nueva York, 1995 (1º ed. Cambridge y Nueva York, 1991) propone el uso de los condicionales contrafácticos como herramienta hermenéutica en los estudios sociales.

53. Sobre las relaciones entre Alfonso X y Martín Fernández, que se deterioraron en los últimos años de la vida del monarca véase J. M. NIETO SORIA, "Los obispos de León en sus relaciones con la monarquía, 1250-1350", *Archivos leoneses*, 74 (1983), pp. 201-216; Id., *Las relaciones monarquía-episcopado castellano como sistema de poder (1252-1312)*, Madrid, 1983; Id., "Algunas consideraciones sobre el patronato real castellano-leonés en los siglos XIII y XIV", *Anuario de Estudios Medievales*, 15 (1985), pp. 203-227. Sobre Alfonso X y la catedral de León véase M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, "El rey, la catedral y la expresión de un programa", *Espacio, tiempo y forma*, serie 7ª, nº 5 (1992), pp. 27-51.

54. Martín Fernández figura como electo de León ya en 1254 y como obispo en 1255. En 1263 Alfonso X le otorgaba poderes, y a los restantes procuradores en la santa sede, para atender sus asuntos -sobre la candidatura al imperio- (véase A. BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X el Sabio*, Barcelona, 1984, p. 341), y de nuevo en 1266 Martín Fernández volvió a Roma, por la misma cuestión de la candidatura castellana (véase *ibid.*, p. 413). Sabemos que el obispo leonés Martín Fernández fue padrino de bautizo del infante Fernando de La Cerda por una certificación de nacimiento del infante conservada en los archivos nacionales de París (véase *ibid.*, p. 482, y J. PAZ, *Documentos relativos a España existentes en los archivos nacionales de París. Catálogo y extractos de más de 2000 documentos de los años 1276-1844*, Madrid, 1934, p. 9). Y en una sentencia dictada por el infante en 1270, que resolvía un pleito entre el cabildo leonés y Mansilla, el infante se refiere a él reiteradamente como "mio padrino", véase *Ibid.*, p. 482; y J. M. RUIZ ASENCIO y J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección Documental del Archivo de la Catedral de León, IX (1269-1300)*, Madrid, 1994, docs. nos. 2291, 2294, pp. 11, 13-16, esp. pp. 15, 16.

55. BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X el Sabio*, p. 480.

Leon, mio padrino”⁵⁶. El rey había delegado en el heredero la protección del obispado. No resulta extraño suponer que la portada sur occidental hubiese sido labrada habiendo previsto futuras visitas del heredero, que, probablemente habría preferido alojarse en el “moderno” palacio de su padrino, contiguo a la catedral, y no en el antiguo palacio real de San Isidoro⁵⁷. Una “portada regia” daría la bienvenida al heredero cuando entrase en la nueva fábrica. De nuevo la audiencia se reconocía en los programas para los que iba destinados.

Además, la estrecha relación entre el obispo y los futuros reyes castellanos se explicitaba en la vecindad entre la estatua del obispo reformador - en el que don Martín podía reconocerse *figuraliter*- y la “portada regia”. *Regnum* y *sacerdotium* se fundían de nuevo, como en el hastial sur de la catedral de Chartres, o en la portada de Santa Ana de Notre-Dame de Paris, para mostrar una imagen ideal de consenso entre monarquía y poder episcopal, pero si la imagen ideal surgía en los ejemplos franceses como desafíos ante situaciones conflictivas, en León, en cambio, se erigía como símbolo de unas grades esperanzas⁵⁸. Es más, en el entorno topográfico de esta portada debe considerarse también el sepulcro del obispo Martín Fernández, un *enfieu* empotrado en el muro occidental del transepto sur de la catedral, y cuya disposición debía haber elegido ya en el año 1269, el año de la boda, el mismo año en que en las *Constituciones Sinodales* restringe el derecho a enterrarse en la nueva catedral exclusivamente a obispos y monarcas, ordenanza que cabe relacionar con el planteamiento del panteón episcopal⁵⁹. Esperando una larga vida a la pareja recién casada, don Martín preveía que lo primero que habrí-

an de ver los futuros monarcas al entrar en la catedral por la “portada regia” había de ser la tumba de su padrino. Pero, como es sabido, tras la prematura muerte de don Fernando la historia cobró un rumbo muy distinto al que el prelado leonés aventuraba. R. Abegg recordaba recientemente que la decoración heráldica y las efigies reales del claustro de la catedral de Burgos deben entenderse en un ambiente de nostalgia por pasados tiempos mejores, en un momento en el que Alfonso X parece desplazar sus intereses hacia el sur⁶⁰. La contemporánea portada sur de la catedral leonesa, con su exaltación del matrimonio del heredero de la corona y su tímpano sin labrar se muestra, en cambio, como el símbolo de unas grandes esperanzas frustradas.

IMÁGENES BAPTISMALES PARA LA CAPILLA PARROQUIAL DE SAN JUAN

Si la fachada sur de León era una fachada pensada para los altos dignatarios civiles y eclesiásticos que habría de alojar don Martín en su palacio, y para los peregrinos que visitaban el sepulcro de San Froilán, la portada occidental de León era la portada de los ciudadanos de León, la del gran público, y creo que fue diseñada teniendo en cuenta las diversas actividades para las que servía de escenario, entre las que deben contarse, como ha señalado A. Franco Mata, la función judicial, pero también otras derivadas del uso del atrio occidental como cementerio. Es más, del mismo modo que en el hastial meridional la diferente temática de las tres portadas parecía intentar canalizar a audiencias específicas para cada una de ellas -se apelaba a la monarquía en la más occidental, a los prelados, en la central, y a los

56. BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X el Sabio*, pp. 513-514; y J. M. RUIZ ASENCIO y J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección Documental del Archivo de la Catedral de León, IX (1269-1300)*, Madrid, 1994, docs. 2291, 2294, pp. 11, 13-16, esp. pp. 15,16.

57. Desgraciadamente no nos han quedado noticias ni vestigios sobre el estado del palacio real leonés de San Isidoro en el siglo XIII. De todos modos, la decadencia que desde 1230 sufrió la institución y el relevo que habrá de tomar la catedral en el protagonismo urbano hacen pensar que también la monarquía cambió de sede física en su paso por la ciudad de León. El contraste entre las numerosas donaciones y exenciones otorgadas por Alfonso X a la catedral y las escasas a San Isidoro -se limita a confirmar los privilegios concedidos por su padre- son otro indicio de este desplazamiento. Es más, mientras el infante de La Cerda toma bajo su protección el obispado de León, no otorga, en esa visita a la ciudad, ningún privilegio a San Isidoro. Sobre los privilegios de San Isidoro, véase M. E. MARTÍN LÓPEZ, *Patrimonio cultural de San Isidoro de León. Documentos de los s. X-XIII*, León, 1995.

58. Véase, por ejemplo el análisis de caso de Chartres y de otras catedrales en B. ABOU-EL-HAJ, “Artistic Integration Inside the Cathedral Precinct: Social Consensus Outside?”, *Artistic Integration*, pp. 214-235. Para el caso específico de la portada de Santa Ana de Notre-dame de Paris, véase L. D. GELFAND, “Negotiating Harmonious Divisions of Power”, esp. p. 251.

59. SÁNCHEZ AMEIJERAS, “*Monumenta and Memoria: The XIIIth century episcopal pantheon of Leon cathedral*”, pp. 269-300. Se hace eco de estas conclusiones FRANCO MATA, *Escultura gótica. 2*, pp. 381-393 a quien envié el texto en prensa.

60. R. ABEGG, *Könings- und Bischofsmonumente. Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos*, Zürich, 1999.

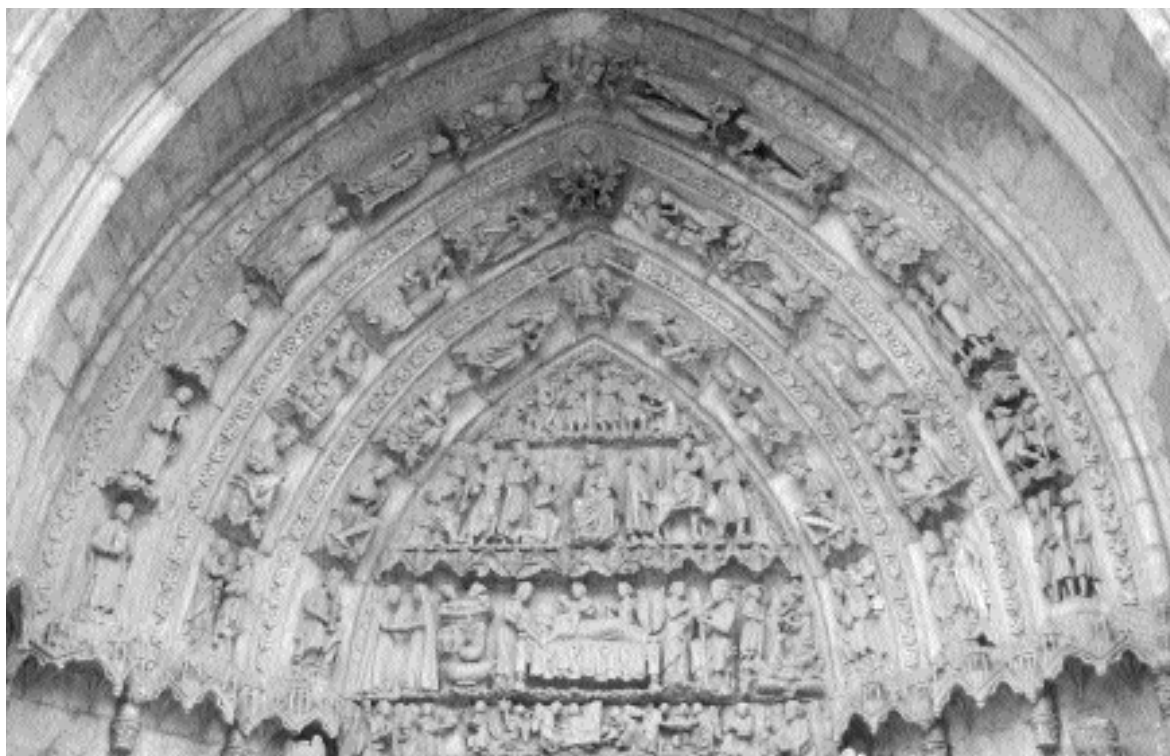


Figura 5. Catedral de León. Fachada occidental. Portada norte, portada de san Juan Bautista. (Foto I. Gigirey).

peregrinos devotos a san Froilán en la sur-, en el hastial occidental ha de reconocerse un acceso específico para los feligreses de la parroquia que alojaba la propia catedral.

El hastial oeste presenta, como ya observaron M. Gómez Moreno, J.B. Deknatel y A. Franco Mata un binomio muy común en las portadas occidentales del gótico clásico: el Juicio Final y la Coronación de la Virgen, pero a diferencia de lo que solía ser habitual en las portadas franceses, en la portada norte, dedicada a la infancia de Cristo, se circunscribe a una única arquivolta la representación de su genealogía humana -simbolizada por el árbol de Jesé- y se decoran, las restantes, con un esquema de la jerarquía eclesiástica, y con sendos ciclos narrativos con la vida y martirio de san Juan Bautista y san Pablo (Figs. 5, 11 y 12). A. Franco Mata buscaba la razón para la inclusión de un ciclo dedicado al Bautista en dos circunstancias: una de carácter teológico, pues

reconocía en la formulación figurativa leonesa un claro paralelismo entre las vidas de Cristo y su primo; y otra en el hecho de que san Juan fuese uno de los patronos de la ciudad⁶¹. Pero no existe constancia de semejante patronazgo en época medieval, y a mi juicio habrá que buscar de nuevo en la primitiva topografía de la catedral la razón para el especial protagonismo que adquiere no sólo el Bautista, sino el sacramento del Bautismo, en esta portada.

Un aspecto que se ha obviado a menudo a la hora de estudiar las catedrales góticas, como hace ya unos años recordaba A. Erlande-Brandenburg es el que respecta a la localización del culto parroquial en la estructura del edificio catedralicio, así como el papel ejercido por éste en su decoración, un aspecto que, como veremos, adquiere especial relevancia a la hora de comprender la elección de ciertos temas en la portada norte de la fachada occidental de León⁶². Las catedrales medievales

61. FRANCO MATA, *Escultura gótica*, 2, p. 128.

62. A. ERLANDE-BRANDENBURG, *La catedral*, pp. 240- 241. El autor parece más interesado en su exposición por casos singulares en los que las catedrales góticas fagocitaron iglesias parroquiales contiguas, como el célebre caso que desató un importante litigio entre la parroquia de San Nicolás y la catedral de Amiens, o la singular solución de Angers, que dispuso la parroquia a los pies de la iglesia. No faltan casos hispanos de este tipo, como el problema suscitado por la vieja parroquia de Santiago de La Fuente al construirse la catedral gótica de Burgos, quedando el antiguo edificio empotrado en el costa-

destinaban una de sus capillas al culto parroquial, capilla en la que se situaba la pila bautismal. La catedral románica de León restaurada por el obispo Pelayo en 1073 contaba ya con una capilla dedicada al Bautista con este fin, en uno de los ábsides de la cabecera⁶³. Todavía sigue abierto hoy día el debate acerca de la pervivencia de la vieja fábrica románica hasta mediados del siglo XIII, o de la posibilidad de que hubiera sido reemplazada por una nueva a finales del siglo XII, pero haya existido o no una catedral tardorrománica en León⁶⁴, un documento fechado en 1287, al que aludiremos más adelante, demuestra que en la fábrica catedralicia que fue derribada para construir la actual catedral gótica la capilla de San Juan, iglesia parroquial y baptisterio, se encontraba todavía en uno de los ábsides de la cabecera, contiguo al ábside principal.

En la nueva catedral gótica la capilla de San Juan Bautista que alojaba la fuente bautismal se trasladó a los pies de la iglesia, con la intención de mejorar la organización del culto en el interior del templo y de evitar interferencias entre la celebración de las horas canónicas y las derivadas del culto parroquial. Ya D. de los Ríos, en su monografía sobre la catedral de León, documentaba la existencia de la capilla de san Juan en el cuerpo bajo de la torre norte de la fachada occidental desde 1271, y decía "sirvió de antiguo para la

administración de los santos sacramentos", una noticia que repetirá después M. D. Berrueta (Fig. 1)⁶⁵. El arquitecto restaurador debía haber visto, entre la documentación de la catedral, la manda incluida en el testamento de don YUANES, de 1270, al "capellán de Ssan YUANES de Santa María"⁶⁶. Aunque esta cita no implica necesariamente que la capilla de la torre norte estuviese entonces terminada, es probable que por esas fechas la antigua fábrica hubiese sido ya destruida⁶⁷. En 1273 se vuelve a hacer referencia a esta capellanía, y a su carácter parroquial⁶⁸; al año siguiente se repite una manda al "capellan de Ssant YUANES de Regla", y en 1280 se califica al capellán de "rector de Sant YUANES de Santa María de Regla", aludiendo a su función de párroco⁶⁹. Pero el documento más completo que confirma el carácter parroquial de la capilla y su localización en el interior de la catedral está fechado en 1287. En él se informa de las competencias que desde antiguo tenía el capellán o rector de San Juan y se especifica que la nueva capilla heredaba la función parroquial y bautismal de la antigua. Se explica que, al encontrarse la capilla parroquial en la vieja fábrica contigua al coro, algunos capitulares preferían asistir allí al oficio matutino, estorbando a la celebración principal, por lo que se prohibió a los capellanes de San Juan recitar el oficio en voz alta; y que, al decidir trasladarla a un lugar alejado del coro en la nueva fábrica, el párroco deberá cantar en voz alta

do noroccidental del nuevo. Sin embargo, estos casos no deben confundirse con la existencia de una capilla destinada a parroquia en todas las catedrales.

63. El obispo Pelayo, en su testamento, de 1073 describe en la iglesia restaurada una capilla absidal dedicada a san Juan Bautista que funcionaba como baptisterio: "Laboravi facere de meo et adquirere de aliis probatis personis hec omnia que secuntur et que audieturi estis"...Inprimis erexi altarem de Beate Marie...similiter erexi aliud altare in medio basilice in honorem Sancti Salvatoris et omnium apostolorum...ex altera vero oratorium Beati Iboannis Baptiste et Beati Cipriani martiris, in quo oratorio altare cum sua absida erexi a fundamentis, et constitui ibidem locum baptisterii, ubi prius fuerat locum refectorii...", véase J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental del Archivo de la catedral de León. IV (1032-1109)*, León, 1990, doc. 1190, p. 443, también citado en VALDES et al., *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, p. 23 y p. 31.
64. Recientemente diversos autores, todos ellos leoneses, defienden la existencia de una catedral tardorrománica G. BOTO VARELA, *La memoria perdida. La catedral de León (917-1255)*, León, 1995, *passim*; Id., "Las catedrales prerrománica y románica. Escenarios para la coronación de los reyes de León", en *La catedral de León. Mil años de Historia*, León, 2002, pp. 33-48; VALDES et al., *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, pp. 33-40. Para una revisión de esta cuestión, véase la contribución de Isidro Bango en este mismo volumen.
65. D. DE LOS RÍOS Y SERRANO, *La catedral de León*, Madrid, 1895, vol. 1, pp. 83-84; M. D. BERRUETA, *La catedral de León*, Madrid, 1951, p. 62.
66. J. M. RUIZ ASENCIO y J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección Documental del Archivo de la catedral de León. IX (1269-1300)*, León, 1994, doc. nº 2295, pp. 16-22, esp. p. 18.
67. VALDES et al., *Una historia arquitectónica*, p. 62 suponen que hacia 1260 ya debía estar derribada la vieja fábrica porque ya había culto en el altar mayor de la nueva.
68. RUIZ ASENCIO y MARTÍN FUERTES, *Colección Documental. IX*, doc. nro. 2333, pp. 9-99. La referencia se encuentra en una pesquisa llevada a cabo por el mandato del cabildo sobre lo que debe llevar García Pérez de la tercia de la capilla de San Juan de León, y se especifica su carácter parroquial: "...e la tercia de los dineros que sacan de los feligreses e que dan por diezmo de lavor de sus manos".
69. RUIZ ASENCIO y MARTÍN FUERTES, *Colección Documental. IX*, docs. nros. 2338 y 2401, pp. 103-106, esp. p. 104; y 185-186.

las horas⁷⁰. En el documento se precisa, además, que en la nueva capilla de San Juan se encuentra la pila bautismal, y se enumeran, entre las competencias de su capellán o rector, bendecirla una vez al año; e imponer la ceniza en el coro mayor el Miércoles de Cuaresma. Esta capilla parroquial de San Juan no podría ser, entonces, una de las capillas de la cabecera, y todavía hoy la capilla abierta en el cuerpo bajo de la torre norte conserva la dedicación a San Juan⁷¹. En el siglo XIV la capilla del cuerpo bajo de la torre siguió funcionando como parroquia, ya que en un acuerdo de *Actas Capitulares* de 3 de Abril de 1376 se cita el "tercer cabildo de la tercia de San Juan de Regla y del altar mayor y de todas las cosas que pertenecen a la tesorería, de la puerta de la iglesia para dentro", desechando cualquier duda sobre la localización de esta capilla en el exterior de la catedral; y en otro de 23 de Mayo del mismo año se documenta que sigue funcionando como parroquia, ya que en él se recoge que el cabildo presentó a Alfonso Martínez a la rectoría de la iglesia de San Juan de Regla, entonces vacante⁷². Una noticia de 31 de Julio de 1454 recogida en los *Libros de Cuentas* viene, además, a confirmar que la dedicación a

San Juan se extendía también a la torre norte, y confirma la intitulación de iglesia a la capilla, a raíz de su función parroquial: "Item mandaron los señores con el provisor guardar la iglesia y torre de San Juan"⁷³.

Las funciones parroquiales de la capilla situada en el cuerpo bajo de la torre norte pudieron determinar, en buena medida, el programa de la portada llamada "de san Juan", la portada norte del hastial occidental. Al ser el acceso a la capilla parroquial de San Juan, en la que se administraban los sacramentos, era, entonces, la puerta por la que los ciudadanos de León todavía niños entraban no sólo por primera vez en el cuerpo físico de la catedral, sino también en el cuerpo espiritual de la iglesia. Y esta función se hace especialmente patente en el discurso figurativo con que se decora, en que se celebra y anuncia el sacramento purificador. En el ciclo de infancia desplegado en el tímpano se subraya de un modo especial la escena central del segundo registro. En él se ha sustituido la habitual Natividad, que solía presidir los ciclos de infancia de Cristo en las iglesias góticas francesas -

70. RUÍZ ASENCIO y MARTÍN FUERTES, *Colección Documental*. IX, doc. n.º 2498, pp. 304-307. A mi juicio, debe haber un pequeño error en la transcripción del documento que señala "*rectorem siue capellanum capella Sancti Johannis, que est sita infra ecclesiam Beate Marie*". Debe leerse *intra* y no *infra* ya que en alusiones documentales posteriores se confirma su inclusión dentro de la fábrica de la catedral. El error en la preposición ha llevado a suponer que la capilla de San Juan de Regla debía estar situada cerca del claustro y fuera de la iglesia, a lo que debió contribuir el hecho de que a la capilla se la intituló de iglesia en algunos documentos, pero esta titulación le viene dada por su función parroquial. Se hacen eco de esta opinión VALDÉS et al., *Una historia arquitectónica*, pp. 39-40, que sitúan hacia 1250 la parroquia de San Juan en el claustro, pero no explican por qué. El documento de 1250 en el que se hace referencia a la capellanía de San Juan no indica en absoluto que se trata de una capilla en el claustro, y aún puede estar relacionada con la primitiva capilla de San Juan en la vieja fábrica (véase el documento en RUÍZ ASENCIO, *Colección documental*. VIII, doc. n.º. 2097, pp. 170-171). En un documento fechado entre 1227 y 1250 se cita de nuevo la capilla de San Juan entre los distintos altares de la catedral (*ibid.*, doc. n.º. 2101, pp. 175-177).

Sin embargo, del texto del documento de 1286 se deduce que la capilla de San Juan está en la catedral, y situada lejos del coro, es decir, que tiene que ser una de las abiertas en los cuerpos bajos de las torres de la fachada occidental. Los tres canónigos ancianos a los que preguntan las antiguas competencias de los capellanes explican el antiguo problema de interferencias en los oficios matutinos por la proximidad entre la antigua capilla de San Juan y el coro en la vieja fábrica: "*Matutini uero consueuerunt in predicta capella Sancti Johannis, maxime tempore hyemali, satis bene omnibus diebus tocium anni per rectorem uel capellanum predictae capelle antiquitus celebrari, set quia clerici de choro iban pro solatio ad legendum et cantandum alcius in matutinis eiusdem capelle, chori officio ab eis pretermissis, et cum ipsa capella tunc esse prope chorum officium matutinorum capelle impediret officium matutinorum chori, prohibitum fuit rectori uel capellano ipsius capelle ne matutinos ibi alcius celebraret, set eos sub silencio recitaret*". El documento aclara que, posteriormente (el 5 de Junio), se establece que el rector y el capellán celebre todas las horas canónicas y las de difuntos en voz alta, aunque de tal manera que no disturbe las horas del coro, el mismo párrafo en que se reseña que la función parroquial y bautismal de la capilla: "*...statutum est per decanum et capitulum quod de cetero rector siue capellanus predictae ecclesie Sancti Johannis, cum sit ipsa ecclesia parroquialis et habeat fontem baptismalem, celebret et recitet cotidie in eadem capella omnes horas canonicas et horas defunctorum, nisi in diebus quibus hore defunctorum non dicuntur, et taliter celebret et recitet easdem horas quod cantando uel recitando altius non impidat horas que in choro predictae maioris ecclesie celebrantur*". Las referencias posteriores a esta capilla confirman esta localización.

71. BERRUETA, *La catedral de León*, p. 62.

72. V. A. PALENZUELA, *Colección Documental del Archivo de la Catedral de León. Actas Capitulares I (1376-1399)*, León, 1999, pp 7-8 y 12.

73. (A.C.L., Rentas perpetuas. N.º 10156-10.157) citado por W. MERINO, *Arquitectura hispano-flamenca en León*, León, 1974, p. 349. No he podido localizar cuando se procedió al traslado de la parroquia desde la capilla de San Juan a la de San Nicolás en el claustro, ni la traslación de la antigua, o la labra de una nueva pila bautismal para la capilla de San Francisco en el cuerpo bajo de la torre sur, documentada ya en 1526, véase DE LOS RIOS, *La catedral*, vol. 1, p. 82.



Figura 6. Catedral de León. Fachada occidental. Portada norte, portada de san Juan Bautista. Detalle del tímpano: Primer baño del Niño Jesús. (Foto I. Gigirey).



Figura 7. Catedral de León. Fachada occidental. Portada norte, portada de San Juan Bautista. Detalle del tímpano: Primer baño del Niño Jesús. (Foto I. Gigirey).

Laon, Chartres, Saint-Loup-de-Noud, Beauvias, Villeneuve l'Archevêque, Paris⁷⁴- por el apócrifo Primer baño del Niño Jesús (Figs. 6 y 7). Puede verse a una de las comadronas que según los apócrifos atendieron a la Virgen en el parto, sosteniendo al recién nacido en sus brazos, y una gran palangana en forma de naveta, el caldero sostenido con una cadena y la jarra que cuelgan del pesebre. En una elipsis narrativa, se nos ha privado del momento del baño, que intuimos en la repetición de la imagen del recién nacido, en una primera instancia en manos de la comadrona, y después, aseadito, con sus pañales en orden, encima del pesebre, siendo calentado por el buey y la mula (Figs. 6 y 7).

El Primer baño de Cristo no es, ciertamente, una imagen habitual en las portadas góticas francesas⁷⁵; y el único paralelo conocido para el caso de León viene a confirmar el simbolismo bautismal asociado a esta escena por los exegetas medievales⁷⁶. En la portada sur del hastial occidental de la catedral de Auxerre se invierten los términos con respecto a León, y mientras el tímpano desarrolla el ciclo de la vida y martirio del Bautista -donde no falta la escena del Primer baño del Bautista, y el Bautismo de Cristo-, la infancia de Cristo ocupa las arquivoltas, incluyendo también la escena del Primer baño de Cristo⁷⁷. También en León se combina un ciclo de infancia de Cristo con otro dedicado al Precursor en la misma portada; y el simbolismo bautismal asociado a esta escena encuentra eco, además, en sus arquivoltas. Sin duda, como señalaba A. Franco Mata, en León se insiste en equi-

74. Para estas portadas véase, W. SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique en France*, pp. 75, 85, 106, 115, 119, 126, 148, 152.

75. Véase V. JUHEL, "Le bain de l'enfant-Jésus : des origines à la fin de douzième siècle", *Cahiers archéologiques*, 39 (1991), pp. 111-132. Juhel reconoce que el baño del niño Jesús en el arte cristiano occidental aparece ligado a la gran corriente románica de fines del siglo XII y comienzos del siglo XIII, tanto en Francia, Cataluña o Italia, mientras que parece ausente de las obras calificadas como de primer gótico en la Ile-de-France y el norte, a excepción del representado en un capitel de la portada real -portada sur- de la colegiata de Notre-Dame d'Étampes (1145-1155). Se conocen precedentes para la localización de la escena del Primer baño del Niño Jesús en las fachadas de algunas catedrales románicas, labradas en diferentes formatos: en un relieve de la fachada occidental de Notre-Dame-La Grande de Poitiers; en una arquivolta del antiguo portal de Mauzé sur le Mignon (Deux-Sèvres); en un capitel del ciclo de infancia de la portada norte de la iglesia de Moutsanès (Haut-Garonne), de 1180-1200. En una ménsula del portal de San Trófimo de Arles; en un friso de Boulou (Pyrénées-Orientales) atribuido al maestro de Cabestany; y en un capitel proveniente de la portada occidental de Notre-Dame-des-Tables hoy conservado en el Museo de la Société Archéologique de Montpellier.

76. JUHEL, "Le bain de l'enfant-Jésus", pp. 111-132. Sobre las fuentes teológicas para la interpretación tipológica asociada al bautismo de la escena del Primer baño del niño Jesús en territorio hispano, véase P. A. PATTON, "Et partu fontis exceptum: The Typology of Birth and Baptism in an Unusual Spanish Image of Jesus Baptized in a Font", *Gesta*, 33.2 (1994), pp. 79-92, esp. pp. 85-88. Véase sobre este tema, pero en un marco más amplio que el hispano H. SONNE DE TORRENS, "De fontibus salvatoris: A Survey of Twelfth-Century Baptismal Fonts Ornamented with Events from the Childhood of Christ", en *Objects, Images, and the Word: Art in the Service of the Liturgy*, C. HOURIHANE (ed.), Princeton, 2003, pp. 105-137, esp. pp. 127-128.

77. Véase SAUERLÄNDER, *La Sculpture gothique en France*, pp. 177-178.

parar al Bautista con Cristo, pues se hace alusión al Primer baño de san Juan en la escena de su nacimiento, con la imagen de la vasija sobre la peana y la caldera pendiente de una argolla (Fig. 8). Pero además se incluyen otras dos escenas bautismales: el Bautismo de Cristo, en la arquivolta izquierda, y el de Pablo en el ciclo dedicado al apóstol de los gentiles en la arquivolta derecha (Hechos, 9-10-19) (Figs. 9 y 10). En León y en Auxerre tantas aguas bautismales anunciaban en los umbrales del templo el sacramento por el que se accedía a la iglesia.

El discurso teológico sobre el bautismo en la portada leonesa es, en realidad, mucho más complejo de lo que pudiera parecer a primera vista. Tanto razones de orden litúrgico como una larga tradición exegética justificaban la asociación del ciclo dedicado al Bautista con el de la Infancia de Cristo. La iglesia romana celebraba conjuntamente el 6 de Enero la Epifanía y El Bautismo de Cristo, y en los tratados teológicos y la sermónica de la segunda mitad del siglo XII y del siglo XIII se equiparaba repetidamente la pila bautismal con el vientre de María, y el sacramento con la Encarnación. Por esta razón, como recientemente ha recordado H. Sonne de Torrens, la mayoría de los episodios de la Infancia de Cristo del tímpano leonés - Anunciación, Epifanía- fueron representados habitualmente en las pilas bautismales del siglo XIII⁷⁸. Del conocimiento de estas metáforas en la Castilla de la época en que se labró la portada leonesa dan cuenta las *Siete Partidas*, redactadas entre 1256 y 1263, donde se describe y comenta el ritual del Bautismo. Al referirse a la ceremonia de la Bendición del agua bautismal el autor explica la equiparación: "...porque aquella agua concebida de santiguamiento se empreñe la divinal



Figura 8. Catedral de León. Fachada occidental. Portada norte, portada de San Juan Bautista. Detalle de la arquivolta central de la izquierda: Primer baño de san Juan Bautista (Foto I. Gigurey).

fuelle de criatura nueva...porque el que en ella entrare se faga celestial linaje, et que aquélla fuente de bautismo que es como madre torne niños en una gracia todos aquéllos que el linaje departió en el cuerpo et la edad en el tiempo"⁷⁹. En la propia ciudad de León se conserva, además, un testimonio contemporáneo del éxito de la temática evangélica de la infancia de Cristo en ámbito bautismal: la pila bautismal conservada en San Isidoro, que tradicionalmente se fechaba en

78. Ya hace años M. W. BEDARD, en el capítulo titulado "The Font as Mother or as Womb of the Church", en su libro *The Symbolism of the Baptismal Font in Early Christian Thought*, Washington, 1951 había llamado la atención sobre estos tópicos. H. SONNE DE TORRENS, "De fontibus salvatoris", *passim* explica el éxito de la imagería de infancia en las fuentes occidentales de la segunda mitad del siglo XII y del siglo XIII en función del éxito de estas metáforas en la literatura exegética y pastoral de entonces y recoge la idea de Nordstrom sobre la incidencia del hecho de que el Bautismo de Cristo se celebrase en mismo día que la Epifanía (el 6 de Enero). Véase F. NORDSTROM, *Medieval Baptismal Fonts. An Iconographical Study*, Umea University, 1984, p. 110. Entre los ejemplos castellano-leoneses cabe citar las pilas de Renedo de Valdavia (Palencia) y Valcobero (Museo Diocesano de Palencia), véase G. BILBAO LÓPEZ, *Iconografía de las pilas bautismales del románico castellano. Burgos y Palencia*, Burgos, 1996; M. RUÍZ MALDONADO, "La pila bautismal de Valcobero (Palencia)", *Boletín de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 60 (1989), pp. 455-462. Véanse también otros ejemplos en G. BILBAO LOPEZ, *Simbolismo e Iconografía Bautismal en el Arte Medieval Alavés*, Vitoria, 1994; A. DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, *Pilas bautismales medievales en Navarra*, Pamplona, 1992. Siento no haber podido consultar el trabajo de A. GUERREAU-JALABERT, "Spiritus et caritas. Le baptême dans la société médiévale" en F. HÉRITIÉR-AUGÉ y E. COPET-ROUGIER (eds.), *La parenté spirituelle*, Paris, 1996, pp. 133-203.

79. *Las Siete Partidas del Rey Don Alfonso el Sabio*, Madrid, 1972, I, Partida I, Título IV, Ley VII, p. 66, tomado de BILBAO LOPEZ, *Iconografía de las pilas bautismales*, pp. 32-33.



Figura 9. Catedral de León. Fachada occidental. Portada norte, portada de san Juan Bautista. Detalle de la arquivolta central de la derecha. Bautismo de Cristo. (Foto I. Gigirey).



Figura 10. Catedral de León. Fachada occidental. Portada norte, portada de san Juan Bautista. Detalle de la arquivolta externa de la derecha. Bautismo de san Pablo (Foto I. Gigirey).

época temprana, y para la que recientemente H. Sonne de Torrens ha argumentado una cronología tardía⁸⁰. En ella, dos escenas de bautismo acompañan al Bautismo de Cristo y la Epifanía.

Pero aún hay más. La Matanza de los Inocentes del tímpano y los Martirios de san Juan y san Pablo en las arquivoltas de la portada leonesa confieren una nueva dimensión al discurso bautismal. Ya san Juan y san Mateo, pero sobre todo san Pablo en sus cartas, había equiparado el martirio con el bautismo, calificado de *lavacrum sanguinis* o *baptismus sanguinis*⁸¹; y esta asociación determinó el éxito de las escenas de martirio entre los repertorios figurativos de las pilas bautismales medievales. Tampoco faltan ejemplos castellanos contemporáneos: los martirios de los

santos titulares de las iglesias se representaron en las pilas de San Andrés de Villasilos (Palencia) y San Lorenzo de Valcobero (Palencia)⁸².

Este complejo discurso bautismal en la portada leonesa de San Juan resultaba, entonces, especialmente adecuado para el acceso a la capilla de San Juan Bautista, y no sólo servía de anuncio y anticipo del sacramento que habría de celebrarse en el interior del templo, funcionaba también como telón de fondo para el comienzo de la ceremonia. La Ley XIV de las *Siete Partidas* nos informa que el rito comenzaba a la puerta de la iglesia, donde el sacerdote interrogaba al neófito, o a los padrinos, sobre los motivos que le inducían a ser cristiano⁸³. No parece ser casual que madres, padres y niños sean los principales protagonistas del discurso

80. H. SONNE DE TORRENS, "De fontibus salvatoris", p. 119.

81. Col. 1, 24; Mt. 10, 12; 10-16-22; 10, 32-39; 16 25-26; Jn 12,25; He. 21, 11-14; Rom. 5, 3-5. Véase sobre este tema BILBAO LÓPEZ, *Iconografía de las pilas bautismales*, pp. 208-209.

82. BILBAO LÓPEZ, *Iconografía de las pilas bautismales*, pp. 208-209. Para la de Valcobero, RUÍZ MALDONADO, "La pila bautismal de Valcobero (Palencia)", *passim*.

83. *Las Siete Partidas del Rey Don Alfonso el Sabio*, Partida I, Título IV, Ley, Ley XIV, p. 66, tomado de BILBAO LÓPEZ, *Iconografía de las pilas bautismales*, pp. 32-33.

figurativo de la portada de San Juan. Las familias de los neófitos leoneses se encontrarían reflejados en las familias bíblicas figuradas en interiores domésticos similares a los suyos.

Los precedentes y paralelos señalados por A. Franco Mata para la presencia de un largo ciclo de san Juan en una portada gótica vienen a corroborar el papel desempeñado por la dedicación de las capillas en el interior del edificio catedralicio en la elección de la imagería de sus accesos. La investigadora leonesa advertía que, como en León, san Juan adquiere un especial protagonismo en las catedrales de Sens, Auxerre y Rouen, a las que habría que sumar Bazas⁸⁴. En la fachada occidental de Sens también la portada norte se dedicaba a san Juan Bautista y se incluía en ella la escena del Primer baño del Bautista, y por supuesto, la del Bautismo de Cristo, mientras la portada central mostraba un ciclo de san Esteban, y la sur, la Coronación de la Virgen. En esta elección debieron ser tenidas en cuenta las dedicaciones de la propia iglesia: san Esteban era la titular de la iglesia, mientras que a san Juan estaba dedicada la capilla norte⁸⁵. En Rouen se repetía el modelo para la portada planeada hacia 1170-1180, como demuestran los ciclos dedicados al Bautista y San Esteban en los accesos laterales del hastial occidental, pero se alteraba la jerarquía, al estar dedicada la catedral de la Virgen y no al protomártir, como sucedía en Sens. Tras el incendio del año 1200, se planeó una nueva cabecera y se restauró la fachada occidental, añadiéndose en torno a 1240 nuevos tímpanos dedicados a estos dos santos en sendas

portadas, manteniendo, así, las primitivas dedicaciones⁸⁶. El parecido con Sens se extendía también a la planta en la fábrica de Rouen de finales del siglo XII, con las dos capillas de envergadura abiertas a la altura del transepto, y a pesar de que no he podido saber su titularidad, es de suponer que se correspondiesen, como en Sens, con las de los santos celebrados en las portadas laterales.

En Auxerre, la ejecución de las portadas se prolongó en el tiempo, y muestran un conjunto bastante similar al de León: en el centro, el Juicio Final, en la portada norte la Coronación de la Virgen y en la sur, como ya hemos indicado, se combina un ciclo de Infancia con un ciclo de San Juan. Aunque la portada central y la de la Coronación se levantaron más tarde, la de San Juan fue fechada por W. Sauerländer en torno a 1260. El crítico alemán advertía de la singularidad del programa que creía relacionado con el hecho de que Auxerre fuese una sufragánea de Sens, y habría del algún modo "imitado" los portales laterales de la metropolitana⁸⁷; pero no debería descartarse la posibilidad de que, precisamente, como en la metropolitana, Auxerre también contase con una capilla dedicada al santo. Por último, el ciclo de Bazas -situado en el dintel de la portada central occidental, bajo el Juicio Final- venía justificado por la dedicación de la propia catedral al Bautista⁸⁸.

Como argumento final para defender esta propuesta puede servirnos la portada sur de la iglesia de Santa María de Vitoria, hoy catedral, pero construida como simple parroquia. Como ha

84. Y. CHRISTE, "Un cycle inédite de l'Apocalypse au portail du Jugement dernier de la cathédrale de Bazas", *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique. Actes du Colloque de la Fondation Hardt*, pp. 175-198, pp. 167-174.

85. Para la portada de Sens, SAUERLÄNDER, *La Sculpture gothique en France*, pp. 177-178, lam. 58, fig. 35, pp. 97-98; para la dedicación de la capilla norte de la catedral de Sens a San Juan Bautista, véase J. BONY, *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries*, Berkeley, 1983, p. 67, fig. 62.

86. Y. BOTTINEAU-FUCHS, *Haute-Normandie Gothique*, Paris, 2001, pp. 287, 308-309.

87. SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique en France*, pp. 177-179 y para Bazas, CHRISTE, "Un cycle inédite", p. 172.

88. Los ciclos de la Infancia de Cristo habían comenzado por ocupar en las primeras fachadas góticas los frisos de capiteles, como es el caso de la fachada occidental de Chartres o la sur de la colegiata de Étampes. Pasarán después al tímpano en fachadas triples, como en Laon, donde la Epifanía se convierte en un tema preferente. En los ciclos de capiteles, se incluían alusiones al baño: el singular Primer baño de María niña en Chartres y el Primer baño del Niño Jesús en Étampes. El hecho de que la Epifanía se escoja como tema principal en las portadas de Infancia podría derivarse de la coincidencia en el calendario litúrgico de las fiestas de la Epifanía y el Bautismo de Cristo. Los discursos bautismales en las catedrales góticas podían localizarse, entonces, en ciclos de Infancia. Otro elemento se olvida en el análisis de los rastros de una tradición figurativa "bautismal" en las catedrales. El programa de las portadas se completaba con la imagería de las vidrieras o de las contraportadas: en Chartres una de las grandes ventanas de la fachada occidental se decoraba con el Bautismo de Cristo, y la contrafachada occidental de la catedral de Reims se representaba la historia del Bautista. Espero revisar esta cuestión en trabajos futuros.



Figura 11. Catedral de León. Fachada occidental. Portada sur. Coronación de la Virgen. (Foto I. Gigirey).

propuesto L. Lahoz, el Bautismo de Cristo que decora el registro superior de su tímpano anuncia el poder regenerador del sacramento, y la elección del tema para lugar tan preeminente vino dictada por su cercana localización a la capilla bautismal, recientemente descubierta⁸⁹.

LA ESPERANZA EN LA RESURRECCIÓN.

Hasta ahora habíamos visto bodas y bautizos conmemorados en las portadas de la catedral de León. Para completar los sacramentos con los que la iglesia dominaba el ciclo vital de los laicos faltaría la absolución final de los pecados. Pero también ésta está presente en las portadas leonesas. En la portada de la Coronación/Resurrección de la Virgen se ha optado por una fórmula que alude claramente al entierro (Fig. 11). El cadáver de María no se dispone sobre una cama, sino sobre un sepulcro, y Cristo, como un oficiante en la ceremonia de absolución del sepulcro -una escena habitual en la escultura funeraria de entonces-

bendice el cuerpo de su madre muerta mientras recoge su alma en el regazo⁹⁰. La elección de la escena del entierro y no de la muerte de María, mostrando su cuerpo yerto sobre la tumba en el dintel, y vivo, y compartiendo trono y gloria con su Hijo en el tímpano, acentúa el discurso resurreccional de un tema que había nacido estrechamente relacionado con la Festividad de la Asunción de María. Este discurso sobre la regeneración de la carne se expresa también en la portada central del Juicio Final (Fig. 12). El binomio Juicio Final-Muerte y Coronación de la Virgen, de indudable éxito en el gótico clásico, se había estrenado en la fachada occidental de Laon, y se repitió en las también portadas occidentales de Paris, Amiens, Auxerre y Bazas. A pesar de la indudable carga semántica eclesiológica con que nacieron las portadas de la Coronación de la Virgen, como analizó con detalle M. L. Thérél con respecto a Senlis⁹¹, y de la exigencia de una portada mariana en catedrales dedicadas a la Virgen, la combinación de ambos temas en las portadas occidentales, desde un punto de vista

89. Véase LAHOZ "Contribución al estudio de la portada de Santa Ana", *passim*, e Ead., *Arte gótico en Alava*, pp. 52-53.

90. La ceremonia de la absolución del cadáver o del sepulcro son habituales en la escultura funeraria castellana, véase R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, "Investigaciones Iconográficas sobre la escultura funeraria del siglo XIII en Castilla y León", Tesis de Doctorado, Publicación en microficha, Servicio de Publicaciones Univ. Santiago de Compostela, 1993.

91. M. L. THERÉL, *Le triomphe de la Vierge-Église. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris, 1984.

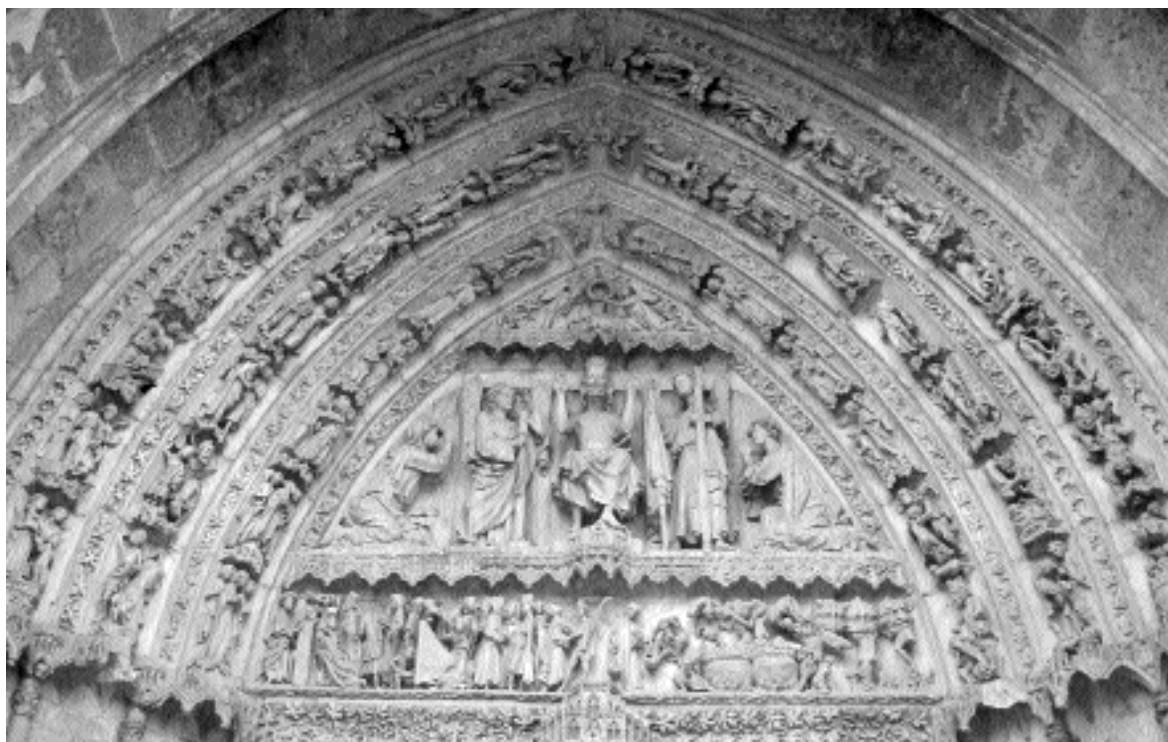


Figura 12. Catedral de León. Fachada occidental. Portada central. Juicio Final. (Foto I. Gigirey)

semiótico, insiste de un modo especial en la idea de Resurrección: en el Juicio Final se nos muestra a Cristo resucitado y la resurrección de los muertos, y en la portada de la Coronación, la muerte y resurrección de María. Es más, en el caso de León, como en el precedente francés de Longpont, se imbrica de alguna manera el discurso relativo al Juicio Final con la portada de la Coronación al incluir en las arquivoltas de la portada mariana la referencia a la parábola de las Vírgenes prudentes y las Vírgenes necias⁹².

Me pregunto si esta carga escatológica del binomio Juicio-Coronación no podrá guardar alguna relación con una de las funciones que debió haber desempeñado el atrio de la catedral, la de cementerio. Se ha escrito mucho sobre la función funeraria de los atrios de las iglesias románicas y sobre su relación con la iconografía de las portadas⁹³, y mucho menos sobre los atrios de las catedrales góticas. Pero cuando éstas se construyeron "fagocitando" también el cementerio del atrio de las viejas fábricas románicas, nuevos atrios occi-

92. I. KASARKA, "Entre Notre-Dame de Paris et Chartres: Le portail de Longpont-sur-Orge (vers 1235)", *Bulletin Monumental*, 160-IV (2002), pp. 331-344, fecha la portada de Longpont hacia 1235, retrasando la cronología habitual, y propone una nueva interpretación para la inclusión de un ciclo de Vírgenes necias en una portada de la Coronación de la Virgen. La explicación de la incorporación del tema como una glorificación de la Virgen *-virgo prudentissima-* que proporcionaban Ph. VEDIER, *Le couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montréal-Paris, 1980, p. 125 no le parece convincente. A su juicio, la inclusión de las Vírgenes proporciona una dimensión escatológica a la portada, ya que además en ella se representa el contraste entre el árbol bueno y el árbol seco de Mt. 7:15. FRANCO MATA, *Escultura gótica*. 2, p. 199-200 también pone en relación las Vírgenes prudentes con el tópico de la *-virgo prudentissima-* pero señala la posible relación con el Juicio Final contiguo. La autora encuentra el posible modelo para León en la portada de Saint-Thibaut-en-Auxois, de hacia 1260, en que también se funden Coronación y Parábola de las Vírgenes. Sobre esta véase Ch. FREIGANG y P. KURMANN, "L'église de l'ancien prieuré de Saint-Thibault-en-Auxois: sa chronologie, ses restaurations, sa place dans l'architecture gothique", *Congrès Auxois-Châtillonnais*, Paris, 1989, pp. 271-290. Las portadas hispanas de la Coronación de la Virgen habían sido analizadas previamente por M. AZCÁRATE DE LUJÁN, "La Coronación de la Virgen en la escultura de los tímpanos góticos españoles", *Anales de Historia del Arte. Homenaje al profesor Dr. D. José M^o de Azcárate y Ristori*, Madrid, 1993-1994, pp. 353-363.

93. I. G. BANGO TORVISO, "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española," *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV (1992), pp. 93-132; P. KLEIN, "L'emplacement du Jugement dernier et de la Seconde Parousie dans l'art monumental du Haut Moyen Âge", *Cahiers du Centre International de l'Art Mural*, 2, pp. 89-101. Ya DUBY, *La Europa de Las catedrales*, p. 129 relacionaba la disposición del Juicio Final a los pies de la iglesia con los cultos funerarios localizados en la zona anterior de la iglesia.

dentales vinieron a sustituir a los antiguos⁹⁴. Las catedrales góticas contaron con un atrio ante la fachada occidental, acotado y consagrado; y aunque en el siglo XIII, en la zona norte los fieles se enterraban en el interior de las iglesias y en los claustros, este derecho estaba reservado exclusivamente a unos pocos. Es más, en el caso de León el propio obispo Martín Fernández especificaba en las *Constituciones Sinodales* de 1269 que nadie debía enterrarse en el interior del cuerpo de su nueva catedral, a excepción de reyes y obispos⁹⁵. El claustro acogía los cuerpos de los capitulares y sus allegados, pero el atrio occidental siguió funcionando como cementerio⁹⁶. Y de su uso funerario ha quedado constancia en la propia estructura mural de la portada occidental, concretamente en el derrame derecho de la portada de la Coronación: como ha advertido A. Franco Mata pueden verse allí señales heráldicas que deben corresponder a algún bastardo del príncipe Enrique, hijo de Enrique II, y que cabe poner en relación con algún prestigioso sepulcro del atrio⁹⁷.

No pretendo agotar esta cuestión, simplemente plantearla, pero creo que convendría invocar en este sentido el caso de la portada de la Majestad de la Colegiata de Toro. Se funden en ella los programas de Juicio Final, dispuesto en la arquivolta externa y de la Muerte, Asunción y Coronación de la Virgen en el tímpano y restantes arquivoltas⁹⁸. La portada se conserva todavía

presidiendo un gran espacio acotado que no es otra cosa que un lugar de enterramiento "privilegiado", como diría I. Bango Torviso. Pueden verse todavía los arcosolios, algunos de ellos privados de sus sepulcros, pero otros no. Y por último cabe invocar también el caso abulense: la puerta de los apóstoles de la catedral de Ávila, que también combina Juicio Final y Coronación de la Virgen se encuentra hoy en el costado sur, pero estuvo situada originalmente en el frente occidental, presidiendo también el atrio⁹⁹.

FRAILES MENDICANTES EN EL JUICIO FINAL

Además del discurso eclesiológico que debía soportar la portada de la Coronación de la Virgen, la imagen de María resucitada y del cortejo de los bienaventurados en la portada del Juicio debía resultar especialmente reconfortantes para los familiares de los difuntos enterrados en el atrio de la catedral, que esperaban reconocer entre ellos a sus llorados deudos (Figs. 13 y 14) También la crítica del siglo XX quiso reconocer personalidades individuales en la célebre "antesala del paraíso" en la portada leonesa del Juicio Final: santo Domingo de Guzmán, con hábito y capa de la orden; san Francisco, con el hábito y el cordón de la orden; santa Clara, con túnica talar y amplias tocas, y san Fernando, con sus atributos regios¹⁰⁰. Para la supuesta presencia de los fundadores de las órde-

94. BANGO TORVISO, "El espacio para enterramientos privilegiados", p. 107 recoge la normativa de la Partida I, título XIII, ley XIV, en la que se prescriben para las catedrales "cuarenta pasadas a cada parte de cementerio".

95. "Que ningun Clerigo non sea osado de soterrar en la Iglesia dentro algun ome finado, aunque la Iglesia haya dos naves o tres". Mayor información sobre las *Constituciones Sinodales* leonesas en J. SÁNCHEZ HERRERO, "Los sínodos de la diócesis de León en los siglos XIII al XV", *León y su historia*, vol. 3, León, 1975, pp. 165-262 y A. GARCÍA GARCÍA, *Synodicon Hispanicum*, vol. 3, Madrid, 1984, pp. 233-250.

96. Sobre las transformaciones del atrio y de la Plaza de Santa María de Regla en el siglo XV véase la contribución de D. Campos Sánchez-Bordona en estas actas.

97. FRANCO MATA, *Escultura gótica*.2, p. 311, lam. 191.

98. J. YARZA LUACES, "La portada occidental de Toro y el sepulcro del doctor de Grado, dos obras significativas del gótico zamorano", *Arte Medieval en Zamora*, Zamora, 1988, pp. 117-151, esp. p. 118-119 y 129; J. NAVARRO TALEGÓN, *Portada de la Majestad. Colegiata de Toro*, Toro, 1996; M. RUIZ MALDONADO, "Reflexiones en torno a la portada de la Majestad. Colegiata de Toro (Zamora)", *Goya*, 263 (1998), pp. 75-87. Para una revisión de la cronología de la portada de la Majestad de Toro, véase R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, "Algo más sobre Salomón y Sancho IV", *Homenaje a la Prof. Socorro Ortega*, Santiago de Compostela, 2002, pp. 165-171. En "Notas sobre una urna sepulcral gótica en el Museo Arqueológico Nacional", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XII (1994) pp. 103-112, ya había propuesto la relación estilística de la mayor parte de la escultura toresana con la de un grupo de sepulcros de personajes de la familia Girón y Téllez de Meneses repartidos por Tierra de Campos, relación en la que insistí en "El camino francés y el gótico", *Xacobeo '99. Número Extraordinario de Historia* 16, pp. 84-93, que apareció publicado incompresiblemente sin ninguna de las ilustraciones relativas al texto. Esta relación fue suscrita por ARA GIL, en "Escultura", pp. 266-270 y 252 quien propuso bautizar al escultor como el Maestro de la portada occidental de Toro. Cabría añadir en la nómina de este taller la notable pila bautismal de Abia de las Torres (Palencia), sobre ésta véase BILBAO, *Iconografía de las pilas bautismales*, pp. 164-167, fig. 67.

99. Fue trasladada por Juan Guas en 1471, para labrar una nueva portada occidental, véase ARA GIL, "Escultura", pp. 257-258.

100. FRANCO MATA, *Escultura Gótica*. 1, pp. 141-144 cita la identificación individual propuesta por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *San Francisco de Asís en la Escultura española*, Madrid, 1926, p. 11, aunque presenta ciertas reservas: "Hay que considerarlo más



Figura 13. Catedral de León. Fachada occidental. Portada central. Juicio Final. Detalle: San Pedro, portero de las mansiones celestes, un papa y un obispo. (Foto I. Gigirey)



Figura 14. Catedral de León. Fachada occidental. Portada central. Juicio Final. Detalle: la "antesala del paraíso". (Foto I. Gigirey).

nes y del monarca castellano en una portada escatológica se ha invocado, además, en repetidas ocasiones, el precedente de la portada de la Coronería de la catedral de Burgos (Fig. 15). Sin embargo creo que debería cuestionarse de nuevo la relación entre ambas portadas, y la identificación individual de estos santos entre los bienaventurados. ¿Tiene sentido que entre toda la corte de bienaventurados únicamente se singularicen como personalidades individuales conocidas los santos mendicantes y un rey que tardaría cuatro siglos en ser canonizado?, ¿El papa y el obispo que encabezan el cortejo, tendrían que ser también identificados como Alejandro IV y el mismo Martín Fernández? El primer autor que identificó al santo de Asís en las catedrales castellanas fue Enrique Florez¹⁰¹, y su idea, respondida en diversas ocasiones, fue retomada por Sánchez Cantón¹⁰². Las representaciones de Burgos y León vendrían, a su juicio, a corroborar la supuesta peregrinación de los fundadores de las órdenes mendicantes a Compostela, que habría dejado como huella su insis-



Figura 15. Catedral de Burgos. Fachada norte. Portada de la Coronería. Detalle: franciscanos y dominicos presentan las bulas papales al obispo y los monarcas. (Foto I. Gigirey).

tente presencia en las portadas de las grandes catedrales góticas que jalonan el camino. En 1926, cuando Sánchez Cantón escribió su monografía sobre el santo franciscano en la escultura hispana, todavía se daba crédito a los relatos legendarios de la peregrinación de los fundadores de las órdenes mendicantes a Compostela, pero hoy día incluso los cronistas de las órdenes consideran apócrifas estas tradiciones, que hacen su aparición por primera vez en cronicones tardíos¹⁰³. Desde estos parámetros, quizá convendría privar de halo de

bien como algo simbólico". En la reedición actual del libro FRANCO MATA, *Escultura Gótica*. 2, pp. 286-287, en cambio, parece más decidida a aceptar la idea. Para la presencia de Santa Clara en el tímpano leonés, véase también N. TORRES BALLESTEROS, "Iconografía de Santa Clara en la España medieval", *Verdad y Vida*, LII/207-208 (1994), pp. 597-635. Santa Clara fue canonizada en 1255, dos años después de su muerte, canonización de la que debió tener pronto noticia Martín Fernández, dada su estrecha relación con la curia pontificia, en la que había sido embajador de Alfonso X para defender sus pretensiones imperiales. En 1256 el Papa Alejandro IV expidió una carta a favor del obispo "pro suis et Alfonsi regis negotiis promovendis", véase BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X*, p. 215.

101. H. FLOREZ, *España Sagrada*, XXVII, Madrid, 1772, pp. 535-537. Tomo la noticia de C. MANSO PORTO, *Arte Gótico en Galicia: Los Dominicos*, La Coruña, 1993, pp. 24 y 28-29, notas 42-46, que incluye abundante bibliografía franciscana y dominica sobre la posible identificación de estos personajes en la portada de la Coronería burgalesa.

102. SÁNCHEZ CANTÓN, *San Francisco de Asís*, p. 11.

103. Sobre la peregrinación de San Francisco a Compostela, véase. A. LÓPEZ, "Viaje de San Francisco a España (1214)", *Archivo Iberoamericano*, I (1914), pp. 13-45, 257-289, 433-469; M. CASTRO, *La provincia franciscana de Santiago. Ocho siglos de Historia*, Santiago de Compostela, 1984, pp. 13-16. J. GARCÍA ORO, *Francisco de Asís en la España Medieval*, Santiago, 1988, p. 45, ya presenta reservas sobre la realidad de la peregrinación del santo de Asís a Compostela, de las que se hace eco también C. MANSO PORTO, *Los Dominicos*, pp. 31-32. Los testimonios más antiguos del viaje de San Francisco a Compostela, datan del siglo XIV, por lo que a todas luces se trata de un relato apócrifo.

santidad a los mendicantes de ambos dinteles¹⁰⁴; y revisar la pretendida relación entre las escenas labradas en ellos.

En efecto, la deuda iconográfica de “la antesala del paraíso” leonés con respecto a la Coronería debe ser replanteada¹⁰⁵. En Burgos, la escena ha sido considerada parte integrante de un programa unitario de Juicio Final, e interpretada, bien en términos genéricos, como la presentación de las bulas de fundación de los frailes mendicantes a los monarcas castellanos, bien en términos supuestamente históricos, reconociendo en los frailes a san Francisco y santo Domingo, y en los monarcas, a Fernando III y su madre, la reina Berenguela¹⁰⁶, aún cuando en 1214, fecha supuesta para el legendario viaje de peregrinación de san Francisco a Compostela, o aún vivían Alfonso VIII y Leonor de Aquitania o ya reinaba Enrique I (Fig. 15). Sin embargo, si hay que buscar un referente real para esa escena, no es en tradiciones hagiográficas surgidas un siglo después de que la portada hubiera sido labrada, sino en la realidad contemporánea del Burgos del segundo cuarto del siglo XIII. Las crónicas franciscanas y dominicas han preservado una estampa muy similar a la representada en Burgos de la presentación franciscana ante el público hispano en un relato acerca de la fundación del convento zaragozano en

1219, que, como ha señalado J. García Oro, “refleja el esquema del procedimiento habitual primitivo”¹⁰⁷. Juan Parenti, al que el propio san Francisco había enviado a la península, se presentó, acompañado de diez frailes, ante el obispo, con las *litterae commendatitiae* de Honorio III, que aseguraban la ortodoxia de su ministerio pastoral. No se conoce con seguridad el momento de la llegada de los primeros mendicantes a Burgos¹⁰⁸, aunque hubo de ser obligatoriamente posterior a 1219, pero sabemos, en cambio, que Inocencio IV otorgó en 1240 una bula concediendo indulgencias para todos aquellos que colaborasen con la construcción de un convento franciscano en la ciudad castellana, y ha quedado constancia de la favorable acogida dispensada a esta invitación por ciertos prebendados burgaleses¹⁰⁹. Dado que la Coronería fue labrada en torno a 1245, es posible que la carta que muestra el franciscano al rey en el relieve pretenda aludir a la reciente bula del papa Inocencio IV. En cualquier caso, sea cual sea la identidad de los mendicantes y del obispo allí efigiados, el monarca no puede ser otro de Fernando III, todavía vivo, ya que las primeras fundaciones burgalesas se realizaron con seguridad después de la muerte de Alfonso VIII. Al considerar esta escena como parte integrante del ciclo escatológico resulta obligado hacerse ciertas preguntas ¿podría entonces tratarse de una representación prospec-

-
104. Ya M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, “La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria”, en *La Idea y el Sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ y E. PORTELA, (eds.), Santiago de Compostela, 1988, pp. 9-20 había advertido de la importancia de los franciscanos en la imaginería de la muerte y del más allá en la Castilla de la segunda mitad del siglo XIII.
105. *No sólo por razones iconográficas*. La datación del programa escultórico de la Coronería ha sido revisada por H. Karge en su análisis de la estructura arquitectónica de la portada, quien le supone una fecha en torno a 1245, véase KARGE, *La catedral de Burgos*, pp. 118-119.
106. FRANCO MATA, “Juicios Finales”, pp. 175-198; Ead. *Escultura gótica*, 2, p. 285. La autora defiende que la escena de la Coronería está integrada en el conjunto del Juicio Final y que se trata de “la presentación de las bulas de fundación de las dos órdenes mendicantes mostradas a San Fernando y Doña Berenguela por San Francisco y Santo Domingo”. Karge también supone al grupo de personajes de la izquierda, como bienaventurados, véase KARGE, *La catedral de Burgos*, p. 118.
107. GARCIA ORO, *Francisco de Asís*, p. 48.
108. LÓPEZ, “Viaje”, p. 444 recoge la tradición legendaria de una tempranísima llegada de los mendicantes a Burgos y la fundación de una ermita de San Miguel, que relacionan con la iconografía de la portada burgalesa. Véase GARCIA ORO, *San Francisco*, p. 183.
109. GARCIA ORO, *Francisco de Asís*, p. 184. Sobre el convento de San Francisco de Burgos, véase A. ARCE, “Convento de San Francisco de Burgos”, *Archivo Iberoamericano*, II (1979), pp. 104-105; y L. HUIDOBRO, “Apuntes para la historia de Burgos. La noble familia de los Frías”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 123 (1948), pp. 547-60.
110. La puerta del cielo se representa habitualmente abierta, de perfil y ante ella se sitúa un cortejo -León, Amiens, Bourges o Poitiers-, pero extrañamente, en la Coronería se figura de frente, y entreabierta. La fórmula de la puerta entreabierta no era desconocida en los repertorios de la escultura gótica francesa. En la peana de la figura de San Clemente, en la portada izquierda de la fachada sur de la catedral de Chartres -la Portada de los Mártires- se figura un templo, rodeado de grandes olas, con la puerta entreabierta, para aludir a la milagrosa aparición del cuerpo del papa mártir en una isla del mar Negro. Véase SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique*, fig. 116. También allí, como en Burgos, se recurre a la elipsis. Quizá la solución burgalesa pudiera estar inspirada en las imágenes de la puerta entreabierta del cielo que decoraban algunos sarcófagos antiguos, sobre este motivo véase B. HAARLOEV, *The Half-open door: a common symbolic motif within roman sepulchral sculpture*, Odense University Press, 1977.

tiva del destino celeste del monarca? No parece probable, ya que no se conocen paralelos para semejante oximoron temporal, y creo que el conjunto burgalés muestra ciertas particularidades que obligan a sospechar que la "escena diplomática" puede leerse como un episodio particular, que constituye un ejemplo -en el sentido de *exemplum*- acerca de la generosidad hacia las nuevas órdenes en el marco del discurso moralizante del ciclo escatológico de la portada.

A diferencia de lo que suele ser habitual en los ciclos de Juicio Final, incluido el de León, el grupo de personajes en Burgos no se presenta como un cortejo, como una procesión que se dirige hacia las puertas del cielo. Claramente da la espalda a esa solución genial sin paralelos en las portadas góticas, con la puerta del paraíso representada de frente, con un batiente cerrado y otro entreabierto para hacernos comprender que no nos está permitido contemplar con nuestros ojos carnales la realidad futura de las delicias celestiales¹¹⁰. De hecho, la "escena diplomática" interrumpe la procesión de ángeles que conducen las almas en los salmeres izquierdos de las arquivoltas. Son almas, y no cuerpos, los que transportan los ángeles para ser sometidos al calibre del Arcángel, mientras la corporeidad de los resucitados se repartía en las arquivoltas. Una última figura podría aludir al nuevo estado bienaventurado de los cuerpos gloriosos: un ángel situado a la izquierda de Miguel sostiene una

pequeña figurilla. La genealogía de esta imagen nos permitirá comprender la dificultad que entrañaba la representación del futuro de los bienaventurados en los reinos occidentales de la península en el siglo XIII, dificultad que de nuevo se rastrea en la catedral leonesa, y que excluye la posibilidad de que la "escena diplomática" de la Coronería pueda aludir a una realidad metafísica.

La Coronería es sin duda la más antigua portada de Juicio Final castellana que muestra abiertamente el carácter corpóreo de la Resurrección final en las figuras de considerable tamaño, desnudas, que se levantaban de sus sepulcros en las dovelas de arquivolta externa¹¹¹. En el compostelano Pórtico de la Gloria, el único gran ciclo escatológico castellano-leonés anterior conservado, la resurrección se simbolizaba por medio de unas diminutas figuras, completamente vestidas, alojadas en los entrelazos vegetales del parteluz central; mientras los ángeles conducían las almas al paraíso o al infierno, en los salmeres de la portada central¹¹². Y aunque una corte celestial acompañaba la segunda venida de Cristo en el tímpano, no se establecía una relación clara entre el proceso de la Resurrección y los cuerpos gloriosos bienaventurados. El futuro estado de los *beati* parecía resumirse, en cambio, en ese seno angélico en el que son transportados las almas de los bienaventurados, que podría evocar, como sugirió J. Basset, la imagen del seno de Abraham¹¹³. En Burgos el ángel contiguo a san Miguel,

111. Un par de décadas antes se había esculpido la navarra portada del Juicio de la Colegiata de Tudela, donde los resucitados, invariablemente vestidos con túnicas idénticas, se situaban en las arquivoltas, repartidos entre la zona del infierno (arquivoltas derechas) y la del cielo (arquivoltas izquierdas). Sobre esta portada véase M. MELERO MONEO, *Escultura románica y del primer gótico en Tudela*, Tudela, 1997, pp. 147-161 y 217-227. Para el infierno de Tudela véanse los trabajos de B. MARIÑO citados en nota 27. Otras opiniones en MELERO MONEO, "Recherches sur l'iconographie des métiers à Tudela", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXX (1987), pp. 71-76; Ead., "Los textos musulmanes y la puerta del Juicio de Tudela", *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona*, 1984, Barcelona, 1987, I, pp. 203-216.
112. Entre la abundantísima bibliografía sobre el pórtico de la Gloria cabría citar los siguientes estudios E. H. BUSCHBECK, *Der Pórtico de la Gloria von Sant Jago de Compostela*, Berlin-Vienne, 1919; R. SILVA COSTOYAS, *El Pórtico de la Gloria. Autor e interpretación*, Santiago, 1999 (1ª ed. Santiago, 1965); G. GAILLARD, "Le Porche de la Gloire et ses origines espagnoles", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, I (1958), pp. 465-473 (reed. *Etudes d'art roman*, Paris, 1972, pp. 320-334); S. MORALEJO ALVAREZ, "Saint Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathédrale romane", *Les dossiers de l'archéologie*, 20 (1977), pp. 87-103; M. L. WARD, "Studies on the Pórtico de la Gloria at the cathedral of Santiago de Compostela" Tesis de Doctorado, Universidad de Nueva York, 1978; S. MORALEJO ALVAREZ, "Le Porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle: problèmes de sources et d'interprétation", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 16 (1985), pp. 92-116; R. YZQUIERDO PERRIN, "La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: nuevos hallazgos y reflexiones", *Abrente* 19-20 (1987-1988), pp. 7-42; A.A.V.V., *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*, Santiago, 1988; las diversas contribuciones recogidas en las *Actas del simposio internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo" (Santiago de Compostela 3-8 octubre de 1988)*, A Coruña, 1991; S. MORALEJO ALVAREZ, "El Pórtico de la Gloria", *FMR*, 21 (Marzo 1993), pp. 29-46; R. YZQUIERDO PERRÍN, "Rasgos islámicos en arte compostelano", *Santiago-Al Andalus. Diálogos artísticos para un milenio*, Santiago de Compostela, 1997, pp. 421-442; y M. A. CASTIÑERAS GONZÁLEZ, *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, 1999.
113. J. BASHET, "Le sein d'Abraham: un lieu de l'au-delà ambigu (théologie, liturgie, iconographie)", en *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique. Actes du Colloque de la Fondation Hardt tenu à Genève du 13 au*

con el alma en su seno, parece mantener viva la tradición compostelana, estableciéndose un claro contraste entre la corporeidad física de la Resurrección -en las dovelas, de considerable tamaño, los muertos resucitan de sus sepulcros, desnudos, con sus atributos sexuales claramente discernibles- y la corpórea espiritualidad de los bienaventurados en la Gloria -la pequeña figura en el seno del ángel-. Este nuevo énfasis en el carácter físico y corporal de la Resurrección parece ajustarse a una tendencia generalizada, en los debates teológicos del siglo XIII, a acentuar su realidad somática, aunque evidentemente el problema de la naturaleza de los cuerpos bienaventurados continuaría siendo ambigua.

Como han señalado recientemente J. Basset, C. W. Bynum, y C. Carozzi, el tema de la regeneración corporal al final de los tiempos preocupó de una manera especial a los teólogos de la segunda mitad del siglo XII y del siglo XIII, y si en un primer momento se reconoce una inclinación "espiritualista" -presente en la *Clavis Physica* de Honorio de Autun, en el tratado sobre la naturaleza del cuerpo y del alma de Guillermo de Saint Thierry o en las *Dos Ciudades* de Otto de Freising-, que habrían de retomar las herejías de los cátaros o los amauricenses, en el siglo XIII, y sobre todo a partir de la declaración del IV Concilio Lateranense (1215) que aseguraba "que todos resucitaremos con nuestros cuerpos individuales, esto es, con los cuerpos que ahora llevamos" pareció necesario hacer explícita la realidad de la Resurrección en las portadas monumentales de las catedrales¹¹⁴. La portada de la Coronería sería el primer ejemplo castellano que refleje esta preocupación, pero la ambigüedad que reconoce J. Basset en muchos de los ejemplos franceses -como Bourges, donde la corporeidad física del cortejo de los bienaventurados contrasta con la "corporeidad espiritual" de

los elegidos en el Seno de Abraham que se presenta como representación sintética del paraíso- se advierte también en el relieve burgalés. Como ha indicado Basset la representación de los bienaventurados en la Gloria suponía un problema complicado. En los debates sobre esta cuestión los teólogos del siglo XIII fluctúan entre su mayor corporeidad y espiritualidad, con propuestas, en muchos casos, ambiguas, que sin duda causaron problemas a la hora de optar por una solución concreta¹¹⁵.

Entendido el "seno angélico" como una representación abreviada de la realidad corpórea de los bienaventurados en la Coronería, difícilmente la "escena diplomática" del dintel habría de entenderse en clave celeste. Debería, en cambio, ponerse en relación con otras fórmulas iconográficas que podríamos calificar de "cartularias" o diplomáticas, como la que puede verse en la portada de Santa Ana de Notre-Dame de París, labrada en la década de los sesenta del siglo XII, aunque montada definitivamente en el hastial occidental de la catedral parisina a principios del siglo XIII. La historia crítica de esta portada comparte con la burgalesa la oscilación entre las interpretaciones universalistas y particularistas. K. Horste aceptaba la opinión tradicional y optaba por identificar al monarca y al prelado que sostienen los dos pergaminos de un documento partido en el tímpano con unos contemporáneos y vivos Luís VII y el obispo Maurice de Sully, suponiendo que la escena haría referencia a una importante donación regia a la catedral parisina, de la que daría fe el escriba sentado, situado a la izquierda. La supuesta donación celebraría el "milagroso" nacimiento del heredero a la corona, nacimiento al que se eludiría *figuraliter* en el ciclo de la milagrosa concepción de Santa Ana desarrollado en el dintel¹¹⁶. Sin embargo, como

16 février 1994, Poitiers, 1996, pp. 71-94, esp. p. 82, n. 67; Id., *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, 2000, pp. 269-271, fig. 84.

114. C. W. BYNUM, *The Resurrection of the Body in Western Christianity 200-1336*, Nueva York, 1995, Ead., "Material Continuity, Personal Survival and the Resurrection of the Body. A Scholastic Discussion in its Medieval and Modern Contexts" en *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, Nueva York, 1992, pp. 239-297; J. BASHET, "Vision béatifique et représentations du paradis (XIe-XVe siècle)", *Micrologus*, VI (1998), pp. 73-93, esp. p. 76, n. 1 encuentra exagerada la propuesta de Bynum de la influencia de este tipo de debate teológico en la iconografía de las portadas, como ya había puesto de manifiesto en la recensión del libro de la autora americana, publicada en *Annales, H.S.S.* (1996), pp. 135-139. Sobre las contradicciones acerca de la corporeidad y espiritualidad del cuerpo de los bienaventurados véase Id., "Alma y cuerpo en el Occidente medieval: una dualidad dinámica, entre pluralidad y dualismo" en *Encuentros de almas y cuerpos entre Europa medieval y mundo americano*, Chiapas, 1999, pp. 41-84. Véanse también las obras de este autor citadas en nota 113.

115. BASHET, "Alma y cuerpo", *passim*.

116. K. HORSTE, "A Child is Born": The Iconography of the Portail Ste Anne at Paris", *Art Bulletin*, LXIX (1987), pp. 187-210.

recientemente ha recordado L. D. Gelfand, los monarcas franceses apenas contribuyeron a la financiación de la nueva catedral, de modo que difícilmente podría reconocerse en esta portada un discurso sobre la generosidad regia¹¹⁷. La autora americana, retomando la interpretación más abstracta del tímpano propuesta por W. Cahn, sugiere que el obispo y el monarca deben entenderse como figuras alegóricas que representan la división de poderes de iglesia y estado¹¹⁸, pero también como la representación de personajes históricos concretos al conmemorar el acuerdo entre el obispo de París Étienne de Senlis, y el monarca Luis VI por el que se regulaban las propiedades y la actividad comercial dependiente de ambos poderes en la orilla derecha del Sena. El hecho de que el tímpano fuese reutilizado y vuelto a colocar en la catedral a comienzos del siglo XIII, cuando volvieron a surgir los problemas sobre la jurisdicción de los mercados, es indicativo de la pertinencia de su discurso en épocas posteriores; y la repetición de esta misma fórmula en la portada del siglo XIV de Fort l'Éveque, el palacio episcopal del obispo de Paris, vendría a confirmar esta interpretación.

La portada de Santa Ana muestra, entonces, una iconografía ambivalente, que puede leerse como la conmemoración de un evento, pero también como un acuerdo perpetuo entre obispos de París y reyes de Francia. Entendida de un modo semejante, en la escena "diplomática" de la Coronería puede verse un testimonio perpetuo de un consenso ideal entre episcopado, monarquía y órdenes mendicantes¹¹⁹, o la conmemoración de un evento histórico, el acuerdo de cesión de tierras en el interior de la ciudad para la construcción de los nuevos conventos. Como acto de generosidad ejemplar se integraba en el discurso moral del dintel, como modelo opuesto a los variados y crueles castigos que se infligen a los avaros en su parte "siniestra" y en el salmer de la primera arquivolta¹²⁰.

En cualquier caso, no es en Burgos en donde se encuentra el precedente para la "antesala del paraíso" leonés (Figs. 13 y 14), sino en los cortejos de los bienaventurados de las portadas de Amiens y Bourges, en los que también se reconoce un fraile franciscano que se ha identificado con el santo de Asís¹²¹. Allí se incorpora también

117. L. D. GELFAND, "Negotiating Harmonious Divisions of Power" (como en nota 32), esp. p. 251.

118. W. CAHN, "The Tympanum of the Portal of Sainte-Anne at Notre-Dame de Paris and the Iconography of the Division of Powers in the Early Middle Ages", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXII (1969), pp. 55-72.

119. Es posible que este acuerdo que parecen mostrar episcopado, monarquía y órdenes mendicantes en la portada burgalesa respondiese a una intención de concordia en la década de los cuarenta del siglo XIII, sin embargo esta situación habría de cambiar en la segunda mitad del siglo, cuando se tiene constancia de la fuerte oposición que ejercieron algunos miembros del cabildo contra las órdenes, véase P. LINEHAN, *La iglesia española y el Papado en el siglo XIII*, Salamanca, 1975, pp. 278-279.

120. Para los castigos del avaro en esta portada, véase B. MARIÑO, "Sicut in terra et in inferno", p. 161, y fig. 5.

121. FRANCO MATA, "Escultura gótica", p. 287. Ya E. MÁLE, *El gótico*, p. 378 había sugerido que podría representar a san Francisco el fraile franciscano que preside el cortejo de los elegidos en la catedral de Bourges. La identificación de la figura del franciscano con san Francisco en Amiens se debe a W. SCHLINK, *Der Beau-Dieu von Amiens. Das Christusbild der gotischen Kathedrale*, Francfort del Meno y Leipzig, 1991, p. 132, fig. 30, quien cree reconocer que lleva las manos veladas -una alusión a los estigmas-, y tiene en cuenta que había sido canonizado en 1228, el mismo año en que Tommaso da Celano redactó la primera de sus vidas. MURRAY, *Notre Dame. The Cathedral of Amiens*, p. 105 y CHRISTE, "Un cycle inédite", esp. p. 171 aceptan la identificación de Schlink y el último considera que también en Bourges y León es san Francisco y no un franciscano cualquiera el que encabeza el cortejo de los elegidos. Y. Christe sugiere también la presencia del santo de Asís en una dovella de la portada occidental de Bazas en la que se representa un franciscano sobre un ángel hoy mutilado que posiblemente llevaba algo en sus manos veladas. En la *Legenda Aurea* san Buenaventura asegura que Francisco, como portador de los estigmas, era el ángel de Apocalipsis 7,2 que llevaba el sello de Dios para marcar en la frente de los elegidos. Christe sólo apunta que quizá se trate de ese tema, expresado en la iglesia inferior de Asís por el ángel con los estigmas. Sobre Bourges, véase L. BRUGGER, *La façade de Saint-Étienne de Bourges. Le Midash comme fondement du message chrétien*, Poitiers, 2000, p. 66 quien insiste en identificar a san Francisco en la catedral del Berry. El único caso que conozco en que el nimbo podría considerarse un argumento para la identificación del santo entre el cortejo de los bienaventurados se encuentra en el *Apocalipsis del Trinity College de Cambridge*, (fol. 25r) (1255 y 1265), en el que otros santos nimbados disfrutaban, como él de la visión beatífica. Para una ilustración del mismo BYNUM, *The Resurrection*, fig. 28;. N. J. MORGAN, "The Trinity Apocalypse", en *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England 1200-1400*, J. ALEXANDER y P. BINSKI, (eds.), Londres, 1987, pp. 348-349; N. J. MORGAN, *Early Gothic Manuscripts 1250-1285, A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, IV, vol. 2, Londres, 1987, no. 110. Sin embargo en otras ilustraciones del mismo *Apocalipsis* son franciscanos, y no san Francisco los que combaten contra la Bestia o se incorporan en otras escenas. Otros manuscritos ingleses del *Apocalipsis*, de la segunda mitad del siglo XIII, con glosas figurativas al texto, muestran a franciscanos en distintas escenas. En el conser-

un nuevo lenguaje sensual, expresivo y corpóreo en las representaciones del Juicio Final, ¿es esto casual? En Bourges, los bienaventurados sonríen, y lleven ramas o frutos¹²². El caso de Amiens ha pasado desapercibido en este sentido, sobre todo debido al tópico insistente sobre la sequedad del "cubismo gótico" de su escultura, pero allí se multiplica el cortejo, disponiéndose tanto en el segundo dintel como en los salmeres de la arquivolta izquierda, y de nuevo allí encontramos flores, frutos y sonrisas. Es más, la sorprendente imagen de Abraham, que levanta exageradamente en un lienzo las almas, en el salmer de la arquivolta interna, pone de manifiesto de nuevo las ambigüedades que laten en la representación de los cuerpos gloriosos, pero parece expresar también el ansia de las almas por reunirse con sus cuerpos tras la Resurrección.

Y en Amiens, Bourges y en León, los obispos o los canónigos de sus cabildos fueron especialmente proclives a los mendicantes en la época en que se labraban estas portadas. Los canónigos de Amiens habían permitido predicar a los franciscanos, quienes en 1232 fundaron un convento propio en la ciudad¹²³; y el obispo de Bourges, Phillipe Berruyer, un hombre más interesado en los asuntos espirituales que en los prácticos, como se narra en la *vita* redactada para promover su canonización, fue un firme defensor de los mendicantes¹²⁴, y tuvo que luchar, mientras se labraba el Juicio Final en la portada occidental de su catedral (1245-50), con un ambiente hostil a ellos. La confrontación entre instituciones dioce-

sanas y mendicantes hallaba su máxima tensión durante el concilio de Lyon, en 1245, en el que la presión de los obispos pidiendo la limitación de los privilegios de los mendicantes fue muy intensa. En territorio hispano la reacción violenta se produjo algo más tarde. A partir de la subida al trono de Alfonso X y de la progresiva instalación de los mendicantes en las ciudades, se constata una oposición generalizada del clero secular y regular, y de la mayoría de los obispos que veían amenazadas sus arcas por la fuerte competencia de las nuevas órdenes en tiempos de aguda crisis económica¹²⁵. Por ejemplo, en 1257 el prior de la colegiata de Valladolid acusaba al Papa las "irregularidades" de las damianitas vallisoletanas¹²⁶. Dos años después se informaba al papa Alejandro IV de la resistencia que oponía el clero castellano a aceptar el milagro de la estigmatización de San Francisco y se le ponía en conocimiento de episodios iconoclastas destinadas a erradicar cuantas representaciones en pintura y escultura se habían realizado de la extraordinaria experiencia del santo de Asís. Éste respondería con la bula *Quia longum esset* en la que defendía la milagrosa impresión de las heridas divinas, de la que había sido testigo cuando era joven¹²⁷. En Toledo, Orense y Burgos, los abusos de los canónigos catedralicios contra dominicos y franciscanos se sucederán hasta finales de siglo; y en medio de este panorama hostil, Martín Fernández se erigió en paladín de las nuevas órdenes. En 1257 tuvo que defender a los frailes de Sahagún, hostigados por el abad del monasterio de los Santos, que llegó a impedirles ejercer su ministerio y a prohibir a los

vado en el Museo Gulbenkian de Lisboa, M. S. L. A. 139, varios franciscanos predicar a los judíos (fol. 25v.); y un formidable fraile defiende a la iglesia del ataque del Anticristo (fol. 36v), véase S. LEWIS, *Reading Images. Narrative discourse and reception in the thirteenth-century illuminated Apocalypse*, Cambridge y Nueva York, 1995, figs. 177-178.

122. BRUGGER, *La façade de Saint-Étienne de Bourges*, pp. 142-145 relaciona esta iconografía con el ritual judío de la "Fiesta de los tabernáculos".

123. SCHLINK, *Der Beau- Dieu von Amiens*, pp. 138-139. No cita fuente. MURRAY, *Notre Dame. Cathedral of Amiens*, p. 122 señala de un modo especial el papel de Jean d'Abbeville, deán de la catedral, en la defensa del ministerio de los mendicantes. A mi juicio convendría revisar el papel de este canónigo picardo en la introducción del "cubismo gótico" de Amiens en Burgos. Fue el legado pontificio enviado por el Papa para reformar la iglesia hispana y la reforma recibió una acogida especialmente favorable por parte de Mauricio de Burgos.

124. BRUGGER, *La façade de Saint-Étienne de Bourges*, p. 35.

125. Sobre estas cuestiones, véase A. LÓPEZ, "Primicias franciscanas de España. Dificultades entre obispos, monjes y frailes", *La Cruz*, 1 (1910), pp. 205-208; GARCÍA ORO, *San Francisco, passim*. Las vejaciones ya había comenzado en la década de los cuarenta, pero se recrudecieron en la de los cincuenta. Sobre el factor de la crisis económica de esos años en la oposición a los mendicantes, LINEHAN, *History and the Historians*, pp. 522-523.

126. GARCÍA ORO, *San Francisco*, p. 196, M. SARASOLA, *El siglo XIII en Valladolid. Origen del convento de Santa Clara*, Valladolid, 1960, pp. 68-69.

127. A. LÓPEZ, "Primicias franciscanas de España. Ruidosa cuestión en Castilla acerca de las llagas de San Francisco", *La Cruz*, 1 (1909), pp. 45-48. A. VAUCHEZ, "Les Stigmates de S. François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du Moyen Âge", *Ecole Française de Rome. Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 80 (1968), p. 603, tomado de LINEHAN, *History and the Historians*, p. 523.

clérigos de su jurisdicción cualquier trato con ellos. Al propio obispo leonés acabaría por confiarle el Papa la colocación de la primera piedra - enviada desde Roma por el propio pontífice- del nuevo convento urbano al año siguiente¹²⁸. De hecho el obispo leonés fue el único que por entonces defendió abiertamente la presencia de los mendicantes en su diócesis, como señaló P. Linehan¹²⁹. Martín Fernández guardó, además, una estrecha relación con el célebre franciscano fray Juan Gil de Zamora, discípulo de san Buenaventura y notable escritor¹³⁰. De esta amistad dan cuenta la colección de sermones y el tratado sobre vicios y virtudes que el zamorano dedicó al prelado, textos todavía inéditos, conservados en una copia del siglo XIV en el Archivo del Sacro Convento de Asís¹³¹. El zamorano no fue pródigo a la hora de dedicar sus escritos. Únicamente el rey Alfonso X, fray Fepile de Perugia, su amigo de juventud y compañero de estudios en París que acabaría ocupando la silla episcopal de Fiésole, y el prelado leonés merecieron ese honor, por lo que cabe deducir la cercanía de intenciones y anhelos de ambos personajes¹³². Consciente de la revolución espiritual que defendían las nuevas órdenes, don Martín promocionó, además, su actividad pastoral en su obispado, como demuestran las *Constituciones Sinodales* que dictó en 1267, en las que concedía

cuarenta días de perdón a los que escuchasen sus sermones¹³³. Los frailes tenían licencia para confesar y predicar en la propia catedral leonesa, y sabemos también que el ministerio de la palabra no se ejercía únicamente en el púlpito, sino también en las plazas o en los atrios de las iglesias¹³⁴, por lo que el hastial occidental de León debió servir también de marco para los sermones de los frailes, quienes, para conseguir mayor *facimiento con las gentes* ejercían su ministerio en lengua vulgar. Teniendo en cuenta el carácter especular de las portadas góticas, el abundante número de frailes y monjas de la portada del Juicio Final de León -que no se limitan a los representados en la "antesala" del paraíso, también se extienden a las arquivoltas, donde un tercer franciscano, y quizá un cuarto y un quinto, resucitan de sus sepulcros (Fig. 16)- reflejan la favorable acogida dispensada por el prelado a las nuevas órdenes.

El "tono" franciscano de la portada del Juicio Final atañe, además, al propio discurso teológico sobre la resurrección que allí se expone. Las reveladoras obras de C. W. Bynum y J. Basset acerca de las disputas que, sobre cuestiones escatológicas mantuvieron los teólogos de los siglos XII y XIII que encuentra su correlato en la imaginaria de los programas de Juicio Final, permiten calibrar el papel de la portada del Juicio de

-
128. A. QUINTANA PRIETO, "San Francisco de Sahagún. Primeros pasos de este convento franciscano", *Archivos Leoneses*, n. 71 (1982), pp. 109-157; GARCÍA ORO, *Francisco de Asís*, pp. 199-210.
129. LINEHAN, "La iglesia de León a mediados del siglo XIII", *León y su historia*, vol. 3, León, 1975, pp. 1-30, reed. en *Spanish Church and Society 1150-1300*, Londres, 1983, pp. 12-76; Id., *La Iglesia española y el Papado*, pp. 268-275.
130. El mejor estudio que se ha hecho hasta la fecha sobre la personalidad del fraile zamorano en M. CASTRO y CASTRO, *Fray Juan Gil de Zamora*, O. F. M. *De Preconiis Hispaniae, Estudio preliminar y edición crítica*, Madrid, 1955. Véase también M. C. DÍAZ Y DÍAZ, "Tres compiladores latinos en el ambiente de Sancho IV", en *La Literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional "La literatura en la época de Sancho IV"*, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994, Alcalá de Henares, 1994, pp. 35-52, esp. pp. 46-52. Recientemente ha sido publicada su obra científica: *Johannes Aegidii Zamorensis, Historia Naturalis*, A. DOMÍNGUEZ GARCÍA y L. GARCÍA BALLESTER (eds.), Salamanca, 1994. Para la obra devocional que dedicó a la Virgen, véase F. FITA, "Poesías inéditas de Gil de Zamora" *Boletín de la Real Academia de la Historia*, VI (1885), pp. 379-410; Id., "Variantes de tres leyendas por Gil de Zamora", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, VI (1985), pp. 418-429; Id., "Cincuenta leyendas por Gil de Zamora, combinados con las cantigas de Alfonso el Sabio", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, VII (1885), pp. 54-144; Id., "Treinta leyendas por Gil de Zamora", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XIII (1888), pp. 187-223; Id., "Officium Mariae", *Monumentos de la Iglesia Compostelana*, Madrid, 1882, pp. 158-188.
131. A esta obra inédita hace referencia CASTRO Y CASTRO, en su introducción a la edición de *De Preconiis hispaniae*, p. cix. El manuscrito contiene sermones varios y un tratado sobre vicios y virtudes, y aparece catalogado con el número 699 en C. CENSI, O.F.M., *Bibliotheca manuscripta ad Sacrum Conventum assisiensem*, Asís, 1981. En la primera columna del folio 217 se indica "Reverendo...M(artini Fernandi) diuina prouidentia legionem. antistiti, fr. iohannes egidij sue magnificentie humilis apocrifarius aliquorum sermonum breuiloquium vobis mitti". Me encuentro en la actualidad trabajando sobre este texto, y quiero dejar constancia de mi agradecimiento al personal de la Biblioteca del Sacro Convento de Asís por las facilidades que me ha brindado para su consulta.
132. Al monarca dedicó el *Officium Almifluae Virginis*, y al fraile italiano el *Ars Dictandi*, véase CASTRO Y CASTRO, *De preconiis hispaniae*, pp. lxxv y cix.
133. Véase LINEHAN, *La Iglesia española y el papado*, pp. 280.
134. En "Espiritualidad mendicante e iconografía gótica gallega", *Semata* (1996), pp. 333-353, ya analizaba las huellas de la práctica de la predicación en la iconografía burlesca de las portadas de las iglesias mendicantes gallegas.



Figura 16. Catedral de León. Fachada occidental. Portada central. Juicio Final. Detalle de la arquivolta externa de la derecha: el "seno angélico" (Foto I. Gigirey).

León en la serie de Juicios de las catedrales góticas. León parece soportar el discurso mendicante sobre la Resurrección de los muertos gestado en París a mediados del siglo XIII. A pesar de que en León, a juicio de J. Basset, al igual que en Compostela y en Burgos, el seno de Abraham es evocado por el ángel que lleva un alma en su seno en el salmer de la arquivolta externa de la izquierda (Fig. 17), quizá aludiendo a la singular "corporeidad espiritual" de los bienaventurados en el paraíso¹³⁵, los elegidos en la antesala, ante la puerta de las mansiones celestes que custodia san Pedro, muestran una vibrante actividad, sonríen y dialogan amigablemente mientras escuchan el concierto de órgano interpretado por los angelillos (Figs. 13 y 14). Esta escena muestra un carácter muy "mundano" como se ha repetido en diversas ocasiones, y parece indicar, en un lenguaje sencillo y corpóreo, a la audiencia iletrada, los placeres espirituales celestes -la música, la amistad, la alegría-. Esta nuevo énfasis en la música y la alegría, que comparte León con Bourges, esta acentuación de un lenguaje amigable y sensual puede ser interpretada a la luz del discurso escatológico de los franciscanos, que



Figura 17. Catedral de León. Fachada occidental. Portada central. Juicio Final una. Detalle de la arquivolta externa derecha: fraile mendicante resucitando (Foto I. Gigirey)

incorporaron una nueva sensualidad en él. El principal representante de esta nueva escatología, es, por supuesto, san Buenaventura, y no sería de descartar la posibilidad de que sus opiniones pudiesen ser conocidas por el prelado leonés, habida cuenta su estrecha relación con fray Juan Gil, discípulo de aquél.

Los principales escritos de san Buenaventura acerca de la Resurrección de los muertos se encuentran en su largo comentario a las *Sentencias* de Pedro Lombardo y en su *Breviloquium*, que escribió entre 1248-1255. En ellos desarrolla la idea de deseo, que es crucial en su escatología, e insiste en varios pasajes en que al final de los tiempos el alma anhelará reunirse con el cuerpo para conseguir la perfección completa. En su *Comentario a las Sentencias* escribe: "...el alma racional siente una inclinación (*inclinacionem*) hacia el cuerpo,...y se inclina hacia uno de ellos más que

135. BASCHET, "Le sein d'Abraham", pp. 71-94; citado ya por FRANCO MATA, *Escultura gótica 2*, pp. 282-283.

hacia otro por la estrecha unión que habían tenido (antes de la muerte)...el alma se une a la sustancia de la carne que antes había vivificado por amor (*affectus*), porque no está completamente satisfecha a menos que esté unida a él...Así parece que el alma siente un apetito y un deseo hacia el cuerpo (*orientationem et appetitum*) a través del cual se dirige hacia el cuerpo...Pero el cuerpo también siente una orientación (*orientationem*) por razón de la divina providencia"¹³⁶ Esta noción de anhelo de alma y cuerpo por reencontrarse tras la Resurrección, también desarrollada por Richard Fishacre en la década de los cuarenta, y por Gil de Roma, se hace visible en León: la resucitada de la última dovela de la arquivolta externa alza sus manos para reunirse con su alma, que un ángel le ofrece en la clave. La misma idea estaba ya presente en la portada del Juicio de Amiens, en aquella sorprendente imagen de Abraham levantando en un lienzo las almas -en el salmer de la arquivolta interna izquierda- que habrían de reunirse con los cuerpos de los resucitados del segundo registro del dintel.

Para san Buenaventura, además, el cuerpo es el instrumento fundamental para la experiencia celestial, y, a diferencia de los teólogos del siglo XII, que cifraban la felicidad de los bienaventurados fundamentalmente en la visión beatífica y en la ausencia de emociones, para el santo franciscano, en cambio, la experiencia celestial es emocional, corpórea y amigable. Describe en términos de experiencia espiritual, pero corpórea y sensual, la felicidad eterna. El pasaje de los últimos folios de sus *Comentarios a las Sentencias* puede servirnos para entender la amigable felicidad de los cuerpos gloriosos en la antesala del cielo en el tímpano leonés (Figs. 13 y 14): "Cuerpo mío ¿qué amas? Alma mía ¿qué buscas? Todo lo que amais

y buscáis está aquí. ¿Es estado de embriaguez? Te embriagarás con la plenitud de su casa. ¿Es melodía? Aquí los coros angélicos cantan. ¿Es placer? O Dios, hazlos beber los torrentes de tu placer (Ps. 35.9) ¿Es amistad? Aquí los elegidos deben amar a Dios más que a sí mismos, y unos a otros tanto como a sí mismos"¹³⁷.

También los escritos del doctor franciscano podrían ayudar a entender en clave escatológica la portada de la Coronación de la Virgen en León, y a integrar su mensaje con el enunciado en la del Juicio Final. El discurso sobre la unidad de cuerpo y alma en el cielo es un tema común también en la sermonaria de la festividad de la Asunción de María. En un sermón compuesto para esa festividad, san Buenaventura insistía: "La felicidad de María no sería completa a menos que ella estuviese allí personalmente (esto es con el cuerpo asunto a los cielos). La persona no es el alma, es compuesta. Por ello fue necesario que ella estuviese allí como un ser compuesto, esto es, en cuerpo y alma. De otra manera no podría disfrutar plenamente del cielo"¹³⁸. Y en efecto, en la portada mariana leonesa se quiere hacer especialmente patente esa realidad al subrayar el hecho físico de la resurrección de María escogiendo la escena del entierro y no la de la muerte en el lecho para el dintel¹³⁹.

Pero aún hay más. San Buenaventura y otros autores franciscanos de mediados del siglo XIII no abandonaron nunca la vieja metáfora paulina que equiparaba la regeneración anual de las plantas en primavera con la Resurrección, y las palabras con las que su discípulo zamorano parafrasea a su maestro en la introducción de su *Historia Naturalis* así lo demuestran: "Contempla la tierra, que recobra la vida con las flores, ¡qué espectá-

136. BYNUM, *The Resurrection*, pp. 243-245.

137. BYNUM, *The Resurrection*, p. 251. La cita está tomada del *Breviloquium*, pt. 7, cap. 7, par. 7, en BONAVENTURA, *Opera omnia*, ed. A. C. PELTIER, Paris, 1866, pp. 292-294. En general, para el discurso de san Buenaventura sobre la Resurrección, véase *Ibid.*, pp. 247-255. Otro autor vinculado a los franciscanos que defiende esa corporeidad y mundanidad celestial es Bonvesin de la Riva, véase M. GRACNOLATI, "Body and Pain in Bonvesin de la Riva's Books of Three Scriptures", *Last Things. Death and Apocalypse in the Middle Ages*, C.W. BYNUM y P. FREEDMAN (Eds.), Pennsylvania, 2000, pp. 83-97.

138. BYNUM, *The Resurrection*, p. 249, n. 77; y Ead., "Fragmentation", p. 257. Toma la cita del *Sermo De assumptione B. Virginis Mariae* I, sc. 2 en *S. Bonaventurae Opera Omnia*, ed. Collegium Bonaventurae, vol. 9, p. 690.

139. Excedería el propósito de este estudio dedicar un amplio apartado a la presencia de los martirios de san Esteban, san Lorenzo, san Pedro, san Andrés?, san Mateo?, san Ciríaco y san Vicente? en una portada de Juicio Final. Aunque A. Franco ha relacionado esta particularidad con la fachada sur de Chartres, aquí los martirios se presentan de un modo narrativo, y especialmente expresivo. A mi juicio encuentran explicación en ese discurso sobre muerte y regeneración corporal presente en las tres portadas -martirios también se representaban en la portada de san Juan -el de san Juan y el de san Pablo-. La inclusión de los mártires en un discurso escatológico del Juicio Final le confiere connotaciones claramente apocalípticas y podría relacionarse con una alusión a los mártires del quinto sello.

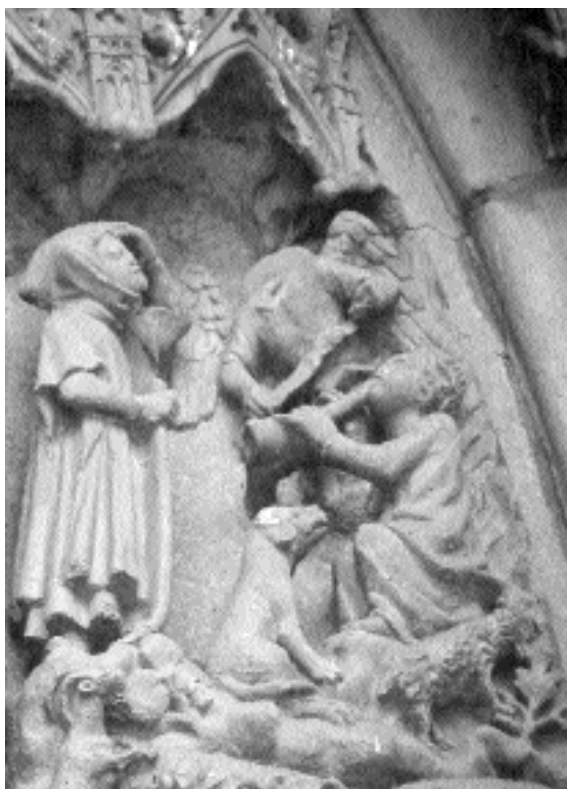


Figura 18. Catedral de León. Fachada occidental. Portada norte, portada de san Juan Bautista. Detalle del tímpano: El Anuncio a los pastores. (Foto I. Gijirey).

culo tan agradable ofrece, cómo alegra la vista, cómo provoca el amor! Y por encima de toda hermosura, el verdor arrebató el alma contemplativa cuando en primavera brotan las semillas que parecían muertas en invierno, y a semejanza de la futura resurrección, estallan simultáneamente y se abren a la luz."¹⁴⁰ El texto de Fray Juan Gil proporciona una justificación no sólo teológica, sino también estética, para la rica flora esculpida en el dintel de la portada del Juicio Final, que podría ser entendida, entonces, como una metáfora visual de la Resurrección (Fig. 12).

POÉTICAS Y DISCURSOS

Prometí en el título ocuparme de poéticas y de discursos en la escultura leonesa. Quisiera, por ello, detenerme, aunque sea sólo un poco, en las poéticas, más que en los discursos, o mejor



Figura 19. Catedral de León. Fachada occidental. Portada norte, portada de san Juan Bautista. Detalle del tímpano: Huida a Egipto. (Foto I. Gijirey).

dicho, de qué modo ciertas retóricas formales de la escultura desplegada en las fachadas de la catedral pudieron estar condicionadas por los mensajes que en ellas se querían expresar; y hasta qué punto la estrecha relación del obispo Martín Fernández con las nuevas órdenes mendicantes pueden ayudar a comprender la particular formulación expresiva en que se enuncian los episodios evangélicos o escatológicos.

Quienes han escrito sobre el estilo de las esculturas de la catedral de León han establecido una clara jerarquía de los distintos modos de hacer que se reconocen en ellas. Al "genial" Maestro del Juicio Final y el también notable Maestro de la Virgen Blanca, acompañan otros supuestos "maestros" menos dotados, llevando la peor parte en este *bit-parade* los autores de las portadas del hastial sur y de la de San Juan del hastial occidental. Comenzaré por referirme a esta última (Figs. 5, 6, 7, 8, 18 y 19). Fueron Ainaud y Durán Sampere los que señalaron el carácter "exageradamente narrativo" de esta portada, en la que encontraban "superabundancia de asuntos"¹⁴¹; caracterización que asumió J. Yarza, que vio en ella "un regusto por el detalle pintoresco y realista"¹⁴², rasgo que, a su juicio, opera en detrimento de su calidad. Su opinión debió condicionar el menosprecio que hacia esta escultura muestra J. M. Azcárate, que la atribuye a "un Maestro que

140. *Iohannes aegidii zamorensis, Historia Naturalis*, ed. cit., vol. I, p. 113.

141. AINAUD y DURAN SAMPERE, *Escultura gótica*, p. 59: portada de San Juan: "La superabundancia de asuntos obligó a invadir materialmente el espacio del tímpano con pequeñas figuras de efecto pictórico y exageradamente narrativo, con detrimento de las cualidades formales".

142. YARZA LUACES, *Historia del Arte Hispánico*, p. 237.

parece un tanto rudo y artesano¹⁴³. A. Franco insistiría de nuevo en "el carácter narrativo" que interpretaría como un indicio de una supuesta cronología tardía¹⁴⁴. Sin embargo, el carácter narrativo de esta portada pudo ser, a mi juicio, deliberado. Como es sabido, tanto franciscanos como dominicos no sólo introdujeron una nueva espiritualidad sino que defendieron un nuevo uso persuasivo y emocional de las imágenes sagradas. Santo Tomás de Aquino declaraba que, además de instruir en los dogmas de la fe a los ignorantes, las imágenes debían conmovir a los fieles y despertar en ellos sentimientos devocionales¹⁴⁵. San Buenaventura defendía también propuestas similares¹⁴⁶. Esta nueva función empática y emocional predicada por los mendicantes se ha vinculado a menudo con la nueva expresividad que muestran las imágenes de devoción desde la segunda mitad del siglo XIII, y muy recientemente con los conjuntos figurativos de los cierres de coro, un ámbito especialmente relacionado con el ministerio de la palabra¹⁴⁷, pero creo que debió ser tenida en cuenta también en la labra de algunos programas monumentales de algunas portadas. Y el caso de las del hastial occidental de León, destinadas a un gran público, parece paradigmático en ese sentido.

Una de las estrategias persuasivas de los mendicantes consistía en presentar los relatos evangélicos en términos de vida cotidiana, y en términos de realidad cotidiana se nos narra la infancia de Cristo en la portada de san Juan Bautista. Se recurre allí a la descripción pormenorizada de elementos del mobiliario cotidiano -recordemos la escena del Primer baño del Niño Jesús (Figs. 6 y 7)-, y no se duda, incluso, en introducir la anécdota y el humor, para acercar el mensaje a los fieles, del mismo modo que se recurría a los *exempla* en los sermones orales. En el repertorio humorístico de la portada de san Juan los animales pare-

cen lograr un papel protagonista. Un tono menor, destinado a estimular psicológicamente al espectador se reconoce en las cabritas que trepan por las rocas al son de la música angelical, o el perro pastor que escucha extasiado en la escena del Anuncio a los pastores (Fig. 18). También se reclama la sonrisa -o la angustia- del espectador con el personaje que azuza a la mula en la Huída a Egipto -un motivo sin precedentes y carente de justificación bíblica canónica o apócrifa-, con cuyo gesto se pretende evocar la vertiginosa velocidad de la escapada (Fig. 19). J. Jung recientemente ha llamado la atención hacia lo que califica un nuevo modo narrativo que parece haberse desarrollado especialmente en los cierres de coro, y cuyo lenguaje figurativo, rico en pormenores y detalles anecdóticos califica de "vernáculo" por presentar rasgos comunes con las sermonística vernácula contemporánea, más proclive a las formas concretas y no metafísicas, que los más abstractos textos latinos dirigidos a un público, culto, letrado y clerical. Los pasajes de la Infancia de Cristo del primitivo *jubé* de la catedral de Chartres, inaugurarían, a su juicio, este nuevo modo de hacer. J. Jung explicaba este paralelismo entre sermón hablado y sermón figurado en razón de la especial relación de estos relieves con el "*leedoiro*" o "*lettner*", un tipo de cierre de coro que funcionaba en las principales fiestas litúrgicas como púlpito, cuya imaginería guardaba una estrecha relación con el ministerio de la palabra dedicado a los laicos¹⁴⁸. Sin embargo, los ciclos de Infancia de las portadas monumentales francesas de la primera mitad de siglo parecían ajenas a esta nuevo modo expresivo y reservaban un discurso más "latino" que vernáculo, por utilizar la oposición propuesta por la autora americana. El estilo de la portada de san Juan, podría entonces, ser interpretado, como una manifestación de una cultura religiosa vernácula, sabiendo como sabemos, que una estrecha relación unió a Martín Fernández,

143. AZCÁRATE RISTORI, *El arte gótico*, pp. 166-167.

144. FRANCO MATA, *Escultura gótica*. 2, pp. 145-146 y 148.

145. Tomás de Aquino señala en su *Summa Theologica* que las imágenes que decoraban las iglesias servían para instruir a los ignorantes, para que el misterio de la Encarnación y los ejemplos de los grandes santos permaneciesen en nuestra memoria y para estimular el sentimiento de devoción: "*ad instructione rudium, ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria nostra maneat, et ad excitandum devotionis affectum*", véase S. SETTIS, "Iconografía dell'arte italiana, 1150-1550: una linea", *Storia dell'arte italiana*, (I,3), Turín, 1979, pp. 175-273, esp. pp. 222-223.

146. También san Buenaventura defendía la función emocional de las imágenes y constataba que emociona más ver una pintura que escuchar un sermón, véase JUNG, "Beyond de Barrier", p. 646, quien toma la cita de L. G-DUGGAN, "Was Art Really the 'Book of the Illiterate'?" (como en nota 15), esp. p. 232.

147. JUNG, "Beyond de Barrier", *passim*.

148. JUNG, "Beyond the Barrier", *passim*.

no sólo con los mendicantes, sino también con Alfonso X, quien promovió un movimiento cultural sin precedentes en lengua vernácula, que incluyó la traducción de la Biblia al castellano. La audiencia específica de esta portada, los ciudadanos de León que llevasen a bautizar a sus criaturas, podía comprender una pastoral escultórica sobre el sacramento del Bautismo expresada en un lenguaje visual "vernáculo".

En la portada del Juicio Final el nuevo lenguaje expresivo se pone de manifiesto de un modo especial en el dintel con los bienaventurados y los condenados: en la alegre reunión en la "antesala de las mansiones celestes", y en la terrible triple caldera y triple boca infernal (Figs. 12, 13 y 14). También encontramos allí el recurso a la anécdota -el angelillo que insufla aire con el fuelle en el órgano portátil, que encuentra eco en el demonio que azuza el fuego infernal-. Si la portada de san Juan ha sido a menudo menospreciada por su "rudo" lenguaje, la portada del Juicio Final, o lo que es lo mismo al Maestro del Juicio Final a quien se atribuye casi toda la escultura desplegada en ella -a excepción del san Juan, la Virgen y uno de los ángeles que flanquea a Cristo en el tímpano-, ha merecido los elogios de los críticos tanto hispanos como foráneos desde hace más de un siglo. Resulta de interés elucidar las constantes en la caracterización verbal de su modo de hacer. Su estilo se define como un

"naturalismo expresionista", en el que elegancia, expresividad, movimiento, y desequilibrio de la figura humana constituyen factores principales¹⁴⁹. Frente a esta unanimidad, ha sido muy variado, en cambio, el modo de entender estos factores estilísticos: una interpretación nacionalista que encontraba en el sentido dramático y en la exageración una muestra del "genio español"¹⁵⁰ dejó paso a la idea de un "naturalismo" y una nueva expresividad en la esfera del nominalismo aristotélico: de reunión mundana o fiesta terrestre calificaban a la escena de la antesala del paraíso muchos de los autores que escribieron sobre esta portada. Pero a mi juicio este estilo novedoso debe ser entendido en el marco de la propia especificidad de su discurso escatológico y teniendo en cuenta la contradictoria noción de "corporeidad espiritual" que conoció la discusión escatológica del siglo XIII.

Convendrá, por lo tanto, comenzar el análisis revisando la fenomenología de este nuevo lenguaje expresivo. En la genealogía artística del estilo del Maestro del Juicio Final se han invocado ocasionalmente los precedentes o paralelos alemanes o ingleses¹⁵¹, pero se ha insistido fundamentalmente en su parentesco con la tendencia expresiva de la escultura de la catedral de Reims y de la portada del Juicio Final de Bourges. El factor determinante en la asociación estilística entre las portadas franceses y la portada leonesa, ha

-
149. Ya Gómez Moreno elogiaba su "intensidad, viveza, y fantasía" y perdonaba su falta de "corrección plástica y equilibrio" (GÓMEZ MORENO, *Catálogo*, p. 241); Ainaud y Durán Sampere, calcando el esquema de la supuesta lógica interna de los estilos en boga cuando escribían, calificaban esta escultura de manierista o barroca ya que "sin volverse de espaldas a la dirección naturalista en lo esencial", se sacrifican proporciones y equilibrio a favor de la expresión. Los estudiosos catalanes introducían, además, otro factor nuevo en la definición: "la elegancia" (AINAUD y DURAN SAMPERE, *Escultura Gótica*, pp. 47-48). Si Deknatel había encontrado en la célebre escena de la "antesala del paraíso" un "espíritu carnavalesco" (DEKNATEL, "The 13th century sculpture", pp. 243-288), Ainaud y Durán lo matizarían "como una fiesta terrestre" AINAUD y DURAN SAMPERE, *Escultura gótica*, p. 48. Jullian recogería de nuevo los tópicos sobre elegancia, refinamiento, y expresionismo JULLIAN, *La sculpture gothique*, 1965, p. 63. Yarza señala la "impresión de profundo desequilibrio" de las figuras (YARZA, *Historia del Arte Hispánico*, pp. 235-236).; A. Erlande-Brandenburg, destaca la "búsqueda de contrastes violentos en los efectos de sombras y luz" y "el sentido del movimiento" (ERLANDE-BRANDENBURG, *El Arte Gótico*, p. 84.); Azcárate lo califica de "realismo o naturalismo expresivo" y habla de la "estilización de las figuras" (AZCÁRATE RISTORI, *El arte gótico*, p.163); P. Williamson insiste de nuevo en el "exquisito refinamiento" (WILLIAMSON, *Escultura gótica*, p. 344); de "expresividad elegante y cortesana" habla Ara Gil (ARA GIL, "Escultura gótica", pp. 244-245); A. Franco defiende que "es uno de los artistas que con mayor eficacia domina el movimiento dentro de la escultura gótica europea", y de nuevo insiste en el sacrificio de las proporciones a favor de la expresividad y el "nerviosismo" (FRANCO MATA, *Escultura gótica*, 2, pp. 331-332); y R. Abegg hace alusión a la "exagerada elegancia" (ABEGG, "La escultura gótica", p. 374).
150. E. GÓMEZ MORENO, *Breve historia de la escultura española*, 1951, pp. 41-69; Ead., *Mil joyas del arte español* II, p. 193: "es desenfadado, pintoresco, con incorrecciones y descuidos que refuerzan su patente vitalidad y su sentido dramático, cualidades todas rectamente hispánicas"; JULLIAN, *La sculpture gothique*, 1965, p. 63: "el refinamiento y la violencia que se mezclan íntimamente y la elegancia cerrada y contenida de las formas que no impide la exuberancia de la tela, los gestos y la expresión, son la muestra del genio español".
151. Deknatel emparentaba al maestro del Juicio Final con el Maestro de San Erminold, cuyo trabajo es posterior al de la portada leonesa, y Williamson encontraba puntos comunes entre la la portada del Juicio de la catedral de León y la de Lincoln.

sido la incorporación de una marcada expresividad facial en las figuras: las "sonrisas" de Bourges y Reims, pero las interpretaciones más recientes del estilo -debidas a A. Franco Mata- no han tenido en cuenta la nueva cronología propuesta por P. Kurmann para el conjunto escultórico de la portada occidental champañesa, ni la revisión que del problema de la expresividad de la escultura gótica plantearon J. Cage o P. Binski; ni tampoco la reflexión sobre la repercusión de la discusión teológica sobre la corporeidad de los resucitados en los programas monumentales góticos planteada por C. W. Bynum¹⁵².

Los "ángeles de la sonrisa" del hastial sur de Reims perdieron el papel de primicia que se le había concedido en esta historia, al retrasar Kurmann su cronología a 1255-65, y hacerlos estrictamente contemporáneos de León, y posteriores a la portada del Berry. En este nuevo panorama Reims ofrecía todavía importantes primicias -las de los otros ángeles sonrientes, los del exterior de la cabecera, de entre 1220-1225; y las cabezas grotescas de las ventanas del coro, de hacia 1230-1233. Paralizadas las obras en la catedral champañesa, un taller se desplazaría a Bamberg, donde incorporaría este nuevo lenguaje expresivo en un discurso más amplio, sujetándolo a una retórica de la antítesis en el Juicio Final del *Fürstenportal* de la catedral, y también allí, en el interior de la iglesia, labraron un "ángel de la sonrisa" -el llamado *Lachengel*-¹⁵⁴. Esta nueva retórica didáctica en la que elegidos y condenados expresan en su rostro el contraste moral de sus almas se aclimataría especialmente bien en territorio del Imperio como demuestran los paneles de los elegidos y condenados pertenecientes al cierre del coro occidental de la catedral de Maguncia (ca. 1235); y las Vírgenes Prudentes y Necias de la catedral de Magdeburg (ca. 1245), que probablemente fueron planeadas para una

portada de Juicio Final¹⁵⁵. Por estas mismas fechas, escultores que conocían el repertorio de Reims y el nuevo estilo cortesano parisino incorporaban en el territorio francés este nuevo discurso expresivo en el Juicio Final de la portada occidental de Bourges. La portada occidental de la catedral de León debe ser ensartada en esta serie, y la expresividad facial de las figuras en la portada del Juicio Final debe contemplarse como un rasgo semántico y no exclusivamente formal. De hecho, en las otras obras atribuidas al Maestro del Juicio Final -el sepulcro del deán Martín Fernández (+1250), y el dintel de coros angélicos de la portada de san Juan- únicamente la Virgen y los ángeles sonríen¹⁵⁶. Como en Reims, Bamberg, Maguncia, Magdeburgo o Bourges, en León, la expresividad facial queda restringida al programa del Juicio Final, o es una prerrogativa de seres celestes.

La expresividad facial de la portada del Juicio de la catedral de León se sujeta, entonces, a un discurso moral, y se convierte en un recurso empático destinado a acercar al gran público el mensaje sobre la diferente catadura moral de bienaventurados y condenados, pero también sobre la feliz o desdichada ventura de unos y otros. Como en Bamberg, y Bourges responde a una retórica sobre la esperanza y el miedo, dando respuesta a las propuestas teóricas sobre el papel de las imágenes de los grandes doctores mendicantes. Pero es posible que, para un público letrado, las sonrisas leonesas estuviesen cargadas de ulterior significado. Convendrá revisar esta cuestión así como la de otras particularidades formales del supuesto "Maestro" a la luz de la escatología bonaventuriana para comprender hasta qué punto estos elementos formales podrían ajustarse a la compleja noción de "cuerpos espiritualizados" con que describe el autor a los bienaventurados gloriosos. Los otros componentes formales con

152. P. KURMANN, *La façade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails. Étude archéologique et stylistique*, 2 vols., Lausana, París, 1987; BINSKY, "The Angel Choir", *passim*. Véanse las obras de Bynum citadas en nota 114.

153. Sobre los ángeles del exterior de la cabecera, véase W.W. CLARK, "Reading Reims. I. The Sculptures on the Chapel Buttresses", *Gesta*, 39 (2000), pp. 135-145.

154. WILLIAMSON, *Escultura gótica*, pp. 146-148; 235-236; 264-266; 268-270.

155. JUNG, "Choir Screen", p. 643.

156. Sobre este sepulcro véase SÁNCHEZ AMEJEIRAS, "Investigaciones iconográficas" (como en nota 90), pp. 30-35, donde ya anticipaba a una fecha alrededor de 1250 su labra. Posteriormente M. VALDÉS, C. COSMEN y M. V. HERRÁEZ, "La Edad Media. Del origen a la consolidación de un templo gótico" en *Una historia arquitectónica*, pp. 13-131, esp. p. 64, nota 103 sacaban a la luz un documento que certificaba la cronología temprana del sepulcro. FRANCO MATA, *Escultura gótica*. 2, pp. 409-410 aceptaría después su cronología temprana. Véase también M. V. HERRÁEZ ORTEGA, "La catedral gótica de León. El inicio de la construcción a la luz de nuevos datos y reflexiones sobre la escultura monumental", *Estudios humanísticos. Geografía, historia, arte*, 22 (2001), pp. 183-200, espec. p. 193.

que insistentemente se caracteriza la actividad del Maestro del Juicio Final -la elegancia, el marcado desequilibrio y el movimiento agitado-, ausentes en los precedentes citados -Bamberg, Bourges-, parecen ajustarse especialmente bien a la descripción de las *dotes* que, a juicio del doctor franciscano, y en general en toda la discusión escatológica de los años 50, acompañan a los cuerpos celestes. Los cuerpos gloriosos, defiendo, se adornan con la *agilitas*, que es la capacidad para moverse sin ningún tipo de resistencia, siguiendo los impulsos del alma, la *subtilitas*, ligereza, y la *claritas*, claridad deslumbrante¹⁵⁷. El desequilibrio, las proporciones alteradas, el movimiento agitado y elegancia de las figuras de los bienaventurados en la "antesala del paraíso" leonés parecen efectivamente ajustarse a la idea de *agilitas* y *subtilitas*, como también lo hace el ángel atribuido al maestro en el tímpano; pero, ¿es posible hacer visible, en términos escultóricos, la *claritas*? La respuesta la proporciona un manuscrito inglés, el llamado *Apocalipsis Douce*, que ilustra profusamente también el Final de los Tiempos, en el que como advirtieron J. Gage y P. Binski los miniaturistas pusieron un especial cuidado a la hora de señalar visualmente la "corporeidad espiritual" de los seres angélicos. Aunque en principio esta comparación puede resultar chocante¹⁵⁸, conviene precisar que este manuscrito, aunque lejano en el espacio, pertenece a un ambiente cortesano similar al que rodeó el dictado de la portada occidental de León. Fue iluminado antes de 1270 para el entonces príncipe Eduardo, que acabaría siendo el primer rey de este nombre en Inglaterra, y su mujer Leonor de Castilla, hija de Alfonso X. El "infant Odoart", como se lo cita en la documentación contemporánea castellana, había sido armado caballero por su futuro suegro en el monasterio cisterciense de

Las Huelgas de Burgos, en 1254, cuando viajó a la península para celebrar su compromiso nupcial¹⁵⁹. No pretendo, por supuesto, señalar ningún tipo de parentesco estilístico entre la miniatura inglesa y la portada leonesa, pero sí hacer hincapié en que en ambas obras artistas de elevada categoría encuentran soluciones similares a los mismos problemas en contextos emparentados por su carácter escatológico: el Final de los Tiempos se narra en imágenes en el manuscrito inglés siguiendo el texto del Apocalipsis y en la portada leonesa siguiendo una tradición establecida derivada de Mateo 24-25, pero ambos muestran en imágenes acontecimientos futuros que ningún ojo humano percibió.

J. Gage ha reconocido en una ilustración de este manuscrito una prueba palmaria de que una de las connotaciones asociadas a la "sonrisa gótica" es la claridad. En el fol. 28v del *Apocalipsis Douce*, la asociación entre sonrisa y luz se hace explícita al representar con una amplia sonrisa al Gran Ángel del capítulo X, 1-7 "*cuia facies erat...sol*". La imagen de la sonrisa que ilumina el rostro, y especialmente la mirada, era, además, un lugar común en las descripciones femeninas de los poemas caballerescos franceses e italianos, y el uso del término francés *riant* casi se convirtió en el sinónimo de *cler*. También en castellano conservamos las expresiones "se le iluminó el rostro" o "sonrisa radiante". La *claritas* que acompañaba a los cuerpos celestes podía ser reconocida por un espectador culto en la León, entonces, en su sonrisa.¹⁶⁰

Pero el *Apocalipsis Douce* y otro Apocalipsis ilustrado estrechamente vinculado a él -BN, MS lat. 10474- presentan otros rasgos comunes con el Maestro del Juicio Final de León. P. Binski reco-

157. A pesar de que san Buenaventura muestra un discurso contradictorio, y en ocasiones expresa que la felicidad perfecta se alcanza por la máxima quietud, descanso, ausencia de emociones -*quies*-, véase BYNUM, *The Resurrection*, pp. 252-254.

158. De los componentes que insistentemente se pretendía caracterizar la actividad del Maestro del Juicio Final, la elegancia, el desequilibrio y el movimiento estaban ausentes en Bourges. Basta comparar la ordenada fila con que entran en el cielo los bienaventurados de la catedral francesa, y la inquieta y alegre reunión de la "antesala del paraíso leonés". Creo que los Apocalipsis ingleses son más justos términos de comparación para este discurso figurativo patrocinado por un clérigo culto del estrecho círculo del monarca que los ejemplares esculpidos del arte marginal de mérito limitado en las portadas de Juicio Final aquitanas de la segunda mitad del siglo XIII -Poitiers, Saint Seurin de Burdeos, Bazas, Dax o Bayona-. P. KURMANN, "Le portail apocalyptique de la cathédrale de Reims", en Y. CHRISTE (ed.), *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques, III^e-XIII^e siècles. Actes du Colloque de la Fondation Hardt 26 février - 3 mars 1976*, Ginebra, 1979, pp. 245-317, establecía ya un vínculo iconográfico entre el *Apocalipsis Douce* y el ciclo apocalíptico de Reims.

159. BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X*, pp. 100-102.

160. J. GAGE, *Color y Cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, Madrid, 1993, pp. 69-79 y 277-280, esp. pp. 77-78.

noía en las forzados movimientos de las figuras de estos dos narraciones visuales "una cultura de la actividad física espiritualizada, que se rebela contra las normas convencionales del equilibrio psicossomático al servicio del raptó religioso"¹⁶¹. Lo mismo podría decirse de León. La exagerada distorsión de las proporciones de los ángeles y bienaventurados en las dovelas y en la "antesala del paraíso" contrasta con las equilibradas y realistas proporciones de los condenados del infierno; y su voluntaria actividad con el sufrimiento pasivo de aquéllos (Figs. 12, 13, 14). Sonrisa, movimiento, proporciones distorsionadas, y ruptura del equilibrio en León podrían corresponderse, como en el caso de los Apocalipsis ingleses, con una magistral interpretación de las exigencias de puesta en escena para esa extraña contradicción que supone la noción de "cuerpos espiritualizados" sobre la que tanto escribieron los teólogos del siglo XIII. Son rasgos, entonces, de la condición metafísica de los personajes. Pero aún hay más, en León, la sonrisa no es una prerrogativa exclusiva del Maestro del Juicio Final: ni la Virgen Blanca -y quizá el calificativo de Blanca tenga algo que ver con todo esto, ya que originariamente estuvo policromada-, ni los sonrientes evangelistas en la Gloria que buscan con su mirada al espectador en la portada central sur (Fig. 20) -la portada apocalíptica- salieron de sus manos, pero una y otros, fueron presentados allí



Figura 20. Catedral de León. Fachada sur. Portada central. Evangelista sonriente. (Foto I. Gigirey).

como cuerpos celestes, y por ello sonríen. En Reims, hacia 1270 este nuevo lenguaje formal se encontraba también en un "cuerpo espiritualizado": el ángel de la sonrisa, con el que tantas veces se ha relacionado la escultura leonesa.

161. BINSKI, "The Angel Choir", p. 367.

La canónica de la catedral de León. Respuestas góticas a una estructura eclesiástica secular

Eduardo Carrero Santamaría

RESUMEN

Tras el abandono de la vida comunitaria por el clero catedralicio leonés, la construcción de una nueva catedral y la preexistencia de estructuras arquitectónicas claustrales previas llevaron a una original conformación del nuevo claustro catedralicio, planteado como sustitución de un edificio previo tardorrománico. Debido a los problemas que conllevaba dicha sustitución, la canónica leonesa se edificó en la galería norte del claustro, aunando en su estructura la sala capitular y, probablemente, el viejo refectorio del cabildo, a los que se añadiría la tardía capilla de San Nicolás. El claustro leonés se convirtió en un escenario perfecto para el ceremonial litúrgico procesional de la catedral.

ABSTRACT

After the abandonment of the common life by the chapter of the Cathedral of León, the building of a new cathedral and the preexistence of previous architectonic structures took to an original conformation of new cathedral cloister, raised like substitution of a previous Late Romanesque building. Due to the problems that entailed this substitution, the canonry of the Cathedral of Leon was built in the North gallery of the cloister, combining in its structure the Chapter-house and, probably, their old refectory. During the 14th Century it was added the chapel of San Nicholas. The Cloister of the Cathedral of León became a perfect scene for the liturgical ceremonies of the cathedral.

PALABRAS CLAVE: Cabildo. Canónica. Claustro. Sala capitular. Refectorio. Liturgia

KEY WORDS: Cathedral Chapter. Canonry. Cloister. Chapter Room. Refectory. Liturgy

INTRODUCCIÓN

El claustro tardorrománico leonés, aunque proyectado, parece que no llegó a finalizarse nunca. Como sus propias dimensiones nos informan -cerca de cuarenta metros por panda-, la obra era de una envergadura importante y, además, su fábrica debió verse plena de cortapisas: por una parte la preexistencia del capítulo románico que limitaba la ampliación del claustro, por otra la conservación de estructuras romanas reutilizadas y, en tercer lugar, el límite de la muralla, que creaba un espacio estanco entre claustro y que, en origen, debió servir como límite impuesto en el corral o patio canonical primigenio, sito al norte de la catedral¹. Que el proyecto claustral no llegara a finalizarse lo deducimos de las inmediatas noticias arquitectónicas y documentales poste-

riores. Una evidencia es lo suficientemente clara: terminado un claustro tardorrománico de marcada monumentalidad, como denuncian sus restos escultóricos, no se iba a iniciar otro tan sólo unas décadas después. La reconstrucción gótica de la catedral imponía sus reglas y éstas obligaban a la desaparición de la vieja sala capitular junto al transepto norte y su traslado a la panda septentrional, de este modo, el espacio para construir un enorme claustro gótico quedaba expedito. ¿Qué pudo llegar a construirse de este claustro tardorrománico? Evidentemente, las zonas más alejadas de la catedral, entre las que estaba el posible refectorio, identificado con la etapa inicial de la posterior capilla de Santa Catalina, hoy 'sala de piedra' del Museo Catedralicio y Diocesano². No sería un caso único. Contamos con otros claustros donde problemas topográfi-

1. La etapa inicial de la arquitectura canonical leonesa se analiza en E. CARRERO SANTAMARÍA, *Santa María de Regla de León. La catedral medieval y sus alrededores*, León, 2004, pp. 14-35.

2. *Ibid.*, pp. 50-54.

cos o problemas de financiación llevaron a procesos constructivos larguísimos y, lo que es más interesante, a la convivencia de galerías de distintos estilos, como es el caso del monástico de Vallbona de las Monjas, en Tarragona, y los catedralicios de Astorga y Huesca. Mientras en la sede astoricense no hemos conservado elementos arquitectónicos de las pandas, Huesca es el claro ejemplo de dicha cuestión, con dos pandas románicas y dos pandas góticas que, al igual que en Astorga, recibirían el apelativo documental de claustros nuevos y viejos³. Otro claustro donde un dilatadísimo proceso constructivo tuvo sus consecuencias materiales es el de la catedral de Tuy, marcado por la sala capitular románica de un proyecto reglar previo que actuó como pie forzado de su topografía, pero que no tuvo grandes diferencias estilísticas con un tardorrománico inercial que se prolongó hasta el siglo XV, en que se finalizaron sus pandas⁴. En León bien pudo ser así. La edificación de las pandas del claustro tardorrománico se iniciaría por su vertiente norte, pandas a las que pertenecerían los fragmentos escultóricos de obispos, el Salvador y la posible sibila, situadas en sus machones y que luego serían amebidas en los muros de la vecina sala capitular nueva. La obra quedaría parada por las dificultades de enlazar esta zona con la situada junto a la catedral y, sobre todo, con el proyecto de la catedral gótica, que iba a condicionar un replanteamiento de toda la topografía claustral. Por otra parte, aquí nos encontramos con un hecho que considero importante. Se trata de la clara intencionalidad del cabildo por llegar a la zona de la muralla. El control sobre la misma estrechaba las relaciones entre cabildo catedralicio y concejo urbano, obligándose a mantener una clara postura de acuerdo sobre la conservación de la muralla. Con la transformación de la muralla en un muro de cierre del claustro hacia oriente, el cabildo conseguía el control de un amplio paño

de las defensas de la ciudad, que iba desde el extremo norte de las canonjías hasta el palacio del obispo, ambos inclusive. Al contrario que en otros casos similares como Ávila, donde la vecindad entre catedral y muralla sólo representó problemas para la primera, en León, como veremos más adelante, el cabildo supo integrar las defensas entre sus edificios haciéndose responsable de ellas. Esta intención ya parece clara en el proyecto del claustro tardorrománico, pero no llegó a materializarse hasta la construcción del gótico.

En lo que respecta a sus dependencias en el siglo XII, las noticias documentales ayudan poco a esclarecer algo más que la existencia de una sala capitular, un refectorio, su cocina, unidas a posibles capillas y a la vecindad del *scriptorium*, sin que podamos rastrear mayores evidencias de un posible dormitorio sobre el claustro de don Manrique de Lara (1185-1205), que fue obra insigne según Atanasio de Lobera⁵.

Por último, nada sabemos de la sacristía y el tesoro pertenecientes al templo románico. La ubicación de la sala capitular en las inmediaciones de la cabecera del mismo -como veremos más adelante- parece señalar la habitual inexistencia de un espacio arquitectónico diferenciado como sacristía en la mayor parte de los conjuntos catedralicios hasta la Baja Edad Media que, al modo de las catedrales de Compostela, Mondoñedo, Lérida, Zamora, Orense, Tuy o Ciudad Rodrigo, debió situarse en uno de los ábsides del mismo⁶. Mientras el ámbito gótico está perfectamente definido, tocante al tesoro románico no tenemos noticia alguna, salvo la que, a finales del siglo XIII, narra el deseo de construcción por parte del chantre de una obra *ad opus capituli*, en donde hasta el momento se hallaba el *thesauro veteri*⁷, sin explicación mayor de la situación de éste, que debemos localizar inmediato al templo.

3. E. CARRERO SANTAMARÍA, "La claustra y la canónica medieval de la catedral de Astorga", en *La catedral de Astorga (Actas del Simposio)*, Astorga, 9-11 de agosto de 2000, Astorga, 2001, pp. 85-156; Id., "De mezquita a catedral. La seo de Huesca y sus alrededores entre los siglos XI y XV", en *Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica*, E. CARRERO SANTAMARÍA y D. RICO CAMPS (eds), Murcia, en prensa.
4. E. CARRERO SANTAMARÍA, "Cathedral Cloisters in the Kingdoms of León and Galicia", en *Der mittelalterliche Kreuzgang. The medieval Cloister-Le cloître au Moyen Age. Architektur, Funktion und Programm*, P. K. Klein (ed.), Regensburg, 2004, pp. 89-102.
5. A. LOBERA, *Grandezas de la muy insigne ciudad e iglesia de León*, Valladolid, 1596, reed. León, 1987, pp. 77-78.
6. E. CARRERO SANTAMARÍA, "La sacristía catedralicia. Evolución topográfica y tipo arquitectónico", *Liño. Revista del Área de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo* (2003), en prensa.
7. Publ. J. M. RUIZ ASENCIO, y J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección documental del archivo de la Catedral de León. IX (1275-1299)*, León, 1994, doc. 2620, p. 499.

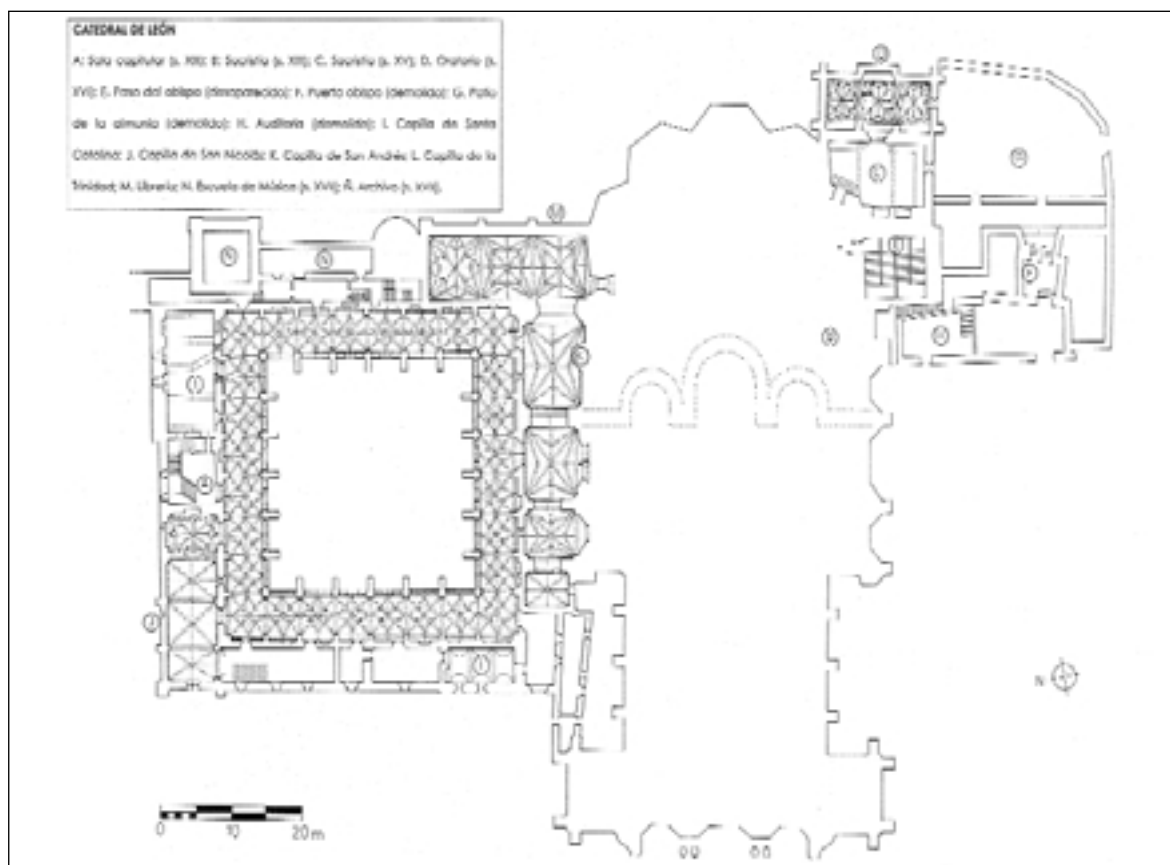


Figura 1. Planta de las dependencias de la catedral de León, según E. Carrero.

LA CONSTRUCCIÓN DEL CLAUSTRO GÓTICO

La obra del claustro gótico de León ha sido generalmente considerada obra perteneciente a unas décadas imprecisas, que abarcaron los últimos años del siglo XIII y los primeros del XIV⁸ (fig. 1). A mi parecer, si bien la labor de las arqueras se ajusta al cambio de siglo, ciertas noticias documentales conducen a un inicio previo de las obras en las dependencias. En 1254, el ya citado canónigo Rodrigo Rodríguez mandaba enterrar su cuerpo *enmo cabillo nouo de Sancta Maria*⁹. Este registro y los restos materiales de las salas con acceso

desde la panda septentrional del mismo, me inclinan a pensar que las obras en las oficinas capitulares se iniciaron antes de lo considerado hasta la fecha¹⁰. En León, el inacabado claustro tardorrománico, datado en el último tercio del siglo XII, fue pronto modificado y aumentado hasta la amplitud del edificio hoy conservado. Pensemos que el claustro gótico leonés alcanza más de cuarenta metros por panda, longitud muy alejada de proporciones rebasadas en otros claustros hispanos previos al siglo XIII, ya sean catedralicios o monásticos, de evidente menor tamaño y lo cual nos da una idea del monumental proyecto que se

8. M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, 2 vols., Madrid, 1925, reed. León, 1979, I, pp. 248-250; D. DE LOS RÍOS (*La catedral de León*, 2 vols., León, 1895, reed. facs. Valladolid, 1989, I, p. 122) lo dató en el siglo XV, según algunas noticias de modificaciones en sus pandas.

9. J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental del archivo de la Catedral de León. VIII (1230-1274)*, León, 1993, doc. 2134, p. 221.

10. Sólo M. VALDÉS, C. COSMEN y M. V. HERRÁEZ "La Edad Media. Del origen a la consolidación de un templo gótico", en *Una historia arquitectónica de la Catedral de León*, León, 1994, pp. 13-131, en particular, p. 121) propusieron un adelanto de las obras de sus pandas al último cuarto del siglo XIII, en función de la dependencia estilística de León respecto al claustro catedralicio de Burgos y la cronología de éste último propuesta por H. Karge (*La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid, 1995 (1ª ed. Berlín, 1989), p. 109), quien ha situado la construcción del mismo entre los años 1265 y 1270.

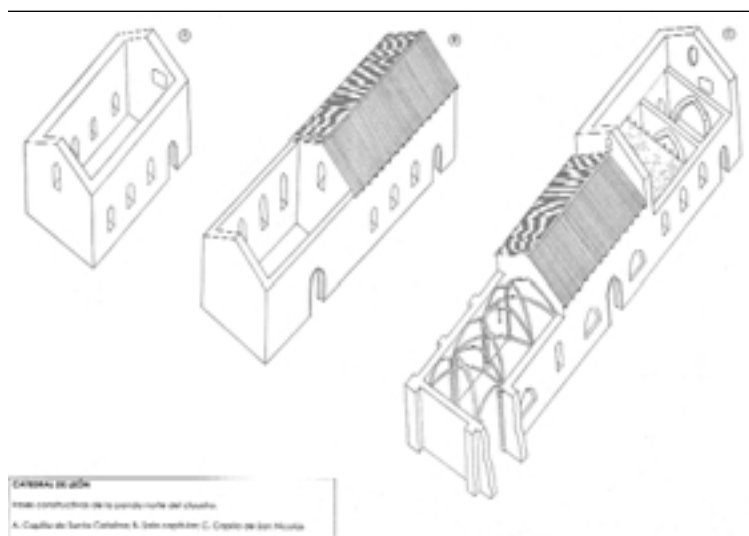


Figura 2. Evolución constructiva de las dependencias de la panda norte del claustro, según E. Carrero.

planteó a fines del siglo XII. Por ejemplo, uno de los claustros catedralicios románicos de mayor envergadura, como es el de la Seo de Urgel, no llega a sobrepasar los cuarenta metros en cada panda, en tanto que el tardorrománico de Compostela rondaba los treinta. Tendremos que esperar a los siglos del gótico para ver claustros de enormes dimensiones, muchos de ellos con un largo y complicado proceso constructivo como es el caso tudense o la suntuosa y nunca concluida *claustra nova auriense*¹¹.

Las fechas para esta ampliación de las dependencias claustrales leonesas datan, indudablemente, de la primera mitad del siglo XIII, en cuyo año 1254 se alude en el citado documento a enterramientos en un *capítulo nouo*, que nada tiene que ver con la antigua sala capitular o capilla de San Andrés románica. Precisamente, estas noticias entran en conexión con el único edificio comple-

to conservado en el claustro, que ocupa la panda septentrional y que presenta una serie de complejas modificaciones (fig. 2), iniciadas durante esta primera mitad del siglo XIII, probablemente pareja al comienzo de la cimentación del nuevo templo gótico, datada en el difícil episcopado de don Nuño Álvarez (1242-1252)¹².

Un tema que considero de vital importancia es la situación del claustro gótico en la topografía del conjunto y su articulación respecto al templo, del cual se halla claramente desubicado hacia el noreste. Su posición, en lugar de seguir los tradicionales esquemas de acoplamiento de las pandas al ángulo entre transepto y naves, se descentra hacia el Este (fig. 1). Al tomar la puerta del transepto como centro de su panda sur, se creó un amplio espacio estanco entre el muro perimetral del claustro y el costado del templo, lugar donde se halló la capilla de San Andrés -s. XII-, además de los restos de una cripta funeraria basada en un edificio romano¹³. Pocos investigadores han intentado buscar una explicación a este fenómeno. M. Gómez-Moreno -seguido por M. E. Gómez-Moreno y J. Rivera- señaló que la filiación gala de la catedral condicionó la primigenia inexistencia de claustro en el nuevo proyecto gótico¹⁴. Disiento de esta cuestión, al no ser ésta característica de la arquitectura francesa, sino motivo de la no adopción de principios de vida reglar en las cabezas de diócesis francesas septentrionales tras la reforma canonical del siglo XI, que sólo tuvo eco en las sedes meridionales comprendidas en el territorio sur del país vecino desde los límites de una línea imaginaria entre Burdeos y Belley, a las que se unieron las catedrales norteñas de Saint-Malo y Séz¹⁵. Junto a esto, las destrucciones a las que se vieron sometidos los edificios de las instituciones religiosas galas

11. CARRERO SANTAMARÍA, "Cathedral Cloisters...".

12. M. V. HERRÁEZ, C. COSMEN y M. VALDÉS, "La catedral de León en la transición de los siglos XII al XIII. El edificio tardorrománico", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. VI (1994), pp. 7-21 y VALDÉS, COSMEN, HERRÁEZ, "La Edad Media...", pp. 57-60. Sobre el obispado de León en el siglo XIII, sus reformas y sus problemas económicos, P. LINEHAN, *La Iglesia española y el papado en el siglo XIII*, Salamanca, 1975 (1ª edic. Cambridge, 1971), pp. 129-130 e Id., "León, ciudad regia, y sus obispos en los siglos X-XIII", en *El reino de León en la Alta Edad Media*, vol. VI, León, 1994, pp. 409-457.

13. CARRERO SANTAMARÍA, *Santa María de Regla de León*, pp. 40-50.

14. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental...*, I, p. 232; M. E. GÓMEZ-MORENO, *La Catedral de León*, León, 1991, p. 31; J. RIVERA BLANCO, *Historia de las restauraciones de la catedral de León*, Valladolid, 1993, p. 48.

15. J. BECQUET, "La réforme des chapitres cathédraux en France aux XIe et XIIe siècles", *Bulletin philologique et historique (jusqu'... 1610) du Comité des travaux historiques et scientifiques* (1977), pp. 31-41; reimp. en J. BECQUET, *Vie canoniale en France aux Xe-XIIIe siècles*, Londres, 1985, en especial, pp. 36-37. Como muestra arquitectónica, véanse los numerosos ejemplos claustrales recogidos en el *corpus* catedralicio de *Les chanoines dans la ville. Recherches sur la topographie des quartiers canoniaux en France*, dir. J.-C. PICARD, París, 1994.

con la Revolución de 1784 y ciertos criterios estéticos restauradores de los siglos XIX y XX, acabaron con buena parte de los claustros y otras edificaciones adyacentes a las catedrales del norte del país.

También se ha relacionado la peculiar disposición del claustro leonés con ubicaciones similares en las catedrales de Sigüenza o Mondoñedo. Respecto a Sigüenza, el claustro se sitúa en su posición canónica, sólo que la fundación de capillas entre los contrafuertes de la nave catedralicia adyacente llevó a la reforma de la panda meridional, desplazándola levemente al norte¹⁶. En Mondoñedo, efectivamente, nos hallamos ante una solución similar, debido a que el actual claustro de la catedral mindoniense -un edificio del siglo XVII- fue edificado respetando parcialmente la preexistencia de dos capillas funerarias medievales situadas junto al templo, sobre las que posteriormente se amplió el brazo sur del transepto¹⁷. También ejemplarizantes son los claustros de las catedrales de Oviedo, Pamplona, Salamanca, Tarragona o el gótico de Burgos, donde edificios previos obligaron a desplazar el claustro de su posición apropiada, creando una atípica ubicación topográfica respecto a su iglesia. Creo que es en este sentido en el que deben buscarse las razones que determinan la peculiar posición del claustro legionense. En el caso de la catedral gótica, el exiguo desarrollo de sus naves, unido a la cabecera macrocéfala, impedía la edificación de un claustro en su posición lógica, junto a la nave lateral septentrional, que habría condicionado una panda sur de dimensiones extremadamente reducidas. Además, el proceso constructivo de las dependencias claustrales supuso el inicial respeto de las edificaciones románicas como el antiguo capítulo y, probablemente, la correlativa panda sur, que ocuparía parte del posterior espacio estanco entre catedral y claustro, posiblemente

delimitada a occidente por la aludida cripta funeraria altomedieval. Es determinante que la estructura en tres accesos proyectada para la fachada norte, al modo de las fachadas occidental y meridional del mismo templo gótico, nunca fuera realizada. El vano que se habría correspondido con la entrada Este de la fachada septentrional de la catedral quedó cegado, lo cual viene a demostrar la existencia de un espacio preexistente con la suficiente importancia para no ser eliminado al dar ingreso al templo y que era la antigua sala del cabildo, convertida en capilla funeraria¹⁸. Su ubicación, frente a las mayores dimensiones del claustro gótico y la reducida prolongación de las naves del templo, condicionó la edificación de éste desplazado de la catedral, cuyo nexo de unión sería solucionado en fechas sucesivas mediante la construcción de la nueva capilla de San Andrés en léxico gótico y sus tramos adyacentes, funcionando como nártex de la portada del Dado¹⁹. En unión a esto, la muralla de la ciudad limítrofe a oriente fue aprovechada como paramento para las edificaciones de la panda Este, evitando la creación de espacios estancos entre la cerca defensiva y el claustro, como debían existir en el edificio románico o con paralelos en la panda capitular de la catedral de Ávila²⁰. En segundo lugar, contamos con un ejemplo destacado en el que se suscitó una situación similar. Me refiero al claustro de la catedral pontevedresa de Tuy, donde lo pretencioso de un transepto de tres naves -imitando al compostelano- determinó la utilización de la superficie exterior de éste como muro perimetral de la panda adyacente a la iglesia, desde los inicios de la catedral, según se colige de la sala capitular románica -paralela a la cabecera del templo- y de la posterior creación de la capilla de Santa Catalina entre iglesia y claustro. De nuevo en León, el espacio que quedó entre la nave norte del templo y el muro perimetral de la panda sur fue solucionado mediante un

16. La capilla de San Valero, primera en edificarse entre los contrafuertes del templo seguntino, se inició a finales del siglo XIII (M. C. MUÑOZ PÁRRAGA, *La catedral de Sigüenza. Las fábricas románica y gótica*, Guadalajara, 1987, pp. 185-188).

17. E. CARRERO SANTAMARÍA, "De la influencia cisterciense en la catedral de Santa María de Mondoñedo (Lugo), a la evolución arquitectónica de un proyecto basilical románico", en *Actas del II Congreso Internacional sobre el Císter en Galicia y Portugal*, 3 vols., Ourense, 1998, III, pp. 1165-1186.

18. CARRERO SANTAMARÍA, *Santa María de Regla de León*, pp. 40-50.

19. La portada occidental de la fachada norte se halló tapiada desde fecha imprecisa hasta las restauraciones de los siglos XIX y XX, estando cegada y utilizada como parte de un altar durante la visita a la catedral de G. E. STREET (*Some account of Gothic Architecture in Spain*, 2 vols., Londres, 1914, reed. facs. Nueva York-Londres, 1969, I, p. 147).

20. Entre el claustro abulense y la muralla de la ciudad quedó un espacio estanco bastante exiguo, el patio del noveno, que fue utilizado para ubicar viviendas capitulares (E. CARRERO SANTAMARÍA, "Las oficinas capitulares de la catedral de Ávila", *Cuadernos Abulenses*, nº 28 (1999), *Homenaje a Eduardo Ruiz Ayucar*, pp. 127-171).

patio, que funcionó como ámbito eventual de reuniones capitulares e, incluso, como espacio de tránsito entre el claustro y la fachada occidental de la catedral. Así, en 1441 se le denomina *el patio de la dicha iglesia*, donde se reunió el cabildo *por quanto estaban las puertas de la dicha iglesia cerradas*. En 1467, se especificó cómo los capitulares se *ayuntaron cerca la puerta del patio de la dicha iglesia, por quanto non se pudieron ayuntar en el cabildo, por amor de una proçesion que facían por la pestilencia e temporales e por la paz deste Reino a Sant Bernaldino, que está la su vocación en Sant Francisco*²¹. Del mismo modo, en la festividad de la Asunción, la imagen de la Virgen era sacada a través de dicho patio hasta la puerta oeste del templo, según se matizaba en el siglo XV: *por la puerta del patio desde descende de la claustra e entra por la puerta del Perdón, que se llama de Santa María la Blanca*²².

Tradicionalmente, la cronología para la elevación de las galerías góticas se data entre los siglos XIII y XIV, en estrecha relación con la obra del claustro burgalés, sin ningún género de dudas previo al leonés y del que éste toma buena parte de su labor escultórica. Las noticias aportadas para fechar las obras del claustro en el siglo XIII son la entrega al prelado don Fernando Ruiz de los bienes procedentes de la *capilla vieja de los obispos* en 1290 y la construcción de unos baños en 1313²³. El problema es que se ha interpretado que dichos ámbitos fueron dependencias claustrales, cuando la realidad no es tan clara. De los baños poco podemos decir, al ser una noticia única y aislada. Respecto a la capilla, ésta debió ser la situada en el palacio episcopal²⁴. Por el contrario entre los siglos XIII y XIV, mas sin fecha concreta, se documenta el único registro que hace referencia directa a las obras del claustro. Se trata de la donación, por parte del infante don Alfonso

(1316), hijo del infante don Juan, de mil maravedíes que fueron empleados *de quibus fabricata fuit quedam bolta in claustro, ubi sunt ar(...)a sic posita*²⁵. Esta donación suscitó la colocación en una ménsula de la panda Este del escudo del Infante, aportándonos una referencia específica de la edificación de las galerías, que proseguiría durante el siglo XIV, como atestigua la manda testamentaria del canónigo maestro Asensio en 1319. Según la voluntad de dicho personaje, debería enterrarse en la *claustra nueva de la iglesia de Santa María de Regla*²⁶, cuestión que ya pone de relieve la construcción y probable finalización parcial de las pandas, que reciben el apelativo de nuevas.

Haciendo un pequeño recorrido por las galerías del claustro, la primera cuestión a tener en cuenta respecto a su topografía es la inexistencia de dependencias medievales en las pandas oriental y occidental, mientras aquéllas se concentran en la galería norte (fig. 1). La escasez de salas en la panda Este se debe a la proximidad de la muralla, en cuyo grosor de muro se crearon una suerte de pasadizos con escaleras que conducen al piso superior del claustro, dispuesto sobre la superficie de la cerca defensiva y volado al exterior de ésta. Aquí y en el nivel de suelo de la panda occidental, D. de los Ríos situaba oficinas, la contaduría, el *depósito de albas* y el archivo capitular²⁷, mientras G. E. Street ubicó una dependencia para canónigos²⁸, que podríamos identificar con alguna vivienda destinada al personal de servicios, como sacristanes. En cuanto a restos medievales, sólo conserva una puerta cegada en arco rebajado en su tramo central y otra puerta en esviaje con basas facetadas, probable obra del siglo XV (fig. 3), que debía comunicar la zona con el interior de la torre del ángulo nores- te del claustro. Precisamente, en el espacio inter-

21. R. Publ. RODRÍGUEZ, "Extracto de las Actas capitulares de la Catedral de León", *Archivos Leoneses*, nº 18 (1955), pp. 151-166; nº 19 (1956), pp. 183-190; nº 22 (1957), pp. 147-175; nº 23 (1958), pp. 183-192; nº 24 (1958), pp. 317-368; nº 31 (1962), pp. 111-146; nº 32 (1962), pp. 307-324, en concreto, nº 22, p. 166 y nº 24, p. 356. Quizás se trate del mismo *patio de la iglesia de León* en que cometió un delito el canónigo Fernando de Ordás en 1462 (publ. *Ibid.*, nº 24, p. 326).

22. *Ibid.*, nº 24, p. 341.

23. VALDÉS, COSMEN y HERRÁEZ, "La Edad Media...", pp. 114-115; A. FRANCO MATA, "Claustro gótico, itinerario para la liturgia", en *La Catedral de León. Mil años de historia*, León, 2002, pp. 195-231, en particular, p. 196.

24. CARRERO SANTAMARÍA, *Santa María de Regla de León*, p. 131.

25. Publ. M. HERRERO JIMÉNEZ, *Colección documental del Archivo de la Catedral de León*, vol. X, *Los obituarios medievales*, León, 1994, p. 474; VALDÉS, COSMEN y HERRÁEZ, "La Edad Media...", p. 115.

26. Publ. J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección documental del archivo de la Catedral de León. XI (1300-1350). Catálogo*, León, 1995, doc. 2901, p. 262.

27. RÍOS, *La catedral...*, I, p. 141.

28. *Canons' residence* (STREET, *Some account...*, I, pp. 152-153).

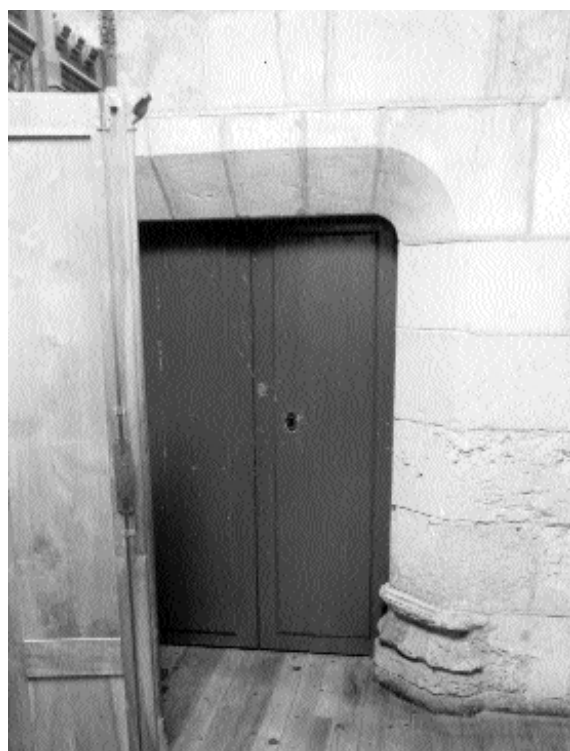


Figura 3. Puerta tardogótica conservada entre las dependencias de la panda Este del claustro.



Figura 4. Virgen del claustro, sita en su ángulo sureste.

no de este bastión se constata que en el siglo XVII se ubicó el archivo de la catedral que, hasta la fecha, debió situarse en la librería tardogótica²⁹. Antes de archivo, la torre albergó la capilla de música de la catedral, según revelan una serie de planos sobre la reforma para archivo, publicados por J. Rivera³⁰. En estas plantas, sobre el interior de la caja del cubo de la muralla se escribieron las aclaraciones *La torre donde se letiga la Música y Esta es la torre a do se letiga la armonía de la música y puede agora serbir para el archivio suficientemente, dándole la entrada y paso por el cavilldo, como aquí se ha señalado*³¹. En el ángulo sureste de la panda, se abre un hueco adintelado con decoración de trifolios en sus ángulos, que alberga una imagen gótica de la Virgen con el niño en su regazo (fig. 4). En 1273,

el canónigo Tomé Pérez ordenaba *...mi cuerpo sepultar en la calostra de Santa María ante la Maiestad de Santa María*³², que pudiera relacionarse con este altar. En 1275, una comisión capitular determinaba que los domingos, el chantre debía realizar una procesión al claustro junto a los cantantes del coro y el obispo y rezar una antífona y un responso *ubi est quedam ymago beate Marie*³³. Junto a esto, la inscripción funeraria vecina a la Virgen, perteneciente a un canónigo y datable en el siglo XIV, especifica que está delante de *este altar de N(uest)ra Señora*, demostrando así la ubicación original del altar, que sigue la tradición románica de imágenes de la Virgen presidiendo el claustro³⁴. No creo que haga falta destacar la relación existente entre esta Virgen claustral con la que,

29. Z. GARCÍA VILLADA, *Catálogo de los códices y documentos de la catedral de León*, Madrid, 1919, pp. 12-13.

30. J. RIVERA BLANCO, *Historia de las restauraciones...*, pp. 75-81.

31. *Ibid.*, p. 79, lám. XXVIII.

32. Publ. RUIZ ASENCIO, y MARTÍN FUERTES, *Colección documental...IX (1275-1299)*, doc. 2325, p. 91.

33. Publ. *Ibid.*, doc. 2355, p. 131.

34. E. CARRERO SANTAMARÍA, *Las construcciones de los cabildos catedralicios en los Antiguos Reinos de León y Galicia durante la Edad Media*, tesis doctoral inédita, 2 vols., Universidad Autónoma de Madrid, 1998, I, pp. 265-271; *Id.*, "Sobre ámbitos arquitectónicos y vida reglar del clero. La canónica de la Seu Vella de Lleida", *Seu Vella. Anuari d'història i de cultura*, nº 3 (2001), pp. 151-189; *Id.*, "Cathedral cloisters...", p. 101. No debe identificarse esta Virgen con la de la Ofrenda, que recibía otro tipo de ceremonial, según se describe en el apartado dedicado a la liturgia claustral (R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, "Nuestra Señora de

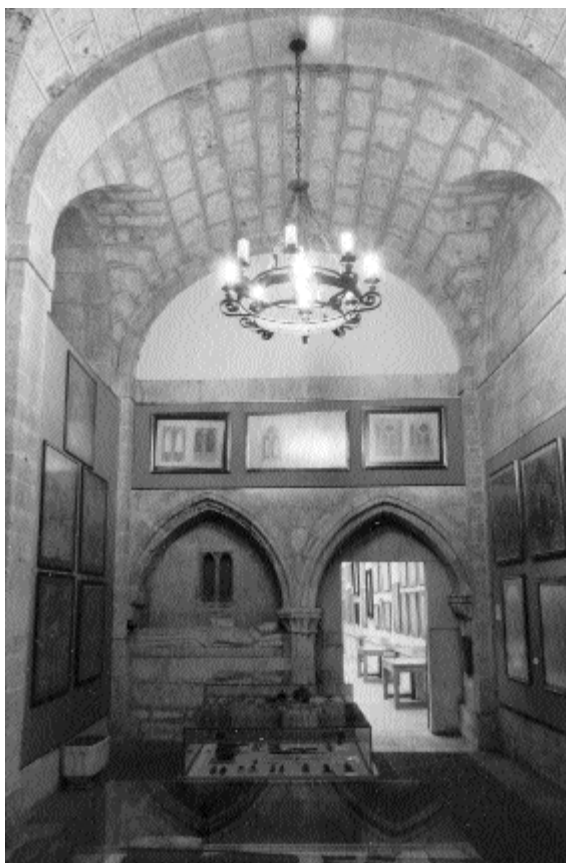


Figura 5. Restos de la capilla de la Trinidad, en el ángulo suroeste del claustro, vista hacia el norte.

junto a la puerta del refectorio, era objeto de mandas testamentarias en el claustro tardorrománico³⁵.

En lo tocante a la panda occidental, ésta es un largo edificio en el que se suceden una serie de dependencias de época moderna y en el que se

instaló, como parte del museo catedralicio, el material gráfico de las restauraciones del templo y en un segundo piso, diversas obras procedentes de la catedral y diócesis. Compuesto por cuatro salas techadas por cielo raso, únicamente la situada en el extremo sur se halla cubierta por un abovedamiento de lunetos, mientras su muro norte presenta dos lucillos medievales en arco apuntado (fig. 5), uno de éstos con bulto funerario, mientras el otro ha sido utilizado para la apertura de una puerta de comunicación con la estancia contigua³⁶. El lucillo con yacente pertenece al sacristán G. Petri, en vida en el siglo XIII, según el texto de su epígrafe funerario³⁷. Esta dependencia constituye los restos de la antigua capilla de la Trinidad, de la que un documento de 1335 organiza las procesiones y liturgia claustral hasta la capilla de San Nicolás, ubicada en el extremo contrario de la panda³⁸. La capilla de la Trinidad es, junto a la de San Nicolás, una de las primeras en aparecer registrada documentalmente, notificándose su existencia entre 1227 y 1250 en que el canónigo Fernando Alfonso había mandado celebrar misas en varios altares entre los que se hallaba el de la Trinidad³⁹. Así aparece en 1246, durante el acuerdo entre el obispo y cabildo sobre el orden en que debían realizar las misas los clérigos, oficiándose *in auro-ra*, en la del santo obispo de Bari y, tras ésta, *in altare Sancte Trinitatis*⁴⁰. Posteriormente, en 1270, Pedro Ibáñez hacía donación a *la capilla de Sancta Trinitat, que ye enna calostrá de Sancta María de León y a su capellán*⁴¹. En 1274, Pedro Juanes entregaba *vna tienda que he en la Moneda al capellán que cantar sienpre en la Santa Trenidat, e que sienpre finque al cape-llán que cantar en la Santa Trenidat e no a otro*, entre-

Foro y Oferta de Regla: Fortuna y recepción de un relieve gótico leonés", en XIII Ruta cicloturística del Románico internacional. *Commemorativa del patronazgo del Beato Rafael Arnáez*, Poio, 1995, pp. 125-127; FRANCO MATA, "Claustro gótico...", pp. 198-199 y P. K. KLEIN, "Topographie, fonctions et programmes iconographiques des cloîtres: La galerie attenante à l'église", en *Der mittelalterliche Kreuzgang. The medieval Cloister-Le cloître au Moyen Age. Architektur, Funktion und Programm*, ed. P. K. KLEIN, Regensburg, 2004, pp. 105-158, en particular, p. 137).

35. CARRERO SANTAMARÍA, *Santa María de Regla de León*, pp. 44-45.

36. Desconozco si ambos arcos son originales de esta zona o, como parece más probable, fueron aquí trasladados durante alguna intervención.

37. DOCTOR G. PETRI LAVDANDVS CARMINE METRI FVLGENS SACRISTA TVMBA REQVIESCIT IN ISTA MORVM NOBILITAS CLEMENTIA ... / PROBITAS SVNT HIC ... AVLA POTESTAS X(HRIST)I DITAVIT HONOR ET MERITIS DECORA ... CLERVS ... (GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental...*, I, p. 287; M. GÓMEZ RASCÓN, *Museo Catedralicio-Diocesano. León*, León, 1983, p. 86).

38. Publ. MARTÍN FUERTES, *Colección documental...XI (1300-1350)*, doc. 3039, pp. 408-409. No debe confundirse el San Nicolás del claustro con otra capilla dedicada al santo que es dentro de la dicha iglesia, documentada en 1377 (publ. RODRÍGUEZ, "Extracto de las Actas capitulares", nº 18, p. 152).

39. Publ. RUIZ ASENCIO, *Colección documental...VIII (1230-1274)*, doc. 2101, pp. 175-176.

40. Publ. *Ibid.*, p. 142.

41. Publ. RUIZ ASENCIO y MARTÍN FUERTES, *Colección documental...IX (1275-1299)*, doc. 2287, pp. 5-6.

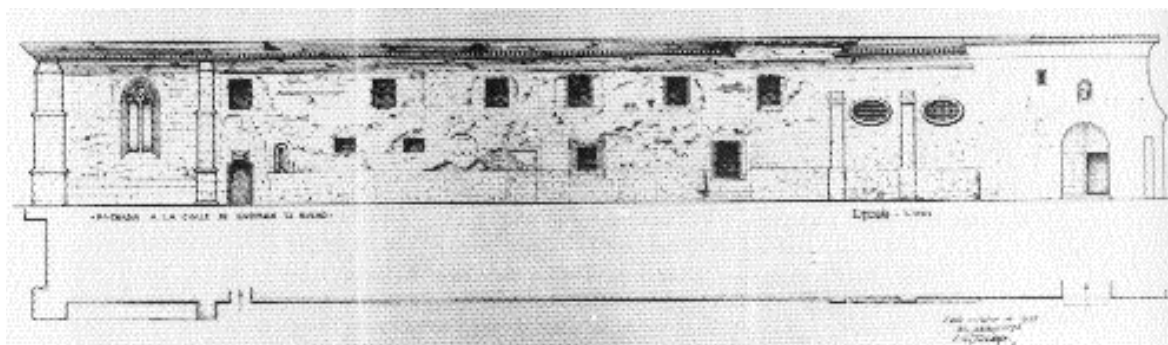


Figura 6. Alzado del exterior de la panda oeste del claustro, según J. Crisóstomo Torbado (Archivo General de la Administración, Educación y Cultura, C. 4837, Leg. 13202).

gando además un sueldo para la capilla⁴². Por último, a comienzos del siglo XVI se recogen varias sepulturas en las cercanías o dentro de la capilla, como las de Fernando Martínez o los arcedianos Fernando Gutiérrez, don Arias y de Mayorga, además de una procesión en el día de la Trinidad *a su capilla en la claustra*⁴³.

Otros restos medievales de la panda se hallan en la sala situada en su extremo norte, donde son visibles los arranques de lo que debió ser la atípica continuación hacia el sur de la capilla de San Nicolás, parte de la galería septentrional. En lo que respecta a su exterior, toda la panda presenta un confuso paramento de diversos materiales y vanos cegados, fuertemente restaurado por J. Crisóstomo Torbado, quien reflejó en sus dibujos la existencia de una pequeña ventana románica en arco de medio punto, junto a los límites de la aludida capilla de San Nicolás (figs. 6 y 7)⁴⁴. Por último, señalar las numerosas muestras de escultura y epígrafes funerarios que jalonan los cuatro muros perimetrales del claustro, muchas de éstas reubicadas desde su posición original.

LA PANDA NORTE: EL PALAÇIO VIEJO DE LA CLAUSTRAS

La panda norte es la que mejor conserva las edificaciones claustrales comenzadas a construir



Figura 7. Situación actual del exterior de la panda oeste del claustro.

a fines del siglo XII. Hoy muy desfigurada por las diversas compartimentaciones a que se vio sometida tanto en longitud como en altura, aún es posible reconstruir su proceso constructivo y la evolución del conjunto de pabellones que la conforman. Su obra medieval carece de estudios específicos, siendo sólo referida en algunas obras y guías de carácter general⁴⁵. A partir del siglo XV, todas las dependencias que la integran comenzaron a ser denominadas el *palaçio viejo que es dentro de la claustra de la iglesia de Santa María de Regla onde acostumbran ayuntarse en cabildo*, de similar forma a como era llamada la vieja canónica astorgana, incluida dentro de la panda Este de su claustro⁴⁶.

42. Publ. *Ibid.*, doc. 2338, p. 104.

43. Archivo de la Catedral de León [A.C.L.], *Calendario y Libro de aniversarios y Misas*, cód. 5, ff. 3v., 12r., 50r., 56r. y 70r. Constatemos que no se trataba de la única capilla dedicada a la Trinidad en la catedral, ya que también tenemos celebraciones funerarias en memoria de la condesa doña Sancha con una misma advocación doblada, ahora en el interior del templo: *en la capilla de la Trinidad, tras el coro* (*Ibid.*, f. 57v.).

44. I. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, *La catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*, León, 1993, pp. 433-434 y 438.

45. RÍOS, *La catedral...*, I, pp. 139-142; STREET, *Some account...*, I, p. 150; GÓMEZ RASCÓN, *Museo catedralicio...*, pp. 6-7, 16, 31 y 66.

46. Así en la reunión capitular de 1447 o en la revisión de los estatutos del obispo don Alfonso de Cusanza, realizada en 1454



Figura 8. Restos de pinturas murales sobre la capilla de Santa Catalina.



Figura 9. Capilla de Santa Catalina o 'sala de piedra' vista hacia el Este.

La inicial 'sala de piedra' fue un edificio unitario, de planta rectangular y proyectado en altura, con entrada desde el ángulo noreste del actual claustro y que, al menos su muro Este estuvo dotado de decoración mural, con los restos pictóricos hoy conservados (fig. 8). Aquella primitiva estancia debió permanecer con este aspecto hasta finales del siglo XIV, momento en que comienzan a documentarse enterramientos en su interior y, por lo tanto, debe destacarse la transformación de su uso desde inicial posible refectorio hasta la de capilla dedicada a Santa Catalina, de la que podría ser partícipe la credencia en arco conopial cegada en su muro (fig. 9)⁴⁷. Como decía, en el siglo XIV se documentan enterramientos en su interior y su efectiva dedicación a Santa Catalina, como demuestra la manda de Alfonso González, hijo del maestre de la orden de Alcántara, que sería enterrado en un *monvmento alto* en la capilla de Santa Catalina *que es en la claustra de la dicha iglesia de León*⁴⁸. Este uso funerario se perpetuaría hasta fechas tardías, según ponen de manifiesto los aniversarios catedralicios y otras fundaciones de misas *pro anima* ya a comienzos del siglo XVI. Los enterramientos recogidos en los aniversarios nos hablan de las sepulturas de Leonor García, Sancho García, Diego de Robles y Teresa Fernández⁴⁹. De hecho,

en 1529, el obispo don Pedro Manuel escribía al cabildo sobre las obras de Santa Catalina, obras que debemos relacionar con su intenso uso funerario⁵⁰.

La siguiente dependencia de la panda hacia occidente es hoy un simple espacio vertebrador, que conduce hacia la sala capitular alta -mediante la monumental escalera plateresca- y a la ya descrita 'sala de piedra', por debajo de ésta. Desde el claustro se accede a esta dependencia mediante una puerta apuntada, decorada con molduras y capiteles corridos representando escenas de caza y ganadería, en clara relación estilística con las ménsulas y capiteles del abovedamiento gótico de las pandas (fig. 10). Todo el arco se halla rodeado por un guardapolvos de decoración vegetal sobre dos ménsulas representando bustos humanos, a su vez recorrida en su extradós por un ornamento vegetal que culmina en una macolla hoy incompleta, en cuyo centro se sitúa un deteriorado paño de la Verónica, elementos éstos últimos que debemos relacionar con las reformas de la zona en el siglo XV⁵¹. El interior está cubierto con cielo raso e iluminado por dos saeteras apuntadas muy estrechas pero de gran desarrollo vertical (fig. 11). Hoy su espacio es de planimetría casi cuadrada pero, en origen,

(regs. GARCÍA VILLADA, *Catálogo de los códices...*, p. 205, C. ÁLVAREZ ÁLVAREZ, *Colección documental del Archivo de la Catedral de León*, t. XII 1351-1474, León, 1995, docs. 3574 y 3672, pp. 297 y 353). Para Astorga, CARRERO SANTAMARÍA, "La claustra y la canónica medieval...", pp. 105-110.

47. CARRERO SANTAMARÍA, *Santa María de Regla de León*, pp. 50-54.

48. Regs. GARCÍA VILLADA, *Catálogo de los códices...*, cit., p. 187, publ. ÁLVAREZ ÁLVAREZ, *Colección documental...XII 1351-1474*, cit., doc. 3280, pp. 97-98.

49. A.C.L., *Calendario y Libro de aniversarios y Misas*, cód. 5, ff. 2v., 10r., 15v., 39r. y 60r.

50. Regs. V. GARCÍA LOBO, *Colección documental del Archivo de la Catedral de León*, XIII, (1474-1534), León, 1999, docs. 5053-5054, p. 469.

51. Sobre la puerta, W. MERINO RUBIO, *Arquitectura hispano-flamenca en León*, León, 1974, p. 158; A. FRANCO MATA, "Las puertas de la Gomia y de la Sala Capitular en el claustro de la catedral de León", *Tierras de León*, nº 51 (1983), pp. 51-69, en particular, pp. 68-69; Id., *Escultura gótica en León y su provincia (1230-1530)*, León, 1998, pp. 487-488.

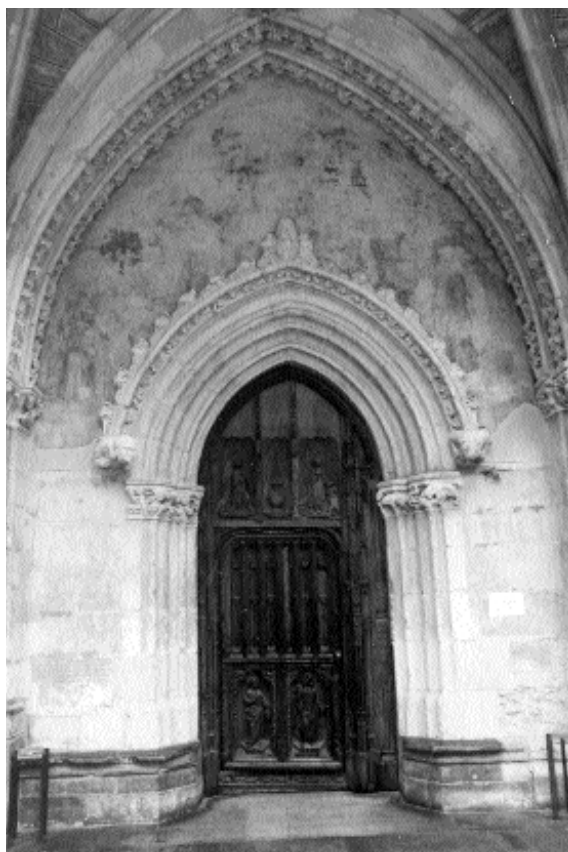


Figura 10. Puerta de la sala capitular, panda norte del claustro.



Figura 11. Interior de los restos de la sala capitular.



Figura 12. Volumen completo de la sala capitular, vista desde el exterior.

la sala tuvo una planta rectangular, dado que en el siglo XVII se desgajó de su área el espacio hoy correspondiente con la capilla funeraria del conde Rebolledo, aneja a su lado oeste. Estas modificaciones son visibles desde el exterior del claustro, donde se puede observar el volumen original de la estancia, incluyendo la capilla del Conde Rebolledo y su ventana (fig. 12). Toda la superficie exterior de esta panda se construyó con un material de construcción -sillarejo- de baja calidad, compuesto por pequeños guijarros y sillar regular únicamente en las zonas angulares y en las estrechas ventanas. Esta cuestión fue debida muy probablemente a que en origen las vecinas casas de la calle de la Canóniga se adosaban al claustro en esta zona, como la vivienda en la que se alojaron los maestros de la obra catedralicia, hecho documentado desde el siglo XV⁵². La

observación del exterior también permite constatar cómo este espacio es un pabellón de distinta factura y construcción a la vecina 'sala de piedra' y a la siguiente capilla de San Nicolás. Del mismo modo, también debemos señalar el recrecimiento en altura al que se vio sometido para la instalación de un segundo piso del Museo catedralicio, perceptible en la distinta tonalidad de materiales.

En mi opinión, las características del edificio original, de amplia planta rectangular e iluminado mediante tres ventanas, debe responder al *cabildo nouo* datado en 1254, a continuación de la 'sala de piedra' previa, dentro de las reformas que se estaban emprendiendo en el contorno del nuevo claustro. El proyecto de ampliación de la panda Este -donde hasta la fecha se había situado la sala capitular o capilla de San Andrés- hasta los

52. W. MERINO RUBIO (*Arquitectura hispano-flamenca...*, cit., p. 344) publicó los documentos en los que se recoge cómo el *Maestre Jusquín, maestre de la obra, tiene las casas de la Canóniga que son juntas con la capilla de Sant Nicolás*. Dichas casas compuestas por la vivienda y un corral, se conservaron hasta comienzos del presente siglo, en que fueron derribadas para la creación de una plaza, quedando el muro exterior del claustro libre. Este espacio fue aprovechado por Juan Torbado Flórez para situar el relieve de la Anunciación, procedente del desmonte del hastial norte de la catedral realizado por D. de los Ríos en 1889 (RIVERA BLANCO, *Historia de las restauraciones...*, pp. 39-47). Las casas aparecen aún reflejadas en las plantas del proyecto restaurador de Demetrio de los Ríos.

límites de la muralla, conllevó la necesidad de reubicación del ámbito de reuniones del cabildo. De esta forma, se eligió la panda septentrional, la menos limitada en su urbanismo, al lindar con casas de propiedad del cabildo -que, por lo tanto, evitaban el gasto en la compra de suelo-, mientras, la occidental limitaba con la transitada calle de la Canónica y la meridional aún conservaba restos del claustro románico hasta el siglo XIV, en la citada capilla de San Andrés o capítulo viejo. Evidentemente, las obras en la cabecera de la catedral debieron condicionar el cambio de ubicación de la sala capitular a otro punto del perímetro catedralicio, lugar alejado de la cantería para la nueva catedral gótica.

Una noticia documental puede producir cierta incertidumbre respecto a la cronología aportada para esta nueva sala. Se trata de la donación *pro anima* del chantre don Juan Guillélmez el 24 de enero de 1299. En ésta, dicho personaje prometía hacer una casa para la obra del cabildo, en el lugar donde hasta la fecha se había situado el tesoro viejo: *Congregato capitulo Legionis per pulsationem campana, ut moris est, dominus Johannes Vilielmi, cantor eiusdem ecclesie, promisit facere pro anniuersario suo quandam domum in thesauro veteri ad opus capituli isto modo: quod capitulum faciant fieri parietes, cantro uero faciant fieri tectum ligneum bonum et pulchrum et sedes bene paratas et cum bonis tabulis et alia que ad predictum opus fuerint necessaria. Et capitulum receperunt predictum opus pro anniuersario dicti cantoris*⁵³.

Que esta donación pueda considerarse como la obra de la sala capitular, en mi opinión, no sería una interpretación correcta. En primer lugar, se especifica una casa para la obra del cabildo y no ésta última sóloamente. En segundo, la sitúa en el tesoro viejo. Si bien desconocemos la localización de éste, siguiendo la topografía de las restantes catedrales y monasterios donde sí conocemos la ubicación del tesoro, éste se localizaría en las inmediaciones del templo catedralicio y no a

más de cuarenta metros de la iglesia, haciéndose muy difícil suponer que la sala capitular aquí estudiada respondiera a la obra del chantre Guillélmez. Por otro lado, desde D. de los Ríos, algunos autores han considerado la existencia de un capítulo en la puerta del obispo anterior a la del claustro⁵⁴. Lo cierto es que este supuesto espacio jalonaría el paso desde el palacio a la catedral que recorría la zona superior de la puerta. La razón que llevó al arquitecto restaurador a considerar esta posibilidad debió ser la documentación que refiere reuniones capitulares en el palacio episcopal entre los siglos XIII y XV⁵⁵, decidiendo su ubicación aquí, en el lugar donde en realidad se agolpaban una serie de dependencias auxiliares y oficinas del obispado como el referido paso privado del prelado, provisorato o el tribunal eclesiástico.

Nuevos cambios se sucedieron en la sala capitular a partir del siglo XIV. Podemos situar en estas fechas la construcción de un nuevo ámbito de reuniones, muy probablemente destinado a una estación del año, como empieza a ser habitual desde la Baja Edad Media⁵⁶. El hecho de que en una nota documental sea denominado como *cabildo de noche*, podría indicar su utilidad para épocas del año más frías, situándose más resguardado en un primer piso que la sala capitular baja en la que, por otra parte, se habían comenzado a realizar los habituales enterramientos que, indudablemente dificultaban las reuniones⁵⁷. Las alusiones posteriores al mismo serán como *su cabildo en el palacio alto que es en la calaostra mayor de la dicha yglesia*⁵⁸. La nueva sala se ubicó sobre la estancia ya descrita como 'sala de piedra' o capilla de Santa Catalina. A tal fin, se levantaron la serie de arcos apuntados en el interior de la capilla, destinados a sostener un techo que fragmentó en altura esta dependencia y separó las ya aludidas pinturas murales, hoy visibles en la sala alta. Como contrarresto de los arcos, el exterior de la sala fue reengrosado con los mismos materiales de baja

53. Publ. RUIZ ASENCIO, y MARTÍN FUERTES, *Colección documental...IX (1275-1299)*, doc. 2620, p. 499.

54. RÍOS, *La catedral...*, I, p. 79; GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, *La catedral de León...*, pp. 472-473.

55. CARRERO SANTAMARÍA, *Santa María de Regla de León*, pp. 76 y 128.

56. Documentamos desde el siglo XIV la aparición de capítulos estivales, más frescos, o invernales. En la *seu vella* de Lérida se construyeron unos bancos de piedra en la panda sur abierta al valle del Segre, junto a la capilla claustral de San Martín, con destino a los cabildos de verano. En Astorga contamos con noticias bajomedievales de una sala capitular alta, mientras en Salamanca se constata un espacio similar desde el siglo XVI (CARRERO SANTAMARÍA, "Cathedral cloisters...").

57. Así, en 1303 Juan Pérez ordenaba enterrarse en la *calostra*, *hu bazen el cabildo, hu bazen el prior don Mateos, hu tengo mío luziello* (publ. MARTÍN FUERTES, *Colección documental...XI (1300-1350)*, doc. 2727, p. 57).

58. Publ. GARCÍA LOBO, *Colección documental...XIII, (1474-1534)*, docs. 4014 y 4085, pp. 86 y 109.



Figura 13. Puerta original del capítulo alto, conservada en su lado interno.



Figura 14. Capítulo alto visto desde occidente.

calidad y sillares en sus ángulos, tal y como es hoy perceptible⁵⁹. El acceso a la misma se realizaba por medio de una escalera -no sabemos si de madera o fábrica-, en el muro oriental de la sala capitular previa sustituida en el siglo XVI por la escalera plateresca de Juan de Badajoz- que conducía a la puerta apuntada, hoy conservada (fig. 13). No conocemos noticias documentales sobre la edificación de este nuevo cabildo, aunque consta que desde 1441 la sala capitular del siglo XIII pasó a tildarse como vieja -al igual que había ocurrido con el capítulo gótico-, según recoge el pago *al vidriero por las dos vidrieras que vizo del cabildo viejo e por las redes e asentarlos*⁶⁰. En el mismo siglo XV contamos con noticias de obras en la sala capitular alta. Se trata de las dos ventanas con tracería que se abren a sus lados Este y sur, según documentó W. Merino Rubio⁶¹ (fig. 14). Ambas se debieron realizar en un escaso margen de tiempo, durante los primeros meses de 1454, unidas a un último vano en el lado occidental, hoy reutilizado como puerta entre las salas del Museo catedralicio y diocesano. Así, el 3 de abril se cocía el cristal con destino a una de éstas: *Este día cusió el vidrio para la ventana del cabildo de noche*⁶². El 10 de abril de 1454 *empesçaron la ventana del cabildo* y el día 30, el herrero Bartolomé forjó *19 barras de hierro redondas para la vidriera del Cabildo de encima*⁶³. Por

último, nada sabemos de un espacio en el que se reunió el cabildo eventualmente en 1393 y 1470 y que aparece referenciado como las *torres de la çibdad* o *...en la cámara del solano alto que es ençima del palacio de la torre blanca*⁶⁴. Como se describe en el capítulo correspondiente, el diploma se refiere a las terrazas de las casas canonicas vecinas a la panda norte del claustro. Siguiendo la costumbre de reunión en casas canonicas, documentadas en otras catedrales de los reinos hispanos, no dudo en identificar el palacio de la torre blanca o las torres de la ciudad con terrazas cercanas a las viviendas canonicas.

Por lo tanto, a lo largo de la Edad Media y junto a lugares de reunión eventual existieron tres salas capitulares sucesivas, conviviendo las dos últimas hasta el siglo XVI: La románica, bajo la advocación de San Andrés y junto al transepto de la catedral, la gótica edificada en fechas inmediatas a 1254 y la sala capitular alta, sobre la 'sala de piedra', que funcionó desde el siglo XIV, denominada como *cabildo alto de la iglesia de León o dentro, en el palacio alto*⁶⁵. En todo caso, tal y como se constata en todas las catedrales de los territorios hispanos, la sala capitular fue un ámbito puramente circunstancial, dado que las reuniones capitulares no siempre se realizaron en un entor-

59. En la actualidad, la parte alta de la sala se encuentra dividida en altura, a su vez, en otros dos niveles, creados para la instalación del Museo Catedralicio y Diocesano, aprovechándose en la más alta un piso creado sobre la sala capitular original.

60. Publ. RODRÍGUEZ, "Extracto de las Actas Capitulares...", n° 22, p. 168, también, p. 170, n° 23, p. 190.

61. MERINO RUBIO, *Arquitectura hispano-flamenca...*, pp. 72-74.

62. Publ. *Ibid.*, p. 373.

63. *Ibid.*, pp. 72 y 373-374.

64. Regs. GARCÍA VILLADA, *Catálogo de los códices...*, pp. 198-199 y 203, publ. ÁLVAREZ ÁLVAREZ, *Colección documental...XII 1354-1474*, docs. 3313 y 3872, pp. 120 y 480.

65. Publ. RODRÍGUEZ, "Extracto de las Actas Capitulares...", n° 23, p. 183; MERINO RUBIO, *Arquitectura hispano-flamenca...*, p. 368.

no fijo, sino que variaban de lugar de celebración. Así, en León entre los siglos XIII, XIV y XV hallamos reuniones capitulares en las pandas del claustro⁶⁶, en el palacio episcopal y en la cámara del obispo⁶⁷, en la capilla claustral de San Nicolás -tanto en su interior como en la puerta-⁶⁸, eventualmente en el patio entre la nave norte de la catedral y el claustro⁶⁹, en la recién concluida sacristía tardogótica⁷⁰, en el coro -como durante la celebración de los sínodos de 1406 y 1426⁷¹-, o también en el interior del templo, en la capilla de San Sebastián en 1467⁷². Algo más adelante, en el momento en que se decidió la construcción de la escalera plateresca con destino al capítulo alto, los cabildos pasaron a celebrarse tanto *dentro de la Sacristía, como dentro de la librería o ayuntados en la capilla de Sant Nicolás*⁷³, para pasar después a celebrarse en el cabildo alto, hasta una fecha indeterminada en que éste se convirtió en trastero.

Por último, otra de las capillas claustrales documentadas desde mediados del siglo XIII es la de San Nicolás, que cierra hacia occidente las dependencias de la panda septentrional. Aparece referida en el diploma datado hacia 1246, por el que el obispo y cabildo llegaban a un acuerdo sobre el orden de las misas y en el que San Nicolás era el primer altar en el que celebrar *in*

*aurora*⁷⁴. Indudablemente y en virtud del estilo de la fábrica de la capilla hoy visible, ésta no era la misma, sino un edificio previo, también sito en el claustro, según aluden las fundaciones funerarias. En 1398 se documenta la *capilla nueva de Sant Nicolás*⁷⁵, dato que señala las fechas de su construcción en el siglo XIV, época a la que se adecúa su estilo⁷⁶ (fig. 2). Se trata de un espacio rectangular en dirección Este-oeste, dividido en tres tramos cubiertos por bóveda de crucería simple, que apoyan en soportes conformados por haces de baquetones que bajan hasta el suelo, en relación tectónica con los contrafuertes exteriores de la capilla (figs. 15 y 16). Los soportes presentan capiteles corridos con un completo ciclo de la vida de San Nicolás, Santa Marta en lucha con la Tarasca, seres monstruosos, escenas de caza, gaiteros y una Trinidad *paternitas* entre la Virgen y San Juan, acompañados por ángeles turiferarios. En las claves completas se repiten las imágenes del Santo obispo. La capilla estuvo decorada con pintura, de la que aún existían vestigios en el pasado siglo sobre su muro oriental, ocultos tras un retablo⁷⁷. Conserva dos ventanas de la fábrica original, una abierta al claustro y la otra -mucho más estrecha- al exterior, ambas coincidentes con los muros norte y sur del tramo oriental. Por el contrario, en el paño occidental se abre otra ven-

-
66. Publ. RUIZ ASENCIO y MARTÍN FUERTES, *Colección documental...IX (1275-1299)*, docs. 2598, 2619 y 2621, pp. 458, 499 y 500. Del mismo modo, las reuniones entre el cabildo y el concejo se celebraban *ema calostrá de Sancta María de Riegla* (publ. *Ibid.*, docs. 2296 y 2540, pp. 374 y 497).
67. Publ. RUIZ ASENCIO, *Colección documental...VIII (1230-1274)*, docs. 2244 y 2245, pp. 404-408; MARTÍN FUERTES, *Colección documental...XI (1300-1350)*, doc. 2929, pp. 286-290; RODRÍGUEZ, "Extracto de las Actas Capitulares...", cit., n° 22, pp. 163-164, 167, 169 y 174, n° 24, p. 347, n° 31, p. 124.
68. *...ajuntados a su cabildo, dentro en la capilla de Sant Nicolás, que es en la claustra de dicha iglesia, a salida de prima, segund que lo han de huso e de costumbre* (publ. M. BAUTISTA BAUTISTA, T. GARCÍA GARCÍA y M. T. NICOLÁS CRISPÍN, *Documentación medieval de la Iglesia Catedral de León (1419-1426)*, Salamanca, 1990, docs. 5, 18, 20, 21, 22, 23, 25, pp. 21, 37, 38-39, 40, 43, ...; regs. ÁLVAREZ ÁLVAREZ, *Colección documental...XII 1351-1474*, docs. 3353, 3480 y 3486, pp. 144, 240 y 244; publ. RODRÍGUEZ, "Extracto de las Actas Capitulares...", n° 22, p. 165, n° 24, p. 317).
69. Publ. RODRÍGUEZ, "Extracto de las Actas Capitulares...", n° 22, p. 166 y n° 24, p. 356.
70. Así, el 18 de septiembre de 1491 (publ. MERINO RUBIO, *Arquitectura hispano-flamenca...*, p. 91).
71. *En la cibdad de León (...) en el choro de la iglesia cathedral de Santa María de Regla o dentro en la yglesia cathedral de sancta Maria de Regla de la dicha cibdat (Synodicon Hispanum*, dir. A. GARCÍA y GARCÍA, vol. III, Astorga, León y Oviedo, Madrid, 1984, pp. 295 y 303). También se utilizaba el coro en reuniones excepcionales (publ. RODRÍGUEZ, "Extracto de las Actas Capitulares...", n° 24, p. 328 y 359, n° 32, p. 312; BAUTISTA BAUTISTA, GARCÍA GARCÍA y NICOLÁS CRISPÍN, *Documentación medieval...*, doc. 4, p. 21).
72. Publ. RODRÍGUEZ, "Extracto de las Actas capitulares...", n° 24, p. 360.
73. Publ. MERINO RUBIO, *Arquitectura hispano-flamenca...*, pp. 364-366.
74. Publ. RUIZ ASENCIO, *Colección documental...VIII (1230-1274)*, doc. 2080, p. 142.
75. Publ. RODRÍGUEZ, "Extracto de las Actas capitulares...", n° 19, p. 185.
76. D. de los RÍOS (*La catedral...*, cit., I, p. 141) atribuyó a toda la capilla una construcción en el siglo XV, bajo la maestría de Alfonso Ramos, opinión que negó W. MERINO RUBIO (*Arquitectura hispano-flamenca...*, cit., pp. 96-97), datándola entre los siglos XIII y XIV, a la par que las pandas del claustro.
77. *En el (muro) del testero se alza un retablo de mal gusto, tapando un fresco que aún no hemos podido examinar* (RÍOS, *La catedral...*, I, p. 141).

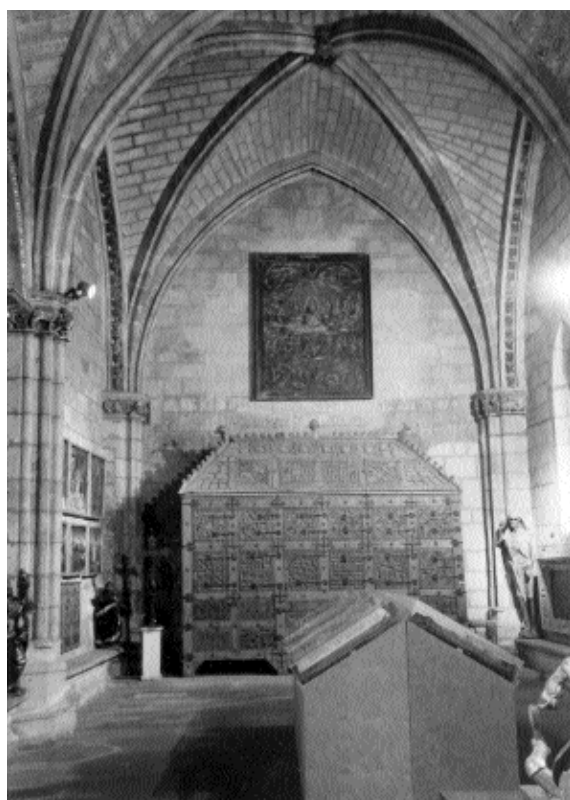


Figura 15. Capilla de San Nicolás, vista hacia el Este.

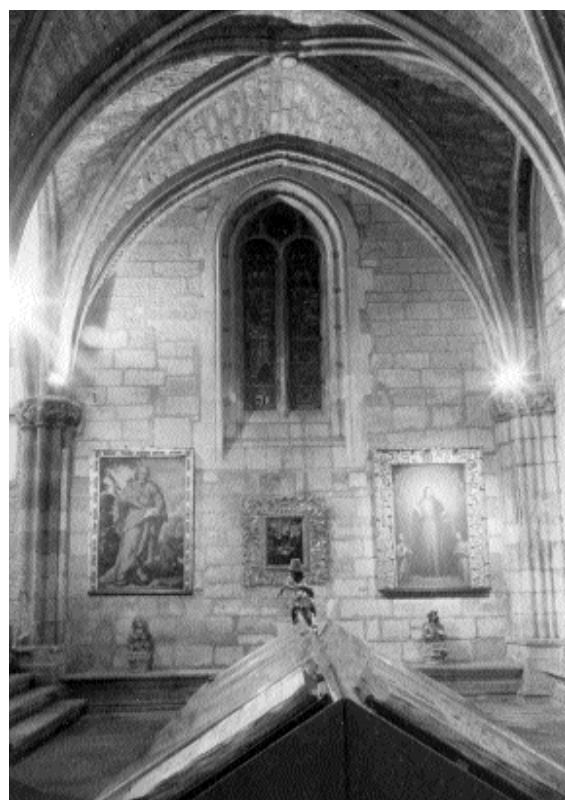


Figura 16. Capilla de San Nicolás, vista hacia el oeste.

tana de tracería, cuya factura se ha documentado en la segunda mitad del siglo XV, probablemente salida del taller de Alfonso Ramos⁷⁸. En su muro oriental pueden verse los restos de una puerta cegada, que comunicaba esta zona con la vecina sala capitular -hoy capilla del Conde Rebolledo-, realizada indudablemente en fechas previas al abovedamiento, debido a que los soportes de éste muerden la jamba derecha de la misma.

San Nicolás tuvo mayores dimensiones de las hoy visibles. En el lado meridional del tramo oeste se pueden observar los arranques de nervios de lo que debió constituir la prolongación en codo hacia el sur de su espacio y, con toda seguridad, donde se halló su puerta de ingreso⁷⁹ (fig. 17). San Nicolás, al igual que la capilla de Santa Catalina, se halla a un nivel inferior respecto al solado del claustro. Para acceder a la misma desde

el claustro debían existir algunas gradas, junto a una puerta de época, ambos elementos inexistentes hoy. En mi opinión, los aludidos arranques de nervios responden a algún tipo de espacio previo a la capilla que fue demolido en algún momento indeterminado de la Edad Moderna, en que se trazó el edificio de la panda occidental, abriéndose en el siglo XVIII la actual puerta adintelada en el tramo correspondiente de dicha panda y, ya en la Edad Contemporánea, haciéndose una entrada a San Nicolás mediante la reutilización de uno de los lucillos claustrales a modo de ingreso, como hoy es visible, pero impracticable debido a la inexistencia de escaleras⁸⁰.

Junto a su funcionalidad como capilla, vimos que San Nicolás recibió el uso de sala capitular eventual y de importante ámbito funerario. Así, antes de su reconstrucción del siglo XIV, en 1269

78. MERINO RUBIO, *Arquitectura hispano-flamenca...*, pp. 97-98.

79. Sólo conozco un caso similar de capilla en codo dentro un ámbito claustral. Se trata de la tardogótica de Santiago, edificada en el ángulo noreste del claustro de la catedral de Burgos y que, en fechas posteriores a su construcción, fue dividida en dos espacios aprovechando, precisamente, la articulación del codo.

80. Todas las puertas modernas adinteladas existentes en el claustro fueron abiertas en dicho siglo por Sánchez Pertejón (M. D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, "La Edad Moderna. Las transformaciones del renacimiento y el esplendor barroco", en *Una Historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994, pp. 133-228, p. 156).



Figura 17. Arranques del espacio en codo proyectado en la capilla de San Nicolás.

se ordenaban enterrar *cabo Sant Nicolao*⁸¹, en 1272 el arcediano don Adán mandaba *sepoltar mio cuerpo enna capilla de San Nicolao* en un lucillo o ante la puerta de la sala⁸², en 1274 lo hacía el canónigo Gil Nicolás *en Sant Nicholao, enna calostra de Sancta María*⁸³, mientras en 1300, el canónigo Juan Pérez solicitaba enterrarse *...enno mio luziello que tengo en la calostra cabo Sant Niolao*⁸⁴. En los aniversarios y en el ritual conservados en el Archivo catedralicio se presta especial atención a las fundaciones funerarias en San Nicolás. Así, se menciona que era la

capilla del obispo don Diego⁸⁵, que debe ser don Diego Ramírez de Guzmán (1344-c.1354), único con este nombre en la sede leonesa desde don Diego reformador depuesto en el Concilio de Sahagún de 1130. Este dato resulta cuando menos extraño. El sepulcro de don Diego fue reubicado en 1728 en una de las capillas de la girola, donde hoy se encuentra. Según parece, entonces el sepulcro se encontraba en la capilla vecina⁸⁶. ¿Sería muy extraño pensar que el sepulcro se hubiera situado originalmente en la capilla claustral de San Nicolás, que los aniversarios catedralicios documentan como suya? De sobra es conocido el baile de enterramientos que afectó a todas las catedrales en distintos momentos de su historia y que, incluso, en León ha llegado a servir como propuesta para un supuesto proyecto de panteón episcopal en la cabecera del templo⁸⁷. Otra cuestión a tener en cuenta es que tuvieramos una confusión de advocaciones y que San Nicolás tuviera capilla tanto en el claustro como en el interior de la catedral, cuestión de la que no tengo mayores argumentos, sobre todo porque la capilla donde estaba su sepulcro en el siglo XVIII, hoy dedicada al Nacimiento, originalmente se advocaba a San Pedro y San Ildefonso. Vuelvo a insistir en que resulta sumamente particular que los aniversarios tildaran la capilla de San Nicolás como perteneciente a don Diego y que éste no se enterrara allí.

En la capilla también se celebraba por Jimeno Pérez enterrado *en la claustra, cabe la capilla de Sant Nicolás, debaxo del monumento* y, por último, en la festividad litúrgica del Santo obispo, *a las primeras uísperas va la processión a la su capilla, ay para ella CXCVIII maravedies alfonsines nuevos*⁸⁸, recorrido estacional que tenemos documentado al menos desde 1396 en las Actas capitulares⁸⁹.

Desde 1877, la capilla de San Nicolás albergó el culto catedralicio de San Juan de Regla, debido a las obras de restauración que se estaban rea-

81. Publ. RUIZ ASENCIO, *Colección documental...VIII (1230-1274)*, doc. 2279, p. 485.

82. Publ. RUIZ ASENCIO y MARTÍN FUERTES, *Colección documental...IX (1275-1299)*, doc. 2319, p. 79.

83. Publ. *Ibid.*, doc. 2341, p. 108.

84. Publ. *Ibid.*, doc. 2628, p. 507.

85. A.C.L., Aniversarios, códice 41, f. 11v.

86. FRANCO MATA, *Escultura gótica...*, pp. 425-426.

87. R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, "Monumenta et memoriae: the thirteenth-century episcopal pantheon of León Cathedral", en *Memory and the Medieval Tomb*, E. VALDEZ DEL ÁLAMO y C. STAMATIS PENDERGAST (eds.), Cambridge, 2000, pp. 269-299.

88. A.C.L., *Calendario y Libro de aniversarios y Misas*, cód. 5, ff. 59r. y 66r.

89. Regs. V. A. ÁLVAREZ PALENZUELA, *Colección documental del Archivo de la Catedral de León. Actas Capitulares I (1376-1399)*, León, 1999, doc. 1071, p. 365.

lizando en la torre norte de la catedral, cuyo piso bajo tenía la advocación de San Juan. A tal fin, se abrió una puerta a la capilla desde el exterior, reutilizándose después la tardogótica de la abditoría, según refleja el alzado del exterior de la panda por J. Crisóstomo Torbado (fig. 6). Así permaneció hasta 1964 en que San Nicolás volvió a incorporarse al claustro, albergando parte del Museo Catedralicio y volviéndose a recolocar la puerta de la abditoría, esta vez como entrada lateral a la antigua capilla de la Trinidad⁹⁰.

EL TRÁNSITO DE LA VIRGEN DEL DADO. NEXO ENTRE LA CATEDRAL Y EL CLAUSTRO

La portada de la Virgen del Dado limitó, durante un período de tiempo entre los siglos XIII y XIV, con los restos de la antigua sala capitular románica, que condicionó la no apertura de uno de sus vanos y, probablemente, la existencia, hasta la conclusión de dicha portada, de buena parte de la primigenia panda sur, del mismo modo a como ocurrió en Mondoñedo en el siglo XVII⁹¹ (fig. 18). Al concluirse la portada septentrional del templo, se suscitó el problema de adecuar el espacio dejado por la sala capitular románica y edificios adyacentes a la topografía del gran claustro gótico en construcción. Esta zona permaneció bajo la advocación a San Andrés del capítulo viejo, en funcionamiento durante los últimos años del siglo XIII y comienzos del XIV. De este modo aparece en 1297⁹², para el enterramiento del arcediano de Saladaña don Velasco Dominici en 1297⁹³, con una capellanía fundada en la misma por el compañero Juan Pérez en 1303⁹⁴, en 1316 como enterramiento en el *portal entre la iglesia de Santa María e la claustra, ante la ymagen de Santa María, por do passa el preste*⁹⁵, para el sepelio del canónigo Pedro García de Valderas



Figura 18. Puerta de la Virgen del Dado.

en 1462, que ordenaba *sepultar mis carnes en la egle-sia de Santa María de Regla, cerca de la igmagen de Santa María del Dado, en la sepultura sobre que está mi piedra o*, del mismo modo, para el canónigo Alfonso González de Villalón, en 1463, *entre ambas puertas, delante Santa María del Dado, do está la mi sepultura*⁹⁶.

Ya entrado el siglo XIV, este ámbito de paso y capilla de San Andrés se reestructuró mediante la cubrición del mismo por una serie de tres tramos de bóveda de crucería con terceletos -correspondientes con las portadas del transepto norte-, a los que se añadió un pequeño ámbito de crucería

90. MERINO RUBIO, *Arquitectura hispano-flamenca...*, p. 96; GÓMEZ RASCÓN, *Museo catedralicio...*, p. 66; GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, *La catedral de León...*, pp. 433-434 y 438; RIVERA BLANCO, *Historia de las restauraciones...*, p. 198.

91. Sobre la portada, F. B. DEKNATEL, "The 13th-century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and León", *Art Bulletin*, nº 17 (1935), pp. 243-389, en concreto, pp. 354-355; FRANCO MATA, *Escultura gótica...*, pp. 92-101. Para Mondoñedo, CARRERO SANTAMARÍA, "De la influencia cisterciense".

92. *...capilla de Sant Andrés, que está en la claustra, en el cabildo vieio* (publ. RUIZ ASENCIO y MARTÍN FUERTES, *Colección documental...IX* (1275-1299), doc. 2612, p. 492).

93. *...est sepultus in claustro Sancte Marie, in capella Sancti Andree* (publ. HERRERO JIMÉNEZ, *Colección documental...X, Los obituarios*, p. 511).

94. Publ. MARTÍN FUERTES, J. A., *Colección documental...XI (1300-1350)*, cit., doc. 2727, p. 58.

95. Publ. *Ibid.*, doc. 2882, p. 240. La función funeraria de este espacio se perpetuó tras su reconstrucción gótica, según delata la profusión de los escudos de sus protectores empotrados en los muros.

96. Publ. RODRÍGUEZ, "Extracto de las Actas Capitulares...", nº 24, pp. 324 y 335.

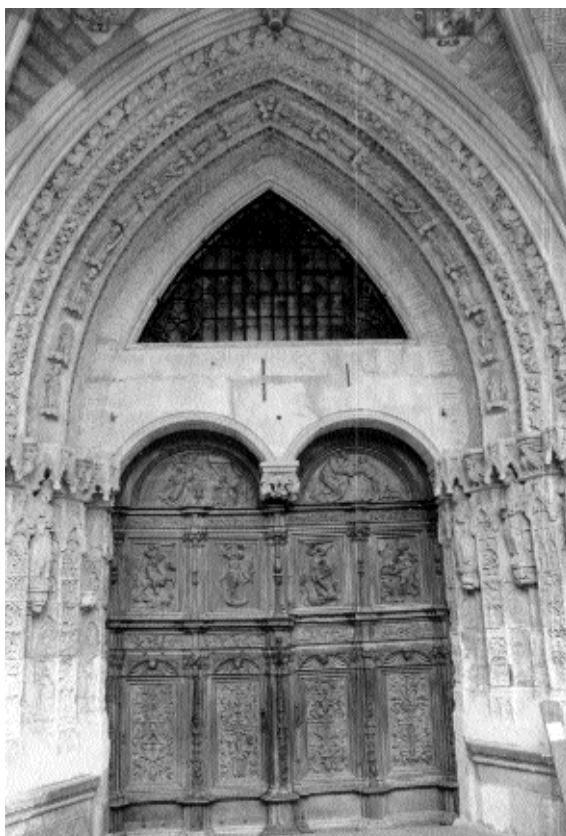


Figura 19. Puerta entre el claustro y la capilla de San Andrés o nártex de la Virgen del Dado.

simple a occidente, a modo de sacristía⁹⁷. La utilización de terceletes revela una fecha tardía dentro del siglo, hecho que parece asentarse con la cronología dada a la puerta que comunica este ámbito con el claustro (fig. 19). Se trata de una portada esculpida que ocupa todo el espacio del tramo claustral, con un tímpano sustituido en el siglo XV por una vidriera y tallas de santos bajo chambranas en sus jambas. El ingreso se realiza mediante una pareja de arcos rebajados unidos al

interior por un pinjante, en cuyo intradós se representaron los calderos y armiños de la familia Ramírez de Guzmán, dos de cuyos miembros fueron preladados en las medianías del siglo XIV leonés⁹⁸. Este testimonio heráldico ha permitido datar la puerta en las fechas de prelatura de ambos⁹⁹, debiéndose en mi opinión situar la elevación de las bóvedas precisamente en la mitad del siglo. La zona continuó manteniendo la misma significación funeraria que en fechas pasadas, documentándose enterramientos en su interior -en la capilla de Sant Andrés o en el portal que sal del cuerpo de la iglesia para la claustra- y en la panda claustral más cercana a su puerta durante la segunda mitad del siglo XIV¹⁰⁰. Asimismo se produjeron fundaciones de misas de carácter funerario, como la realizada por el arcediano de Saldaña don Juan Martínez de Grajal en 1369, poniendo un capellán que cantara misa diariamente en el interior de la capilla¹⁰¹, o la de don Rodrigo Pimentel conde de Benavente, quien fundó con los doce bachilleres de coro el día de Nuestra Señora de septiembre la celebración de una *missa solemnemente en el altar de Nuestra Señora del Dado*¹⁰².

En épocas posteriores, los tres tramos de bóveda fueron separados como capillas privadas, cuya función funeraria se constata en los numerosos sepulcros y epígrafes situados en sus muros y suelo y que rompió la unidad de sus dos portadas. Las fundaciones funerarias en San Andrés se siguieron recogiendo en los libros de aniversarios hasta fechas tardías, como en el Calendario de comienzos del siglo XVI, con los enterramientos de García de Mansilla, Rodrigo Alonso, el deán Velasco o Benito Valenciano y la procesión en la festividad de la Circuncisión establecida por el

97. Ya Lobera aclaraba que se trataba de una edificación más moderna con respecto al resto de la fábrica catedralicia: *Que el edificio que está al lado del claustro y hace nave delante de Nuestra Señora del Dado y el claustro que le corresponde, es más moderno y de diverso artífice* (LOBERA, *Grandezas...*, p. 75).

98. Diego Ramírez de Guzmán (1344-1357) y Juan Ramírez de Guzmán (1376-1378).

99. VALDÉS, COSMEN, HERRÁEZ, "La Edad Media...", cit., p. 118.

100. A modo de ejemplo, los testamentos publicados en regesta en ÁLVAREZ ÁLVAREZ, *Colección documental...XII 1351-1474*, docs. 3151-3153, 3181 y 3313, pp. 16-17, 32 y 120 y las numerosas alusiones a los enterramientos de Juan Alonso del Páramo, Alfonso Pérez de Caviján y su esposa Dominga Fernández, Alfonso Yáñez y el presbítero Diego Galván, frente a la Virgen del Dado, su altar y su reja, recogidas en el Ritual catedralicio (A.C.L., *Calendario y Libro de aniversarios y Misas*, cód. 5, ff. 2r., 15v., 32r. y 41v.).

101. Regs. ÁLVAREZ ÁLVAREZ, *Colección documental...XII 1351-1474*, doc. 3200, p. 46. En 1377 se documenta a un bachiller de los doce de nombre Diego Martínez, que pasó a servir en la *cappiella de Sant Andrés que bedificó Martín Gutiérrez canónigo*, que R. Rodríguez identifica con la de Santa Águeda y Santa Escolástica, volviéndose a documentar en 1380 junto a la de Santa Lucía (publ. RODRÍGUEZ, "Extracto de las Actas Capitulares...", nº 18, pp. 152 y 154) tratándose, por tanto, de otra de las dobles advocaciones en catedral y claustro, como San Nicolás o la Trinidad.

102. A.C.L., *Calendario y Libro de aniversarios y Misas*, cód. 5, ff. 74v-75r.

canónigo Juan Pérez Moro, en la que los miembros del cabildo *salen tras la puerta de la capilla de San Andrés, a la mano yzquierda*, donde se encontraba el sepulcro de Pérez Moro, *cabe la puerta*¹⁰³.

El tramo más oriental del inicial ámbito de la capilla de San Andrés o nártex del Dado pasó a comunicar esta zona con la librería tardogótica desde el siglo XVI, cerrándose después al resto de la capilla mediante un muro que lo separa del segundo tramo o tramo central, según delante el aprovechamiento de los contrafuertes de la portada en los paramentos que la seccionan. Mientras, el espacio que coincide con la puerta oeste a la catedral fue dedicado a Santa Teresa en la Edad Moderna y, el habitáculo anejo, a sacristía de ésta.

El claustro se completaba con una entrada directa desde la calle, que Francisco Trujillo denomina *el çaguán de la canóniga*¹⁰⁴ (fig. 20). Está ubicada en el ángulo suroccidental del mismo, lindante con el espacio estanco que lo separa de las naves del templo, lugar bajo el cual se sitúan los citados restos de las termas y la cripta funeraria altomedieval situada en el *caldarium* de aquéllas.

LA LITURGIA CLAUSTRAL Y SU PROGRAMA ICONOGRÁFICO

Respecto al empleo del claustro en la liturgia procesional, he citado el documento que establecía el orden de misas *in aurora* comenzando por las dos capillas de San Nicolás y la Trinidad a mediados del siglo XIII¹⁰⁵. Entre las mandas otorgadas en 1297 en el testamento de Isidro González -canónigo de León, Sevilla, Oviedo, Astorga y Arbás-, se hacía entrega a un capellán de su capa *de peso*, que utilizaba en *las proçesiones a la mía capilla de Sant Andrés, que está en la claustra en el cabildo vieio*, señalando la existencia de procesiones a la antigua sala capitular¹⁰⁶. En fechas tardías se recoge una fundación procesional de la octava



Figura 20. Ángulo suroeste del claustro. Zaguán de la canóniga.

del Corpus Christi, en la que debían arder *quatro antorchas de cera*, a la par que se sacaban los órganos pequeños de la catedral¹⁰⁷. Del mismo modo, existían las aludidas procesiones a la Virgen del claustro, establecidas en 1275 con la obligación de ser encabezadas por el obispo y el chantre¹⁰⁸. Dentro de este recorrido vinculado a la imaginaria claustral, debemos resaltar muy especialmente una serie de noticias que nos hablan de figuras originales, objeto de fundaciones litúrgicas y delimitadoras de la topografía funeraria del conjunto que, desgraciadamente, no han llegado a nuestros días. Quizás pudiéramos ver restos de alguna de las imágenes que describiré a continuación en algunos fragmentos escultóricos procedentes de la fábrica gótica hoy conservados en el Museo Catedralicio y Diocesano, aunque su segura concordancia no dejaría de ser objeto de especulación. En 1419, el canónigo Sancho

103. *Ibid.*, ff. 4v., 7r., 8r., 9r., 17r., 21r., 30v.

104. F. de TRUJILLO, *Antigüedad y obispado de León*, Archivo Histórico Nacional, Códices, nº 78B, f. CVIIv. También J. QUADRADO, *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, Madrid, 1855, reed. Valladolid, 1989, p. 336.

105. Publ. RUIZ ASENCIO, *Colección documental...VIII (1230-1274)*, cit., p. 142.

106. Publ. RUIZ ASENCIO y MARTÍN FUERTES, *Colección documental...IX (1275-1299)*, doc. 2612, p. 492.

107. A.C.L., *Calendario y Libro de aniversarios y Misas*, cód. 5, f. 70v.

108. Publ. RUIZ ASENCIO y MARTÍN FUERTES, *Colección documental...IX (1275-1299)*, doc. 2355, p. 131; CARRERO SANTAMARÍA, "Cathedral cloisters...".

Rodríguez Bayón pidió ser sepultado *dentro en la claustro, cerca la ymagen de Santa Lucía*¹⁰⁹. Por su parte, el Ritual catedralicio recoge la sepultura del maestrescuela García que era *la que tiene vulto cabe Sancta Lucía en la claustro*¹¹⁰. Dicho ritual fue descrito en el catálogo del archivo catedralicio por Zacarías García Villada como *Calendario y Libro de Aniversarios y Misas*, datándolo entre los siglos XVI y XVII¹¹¹. Si tenemos en cuenta que las referencias a la topografía claustral aluden a piezas y elementos que, con seguridad, fueron suprimidos en la indicada reforma de las arquerías del claustro por Juan de Badajoz el Mozo, quizás el códice fuera compuesto antes o durante dicha remodelación que, iniciada en 1537, no fue finalizada hasta las décadas finales del siglo XVI¹¹². Otra interesante posibilidad es que en el códice se copiara parte de un libro de aniversarios previo, siguiendo una costumbre ampliamente documentada en todos los *scriptoria* catedralicios respecto a los textos que recogían las fundaciones funerarias. Dentro de este problema cronológico entrarían las alusiones en el mismo códice al altar de Nuestra Señora de los Milagros que fue obra del mismo Juan de Badajoz y, por lo tanto, coetáneo a las obras de reforma del conjunto¹¹³. El altar fue concluido antes de 1545, fecha en que el cabildo solicitaba a Juan de Badajoz *que entregue la llave del altar de Nuestra Señora de los Milagros, para que libramente pueda dezir en él misa quien quisiere*¹¹⁴, por lo tanto, nuestro *Calendario y Libro de aniversarios y Misas* tuvo que ser redactado en las medianías del siglo XVI, fechas en las que se había consagrado el altar de los Milagros y aún no se habían finalizado las obras de remodelación del entorno claustral.

Retomando nuestro recorrido por las desaparecidas imágenes del claustro, el célebre sepulcro tardogótico del arcediano de Saldaña don Juan

Martínez de Grajal es referido en el mismo códice como situado *en la claustro ante la ymagen de Sant Andrés*, la misma ubicación recibieron las sepulturas de Alfonso Miguélez y su esposa Teresa Pérez¹¹⁵. En el caso de Juan Pérez de Madrigal, su sepultura se hallaba *ante la ymagen de Sant Nicolás*¹¹⁶, la misma que era objeto de la procesión de una fundación funeraria por el alma del canónigo Pablo Pérez, en la que el cabildo salía *en la claustro, ante la ymagen de Sant Nicolás*¹¹⁷. El enterramiento del beneficiado Álvaro Valenç se registra ante Sant Miguel, ante la capilla de Sant Andrés, mientras el de Lope Núñez de Guzmán estaba *delante la ymagen de Sant Sebastián*¹¹⁸. También se recoge una *ymagen de Sant Christóval*, aunque sin aclararse si ésta se hallaba en el claustro o en la iglesia¹¹⁹. Por último, cabe destacar una imagen mariana que quizás pudiéramos relacionar con la Virgen del ángulo sureste del claustro, objeto de las procesiones antes documentadas y que es referida como *la ymagen de Sancta María que fabló o la ymagen que fabló*, en clara alusión a un hecho milagroso del que desconozco mayores noticias¹²⁰. ¿Podríamos ser más concisos respecto a la naturaleza de todas estas imágenes? Abierta la puerta a las hipótesis posibles y tomando como punto de partida los claustros figurados del contexto catedralicio peninsular, me atrevería a decir que en el claustro gótico de León se prosiguió la costumbre de claustros con tallas en machones que ya existía en el claustro tardorrománico, como propuse líneas arriba. Se ha insistido en la dependencia estilística de los claustros góticos de León y Oviedo respecto del claustro de la catedral de Burgos. Tanto en Burgos como en Oviedo se concibieron machones historiados con tallas de gran o pequeño formato, que curiosamente en León no aparecen. Si nos centramos en la labor de reconstrucción claustral que llevó a cabo Juan de Badajoz el mozo en León durante el siglo XVI, veremos que

109. Publ. BAUTISTA BAUTISTA, GARCÍA GARCÍA y NICOLÁS CRISPÍN, *Documentación medieval...*, doc. 24, p. 41.

110. A.C.L., *Calendario y Libro de aniversarios y Misas*, cód. 5, f. 61r.

111. GARCÍA VILLADA, *Catálogo de los códices...*, p. 35.

112. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, "La Edad Moderna...", pp. 153-154.

113. Así, aparecen los enterramientos del portero mayor Luis Cañete y su esposa Beatriz Mejía o el del clérigo Diego Rodríguez, *sitos delante del altar de Nuestra Señora de los Milagros en la claustro* (A.C.L., *Calendario y Libro de aniversarios y Misas*, cód. 5, ff. 12v., 32r.).

114. Publ. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, "La Edad Moderna...", p. 154, n. 40.

115. A.C.L., *Calendario y Libro de aniversarios y Misas*, cód. 5, ff. 16r., 17v., 18v. y 37v.

116. *Ibid.*, f. 28r.

117. *Ibid.*, f. 52r.

118. *Ibid.*, ff. 36r. y 53v.

119. *Ibid.*, f. 45v.

120. *Ibid.*, ff. 17v. y 24v.

todas las arquerías fueron apeadas con el fin de introducir nuevos soportes de gusto renaciente que, lógicamente, sustituyeron a los originales góticos. Creo que entre estos soportes desaparecidos se debieron encontrar grupos de imágenes representando a San Andrés, Santa Lucía, San Nicolás, San Sebastián o incluso alguna imagen mariana más, ya fuera en sus ángulos como en puntos determinados de sus arquerías, siguiendo una costumbre ampliamente extendida para todos los claustros más allá del grupo generado desde la catedral de Burgos¹²¹. De hecho, la tradición de estas imágenes y su significación litúrgica se mantendría décadas después de haber sido sustituidas, si atendemos a las prescripciones recogidas en el libro de aniversarios leonés de 1649. En éste se dictaminaron las procesiones funerarias por el claustro, en mi opinión claramente basadas en costumbres de fechas previas en las que los grupos angulares debían aún existir. Así, en el *día de todos los difuntos, ay procesión acabada la missa después de la nona, que en conformidad con lo dispuesto en la visita de 1649 se hace como las demás por el claustro y se dice en cada ángulo de él un responso general por todos los difuntos y otro al entrar en el cuerpo de la yglesia y en último en la nave mayor*¹²². Esta costumbre era aún más pomposa durante la celebración de la Ascensión, festividad en la que directamente se ornaban los ángulos claustrales con sus propios altares: *El día de la Ascensión de Nuestro Señor Jesu Christo, ay procesión que dotó el Cabildo en 740 maravedís. Este día se dice la nona a la una y, acabada, se hace una procesión por el claustro, que está adornado con los tapices de la yglesia y con un altar en cada uno de los quatro ángulos de él, y todos los pre- vendados van ella con cappas pluviales*¹²³.

Del carácter litúrgico del entorno claustral también nos hablan otro tipo de registros documentales que los referidos exclusivamente a fun-

daciones piadosas y funerarias. En 1303 el obispo don Gonzalo Osorio reglamentaba la limpieza del claustro el sábado para las procesiones¹²⁴ y, en 1335, el obispo don Juan establecía el oficio divino en algunas festividades, con comitivas rezando en el claustro entre las capillas de San Nicolás y de la Trinidad: *Ordinavit etiam quod in claustro, inter capellam Sancti Nicolay et capellam Sancte Trinitatis, dicantur tres orationes, scilicet isto modo: Primo, sacerdos incipiant sic 'Domine, saluum...'*¹²⁵. En 1337, según M. Risco, se estipularon otras procesiones por la panda occidental, con motivo de la donación realizada por el prelado don Juan del Campo, en memoria de éste y del rey don Alfonso XI¹²⁶. Un sugestivo documento, datado el 16 de marzo de 1464, se encarga de recordarnos cómo el claustro era una pieza litúrgica de primer orden, al establecer las siete festividades mayores de la catedral, a saber, la Encarnación, la Resurrección, la Ascensión, la Pascua, el Corpus Christi, la Asunción y la Navidad. Aquí, al ordenar al campanero de la catedral cuáles eran sus obligaciones en se especifica *que en dichas fiestas el dicho campanero sea tenido, acabando las proçesiones de ellas, cuando sienta que los señores se entran al cuerpo de la eglesia, por la capilla de Santa María del Dado, de sacar la susodicha campana mayor en la dicha manera susodicha, que ande con las campanas fasta que los dichos señores entren por la puerta del Coro e se desnuden las capas de seda, en evidente alusión al recorrido que llevaba al cabildo desde el coro al claustro y, desde éste, de nuevo hasta el recinto coral*¹²⁷. De igual modo, según aludí al tratar el patio que separa el templo de la panda sur, el día de la Asunción, el día 15 de agosto se sacaba sobre andas por la ciudad una imagen vestidera de la Virgen, con sus candelabros y cirios, que partía de dicho patio para entrar en la catedral por su fachada occidental¹²⁸. Por último, A. de Lobera refiere varias manifesta-

121. Me refiero a la porción construida de la claustra nova de la catedral de Orense, las documentadas para la catedral de Ávila o las ya citadas tardorrománicas de Salamanca y Zamora (véanse CARRERO SANTAMARÍA, "Las oficinas capitulares..."; Id., "El confuso recuerdo de la memoria", en *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y monarquía*, coord. I. G. BANGO, 2 vols., León, 2001, I, pp. 85-93; Id., *El conjunto catedralicio de Oviedo durante la Edad Media. Arquitectura, topografía y funciones en la ciudad episcopal*, Oviedo, 2003, pp. 95-110 y 135-136; Id., "Cathedral cloisters..."; Id., *Las catedrales de Galicia durante la Edad Media. Claustros y entorno urbano*, La Coruña, en prensa).

122. A.C.L., Aniversarios, cód. 41, f. 9r.

123. *Ibid.*, f. 36v.

124. VALDÉS, COSMEN y HERRÁEZ, "La Edad Media...", p. 116.

125. Publ. MARTÍN FUERTES, *Colección documental...XI (1300-1350)*, doc. 3039, pp. 408-409.

126. RISCO, M., *España Sagrada*, 8 vols., Madrid, 1786-1798, XXXVI, p. 21; VALDÉS, COSMEN, HERRÁEZ, "La Edad Media...", p. 116.

127. Publ. RODRÍGUEZ, "Extracto de las Actas capitulares...", n° 24, p. 341.

128. *Ibidem*.



Figura 21. Museo Catedralicio y Diocesano de León. Virgen de la Ofrenda.

ciones que, ya en el siglo XVI aunque con probable raigambre medieval, tomaban el claustro como lugar de actuación. Así la de las 'doncellas cantaderas', fieles de la parroquia de San Marcelo que daban la vuelta al claustro, hacían entrega de una ofrenda al obispo y entraban en la catedral por la portada de la Virgen del Dado. Otra consistía en el recorrido de un carro tirado por bueyes trasportando un toro muerto, que ofrecía una serie de bienes a la talla entonces ubicada en la panda meridional -hoy en el Museo Catedralicio y Diocesano-, que representa a la Virgen de la Ofrenda, aquélla que recibe la maqueta de un cimborrio de manos de un clérigo¹²⁹ (fig. 21).

Según Trujillo, la fiesta de las doncellas se realizaba en la catedral desde la batalla de Clavijo¹³⁰. Para Lobera, la imagen de la Virgen de la Ofrenda es una representación alegórica de la obediencia que la colegiata de San Isidoro debía a la catedral, que también realizaba a esta última una ofrenda de manteca y miel¹³¹. Tenga o no que ver esta ceremonia con la imagen aquí representada -me temo que no-, lo cierto es que, debe subrayarse aquí que, al menos desde el siglo XV, en León se pensó que esta imagen era la representación de la pleitesía que San Isidoro y su canónica -representados en el clérigo- debían a la catedral de León -imagen de la Virgen y el Niño-, idea a la que se unían una serie de ceremonias paralitúrgicas descritas por fray Atanasio de Lobera. Dicha pleitesía se documenta desde el siglo XII, con la concordia de 1159, según la cual los canónigos de San Isidoro debían entregar manteca y miel a la catedral anualmente. El papa Alejandro III se ocuparía de recordárselo en 1177¹³². Como decía, desde el ritual catedralicio de los siglos XV-XVII se recoge la resignificación de la talla hacia el sometimiento isidoriano a la catedral, descrita como *en la claostra, debaxo del arco donde Sant Ysidro ofrece un castillo a Nuestra Señora*¹³³.

Por último, señalar que León es la única catedral hispana donde conservamos parcialmente el conjunto pictórico medieval que decoró los muros perimetrales del claustro y conocido en otros lugares, como Lugo, Mondoñedo, Toledo o Ávila, tan sólo documentalmente. A mediados del siglo XV, el maestro Nicolás Francés recibió el encargo de realizar las pinturas en los tímpanos de sus paramentos, con un ciclo cristológico -iniciado con varias escenas de la vida de la Virgen-, que fue frecuentemente repintado en siglos posteriores¹³⁴. El uso desde un punto de vista procesional de estas imágenes carece de toda duda, constituyéndose en una suerte de Via crucis para la liturgia capitular de Cuaresma.

129. LOBERA, *Grandezas...*, pp. 56-57.

130. TRUJILLO, *Antigüedades*, ff. XXXVIIv.-XXXVIIIv. También, QUADRADO, *Recuerdos y bellezas...*, p. 336.

131. LOBERA, *Grandezas...*, cit., pp. 57-58.

132. Publ. J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental del archivo de la Catedral de León (775-1230)*. V (1109-1187), León, 1990, docs. 1510 y 1605, pp. 320-324 y 483-484

133. A.C.L., *Calendario y Libro de aniversarios y Misas*, códice 5, ff. 2v. y 14r.

134. Sobre el ciclo, RÍOS, *La catedral...*, I, pp. 123-130; STREET, *Some account...*, I, pp. 148-149; M. GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", en *Restauración de las pinturas murales del claustro de la Catedral de León*, Valladolid, 1997, pp. 27-55; YARZA LUACES, J., "Un perfil de Nicolás Francés", *Ibid.*, pp. 11-23; FRANCO MATA, "Claustro gótico...", pp. 225-231 y la contribución de esta última autora al presente volumen.

El claustro de la catedral de León. Su significación en el contexto litúrgico y devocional

Ángela Franco Mata

RESUMEN

El claustro de la catedral de León constituye un conjunto arquitectónico, escultórico y pictórico de extraordinaria riqueza. Construido a finales del siglo XIII, su complejo programa iconográfico está dirigido a una sociedad asimismo compleja y dividida. Además de la serie de sepulcros, casi todos pertenecientes al clero, que ordenaban mandas de carácter litúrgico, como misas y procesiones, en el siglo XV se añadió el conjunto pictórico encargado a Nicolás Francés. Aunque no bien conservado, el texto conservado del Salmo II, que se rezaba el Viernes Santo, nos informa de la existencia de procesiones en Semana Santa.

ABSTRACT

The cloister of the cathedral of Leon stands out from the panorama of Gothic Art as an extraordinarily rich ensemble of architecture, sculpture and painting. Erected in the last years of the XIII century, its complex iconographic programme is addressed to a similarly complex society, divided into different classes, from which the cathedral clergy as the protagonist. In addition to the sponsorship of their funerary monuments, clerics laid out a series of liturgical dispositions such as the requests for funeral masses and processions. In the XV century the cloister is enriched with the painted cycle commissioned to Nicolas Frances. Notwithstanding its damaged condition, the theme can be identified as referring to Feasts of the Liturgical Year. The preserved text from Psalm II, which was read on Good Friday, informs us of the existence of processions linked to de Passion during Easter. It is therefore reasonable to conclude that other processions would have taken place throughout the year.

PALABRAS CLAVE: Liturgia. Devoción.

KEY WORDS: Liturgy. Devotion.

El claustro de la catedral de León constituye un conjunto muy representativo del arte gótico, en el que se incardinan en armónica simbiosis arquitectura, escultura y pintura. Su comprensión no resulta fácil para el hombre del siglo XX, tan alejado de los esquemas mentales y religiosos del hombre medieval, cuya vida estaba inmersa en la ley divina. Esto explica la variada temática iconográfica, profana y religiosa, que puebla repisas, capiteles y pintura mural. Junto a santos protectores, como San Cristóbal, Santa Margarita, Santa Catalina, San Lorenzo, todos ellos muy populares en el marco de la devoción medieval europea, se contemplan ocasionalmente algunas ocupaciones de la vida rural, escenas caballerescas, como cace-

rías, figuraciones moralizantes, como el Lay de Aristóteles, y tantas otras, que se justifican desde este carácter de dependencia de Dios, que preside la vida del bautizado. Como se abordará con más detalle, el trabajo, en sus más variadas manifestaciones, constituye un medio salvífico tras la caída de Adán y Eva y consiguiente redención de Cristo, que se integran en la iconografía de repisas y capiteles¹. El cristiano común no se plantea problemas religiosos. Por el contrario, eleva al Todopoderoso los ojos de la fe, para que le ayude a superar las amarguras de la vida presente y conferirle esperanzas para la vida eterna en el paraíso. Sin estos pensamientos carece de sentido el arte, cuya finalidad estética no interesaba en los pará-

1. Esta idea ha sido tratada para el mensario de Beleña de Sorbe por I. M. FRONTÓN SIMÓN y F. J. PÉREZ CARRASCO, "Historia, trabajo y redención en la portada románica de Beleña de Sorbe", *Goya*, 229-230 (1992), pp. 29-38.

metros del bajomedioevo. Culminan las creencias y la liturgia del clero con el ciclo del año litúrgico estampado en magníficos frescos, que recorren las cuatro pandas, cuya organización, así como la mayoría de las pinturas, corrieron a cargo de Nicolás Francés. El claustro acogía los despojos corpóreos de las dignidades capitulares y personajes de especial relevancia social, que erigían monumentos sepulcrales más o menos ostentosos, en torno a los que ordenaban la celebración de actos litúrgicos para impetrar de Dios sufragios por la salvación de su alma.

Qué duda cabe que la finalidad didáctica y catequética para los claustros catedralicios estaba en el ánimo de los encargantes², función no sólo para el fiel en general, sino de manera particular para el propio clero, que era quien hacía uso constante del mismo en las numerosas celebraciones litúrgicas³, vinculadas a grandes fiestas y a mandas funerarias⁴. Son éstas las que proporcionan la clave del significado del denso programa iconográfico: el arte medieval no es gratuito, está pensado con fin docente. La liturgia se manifiesta, entre otros sistemas, por medio del ritual procesional. En la catedral de León, a principios de este siglo se celebraban anualmente ciento seis, después de haberse eliminado unas veinte. Ello representa casi una cada tres días, de las cuales ochenta y ocho eran en el interior del templo y sólo dos en el claustro, esto referido a solemnidades propias de la catedral.

El claustro de la catedral de León se halla emplazado en el lado norte, orientación atípica, por cuanto la mayoría de ellos se ubica en el lado sur⁵. Esta ubicación se explicaría a partir de la

ampliación del templo llevada a cabo por el obispo Pelayo a fines del siglo XI, invadiendo parcialmente el claustro meridional. Las dimensiones del edificio proyectado por Manrique impulsaron la construcción de las dependencias claustrales en el lado norte. El recinto estaba formado por una galería de arcos de medio punto de reducidas dimensiones y columnas pareadas, como corresponde al estilo románico, en cuyo siglo XII son fechables⁶. Un documento de 1186 informa sobre la obra claustral de dicho siglo⁷.

Aunque Gómez Moreno aventura el inicio de las obras del claustro gótico durante el reinado de Sancho IV⁸, debe retrotraerse varios años, concretamente a las últimas décadas del siglo XIII, como se deduce de la documentación expurgada sistemáticamente por varios autores en el arco de los últimos años. A través de ella sabemos, como advierten M. Valdés y otros, de la intención del obispo D. Fernando Ruiz y capitulares de llevar a efecto la remodelación del recinto, que no debió de ser especialmente importante, como se deduce de la escasez de datos a ella referentes. Resultan ilustrativos en cuanto al avance constructivo varios datos documentales: el documento de 1290 referente a la recepción de ornamentos y objetos de culto perteneciente a la "capilla vieja de los obispos", la manda del obispo Ossorio a su muerte en 1313 de cincuenta marcos de plata para la adquisición de posesiones que se emplearon "*in constructione balnearum*" y la donación del infante D. Alfonso de Valencia (+ 1316), de diez mil maravedíes para su aniversario, "*de los cuales fue construida cierta volta en el claustro...*"⁹, referencia directa a la construcción de las galerías. Nieto de Alfonso X el Sabio e hijo de

-
2. "El programa iconográfico [de los cistercienses] debía ser diferente en las iglesias episcopales, a donde acudían fieles que había que adoctrinar, del de las iglesias de los monasterios", dice M^a Teresa LÓPEZ DE GUEREÑO (*Monasterios medievales premonstratenses. Reinos de Castilla y León*, Valladolid, 1997, pp. 69-84, sobre todo p. 78), resulta cuando menos un tópico.
 3. La función funeraria del claustro ha sido tratada para las capillas claustrales de la catedral de Zamora por E. CARRERO SANTAMARÍA, "El claustro medieval de la catedral de Zamora: topografía y función", *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo"* (1996), pp. 107-127. Para Santiago vid. E. CARRERO SANTAMARÍA, "Las ciudades episcopales del Reino de Galicia. Los restos del claustro medieval de Santiago de Compostela", *Religion and Belief in Medieval Europe, papers of the "Medieval Europe Brugge 1997"*, Conferencia, 4 (1997), pp. 171-180. Agradezco al autor los dos artículos.
 4. Para Zamora vid. CARRERO SANTAMARÍA, "El claustro medieval de la catedral de Zamora: topografía y función", pp. 124-125.
 5. No podía levantarse en el lado sur, por estar ocupado por la casa del obispo.
 6. M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, Madrid, 1925, p. 219; M. VALDÉS et altri, *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994, p. 46.
 7. R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, "Una empresa olvidada del primer gótico hispano: la fachada de la sala capitular de la catedral de León", *Archivo Español de Arte*, 276 (1996), pp. 389-406, sobre todo p. 390.
 8. M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, cit. p. 232.
 9. M. VALDÉS et altri, *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994, pp. 114-115.

Don Juan el de Tarifa, D. Alfonso ostenta su prospaña a través de su escudo cuartelado de águilas y leones, que campea sobre el doble arco del quinto tramo de la panda este y sobre la ménsula de su derecha, que acoge los nervios de la cubierta¹⁰, ilustrativo del destino de la donación del infante enterrado en la capilla de la Virgen Blanca¹¹. La reforma importante fue la llevada a cabo en el siglo XVI, que afectó a las cubiertas y a los apoyos exteriores. Para ella se aprovechó en lo posible lo construido anteriormente, así los muros perimetrales del recinto románico y la cantería. Las dimensiones coinciden con las actuales, es decir, treinta metros de lado, la profundidad de las crujías cinco metros.

El trazado de cada uno de los ocho arcos de las galerías así como los soportes deriva del claustro burgalés, levantado el bajo en torno a 1260 y 1265¹². Se proyectaron pilastras con capiteles corridos, ménsulas que recogen los nervios de la cubierta así como arcos formeros dobles decorados con hojas, en todo coincidentes. En León se observa una gran uniformidad en la estructura y decoración a lo largo de todo el perímetro. Los apoyos más cercanos a los ángulos ostentan el núcleo moldurado con gruesos baquetones, mientras en el resto predominan las superficies planas de aristas vivas¹³. En cuanto a las trazas de la obra gótica del claustro leonés, deben de pertenecer al Maestro Enrique, autor de la ampliación de la girola y claustro de la catedral de Burgos¹⁴. Muerto en 1277, es presumible que fuera construido por su sucesor, el maestro Juan Pérez¹⁵.

Existe constancia, ya en 1290, del uso del claustro para diversas actividades, lo que significa el que las obras estaban adelantadas. Por otra parte, se documentan diversas mandas testamentarias con la voluntad de enterrarse en el claustro,

independientemente de las prescripciones del Concilio de León de 1288, referentes a la limitación de los enterramientos en el interior de los templos. Ya desde 1303 está registrada la realización de uno de los usos del claustro, el procesional. El obispo Osorio reguló su limpieza todos los sábados para tal fin. En 1337, el capítulo resolvió la celebración anual de doce procesiones en la nave situada entre las capillas de San Nicolás y de la Trinidad¹⁶.

Claustral era la procesión del día de la Conmemoración de todos los fieles difuntos, la cual obedecía al siguiente itinerario. Concluida la Misa de *requiem*, el Preste con capa pluvial negra y los Ministros con dalmáticas del mismo color, descienden del presbiterio, yendo delante el Subdiácono con la cruz procesional alzada en medio de los dos Ceroferarios, y el Diácono a la derecha del Preste. Sale al mismo tiempo el cabildo del coro dirigiéndose a la capilla mayor. Cantando los Sochantres -encargados de la dirección y entonación del Coro en lo relativo al canto llano- el primer responso, se forma la procesión, que sale por el lado del evangelio hacia el claustro por la puerta del dado. Prosigue su marcha por la derecha y dando la vuelta, regresa a la capilla mayor. Durante la procesión se entonan los Responso, el *Kyrie eleison*, el *Pater Noster*, la Incensación y las Preces correspondientes. Ya de regreso, se entona el último responso y el *Requiescant in pace* cantado por un Niño del Coro¹⁷.

En cuanto a las procesiones que se celebraban con carácter privado, ordenadas en los testamentos, por lo tanto con carácter funerario, carecían del boato de las procesiones solemnes. Si en estas últimas se derrochaba ornato y riqueza para honrar a Dios, también había un factor de carácter económico, el cobro adicional del estipendio establecido para las dignidades eclesiásticas, lla-

10. J. M^o QUADRADO, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Asturias y León, Barcelona, 1885*, p. 464, VALDÉS et altri, *Una historia arquitectónica...*, p.115.

11. A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia 1230-1530*, León, 1998, pp. 429-430.

12. R. ABEGG, *Königs und Bischofsmonumente. Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos*, Zurich, 1991, p. 28.

13. VALDÉS et altri, *Una historia arquitectónica...*, pp. 116-121.

14. H. KARGE, "La cathédrale de Burgos. Organisation et technique de la construction", en *Les batisseurs des cathédrales gothiques*, catálogo exposición, Estrasburgo, 1989, p. 163; Id., *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, versión castellana del original alemán, Valladolid, 1995, pp. 193-195.

15. VALDÉS et altri, *Una historia arquitectónica...*, p.120.

16. *Ibid*, p.116.

17. *Ceremonial de la santa Iglesia Catedral de León*, León, 1902, pp. 55-56.

mado distribución, presencia, pitanza y beneficio manual¹⁸. El clero catedralicio desfilaba en las fiestas mayores celebradas a lo largo del año, que en el claustro tienen su expresión pictórica en la espléndida serie de frescos en su mayoría de Nicolás Francés.

La tradición del Foro y Oferta de Regla se conmemora por medio de una procesión que concluye con la ofrenda/ofrenda ante el tímpano del lucillo del chantre y juez eclesiástico Munio Ponzardi (+ 1240), transformado en el siglo XVI para tal finalidad. Se eliminaron entonces varios elementos incluido el posible yacente, permaneciendo en pie la parte superior de los fustes y capiteles que sustentan el monumento. Se suprimió también el arca sepulcral, conservándose únicamente la cubierta, que se acondicionó como altar de NUESTRA SEÑORA DE FORO Y OFERTA DE REGLA¹⁹. Fray Athanasio Lobera, deán de la catedral en el siglo XVI, refiere las dos procesiones marianas que concluían con una ofrenda a la Virgen ante el citado relieve. La primera de ellas tenía lugar "el día primero de Pascua de Navidad" y participaban los canónigos de San Isidoro, que donaban a la Virgen "un monasterio o castillo hecho de manteca, y dos fuentes de miel". La segunda se celebraba el 17 de agosto y estaba protagonizada por "el regimiento y las niñas de la parroquia de San Marcelo", que ofrecían a la Virgen "un toro, un cestillo de panecillos pequeños que...llaman cotinos, y otro de ciruelas y peras"²⁰. La primera de dichas procesiones, establecida en una concordia de 1159, debió caer pronto en desuso. No así la segunda que pervive hasta el momento actual con algunas modificaciones, adoptándose el relieve para el rito del foro/oferta. En la procesión participan las doncellas cantaderas, recuerdo de la tradición.

En el *Ceremonial* se relata de la siguiente manera: la víspera, el Administrador de Fábrica avisa por el Pertiguero al Notario mayor eclesiástico más antiguo para que asista a la procesión con objeto de dar fe de cómo y por qué el Ayuntamiento de

León entrega cierta cantidad al Cabildo y en qué concepto la recibe éste. Después de Tercia se forma la procesión y sale al claustro con asistencia del Ayuntamiento. Llegada la procesión en frente de la imagen de Nuestra Señora del Foro y Oferta, donde está preparada una mesa con mantel blanco y cuatro candeleros con velas encendidas, se detiene para hacer la *Oferta* o pagar el *Foro* del Ayuntamiento a la catedral de esta manera: un sacristán quita la capa pluvial al Administrador de Fábrica, que tiene junto a sí al Notario Eclesiástico; y saliendo de entre el Ayuntamiento su Síndico acompañado del Secretario dice: "*En nombre del Excmo. Ayuntamiento de esta Ciudad entrego esta cantidad como Oferta que hace en nombre de ella a la santa Iglesia Catedral*" y al mismo tiempo la deposita en una bandeja que cubierta con un paño de brocado, presenta un Sacristán. A lo que contesta el Administrador de Fábrica: "*Yo en nombre de ella y como Procurador del Excelentísimo Cabildo de la misma, la recibo, no como Oferta, sino como Foro*". A esto replica el primero: "*Yo como Oferta y obsequio voluntario la entrego a nuestra Patrona la Asunción. = Pues yo, reitera el procurador del Cabildo, como Foro la recibo, y como tal obligatoria, y de que en este concepto me hago cargo de ella, dará testimonio el Notario aquí presente*". Realizado lo cual, el administrador pone la capa pluvial, y continúa la procesión a la capilla mayor, en la que, colocado el Ayuntamiento en los bancos dispuestos al efecto, asiste a la Misa²¹.

Además de las procesiones antedichas, se celebraban en el claustro todas aquellas públicas, cuando por cualquier causa no podían salir de la catedral -salvo la de la Bula y la de San Marcelo-. Domingo de Ramos, Letanías de San Marcos, Letanías de la Ascensión, Corpus Christi y su Octava²².

El acceso al claustro se efectúa desde la portada norte de la catedral, que sufrió reformas en el siglo XIV. El vano se abrió aprovechando el espacio de la crujía bajo el arco formero. Se prolongó el doble arco hasta la altura de la nueva imposta y se añadieron dos arquivoltas que acentúan el abocinamiento exterior. El tímpano debió de rehacerse cuando se llevaron a cabo las obras de 1454

18. *Ceremonial de la santa Iglesia Catedral de León*, pp. 47-51; P. NAVASCUÉS PALACIO, *Teoría del coro en las catedrales españolas*, discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1998, pp. 93-115.

19. R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, "Nuestra Señora de Foro y Oferta de Regla: Fortuna y recepción de un relieve gótico leonés", *Ruta cicloturística del Románico Internacional*, XIII, (1995), pp. 125-127; G. BOTO VARELA, "1200 en León. Esculturas de la antigua catedral románica", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 59-60 (1995), pp. 83-118, sobre todo p. 89.

20. Fr. A. de LOBERA, *Grandezas de la muy noble e insigne ciudad e iglesia de León*, Alcalá de Henares, 1545.

21. *Ceremonial de la santa Iglesia Catedral de León*, pp. 56-57.

22. *Ibid.*, pp. 95-96.

para la colocación de la vidriera de la Virgen del Dado, de Anequín, sobre cartón de Nicolás Francés²³. La portada presenta un programa iconográfico donde se narra el paralelismo entre el Antiguo y el Nuevo Testamento con la personificación de los dos sufrientes, Job y Cristo. Dicho programa no es nuevo en el arte. Por el contrario, hay que rastrear las fuentes en varios siglos antes, aunque tiene precedentes cercanos en la escultura monumental francesa, concretamente en la catedral de Chartres.

Con el fin de realizar ordenadamente el estudio iconográfico, he estimado oportuno establecer tres grandes apartados, el primero relativo a los monumentos sepulcrales, a continuación el complejo programa iconográfico de la puerta de acceso, repisas y capiteles y finalmente el ciclo pictórico de Nicolás Francés.

MONUMENTOS SEPULCRALES

El claustro es el lugar sagrado elegido para enterramiento por las dignidades eclesiásticas, sacristanes, archilevitas, maestrescuelas, arcedianos y canónigos fundamentalmente, relación que culmina en el deán, autoridad inmediata al obispo. Todos ellos, además de los beneficiados y otras personas de cierta categoría en el clero leonés, gozaron de la dedicación de misas de entierro y honras, además de las de Aniversario o dotación particular cuando lo pedía el fundador²⁴. Las exequias consistían en el entierro con Misa y Oficio de sepultura, tres días de honras si era capitular y dos si era beneficiario. En la tarde anterior al entierro, concluido el Oficio del día, se cantaba el Invitatorio y el segundo y tercer Nocturnos del Oficio de difuntos. El primero se reservaba para cantarlo al día siguiente después de Nona y antes de la Misa de *Die Obitus*. La capilla de música cantaba el responso, después de lo cual el cabildo se dirigía en procesión a la casa del finado entonando el *Miserere*. Se conducía el cadáver al atrio de la catedral, se le colocaba sobre un *lit de parade*, con tapete negro, ante la imagen de la Virgen Blanca, para cantar allí el oficio de sepultura según el Ritual Romano. Entonada la antifona *In paradisum*, se ordenaba la

procesión para conducir el cadáver al lugar de enterramiento. El entierro y primer día de Honras por los beneficiados se celebraban con igual solemnidad que las exequias de los capitulares, con alguna restricción. El segundo día de honras o el cabo de año se celebraba en la capilla de Santa María de Regla. A estas celebraciones hay que añadir los oficios rezados en las correspondientes horas canónicas²⁵.

A servir dicho lugar sagrado de reposo definitivo, se añade la posibilidad de celebrarse sobre el sepulcro misas, oficios y procesiones, como se expresa en multitud de testamentos redactados en el siglo XIII. El canónigo Alfonso Martínez, hermano del deán Martín Fernández, se compromete a entregar al cabildo una cantidad para adquirir heredades con cuyas rentas costear las dos procesiones de San Froilán [11 de agosto y 4 de octubre], que debían de celebrarse sobre la tumba del deán hasta que muriera el donante y, posteriormente, sobre la tumba de este último. De las dignidades antes citadas se conservan en el claustro leonés monumentos sepulcrales de mayor o menor calidad artística. En ocasiones el testador ordena expresamente que se le construya un lucillo [*lucielo* o *luzielo*], como los canónigos Gil Nicolás [8 de septiembre de 1274] y D. Guido [12 de agosto de 1283]. La proporción de enterramientos de canónigos en el claustro es muy superior al resto de las dignidades. La documentación recoge, sin embargo, testimonios de algunas personas civiles, con el expreso deseo de hacerse enterrar en la *claustra*, lo que indica que tal derecho no era privativo de los eclesiásticos.

El sepulcro de Munio Ponzardi constituye el primero de carácter gótico, que reúne los elementos propios de la portada de un monumento sepulcral: jambas con columnillas, arquivoltas y tímpano. Adopta la estructura de arco apuntado con una arquivolta exterior decorada con cabezitas de ángeles, picadas en el siglo XVI. En el tímpano se desarrollan tres escenas, entre las que puede establecerse una relación. A la izquierda se sitúa una Anunciación, preludio de la Redención y como tal, congruente en un contexto funerario. Preside el conjunto en el centro la Virgen entronizada con el Niño sobre su regazo, coronada

23. VALDÉS et alri, *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, pp. 118-120.

24. *Ceremonial de la santa Iglesia de León*, p. 34.

25. *Ibid*, pp. 41-43.

por dos ángeles, mientras aquél recibe de manos del chantre una construcción. La Coronación de la Virgen culmina el proceso de la Glorificación, tras la Muerte y Asunción²⁶.

Estimo ilustrativo llamar la atención sobre el papel de las portadas catedralicias como inspiración para la realización de monumentos sepulcrales. El del maestrescuela Facundo (+ 1250), muy recompuesto, es del tipo de lucillo, con dos arquivoltas decoradas con motivos vegetales. Parece que es el más antiguo ejemplar con estatua yacente en la región castellano-leonesa y probable cabeza de un grupo de sepulcros que repiten la misma fórmula, un libro como atributo específico del finado, enseñante de ciencias eclesiásticas. El canónigo y tesorero Pedro Yáñez moría en 1258 y en su testamento dispone ser enterrado en el claustro. Su lucillo consta ejecutado en 1274 en el testamento de su sobrino el chantre Gil Nicolás de hacerse enterrar a los pies del sepulcro del tío. No proporciona ninguna referencia sobre el sepulcro. Ubicado en el ala meridional, se enmarca dentro de la nueva corriente estilística en cuanto a organización general. Se compone de lucillo excavado, de escasa profundidad, con arco apenas apuntado, rematado en doble arquivolta vegetal, con hojas de vid e higuera, que apea sobre sendos leones, y yacente con los atributos de su profesión, el libro y las llaves, y un perro a los pies, símbolo de la fidelidad. El tímpano se articula en doble registro, en el inferior de los cuales se desarrolla de izquierda a derecha la Epifanía, las exequias y el alma del difunto asida por un ángel para introducirla en el paraíso. El registro superior está dominado por la figura de Cristo entronizado como punto focal y eje de la composición. Un largo epitafio laudatorio informa sobre la calidad humana y virtudes que adornaron al finado. El autor conocía la escultura francesa y tal vez sea identificable con el de la portada de San Froilán, de la que procede la convención de la asunción del alma del difunto. Arquivoltas vegetales ornan el lucillo de Munio Velázquez (+ 1260), aunque la bovedilla cobija una fila de ángeles en pie.

El presbítero y canónigo Domingo Yáñez (+ 1272) testa el 3 de octubre de 1271, solicitando ser enterrado en el claustro y para la celebración de su aniversario dona al cabildo su heredad de

Villibañe. El sepulcro, en forma de lucillo, se halla excavado en el muro occidental. Estuvo tapiado y fue descubierto por el Sr. Torbado en 1911. El fondo está dividido en dos registros, el inferior de los cuales se decora con la celebración de las exequias y asunción del alma y el superior con Cristo entronizado entre la Virgen y Santiago peregrino orantes. La presencia de este último en sustitución de San Juan evangelista, constituye una referencia a la exaltación de la figura del apóstol peregrino. Este lleva los pies descalzos como corresponde a su condición de apóstol, se toca con sombrero y porta bastón, atributos de peregrino. Oficia los funerales un obispo que lee las preces en un libro sostenido por un acólito, mientras otro tiene un hisopo. Completan la escena tres prelados más. La asunción del alma, que normalmente se sitúa en el registro superior, interrumpe la citada ceremonia, lo que denota un desconocimiento de la iconografía. El yacente es la escultura más castigada, del que ha desaparecido la cabeza. Es obra de un escultor local, conocedor de las convenciones del Maestro de la Virgen Blanca.

No sólo el arte monumental y la composición de las portadas fueron inspiradores de monumentos sepulcrales. Los propios maestros recibieron encargos en este sentido. El Maestro del Juicio Final es indudablemente el tracista e intervino en la escultura del sepulcro del deán Martín Fernández (+ 1250), primorosa obra, realizada entre 1255-1260²⁷ (fig. 1). Su estructura general deriva de fórmulas del gótico francés clásico, pudiendo invocarse en este sentido como precedentes los sepulcros de Felipe I y Felipe Dagoberto, además de otras referencias de sepulcros reales. Excavado el muro generosamente, un arco apuntado dibuja doble arco que sostiene un círculo, típico de la arquitectura del momento. Tanto la composición como la escultura que alberga constituyen un conjunto artístico de extraordinaria calidad. Aunque prácticamente perdido el yacente, las esculturas del fondo se hallan entre las mejores tallas en monumentos funerarios. Se divide en dos registros, en el inferior de los cuales se figura la Epifanía y en el superior un Calvario, cuyo Crucificado afecta la peculiaridad de ser de cuatro clavos. Esta moda-

26. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia...*, pp. 403-404.

27. *Ibid.*, pp. 409-411.



Figura 1. Sepulcro del deán don Martín Fernández, 1255-1260, claustro catedral de León. Foto Imagen Mas

alidad está en relación con el espíritu conservador del clero leonés, muy diferente del talante aperturista del obispo Martín Fernández. La Epifanía mezcla elementos humanos y angélicos en un alarde de naturalidad. Los magos han llegado de los países de origen en caballos, que están a cargo de un criado, como en la portada del Reloj de la catedral de Toledo, unas décadas posterior.

Avanzado el siglo, las arquivoltas vegetales dan paso a las figuradas, generalmente con doble fila de personajes, como en el sepulcro de un arcediano muerto en 1275, el de Juan Álvarez y el de Adán, arcediano de Valderas²⁸. Ambas modalidades tendrán una fructífera proyección durante el siglo XIV. La disposición de figuras en las arquivoltas está adoptada de la escultura monumental, de donde provienen temas iconográficos para el fondo de los lucillos, como Cristo en majestad, la Virgen entronizada con el Niño y la Coronación



Figura 2. Sepulcro (1310-1320), claustro catedral de León. Foto Imagen Mas.

de la Virgen. Este tipo de monumento sepulcral, con yacente, es característico de León. Las arquivoltas ostentan generalmente, ángeles turiferarios, cerofenarios o portadores de libros.

El Sr. Torbado descubrió otros lucillos, uno de ellos correspondiente al siglo XIV (fig. 2). Actualmente carece de yacente. Las dos cabezas que sobresalen en la base del arco sugieren ser copia de los leones típicos de la escultura funeraria leonesa de la primera mitad del siglo anterior. Afecta estructura de arco apuntado y fondo poco excavado. Ostenta un Calvario con Cristo en la cruz, la Virgen y san Juan, en pie, desproporcionados con respecto a los dos personajes postrados de hinojos en los extremos, sensiblemente más corpulentos. Que su destinatario era un peregrino jacobeo lo delata el atuendo con bastón y sombrero de peregrino; va además descalzo. El Crucificado peina una poblada y rizada cabellera, según los cánones del momento²⁹.

El sepulcro del sacristán Diego Yáñez constituye un ejemplar muy peculiar en la relación de lucillos diseminados en el claustro (fig. 3). La data del óbito revela una fecha temprana dentro del siglo XIV, e incluso Gómez Moreno propone una fecha de ejecución anterior a la del deceso. Conocemos varios datos relativos a su persona, gracias al largo panegírico, transcrito por J. M. Quadrado. En él descollaban relevantes cualidades humanas. Procedencia gallega, el cargo que desempeñó en la catedral, la fecha de su muerte, el 23 de junio de 1309. Que fue devoto de

28. *Ibid*, pp. 411-412.

29. *Ibid*, p. 431.



Figura 3. Sepulcro del sacristán Diego Yáñez (+ 1309), claustro de la catedral de León. Foto A. Franco

Santiago lo confirman las seis conchas veneras situadas en el frente del sarcófago entre los escudos, con dos árboles y una torre de faro, tal vez de La Coruña. El lucillo se halla más próximo a la escultura monumental que los restantes. Rematado exteriormente en arco de medio punto, con dos arquivoltas recorridas por doble fila de ángeles, se figura en el fondo del tímpano la Coronación de la Virgen, ladeada y en el momento de ser bendecida por su Hijo y recibir la corona de manos de un angelito. Esta modalidad deriva directamente de la escena de la portada de San Francisco. El yacente va ataviado de acuerdo con su cargo. El estilo delata influencia del Maestro de los Apóstoles.

El sepulcro de Juan Martínez de Díaz, arcediano de Saldaña, ostenta el nombre del personaje sobre la cama del yacente, en caracteres góticos del siglo XV, añadido posterior, aunque el monumento sepulcral responde a caracteres estilísticos del siglo anterior³⁰. Se compone de lucillo exca-

vado en el muro, con yacente sobre el sarcófago decorado su frente con escudos familiares, y el fondo con la escena de la asunción del alma del difunto y la Virgen entronizada con el Niño recibiendo homenaje de ángeles. Las arquivoltas adoptan decoración vegetal, alusión al jardín paradisiaco. Este sepulcro ejerció su influencia sobre otros, como el del arcediano Miguel Domínguez, arcediano de Triacastella³¹. Su muerte es recogida en los Obituarios de la catedral. Resulta por extremo interesante el destino de sus mandas. Dejó siete cubas *in apoteca* de Villaripando, que fueron vendidas por el cabildo al obispo Juan, con cuyo ingreso debía de adquirirse una serie de posesiones. De las rentas se destinarían cien maravedíes para repartir entre los asistentes a la misa de Prima y los enfermos. El estilo del sepulcro remite a estilemas del Maestro de la Virgen Blanca. El antiguo sepulcro de Alfonso, muerto en 1312, fue transformado en la portada de acceso a la capilla de San Nicolás, reaprovechamiento que no es nuevo, como se deduce de la transformación de un sepulcro de hacia 1180 en la *Porte Romane*, en la catedral de Reims³².

Además de los sepulcros monumentales antedicho, otros de carácter más humilde se ejecutaron en el claustro. Es el caso de Miguel Bertrand de Ayerbe, "miles" aragonés, que fallece accidentalmente en León en 1323, cuando visitó a su padre el obispo D. García de Ayerbe. Su enterramiento en el lugar antedicho está justificado desde el cargo ostentado por su progenitor. El sepulcro es un sencillo sarcófago, cuya única decoración es la efigie esgrafiada del finado con ambas manos sobre la espada, como correspondía a su profesión castrense, y un perro a los pies, cobijado por la chambrana, sobre la cubierta y los emblemas familiares en el frente. Se trata de tres escudos que constan de una cruz de argent cantonada de dos palos con gules sobre oro y cargada de cinco escudetes que traen de argent faja azur, inscritos en estrellas de lacería de ocho puntas unidas por rombos. Este esquema mudéjar es único en León, si bien existen varios ejemplos diseminados por el país, particularmente en Toledo y Burgos, e incluso en Galicia, lo que prueba su inspiración foránea³³.

30. *Ibid.*, p. 434.

31. *Ibid.*, pp. 435-436.

32. *Ibid.*, pp. 436-437.

33. *Ibid.*, pp. 437-438.

A diferencia de Burgos, donde el siglo XV alcanza las cotas más altas de desarrollo y calidad, León ha ido sufriendo un paulatino proceso involutivo y en consecuencia, un empobrecimiento, hecho que se constata también en la escultura funeraria. Pocos son los sepulcros realizados y salvo el magnífico ejemplar de Juan de Grajal, el resto adolece de inspiración y originalidad, repitiendo viejas fórmulas. El monumento sepulcral del canónigo y legista Juan de Grajal es una de las obras más equilibradas y originales de la escultura del siglo XV en León, esculpida durante el maestrazgo de Maestre Jusquín³⁴. El monumento fue presumiblemente ideado por el propio legista, propuesta avalada por la particular iconografía y el texto epigráfico. No de otra forma se entienden los conceptos iconográficos plasmados, inmersos en la moda europea del momento. D. Juan de Grajal procedía de Tierra de Campos, tal vez del propio Grajal. En 1419 ya era canónigo de la catedral de León y bachiller en Leyes, y habitaba en la calle de la Canóniga. Debió de destacar mucho en su especialidad, habida cuenta de las misiones que le fueron encomendadas fuera de la provincia. Obtenida una de las seis becas de la Santa Sede, que tenía la catedral de León, prosigue sus estudios de Derecho en la Universidad de Salamanca, donde alcanza el grado de doctor. De regreso a León, figura habitando en 1423 en una casa de la Calle Cardiles. Muere el 23 de octubre de 1447.

El monumento es extremadamente sobrio, predominando lo arquitectónico sobre la plástica, de una precisión y acabado de detalles, que recuerda labores metálicas y tal vez esté inspirado en ellas. Apenas excavado en el muro, está constituido por un airoso arco apuntado a partir del cual se generan estructuras más complicadas. El trasdós obedece a fórmulas del siglo XV, con un arco conopial. Apea sobre sendas estructuras prismáticas rematadas inferiormente en ménsulas con la figura del doctor vivo -izquierda- y cadáver -derecha-, y superiormente a doble vertiente. La representación del doctor vivo y difunto es la interpretación del *transi* (fig. 4), desarrollado en Europa a partir del siglo XIV. La significación de ambas figuras viene explicada por la inscripción sostenida por el ángel³⁵.



Figura 4. Figura del transi, sepulcro del canónigo y legista Juan de Grajal (+ 1447), claustro catedral de León. Foto A. Franco

Son a su vez base de dos pináculos, cuyo remate superior enlaza con una línea de imposta recta, generando un alfiz, que se quiebra en ángulo recto el centro, frecuente en el arte toledano contemporáneo. El arco conopial, cuyo hueco de separación se decora con tres hojas de roble, se prolonga en sentido ascendente rematando en un capitel con hojas de vid, limitado en sus extremos por sendos anillos moldurados. Sobre él campea San Miguel con alas semiplegadas, ataviado con armadura y manto encima, y empuñando una lanza, rota, que bate al dragón, también mutilado, del que quedan restos de color verde. El arcángel peina largos rizos y ostenta nobles rasgos faciales. El trasdós muestra hojas de cardo típicas, mientras en los resaltes inferiores centrales del arco trilobulado se aprecian dos racimos y dos hojas de vid, muy bien tallados. Los espacios generados por el alfiz muestran el repetido escudo del finado, consistente en un castillo con una puerta adovelada de medio punto, ventanas, almenas, merlones y tres torres, la del homenaje y dos laterales, sobre

34. *Ibid.*, pp. 481-483.

35. *Ibid.*, pp. 522-523. Vid. también F. ESPAÑOL, *Lo macabro en el gótico hispano*. Cuadernos de Arte Español, m. 70, Madrid, 1992, p. 14. VII. m. 11; Á. FRANCO, "El encuentro de los tres muertos y los tres vivos y las danzas de la Muerte en España", *Boletín del museo Arqueológico Nacional*, 21, (2002).

cada una de las cuales está posado un grajo, alusivo a la localidad de Grajal. Penden del muro, sujetos por una cinta ligeramente plegada. Conservan éstos restos de color verde y rojo los escudos, color predominante, también apreciable en otras partes del monumento.

El ángel del epitafio va ataviado con túnica escasamente visible. Peina frondosa cabellera con rizos huecos y plásticos. Su expresión risueña contrasta con la melancólica escultura del difunto vivo y la tétrica de él mismo muerto. La ubicación del ángel en el fondo del arco sugiere evidentemente el paraíso, cuyas plantas de vid, roble y cardinas constituyen una síntesis de la vegetación paradisíaca. El arcángel San Miguel es el abogado intercesor del finado ante el Padre Eterno para su acceso a las moradas eternas, presente en la liturgia de difuntos.

LA PUERTA DE LA GOMIA, REPISAS Y CAPITILES

Don Diego Ramírez de Guzmán puso especial empeño en que su nombre figurara como constructor de la puerta de la Gomia, hecho que se enfatiza a través de su escudo, que se representa reiteradamente³⁶. Su figura expresa el paralelismo de dos personajes sufrientes, Job y Jesús, aquél como prefigura o *tipo*. Sus sufrimientos y su victoria prefiguran la pasión y triunfo de Cristo. La vida de uno y otro se disponen a derecha e izquierda del espectador, en sentido ascendente. Job y uno de los amigos, Elifaz de Temán. Job, sentado, orando, mientras sus ganados pastan; muerte de sus hijos e hijas; muerte de los ganados; un ángel recoge sus oraciones para presentárselas a Dios. Muerte de los ganados, fulminados por el fuego. Imprecación del *santo pagano*: "Desnudo salí del seno de mi madre, desnudo allá retornaré" (Jb. 1, 20). Elifaz y Elihú. Job en el muladar maltratado por el diablo. Job recibe a sus amigos Elifad, Bildad y Sofar. Job de nuevo maltratado por el demonio. Dios bendiciendo a Job. Los ganados y los hijos de Job muertos. Vuelve la prosperidad. Muerte del patriarca. Ángeles recogen su alma. Entierro del cadáver por los hijos de Job, que se mesan los cabellos.

En el lado contrario se disponen catorce episodios de la vida de Cristo, comenzando con el ciclo de Navidad: Anunciación. Visitación, Natividad. Anuncio a los pastores. Presentación en el templo. Epifanía. Matanza de los inocentes. Huida a Egipto. Se inicia el ciclo de la pasión con la Unción de Betania. Sigue la Despedida de Jesús y María, la Oración en el Monte de los Olivos. Se han suprimido varias escenas, pasándose a la Flagelación, Coronación de espinas, y *Ecce Homo*, Cristo con la cruz auestas camino del calvario. Se completa el paralelismo con la representación de profetas y apóstoles. Entre éstos últimos son reconocibles: Santo Tomás y San Pedro [desaparecido], frente a San Pablo y Santiago el Mayor. Sencillas arquivoltas, vegetales y figuradas, enmarcan el tímpano con la vidriera de la Virgen del Dado, dibujada por Nicolás Francés. Tal vez esté presente la evocación de los gozos y dolores de la Virgen, además del Doble Credo

Si en la *Expositio interlinearis libri Job* de San Jerónimo y los *Moralia* de San Gregorio (540-604) leemos "*Christus Job nomine designatus*" y "*beatus Job passiones Redemptoris nostri, ejusque corporis, id est sanctae Ecclesiae, et passione sua signavit et nomine*", la iconografía se hace eco de Job como prefigura de Cristo. El episodio de Job en el estercolero [*Job in sterquilino*] ha sido invocado por G. Von der Osten como prefigura de Cristo como varón de dolores³⁷. Estas figuras aisladas tienen su formulación más completa en la escultura románica, disponiendo la pasión de uno y otro en paralelo, como evidencian los capiteles de la Daurade y Pamplona³⁸.

Podrían aducirse como precedentes del programa leonés estos capiteles, pero en la puerta de la Gomia se desarrollan no sólo la pasión de Job y Cristo, sino también la vida, la del primero en la época de abundancia y amargura y el ciclo de Navidad y Pasión en la de Cristo. En cuanto a precedentes compositivos, hemos de buscarlos en Francia; algunos detalles iconográficos, como Job en el estercolero, proceden de la catedral de Chartres, mientras los cuadrilóbulos que enmarcan las escenas, provienen de la catedral de Amiens.

36. Á. FRANCO MATA, "Las puertas de la Gomia y de la sala capitular en el claustro de la catedral de León", *Tierras de León*, 51 (1983), pp. 51-69.

37. G. v. d. OSTEN, "Job and Christ", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16 (1953), pp. 153-158.

38. G. GAILLARD, "El Capitel de Job en los Museos de Toulouse y de Pamplona", *Príncipe de Viana*, 80-81 (1958), pp. 237-240.

Como es sabido, los capiteles cubiertos de escenas de los claustros son creaciones monásticas. De aquí son adoptados en iglesias y catedrales, llegando al mundo gótico plenamente formados y en muchos casos muy evolucionados. El claustro románico de la catedral de Gerona, por ejemplo, presenta una temática, coincidente en gran medida con la adoptada posteriormente en León, aunque ello no quiere decir que haya sido el inspirador³⁹. Como el templo cristiano, constituye un símbolo de todo el universo, lo cual justifica la inclusión de una temática variada, religiosa y profana. El programa iconográfico del claustro leonés es complejo a la vez que sintético, global, muy variado, y no sujeto a un orden determinado. La idea motriz es la de la salvación por los méritos de la pasión de Cristo, para cuya consecución el cristiano ha de estar implicado por medio de la oración al Salvador y plegarias a los santos intercesores. Pueblan repisas y capiteles temática bíblica, del Antiguo y Nuevo Testamento, hagiográfica, profana, donde tienen cabida narraciones literarias, y sobre todo multitud de escenas de la vida cotidiana, que se impone cuantitativamente sobre todo lo demás. Entre ellas se inmiscuyen seres fantásticos, generalmente con carácter negativo, que vienen a significar vicios e intromisiones del maligno para impedir la salvación del cristiano⁴⁰. Creo, sin embargo, que el programa original no se llevó a efecto en su totalidad, como se demuestra a través de la gran diferencia de calidad artística y complejidad iconográfica. Las repisas y capiteles de la panda septentrional y algunas de la occidental resultan infinitamente más pobres que las de los lados sur y este. Por otra parte, el propio programa iconográfico, que ha servido de inspiración al claustro de Oviedo, resulta en León mucho menos completo en determinados ciclos, fundamentalmente los relativos a temática bíblica.

Dentro del espíritu enciclopédico y el carácter moralizante que presiden el programa iconográfico, tiene su inicio en la creación y pecado original, su continuación en la redención y clausura en el Juicio Final. Son tres momentos que en el cristianismo se arbitran en un concepto lineal de la historia del género humano, el inicio en el primero, el estadio álgido en el siguiente y el final el último. Todo ello se inscribe en el orden providencial querido por Dios según la ideología aristocrática imperante. La Iglesia proporciona al hombre la posibilidad de salvación a través del trabajo, que lo redime del pecado. El hombre ha de procurarse el sustento hasta el Juicio Final, entendido desde el siglo XII, como advierte Le Goff⁴¹, no como concepto negativo sino positivo de salvación. Estos conceptos son vertidos en el *Elucidarium*, en el sentido de que el hombre había sido creado para vivir sin trabajar, si era su deseo; el trabajo obligatorio es consecuencia del pecado, pero las tareas libremente aceptadas se convierten en un medio de salvación, no en una servidumbre de aquél⁴². También Hugo de San Víctor y Pedro el Comedor estiman que el trabajo como castigo deja el lugar a su revalorización en tanto que penitencia y medio de redención⁴³. Pero a estos conceptos ideológicos hay que añadir otros de carácter material: la Iglesia establece el impuesto del diezmo, que afecta a todos los trabajadores, buscándose su fundamento en las ofrendas de Caín y Abel a Dios por consejo de su padre⁴⁴.

La marginalización y dispersión de temas y motivos de la iconografía del calendario ya se había anunciado en el románico tardío, evidenciándose desde finales del siglo XIII en los claustros de Orense, León y Oviedo⁴⁵. Sólo en este último se figuran siete meses, de enero a julio⁴⁶.

39. Para el análisis iconográfico del claustro de la catedral de Gerona, vid. C. CID PRIEGO, "La iconografía del claustro de la catedral de Gerona", *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, 6 (1951), pp. 5-118.

40. Analizado por I. MATEO GÓMEZ, *Temas profanos en la escultura gótica española. La sillerías de coro*, Madrid, 1979. Para Asturias vid. F. CASO FERNÁNDEZ, "Temas mitológicos en el gótico astur", *ENTEMU* (1992), pp. 173-191.

41. J. LE GOFF, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, versión española del original francés, Madrid, 1983, p. 164.

42. J. LE GOFF, *La civilización del Occidente medieval*, (versión española del original francés), Madrid, 1969, pp. 324-325.

43. Ch. FRUGONI, "Chiesa e lavoro agricolo nei testi e nelle immagini dall'età tardoantica all'età romanica", *Medioevo rurale. Sulle tracce della civiltà contadina*, Bolonia, 1980, pp. 321-336.

44. M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, "Cycles de la Genèse et calendriers dans l'art roman hispanique. À propos du portail de l'église de Beleña del Sorbe (Guadalajara)", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 38 (1995), pp. 307-317.

45. M. A. CASTIÑEIRAS, "El desfile de los meses de Santa María do Azogue", *Anuario Brigantino*, 16 (1993), pp. 177-196, sobre todo p. 190.

46. F. CASO FERNÁNDEZ, "La vida rural en los capiteles del claustro de la catedral de Oviedo", *Asturiensia Medievalia*, 3 (1979), pp. 329-339.



Figura 5. Capitel: Creación Repisa: *Lay de Aristóteles y Campaspa* (12 A). Foto Edileasa

Este claustro, aunque inspirado muy de cerca en el de León, adopta para aquéllos una fuente distinta. Como mimesis del calendario pueden entenderse las escenas de la cetrería, referente de la nobleza para el mes de mayo, estamento social que efectúa su incursión en el marco de la vida cotidiana protagonizada por el humilde trabajador, la vendimia, para el mes de septiembre, o la matanza del cerdo, para el de diciembre. Hay que recordar que la representación de los meses difiere de las escenas del claustro leonés en el limitado número de personajes, generalmente uno, y el correspondiente signo identificativo⁴⁷.

Sin ánimo de romper el carácter global, sino por motivaciones metodológicas, parece conve-

niente reseñar cada grupo temático, subordinado al conjunto total. Las indicaciones sobre la ubicación se efectuarán disponiendo la letra A para las repisas y B para los capiteles. El giro se lleva a cabo desde la puerta de la Gomía hacia la derecha, siguiendo por el ala este, norte, oeste, finalizando a la izquierda de dicha puerta.

I.- Temática religiosa

Ia.- Iconografía bíblica

Antiguo Testamento.-

Génesis: Creación de Eva; Adán y Eva desnudos; Expulsión del paraíso (12 B) (fig. 5); la primera y tercera escena se repiten en 35 B.

Este ciclo iconográfico figurado en León responde a las convenciones frecuentes en claustros medievales; así se advierte en la catedral de Gerona⁴⁸ y en Santa María de Olite⁴⁹, románico y gótico respectivamente. La sucesión de las escenas, se inicia con la creación de Eva según la consabida fórmula de extraer Dios de la costilla de Adán dormido barro para formar su cuerpo. Sigue Adán y Eva desnudos a ambos lados del árbol, sobre el que está enrollada la serpiente. Continúa su expulsión del paraíso por un ángel tras el pecado. La primera y tercera escenas se repiten en el capitel 35 B, tras el martirio de San Pedro. Todos estos momentos del Génesis siguen idéntico orden figurativo en León y Oviedo, con alguna variante de escasa entidad⁵⁰. El ángel, que en León empuja a Eva, la última en salir del paraíso, en Oviedo empuña una espada. Aquí se añade otra escena fabulada del Antiguo Testamento, que falta en León. Se trata de la mujer influida de Salomón, tema de la leyenda medieval en que marido y mujer se golpean con un mazo.

Varón desnudo tenante de pez (16 A).

Así es denominado el capitel del claustro de la catedral de Oviedo⁵¹. Aunque dicha figuración se

47. J. L. MINGOTE CALDERÓN, "El menologio de San Claudio de Olivares (Zamora)", *Instituto de Estudios Zamoranos, Anuario* (1984), pp. 83-97, sobre todo p. 84.

48. CID PRIEGO, "La iconografía del claustro de la catedral de Gerona", pp. 11-12.

49. J. URANGA GALDIANO, y F. IÑIGUEZ ALMECH, *Arte Gótico. Arte Medieval Navarro. IV*, Pamplona, 1973, p. 228.

50. F. CASO FERNÁNDEZ, "Iconografía bíblica en el claustro del Salvador", *Liño*, 8 (1989), pp. 35-49.

51. F. CASO FERNÁNDEZ y P. PANIAGUA LÓPEZ, *Informe para la restauración de la catedral de Oviedo, actualmente en curso*. Agradezco la información a los autores.

ha relacionado con Tobías y el pez⁵², no resulta coherente, toda vez que la iconografía difiere de la de los claustros leonés y ovetense.

Nuevo Testamento

Ciclo de Natividad.- Se inicia con un tema genealógico: el Árbol de Jessé (35 A)

La representación de la Virgen entronizada con el Niño sobre el regazo con dos profetas a los lados creo que debe de entenderse como una interpretación reducida del Árbol de Jessé (35 A) (fig. 6). Uno de aquéllos sería Isaías, el profeta mesiánico por excelencia, sosteniendo una filacteria, tocado con gorro rabínico; tras él, un árbol con un halcón sobre las ramas. El otro sería Jeremías, imberbe, con túnica talar, capa y bonete y tras él un árbol con racimos.

Anunciación (30 A).

Tema obligado en el contexto de la salvación, por cuanto abre el ciclo de Navidad, se representa a María y Gabriel en pie, a uno y otro lado del jarrón de azucenas. El ángel levanta un brazo en actitud de saludo y la Virgen, coronada portadora de un pergamino, lleva la mano derecha al vientre, signo de su gravidez. Esta escena está presente en el claustro de Oviedo asociada a la Visitación y al Sueño de san José⁵³.

No se figuran ni la Natividad, ni el canto de Simeón, presentes en cambio en el claustro de Oviedo. Se representan la Matanza de los Inocentes (12 B) y la Huida a Egipto (12 B), que forman parte de los Dolores de la Virgen; en el presente contexto se asocian al ciclo de la Navidad. En la primera, los sayones despedazan a los infantes de la manera más sangrienta, con la presencia impasible de Herodes. La Huida a Egipto es representada de acuerdo con los cánones de la escultura monumental, sin interés narrativo alguno. María lleva al Niño en brazos, montada sobre el pollino, cuyas riendas están sujetas por San José, portador de un hato al hombro. Ambos episodios se figuran en el claustro de Oviedo, pero del segundo se representa el milagro del campo de trigo⁵⁴.



Figura 6. Capitel: *Visita de San Pedro a sus discípulos y martirio de San Pedro (35 B)* Repisa: *Virgen entronizada con el Niño y dos profetas (interpretación reducida del Árbol de Jessé) (35 A)*. Foto Edileisa

De la vida pública de Cristo se representan los dos temas que a continuación se reseñan.

Cristo caminando sobre las aguas hacia la barca de Pedro (1 A) (fig. 7) constituye una representación de este episodio de la vida pública de Cristo, cuya aparición en el arte se remonta al arte paleocristiano mediados del siglo III en la iglesia de Doura Europos. En el Codex Egberti, de la escuela de la Reichenau⁵⁵, de hacia 980, se figura a Cristo sobre las aguas y Pedro saliendo a su encuentro, hundiéndose. Por el contrario, el Evangelario de Enrique III, de la Escuela de Echternach, de hacia 1045-1046⁵⁶, es más próximo a la representación de León: Cristo se dirige, caminando sobre el mar, a la barca, donde los dis-

52. M. DOMÍNGUEZ BERRUETA, *Monumentos cardinales de España. La catedral de León*, Madrid, 1951, p. 138; Á. FRANCO MATA, "Claustro gótico. Itinerario para la liturgia", *La catedral de León. Mil años de Historia*, León, 2002, pp. 195-231, sobre todo p.

211. Agradezco la sugerencia de J. Yarza, quien me llamó la atención a propósito de dicha errada convención.

53. CASO FERNÁNDEZ, "Iconografía bíblica...", p. 41.

54. *Ibid.*, p. 44.

55. G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, versión inglesa de la original alemana, Londres, 1971, I, pp. 167-168, lám. 489.



Figura 7. Repisa: Cristo caminando sobre las aguas hacia la barca de Pedro (1 A). Foto Edileisa.

cípu los, llenos de pavor, gritan "Es un fantasma" (Mt. 14, 22-32; Mc. 6, 45-52; Jn. 6, 16-21). San Pedro peina la característica barba rizada; otro de los discípulos acciona un remo. A excepción del ángel, con palma de martirio y corona, alusivo tal vez al martirio de Pedro (1 A), las figuras del capitel no parecen tener relación con la escena indicada.

Cena de Jesús en casa del fariseo Simón; Zaqueo (28 A)

La cena de Jesús en casa de Simón (Lc. 7, 36-49) comparte espacio con el episodio de Zaqueo. En el capitel tienen lugar, además de las santas Catalina y Casilda (28 B). Cristo, con nimbo crucífero, está sentado a la mesa del fariseo Simón, que le invitó, el anfitrión calvo y otro comensal. A la izquierda, la pecadora pública -no María Magdalena-, con el frasco de perfumes ungiendo

los pies de Cristo. En uno de los frentes laterales se observa a Zaqueo subido a un árbol (Lc. 19, 1-10), donde se hallan dos pájaros.

El ciclo de la Pasión tiene referencia en la escena emblemática: *el Calvario (29 A)*, con Cristo en la cruz, la Virgen y San Juan a los lados, María Magdalena. El personaje barbado con la cabeza cubierta tal vez sea identificable con un profeta. En la parte superior, la luna y el sol. (29 A). El capitel no guarda relación iconográfica alguna con la repisa, en la que aparecen dos leones rampantes afrontados, dos parejas de arpías, y sendos dragones.

Del ciclo de la Resurrección se representa la *Aparición de Cristo a la Magdalena ["Noli me tangere"] (4 A)*⁵⁷ (4 A), escena que también se evidencia en Oviedo⁵⁸. De rodillas frente a Cristo, cuya cabeza se ha perdido, y un árbol entre ambos, la escena es de gran simplicidad. La figuración de seres fantásticos en el capitel, no tiene relación alguna con el tema indicado. No se figura ningún episodio de la glorificación de Cristo, sino que se da un salto hasta el fin de los tiempos, con el Juicio Final (31 AB).

El *Juicio Final* se desarrolla en los capiteles que sostienen la correspondiente repisa en el ángulo WS (31 AB). En la repisa se figura la Trinidad trono de gracia, que en el presente contexto adopta un sentido escatológico⁵⁹, como se evidencia a través de los dos ángeles sostienen los atributos de la Pasión, lanza, flagelos y la cruz, y san Miguel pesante de almas, remedo del mismo tema en la portada del Juicio Final. A la derecha se contempla un demonio cornudo, de horrendas facciones con cabeza cubierta con bonete, que se dispone a arrojar condenados a la caldera, donde ya sufren tormentos otros réprobos desnudos, uno de los cuales es una mujer. Al otro lado los salvados son acogidos por dos ángeles, que entre hojas de yedra, sostienen almas en forma de niño.

Este tema se repite con algunas variantes en el ángulo E.N.(13 AB). Cristo entronizado entre dos ángeles portadores de la lanza y la cruz,

56. SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, lám. 490.

57. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, p. 248.

58. CASO FERNÁNDEZ, "Iconografía bíblica...", p. 47.

59. Fr. G. PAMPLONA, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970, pp. 96-105. En Oviedo no tiene este sentido, cfr. CASO FERNÁNDEZ, "Iconografía bíblica...", p. 46.

constituye una figuración clásica de dicha temática escatológica. Sostiene la bola del mundo, es barbado y viste manto que deja el torso descubierto y los pies desnudos. León ha servido de inspiración a la representación exhibida en el claustro de Oviedo, donde se reitera su representación con más variantes, como ha hecho notar F. de Caso⁶⁰. Los hombres con extraños monstruos que pueblan los capiteles, así como las arpías, símbolos negativos, y el dragón de doble cabeza, evocan el infierno y los castigos a que son sometidos los pecitos.

Las representaciones de Cristo responden generalmente a un mismo tipo, de medio cuerpo, bien con un libro o como rey. La primera modalidad está representada por *Cristo* (21 A) con libro en la mano izquierda; con la derecha, perdida, presumiblemente bendecía. La segunda se manifiesta a través de *Cristo Rey* (20 A), coronado y portador del cetro con la diestra.

Ib.- Ángeles

Los ángeles son figurados sin apenas variedad iconográfica, sobre nubes, con las manos juntas, ataviados con túnica o dalmática, y alas desplegadas (1 A; 17 A; 22 A); ángel sentado (11 A); ángel con libro y palma (18 A)

Ic.- Hagiografía

La hagiografía tiene una relación muy directa con las devociones y patronazgos. De hecho, están representados varios de los santos más populares en Europa, aunque no se asocian en los conjuntos: Santa Catalina, patrona de los carreteros, Santa Margarita y Santa Bárbara, por ejemplo, se disponen de diversa manera en León: Catalina está asociada a María Magdalena y a San Cristóbal. Sí lo están en cambio los santos Vicente, Ciriaco y Lorenzo, como en la portada del Juicio Final. La presencia de Santa Margarita se justifica como abogada de las parturientas. Como es propio del momento goza de especial predicamento el carácter narrativo, con la santa saliendo del lomo del dragón. Es posible que la fábula se haya originado de una imagen mal com-



Figura 8. Repisa: Calvario, claustro catedral de León, 29 A. Foto Edilesa

prendida. El hecho de aparecer de pie junto al dragón simbólico sobre el que triunfaba por medio de la plegaria, suscitó la creencia de que ella salía del cuerpo del monstruo que se la había tragado. En León, es representada precisamente saliendo del lomo de aquél. Aunque la vida de la santa es una fábula de origen griego, duplicación de Pelagia y de Santa Marina, se difundió en occidente por medio de la *Leyenda Dorada* de Vorágine⁶¹. Claustro rico en este tipo de figuraciones hagiográficas es el de la catedral de Vic, donde se impone el sentido narrativo con extraordinaria viveza y locuacidad⁶².

Martirio de Santiago el Mayor (28 B).

Es relatado en los Hechos de los Apóstoles: «Por aquel tiempo el rey Herodes echó mano de

60. F. CASO FERNÁNDEZ, "El Juicio Final en los capiteles del claustro de la catedral de Oviedo", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 88-89 (1976), pp. 723-734; Id., "Iconografía bíblica...", pp. 47-48.

61. L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos* G-O, versión castellana del original francés, Barcelona, tom. 2/vol. 4, 1997, pp. 329-334.

62. J. BRACONS I CLAPÈS, "Les escultures del claustre de la catedral", apéndice a J. GUIDIOL I CUNILL, *Els claustres de la catedral de Vic*, Vic, 1981, pp. 87-136.



Figura 9. Repisa: Juicio Final (31 AB). Foto Edileisa

algunos de la iglesia para maltratarlos. Dio muerte a Santiago, hermano de Juan, por la espada" (12, 1-2). La correspondencia entre texto e imagen es clara. Herodes Agripa, que ordena la muerte del apóstol y preside el martirio, era nieto de Herodes el Grande, y había heredado el trono de Calígula el año 40. La degollación del santo ocurrió, según la *Leyenda Dorada*, un 25 de marzo, es decir, en fecha similar a la de la Anunciación y Encarnación del Señor. El 25 de julio su cuerpo fue trasladado a Compostela. La confección de su mausoleo comenzó en agosto, pero, como no estuvo terminada la obra hasta enero siguiente, sus restos fueron enterrados hasta el 30 de diciembre, o sea, hasta unos días antes de que concluyese de labrar su sepulcro". Es conocida la proverbial imaginación de Vorágine, en cuanto a exaltar lo

maravilloso y en consecuencia la narración de la serie de prodigios acaecidos durante el traslado.

El rey Herodes, sentado sobre el trono, coronado y mesándose la barba, se deja aconsejar del diablo al oído. Recibe la cabeza del apóstol de manos del sayón que ha cumplido la orden y su cuerpo se mantiene rígido de rodillas, junto a una palmera, incensado por un ángel desde lo alto. El tema, sin apenas variantes, se desarrolla en el claustro de Oviedo⁶³.

San Pedro, el príncipe de los apóstoles, ha sido acreedor de abundante iconografía ya desde los primeros siglos del cristianismo. La sed doctrinal se halla en la propia autoridad que debía de emanar de Roma. Los obispos reunidos en el concilio de Calcedonia bajo la presidencia de León Magno, claman ante los delegados del papa: "Es Pedro quien está hablando por boca de León"⁶⁴. En unos siglos en que la Silla Papal no gozaba de prestigio, el llamado "destierro de Aviñón" y el Cisma de Occidente supusieron duros golpes para la Iglesia, lo cual precisaba una contrapartida de orden propagandístico. Este es uno de los motivos por los que San Pedro se hizo acreedor de todo tipo de referencias culturales, asociadas a programas iconográficos o escenas aisladas, diseminadas por doquier⁶⁵. En León se ha optado por las dos modalidades.

a) *Ciclo de la prisión y martirio de Pedro*

1.- *Visita de San Pedro a sus discípulos y martirio de San Pedro (35 B) (fig. 6)*

La prisión y martirio de Pedro están narrados con gran lujo de detalles en el claustro leonés, (35 B), sirviendo de inspiración para el de Oviedo⁶⁶. La lectura de la sucesión de los acontecimientos se efectúa de izquierda a derecha, comenzando por la visita de San Pedro a sus discípulos. La fuente proviene de los Hechos de los Apóstoles e indica que Pedro, prendido por orden de Herodes Agripa (12, 3), fue liberado por un ángel. Ya fuera de la prisión "se fue a casa de María, la madre de Juan, por sobrenombre Marcos, donde estaban

63. F. CASO FERNÁNDEZ, "Contribución a la hagiografía del gótico astur", *Asturiensia Medievalia*, 5 (1985-1986), pp. 215-229, sobre todo pp. 216-218.

64. J. PLAZAOLA ARTOLA, *Historia del arte cristiano* (2ª ed.), Madrid, 2001, p. 27.

65. Á. FRANCO MATA, "Texto e imagen: del Credo apostólico a los santos confesores y mártires en la pintura bajomedieval de Castilla-León, Navarra y Álava", *Fundación Universitaria Española* (en prensa), recensión a Lucía Lahoz.

66. F. CASO FERNÁNDEZ, "El problema del origen del gótico en Asturias", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 104 (1981), pp. 733-750; Id., "Contribución a la hagiografía...", pp. 219-220.

muchos reunidos y orando. Golpeó la puerta del vestíbulo y salió una sierva llamada Rode, que, luego que reconoció la voz de Pedro, fuera de sí de alegría, sin abrir la puerta corrió a anunciar que Pedro estaba en el vestíbulo. Ellos le dijeron: Estás loca. Insistía ella en que era así; y entonces: Será un ángel. Pedro seguía golpeando y cuando abrieron y le conocieron quedaron estupefactos" (Hechos, 12, 12-17). Dos escenas plasman el relato. En la primera san Pedro está tras la puerta a la espera de que le abran, cosa que va a hacer uno de los discípulos. A continuación, varias figuras sentadas en torno a una mesa, unas como ausentes y otras alegres y sorprendidas por la feliz aparición. La escena, que se ha resumido en Oviedo, en León adquiere un desarrollo mayor, mayor soltura y gracia que en la copia.

2.- *Martirio de Pedro (35 B)*

A continuación se desarrolla el martirio de San Pedro, del que contamos con información basada en la tradición. Ésta narra que fue crucificado cabeza abajo por expreso deseo suyo, según informa Orígenes. A la difusión de la imagen y a su fijación plástica contribuyó evidentemente Jacques de Vorágine, quien glosa la citada tradición. El lugar donde se consumó el martirio fue el Gianicolo, donde Bramante levantaría el templo, costado por la Corona de España, sede de la Academia Española de Bellas Artes. Como sucede en Oviedo, la cruz no está invertida, sino en horizontal, disposición para la que F. de Caso propone dos hipótesis, la primera motivada por el espacio y la segunda, la posible circunstancia de que el momento representado es el de los preparativos del martirio. La escena leonesa contiene algún detalle variado en Oviedo, como es Nerón vestido a la moda oriental y solo, mientras en la copia se toca con corona y va acompañado de cortesanos⁶⁷. El emperador es asesorado por el diablo, que le habla al oído, para llevar a cabo su funesto crimen. Más a la derecha, dos soldados empuñan sus armas para martirizar al santo.

b) *San Pedro, papa sentado entre dos obispos (25 A)*

Independiente de esta narración se figura a San Pedro entronizado entre dos obispos de pie (25 A), referencia evidente a la festividad de la Cátedra de Pedro, instituida por la Iglesia.



Figura 9. Repisa: Juicio Final (31 AB). Foto Edilesa

Vorágine esgrime como motivos para dicha institución cómo los habitantes de Antioquía "edificaron una iglesia suntuosa, colocaron en un lugar destacado de la misma una cátedra muy elevada para que el público pudiera ver y oír bien a quien hablara desde ella, y en ella entronizaron a San Pedro, que la ocupó durante siete años...". El propio gobernador de Antioquía ofreció su palacio para transformarlo en basílica, mandando elevar una cátedra, sobre la que entronizaron a San Pedro. El motivo de San Pedro en cátedra se figura por dos veces en Oviedo⁶⁸, con atributos episcopales, figuración que tal vez corresponda al prelado saliendo de una nube en el claustro leonés (24 A).

Leyenda de Santa Margarita. (28 B) (fig. 10).

La vida de Santa Margarita es una fábula de origen griego, que fue difundida en Occidente a través de la *Leyenda Dorada*, de Vorágine. Se trata de

67. *Ibid*, pp. 218-219.

68. *Ibid*, pp. 217-218.



Figura 10. Capitel: Leyenda de Santa Margarita.(28 B). Foto Edilesa

un doblete de Santa Pelagia y de santa Marina⁶⁹. Hija de un sacerdote pagano, fue convertida por su nodriza, quien le encargó cuidara de sus ovejas. Estando en esta ocupación, pasó por allí el gobernador Olibrio, quien se enamoró de la hermosa doncella. Intentó seducirla, pero ante su negativa fue conducida a prisión, donde fue asaltada por Satán en forma de un enorme dragón cuyas fauces se abrieron tanto para tragarla que su mandíbula superior tocaba la cabeza y su lengua los pies de la santa. Pero Margarita estaba protegida por un crucifijo, con el cual perforó el vientre del monstruo, que se vació por el centro. Esta fábula ha originado una imagen mal entendida. Como tantas otras santas, estaba representada de pie, con mas manos unidas junto a un dragón simbólico sobre el cual triunfaba mediante la plegaria. Pero se creyó que ella salía del cuerpo del monstruo que se la había tragado. Aunque Vorágine plantea con reservas el milagro opinando que la santa puso en fuga al monstruo por medio de la señal de la cruz, la devoción popular hizo prevalecer la primera versión⁷⁰. Es la representada en el claustro de la catedral de León en dos momentos sucesivos, la santa camina sobre el lomo de un varón con cabeza de animal,

en cuya boca mete la mano mientras un ángel incienso desde lo alto; el monstruo en forma de hipopótamo ha tragado a la santa, que sale de su lomo. Esta escena se representa también en el claustro de la catedral de Pamplona. Ambos ejemplos se suman a los dos indicados por L. Réau en el dominio de la ilustración.

Según el presbítero Cahier, la leyenda, tomada del Libro de Job, sería una aplicación mal comprendida de la alegoría del Leviatán agujereado por el anzuelo de la cruz, tan popular en la Edad Media. Además del relato de Vorágine, el clérigo Wace, que vivió la corte de Enrique II y Leonor de Aquitania en el siglo XII, escribió una *Vida de Santa Margarita*⁷¹.

Santos Catalina, Cristóbal y María Magdalena (34 A)

Es frecuente la representación de santos en grupos de tres y también en parejas. Los figurados en la presente repisa son fácilmente reconocibles, pues portan los correspondientes atributos, la rueda y la palma de martirio la primera, Cristo al hombro el segundo y la Magdalena, el frasco de perfumes⁷². La primera se repite en otras ocasiones no sólo como figura devocional, formando pareja con Santa Casilda, ésta última con una rosa, y otra santa actualmente perdida (28 B), sino también su martirio. Luce espléndida cabellera y viste túnica y manto, recogido bajo un brazo, según las convenciones del gótico.

El santo legendario San Cristóbal, *homo viator*⁷³, ostenta una figuración iconográfica muy particular, cuya fabulación iconográfica fue formalizada en la *Leyenda Dorada*. Se justifica la peculiaridad de portador de peregrinos en un santuario como la catedral de León, situado en la ruta del camino a Santiago de Compostela y se repite en una tabla conservada en el Museo de la Catedral. Dicho concepto es, sin embargo, extrapolable a

69. J. YARZA aventura que puede tratarse de Marina, toda vez que en León existe una iglesia de esta dedicación, y asimismo en Mayorga de Campos. La claridad de su iconografía donde la santa sale del lomo del dragón, justifica su identificación con la santa por mí propuesta. Vid. para Marina L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien. III. Iconographie des Saints*, París, 1958, vol. II, p. 891; para Pelagia L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien. III. Iconographie des Saints*, vol. III, 1959, pp. 1057-1058.

70. L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien. III. Iconographie des Saints*, vol. II, pp. 877-882, y versión castellana del original francés *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos G-OT.2/vol.4*, Barcelona, 1997, pp. 329-334.

71. Cfr. C. GARCÍA GUAL, *Primeras novelas europeas*, 3ª ed., Madrid, Istmo, 1990, p. 138.

72. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, p. 248.

73. L. A. GRAU LOBO, "San Cristóbal, *Homo Viator*, en los caminos bajomedievales: avance hacia el catálogo de una iconografía singular", *Brigecio*, 4-5 (1994-1995), pp. 167-184; G. LOMPART, "San Cristóbal como abogado popular de la peregrinación medieval. Aportaciones a la talla gótica del Museo Marés, de Barcelona, número 219", *Entre la historia del arte y el folklore. Folklore de Mallorca folklore de Europa* **, Palma de Mallorca, 1984, pp. 293-313.

convenciones más amplias, como se infiere de textos extraídos de la lírica y el teatro pasional, preferentemente populares. Las figurillas sujetas al cinturón del santo simbolizan los peregrinos auxiliados por él en similares circunstancias a las del Niño Jesús, convirtiendo a aquél en el *homo viator*, protector de los caminantes, protección en la que va implícita la caridad y hospitalidad. Su imagen figuraba en las capillitas o cruces en la parte central o en los extremos de los puentes, por lo que destruir un puente era considerado un sacrilegio⁷⁴.

María Magdalena, que también gozó de inmensa fortuna devocional en Europa, viste túnica que deja asomar su calzado puntiagudo y sobre aquella el manto. Ha desaparecido la cabeza, y como sus compañeros, campea sobre nubes, referencia a su localización en paraíso. Debajo se desarrolla una deliciosa escena de panificación.

Los santos Vicente, Ciriaco y Lorenzo (36 A) van ataviados de diáconos con alba y dalmática. Como los anteriormente indicados, se disponen sobre nubes y entre palmeras. Unos angelitos les colocan la corona del martirio. Imberbes y de porte

elegante, su iconografía apenas difiere de la plasmada en la portada del Juicio Final. San Lorenzo se representa de nuevo en otra repisa (2 A), con el atributo de su martirio; a los lados, dos ángeles con coronas. No parecen guardar relación alguna con los animales figurados en el capitel, un caballo y puerco espín, una vaca y otros cuadrúpedos pasciendo en el bosque, que se simula por medio de ramas de roble y de cardo. Junto a ellos, unas arpias (36 B)

II.- Fábulas moralizantes

Lay de Aristóteles y Campaspa (12 A) (fig. 5). Campaspa cabalgando sobre Aristóteles constituye un tema frecuente en la Edad Media⁷⁵ tomado del *fabliau* francés *Lay d' Aristotes* escrito en lengua vulgar a finales del siglo XII por Henri d'Andely, canónigo de la catedral de Notre-Dame, de Rouen⁷⁶, y ya antes aparece en un *exemplum* de Jacques de Vitry⁷⁷. Como es habitual en la Edad Media, las referencias al mundo y personajes clásicos se interpretan cristianizándolas, así la joven dama, cuyo nombre no se indica, pone su confianza en Dios para llevar a cabo su engaño al viejo filósofo

74. M. RIU, *La vida, las costumbres y el amor en la Edad Media*, Barcelona, 1959, p. 60. En Oviedo también figura, pero sin los peregrinos, CASO FERNÁNDEZ, "Contribución a la hagiografía...", pp. 225-226.

75. Bronce en C. GÓMEZ-MORENO *Catálogo de colecciones privadas del Metropolitan Museum*, Capitel de Saint-Pierre de Caen, junto a Lanzarote del Lago atravesando el puente de la espada, recogido en J. BALTRUSAITIS, *Risvegli e prodigi*, p. 208, donde cita a A. GASTÉ, *Un chapiteau de Saint-Pierre de Caen*, Caen, 1887.

76. Está formado por algo más de 500 versos, que se aproxima por su tono y didáctica a la narrativa humorística, realista e irónica de los *fabliaux*, como bien advierte C. GARCÍA GUAL, *Primeras novelas europeas*, 3ª ed., Madrid, 1990, p. 118. M. DURÁN, "Algunos capiteles historiados del claustro de la catedral de Oviedo, II. Lay de Aristóteles", *Arte Español*, 4º trim., (1927), pp. 294-297, donde hace referencia al mismo tema en León, amén de la sillería ovetense y siete representaciones europeas, que datan de los siglos XIII y XIV, dos en la fachada de la catedral de Lyon, otra en el pórtico de la Calenda en la catedral de Rouen, las que figuran en una talla de Lausana, en una columna del claustro de Codouim y la arqueta de marfil de la antigua colección Spitzer, de París, y la ya tardía del siglo XVI en una misericordia de la sillería de Hoogstraeten, incluida por L. MAETERLINCK, *Le genre satyrique fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallone*, París, 1910. A este elenco añade I. MATEO GÓMEZ (*Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, C.S.I.C., 1979, p. 221) las misericordias de las sillerías de Toledo, Plasencia, Sevilla y Zamora, miniaturas, como la del Breviario de Margarita de Bar (siglo XIV), reproducida en L. M. C. RANDALL, *Images in the margins of gothic manuscripts*, Berkeley-Los Ángeles, 1966, grabados, en HOLLSTEIN, *German, engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400-1700*, Amsterdam, s.a.; Id. *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Amsterdam, 1949, y *Meister der Graphik*, Leipzig, s.a. También el arte funerario se hace eco del tema, así el sepulcro del Dr. Grado en la catedral de Zamora, A. M. del BRÍO MATEOS y C. del BRÍO CARRETERO, *El canónigo doctor Juan de Grado. Biografía de un clérigo medieval*, Madrid, 1987; J. YARZA, "La portada occidental de la colegiata de Toro y el sepulcro del doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano", *Studia Zamorensia (Anejos 1)*. *Arte medieval en Zamora*, Zamora, 1988, pp. 117-152, sobre todo, pp. 134-135, fig. 18. Más recientemente G. T. TEJEDOR MICÓ, "Escultura funeraria. El sepulcro del doctor Grado en la catedral de Zamora", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LIII, (1993), pp. 29-70. M. de RIQUER y J. M. VALVERDE (*Historia de la Literatura universal*, Barcelona, 1985, vol. 3, pp. 342-345) recogen la escena en una miniatura de la edición francesa del *Tesoretto*, de Bruneto Latini (Biblioteca Inguimbertina, Carpentras, Francia). Aristóteles ha sido una figura fundamental en la Edad Media y de su influencia se han ocupado diversos investigadores, entre otros P. MEYER (*Alexandre le Grand dans la littérature française du Moyen Âge*, París, 1886, 2 vols) y G. CARY (*The Medieval Alexander*, Cambridge, 1956).

77. Cfr. J. ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, Londres, 1937. Apéndice. Agradezco la información a mi buen amigo Serafín Moralejo.

fo: "Sé bien lo que pretendo, dice, con la ayuda de Dios", y sitúa la acción en la hora de nona, es decir entre las doce y tres de la tarde⁷⁸. M. Durán, que ha analizado morosamente el tema en el claustro de la catedral de Oviedo, deudor del de León, ve su origen en una antigua fábula de la India europea, una de cuyas versiones figura en el *Pantchatantra*, colección de fábulas indias que en tiempo de Alejandro llegaron a Atenas y Roma⁷⁹. Advierte además de la existencia de una versión árabe, titulada *El Visir ensillado y embridado*, y otra alemana llamada *Aristóteles y Fillis*⁸⁰. En cuanto a su finalidad, C. García Gual aboga por inscribirlo en las disputas clericales en torno a si el amor puede más que la sabiduría, a tenor de cuya representación, se evidencia como triunfador el primero. El autor del *Libro de Buen Amor* pone en boca del filósofo que una de las dos cosas por las que trabaja el mundo es *Por aver juntamiento con fenbra plazentera*⁸¹. A ello hay que añadir la referencia a la astucia de las mujeres, que ejercen su tiranía hasta sobre el viejo y sabio filósofo griego. Una nota de humor rodea la narración, si se considera que ha sido compuesto precisamente cuando el aristotelismo se hallaba en pleno vigor. Resulta por ello cómico que el maestro de filósofos sea colocado como víctima ingenua del amor por medio de una broma en buen estilo literario.

Otro aspecto a considerar es el moralizante, cuya cabida en este ámbito catedralicio está sobradamente justificada y en este caso concreto formando conjunto con el pecado de Adán y Eva. Debe de entenderse entre uno y otro tema una relación, en que se critica la astucia femenina. La Edad Media utiliza muy frecuentemente el mundo clásico con finalidad aleccionadora y este aspecto es el que da sentido a la fábula: "*Desconfiad del amor, dice el maestro, reconocido su pecado, que, si de un viejo filósofo puede hacer un loco, a qué extremos no puede conducir a un joven príncipe*". El objeto de

ella era proporcionar mayor eficacia moral, presentando ejemplos apropiados para ilustrar los sermonarios de la época. A todo ello se impone una aguda intención satírica, en la que se inscribe también el otro gran sabio de la antigüedad romana, Virgilio. De él se mofa cierta dama romana, dejándolo suspendido en un cesto a media altura para llegar a lo alto de una torre donde ella habitaba y con quien tenía una cita amorosa. Ambos sabios protagonizan ridículas hazañas, achacables al origen popular de los "*fabliaux*", pues la característica de tales leyendas era ridiculizar aquello más merecedor de respeto.

El *lay de Aristóteles*, además de las repisas de los claustros de las catedrales de León, Oviedo y Pamplona⁸², también tiene su expresión en el arte mueble, sintetizándose en la escena indicada, la más frecuente, aunque ocasionalmente desarrolla un sentido narrativo. Tal es el caso de la arqueta que perteneciera a la col. Spitzer. A la izquierda se figura al filósofo impartiendo una lección al regio discípulo, ambos sentados, y a la derecha Aristóteles cabalgado por la cortesana, mientras son contemplados por Alejandro, que se asoma desde su palacio. Es el sistema desarrollado en este tipo de objetos con leyendas adoptadas de la antigüedad, como el ciclo de Jasón y Medea o la Juventud de Paris, o medievales, como Helyas y Mattabruna, en los cofres de bodas del taller de los Embriachi⁸³.

Apólogo de la leyenda de Barlaam y Josafat (30 B). La leyenda de Barlaam y Josafat es la cristianización de la vida de Gautama Buda, uno de cuyos episodios, el del Unicornio y los peligros del mundo, tiene su figuración en el claustro leonés, de manera muy escueta. El apólogo, contado por el monje Barlaam al príncipe Josafat, refiere que un hombre, huyendo de un unicornio enfurecido, fue a caer en un barranco, y mientras se des-

78. Jean Renart. *El lai de la sombra. El lai de Aristóteles. La castellana de Vergi*, introducción, traducción y notas por F. CARMONA, *Textos Medievales*, Barcelona, s.a., pp. 78-109, sobre todo p. 91.

79. F. CASO FERNÁNDEZ, "El problema del origen del gótico en Asturias", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 104 (1981), pp. 731-750, sobre todo p. 750. Otros, según advierte el mismo autor, creen que la tradición oral o verbal procede de Kachemira o del Nepal.

80. DURÁN, "Algunos capiteles historiados del claustro de la catedral de Oviedo...", p. 295. Carlos García Gual no está de acuerdo en cuanto al origen oriental.

81. Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor* (Madrid, 1970), recogido por I. MATEO, *Temas profanos en las sillerías de coro góticas españolas*, cit. p. 222. También A. MARTÍNEZ DE TOLEDO se hace eco de los perniciosos efectos del amor en *Arcipreste de Talavera El Corbacho* (Madrid, 1970), cap. XVII, p. 76, "Cómo los letrados pierden el saber por amor".

82. C. FERNÁNDEZ-LADREDA, "El claustro", *La catedral de Pamplona*, Pamplona, 1994, I, p. 149.

83. Á. FRANCO MATA. Imágenes.

peñaba, consiguió agarrarse a un arbusto, creyéndose así salvado. Pero observa con terror que dos ratas están royendo el tronco a punto a caer. Mira al fondo y ve un dragón que exhalaba fuego por la boca amenazadora, además de cuatro cabezas de serpientes que asoman de la roca. Pero al alzar la mirada vio un poco de miel, que destilaba de las ramas del árbol, y olvidándose de los peligros, satisface su deseo. Se trata de la alegoría del mundo y el goce de los bienes presentes olvidando la propia salvación⁸⁴. Esta narración, presente también en el *Calila e Dimna*⁸⁵ y en el *Lucidario* de Sancho IV⁸⁶, tuvo amplia difusión en Occidente.

III.- Temas profanos

Resulta bastante variada y referible a multitud de aspectos de la vida, aunque la temática es más limitada que en Oviedo. Podría entenderse a primera vista que las escenas de vendimia y de caza hacen referencia a los meses de octubre y mayo respectivamente. Sin embargo no es así, habida cuenta que en el claustro de Oviedo, deudor en tantos aspectos iconográficos del leonés, los siete meses representados, de enero a julio⁸⁷, lo son de acuerdo con las convenciones establecidas desde el mundo clásico y conservadas fielmente hasta el mundo gótico, prestándoseles especial interés durante el románico⁸⁸. En León no se han figurado los meses; tan sólo se trata de evocaciones de actividades desarrolladas durante distintas épocas del año con un carácter narrativo, del que carece

la figuración de los menologios. La representación de los meses, que en el mundo románico constituía un conjunto completo, como se advierte en multitud de portadas castellanas, se reduce paulatinamente en el arte gótico, aunque perviven completos los claustros de Santa María de Nieva y la catedral de Pamplona⁸⁹.

En la escena de vendimia, una mujer joven entre dos árboles coge uvas de uno de ellos y otra las recoge en una cesta. Un personaje está sentado bajo una vid, mientras otro portea una cesta con uvas a un edificio. Se trata de la evocación del mes de octubre o excepcionalmente septiembre⁹⁰.

III a.- Personajes históricos, actividades nobiliarias y de la realeza y personajes religiosos.

Rey Alfonso XI, doña Leonor Ramírez de Guzmán y obispo don Juan Ocampo (27 A). (fig. 11). Alfonso XI el Justiciero fue generoso con la catedral de León⁹¹. Así se justifica su presencia junto a doña Leonor Ramírez de Guzmán, muy amada por él. La pareja, que también es representada en el claustro de la catedral de Oviedo⁹², por idénticas razones, está acompañada por el obispo don Juan de Ocampo, que rigió la diócesis de 1332 ó 33 a 1344, tras su mandato en Oviedo y Cuenca, siendo transferido posteriormente a Roma como embajador de España⁹³. El monarca está coronado, tiene rostro de hermosas facciones y mirada soñadora, es barbado y peina larga cabellera, va

84. Barlaam y Josafat, ed. crítica de J. E. SÉLLER y R. W. LINKER, introducción de O. T. IMPEY y J. SÉLLER, Madrid, 1979; *Barlaam y Josafat. Redacción bizantina anónima*, edición a cargo de P. BÁDENAS, Madrid, 1993, pp. 93-95. La leyenda fue popularizada en Occidente por J. VORÁGINE en la *Leyenda Dorada*, donde califica de santos a ambos personajes. Vid. también J. SONET, *Le roman de Barlaam et Josaphat*, Namour-París, 1949-1952, 3 vols.; A. D. DEYERMOND, *Historia de la literatura española. 1. La Edad Media*, 15ª ed., Barcelona, 1992, p. 181.

85. *Calila e Dimna*, edición, introducción y notas de J. M. CACHO BLECUA y M. J. LACARRA DUCAY, Madrid, 1993, pp. 120-121.

86. F. MACÁN, "El ejemplo del unicornio en el *Lucidario* de Sancho IV", en *La literatura en la época de Sancho IV*, Alcalá, 1996, pp. 453-466, información que agradezco a M^a Jesús Lacarra.

87. F. CASO FERNÁNDEZ, "La vida rural en los capiteles del claustro de la catedral de Oviedo", *Asturiensia Medievalia*, 3 (1979), pp. 331-339.

88. CASTILLO DE LUCAS, "El Menologio de Beleña", *Historias y tradiciones de Guadalajara y su provincia*, Guadalajara, 1970, pp. 91-94.

89. J. CARO BAROJA, "Representaciones y nombres de meses (A propósito del menologio de la catedral de Pamplona)", *Príncipe de Viana*, 24 (1946), pp. 629-653; Id., "La vida agraria tradicional reflejada en el arte español", *Estudios de Historia Social de España*, 1, Madrid, 1949, pp. 46-138.

90. CASTILLO DE LUCAS, "El Menologio de Beleña", p. 95.

91. M. DOMÍNGUEZ-BERRUETA, *Monumentos cardinales de España. La catedral de León*, Madrid, 1951 p. 138.

92. F. CASO FERNÁNDEZ, *La construcción de la catedral de Oviedo (1293-1587)*, Oviedo, 1981, pp. 77-86.

93. TRUXILLO, *La Iglesia de León*, s.a., p. 6; Fr. M. RISCO, *Iglesia de León y monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad*, Madrid, 1792, p. 15; A. y A. GARCÍA CARRAFFA, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, Madrid/Salamanca, 1947, vol. 60, p. 244. El escudo del prelado es jaquelado, como se aprecia en el capitel, con la variante de disponerse las bandas horizontalmente, no en diagonal como otras dos ramas de la misma familia.

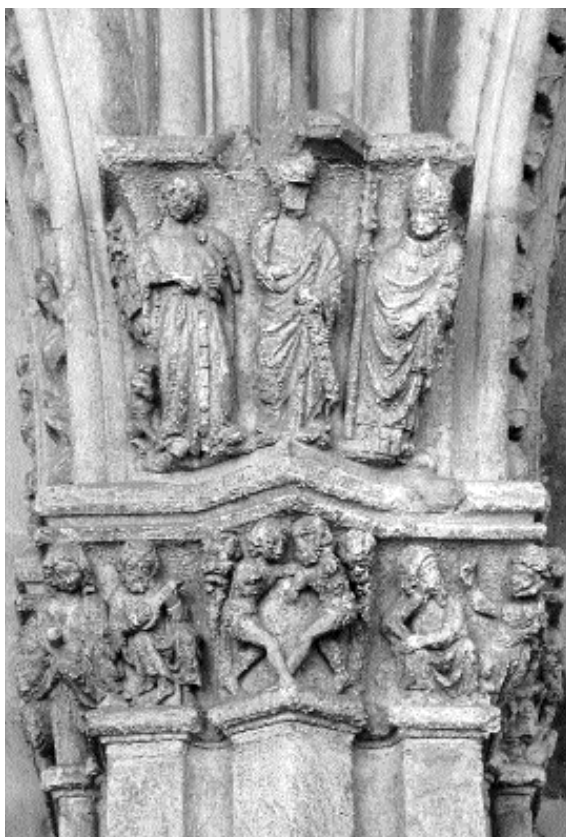


Figura 11. Capitel. Escenas varias. Repisa: Rey Alfonso XI, doña Leonor Ramírez de Guzmán y obispo don Juan Ocampo (27 A). Foto Edilesa

ataviado con túnica rozagante y manto encima, uno de cuyos extremos le cae sobre un hombro; con su mano izquierda sostiene una espada envainada. Doña Leonor, que viste túnica rozagante ceñida a la cintura con hermoso cingulo y manto encima, peina elegante cabellera. Portadora de un halcón, hace referencia a la afición del monarca por la cetrería, como lo demuestra en su Libro de Montería. Los animales eran tenidos en mucho aprecio. En este sentido resultan ilustrativos los castigos infligidos a los ladrones de halcones en la normativa de la Ley Sálica (siglo VI), donde el robo de un halcón (de un árbol), era castigado con la multa de 3 sueldos (=120 dineros); un halcón (de una pértiga) con 15 sueldos (= 600 dineros), y uno encerrado bajo llave, con 45 sueldos

(=1800 dineros)⁹⁴. A su lado hay un perro y sobre él un escudo con los emblemas de León y Castilla. El prelado va ataviado de pontifical, alba, tunice-la, dalmática y casulla. Cubre las manos con ricos guantes, sostiene un báculo y se toca con mitra.

Estos tres personajes presiden la escena lúdica desarrollada en el capitel, salpicada de detalles fantásticos (27 B). Una arpía con cabeza coronada se sitúa junto a una dama, máscara en mano, danzando al son de un laúd, que suena un caballero sentado, cubierta la cabeza con bonete popular, mientras otra dama joven toca palmas. Este tipo de escenas es frecuente en el arte medieval; similares caracteres afecta la desarrollada en el claustro de la catedral de Pamplona, lo que ha llevado a E. Bertaux a establecer vínculos artísticos entre uno y otro templo⁹⁵. Se completa esta actividad lúdica con la lucha entre dos personajes, barbado e imberbe respectivamente, cubiertos sólo con un minúsculo taparrabos. Aunque pudiera parecer la lucha leonesa⁹⁶, el hecho de representarse dos hombres de edades diferentes, desecha tal hipótesis, tratándose más bien de una derivación del simbolismo de la lucha de dos edades⁹⁷ (27 B; también en 18 B). La escena, que tiene lugar en un bosque, se repite en el claustro de Oviedo.

Reina acompañada de caballeros de su séquito recibiendo homenaje de moros que traen presentes (6 A) Una de las más bellas representaciones de las repisas del claustro. En ella se hace gala de un gran dominio del cincel, que ha conseguido prestar una plasticidad sin igual a la escena. Se compone de un nutrido número de personajes, siete en total, además de un camello. Tal vez la dama sea identificable con doña Leonor, cuya mano besa respetuosamente un moro arrodillado tocado con turbante y espada envainada. Otros, contemplando dicho suceso, se mesan la barba. Le van a ofrecer un camello, que sujeta un camellero. Dos respetables caballeros cristianos del séquito real, armados con espadas, dialogan gravemente. Esta escena ha sido imitada parcialmente en el claustro de Oviedo.

94. RIU, *La vida, las costumbres y el amor en la Edad Media*, pp. 91-92

95. Cfr. J. de CONTRERAS, *El arte gótico en España*, Madrid, 1935, pp. 131-133.

96. Para la lucha leonesa vid. F. J. GARCÍA BLANCO, *La lucha leonesa*, León, 1977, donde advierte que la época dorada de la lucha leonesa se data en torno a los primeros años del siglo XX; O. RODRÍGUEZ CASCOS y C. GALLEGU, *¿Hay quién luce?*, León, 1985; *Viajes y viajeros por tierras de León (1494-1966)*, León, 1984, p. 357.

97. Agradezco la opinión de mi buena amiga Isabel Mateo.

El *escudo de Alfonso de Valencia* (9 A) (fig. 12), hijo de Don Juan el de Tarifa, tiene su justificación por haber costeado obras en el claustro, como se ha indicado líneas arriba. Consta de dos águilas y leones rampantes.

Escena de banquete nobiliario (18 B). Su desarrollo, en el que participan cortesanos y criados, está lleno de gracia y viveza. Se figuran en primer lugar los preparativos culinarios: una gran caldera al fuego, alimentado por medio de un fuelle, accionado por un personaje, mientras otro agita con un palo el guiso y un tercero prueba el vino, operación obligada en los banquetes de la nobleza, para verificar si estaba envenenado. Mientras tiene lugar el banquete, a cuya rica mesa están sentados tres personajes sentados comiendo las viandas, que les son servidas por un criado, se divierten con música, danzas y escenas de lucha. Una dama coronada suena un violín y un tocador de dulzaina y tamboril toca ambos instrumentos y a sus acordes varias jóvenes danzan. Dos personajes más sostienen una pelea; presumiblemente se trata de una lucha leonesa, de la que ya hemos visto otra representación.

En el marco de las actividades nobiliarias en periodos de paz tiene especial importancia la caza. Esta adquirió enorme relevancia tanto en la sociedad cristiana como en la andalusí, distinguiéndose dos tipos de cetrería, la mayor o de altanería, de carácter aristocrático y principesco, y la menor, de bajo vuelo. Cada una de ellas conllevaba el uso de aves, el halcón, el jerifalte, el azor y gavián, para la primera, y el águila y cernícalo, para la segunda⁹⁸. A Fernando III el Santo se debe la introducción del halcón para la caza, volviendo a ocupar el lugar que hasta entonces era ocupado por el azor.

La *caza del jabalí* (2 B; 9 B), una representación muy frecuente en la iconografía de la caza. Se figuran dos aspectos, la muerte del animal y la del hombre cazador. Un jabalí es acosado por dos perros, uno de los cuales le abre una profunda herida en el lomo. La escena sucede en un roble, evocado por hermosa hojarasca. Un joven, con carcaj a la espalda y armado con una lanza, conduce por el collar a un galgo. Otro, vestido con cota corta y expresión de tremendo drama-



Figura 12. Repisa: Escudo de D. Alfonso de Valencia (+ 1316) (9 A). Foto Edilesa

tismo, y puñal en la cintura, espera trágicamente la muerte frente a un jabalí, que le contempla amenazador bajo un roble con bellotas. También se representa un jabalí aislado (25 B). Formando parte de la escena de la caza del jabalí, se figuran dos personajes batiéndose con espadas, otra de las actividades nobiliarias (2 B). En otra escena (9 B) se figura un *hombre a caballo hundiendo una lanza sobre el lomo de un animal*.

Ciervo corriendo acosado por un galgo (8 A) es otra de las escenas propias de la caza. El galgo le alcanza y le propina una tremenda dentellada en el lomo; un cazador hace sonar su corneta para avisar de la captura de la presa. Es un tema que también se representa en el claustro ovetense. El capitel amplía esta temática con un *león y un perro mordiendo a otro ciervo* (8 B). Otra escena de cacería se figura en el capitel 10 B.

Dentro de los símbolos de la nobleza, la posesión de un caballo era considerada símbolo de

98. F. JUEZ JUARROS, "La cetrería en la iconografía andalusí", *Anales de Historia del Arte*, 7 (1997), pp. 67-85.

dicho estamento⁹⁹, del cual son específicas determinadas ocupaciones. Varias representaciones de caballeros se diseminan por repisas y capiteles a lo largo del claustro, así *Jinetes galopando* (15 B; 10 B), ocasionalmente aislados (7 A). En la primera escena forman una fila de varios caballeros, que se dirigen presurosos lanza en ristre hacia la derecha, algunos con la cabeza vuelta hacia atrás en ademán de luchar con el contrincante más cercano. Describe en diversos capiteles y repisas el desarrollo de las lides, que en el claustro de la catedral de Pamplona se condensan en el capitel titulado "del torneo". El torneo estaba integrado por una serie de elementos esenciales: caballeros, damas y músicos, que conllevaban las ideas del combate, el amor y la victoria¹⁰⁰. La victoria para el caballero es el amor de la dama. *Torneo de caballeros disputándose una dama* (3 A) es el tema de una hermosa escena caballeresca, que convive con otras donde también figuran damas. Dos caballeros jinetes sobre sendos corceles enjaezados se dirigen, provistos de yelmos, hacia el frente, donde se emplaza una dama sentada. La lid sucede en el campo evocado por hojas¹⁰¹. *Caballero montando a una dama sobre una montura* (10 B) y *guerrero a pie conduciendo a una dama sobre un potro* (21 B) son otras tantas figuraciones. También tiene lugar una movida *lucha entre un joven y un viejo armados con rodela* (6 B).

Las damas nobles son acompañadas por servidores, como la que *camina sobre un corcel y dos servidores a pie* (33 A). Ella dirige su mirada hacia el guerrero, lanza en ristre, que le sirve de escolta. Ante ella un escudero joven con bonete, cota corta. Reciben presentes, como el *camello conducido por dos moros o negros* (15 A). Tal vez esta escena tenga relación con los dos caballeros armados, uno moro, tocado con turbante, y el otro cristiano, con casco cónico, que galopan a gran velocidad sobre sus corceles (3 B). No falta la escena de la *dama postrada de hinojos ante un personaje de pie, al que implora piedad* (5 A). También se figura un jinete desnudo con casco, sobre raudo corcel, cuyas riendas sujeta, y galopa velozmente, volviendo la vista atrás tratando de otear a un invisible contendiente (7 A). Otro va ataviado según la moda de la época, destacando asimismo el casco (10 A).

Jinete desmontado por un león y dos guerreros (26 A) Se trata de una escena llena de movimiento y dramatismo: un jinete es derribado de su corcel por un león que le da una tremenda dentellada en la espalda, mientras dos guerreros, armados con escudos y lanzas, tratan de socorrerle.

Monje benedictino entre dos personajes (19 A). No es fácil discernir el sentido de la escena, pues los personajes no afectan particulares detalles iconográficos. En el centro un monje con la cabeza cubierta entre un hombre barbado y una mujer con tocado rizada. En el extremo derecho, un varón de rodillas bajo una construcción suplica clemencia. Tal vez se trate de la intercesión por alguna deuda, para lo cual pide al monje interceda por él.

Obispo de medio cuerpo ataviado de pontifical sobre una nube, bendiciendo (24 A). Parece una referencia obligada a la primera autoridad de la diócesis, que en León tiene cumplida representatividad en la escultura monumental.

III b.- Escenas de la vida cotidiana

La panificación (34B). Se desarrolla de derecha a izquierda: dos personajes han puesto a calentar en una olla grande agua para mezclar la levadura con la harina; a su lado otra olla de menores dimensiones; tras una mesa cubierta con lienzo, hombres y mujeres efectúan dicha operación; una dama, con toca, vierte agua sobre un poco de masa con una jarra; un joven desnudo sostiene una prensa sobre uno de cuyos extremos se coloca otro para equilibrar el peso, mientras en el otro se dispone la masa que vigila un tercer personaje. La masa se va distribuyendo en partes que formarán las hogazas tras efectuarse la cocción; previo amasado por varias mujeres tras una mesa desnuda. Finaliza la escena con un horno en forma de enorme olla, agujereado en la panza, en cuyo fondo se observan panecillos en el proceso de cocción, operación al cargo de un hombre y una mujer. Esta escena, llena de vida y dinamismo incluye algunas anécdotas, como la disputa de los encargados, extremo que se repite en Oviedo, sin relación con el presente tema.

99. RIU, *La vida, las costumbres y el amor en la Edad Media*, pp. 91-92.

100. C. MARTÍNEZ ÁLAVA, "Escultura", *La catedral de Pamplona*, I, Pamplona, 1994, pp. 95-100.

101. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, p. 249.

La vendimia (2 B). Dos mujeres recogen frutos de un árbol, mientras una tercera come un racimo de uvas, que ha cogido de una parra; un joven porta un cesto de unas y se dirige al lagar, rematado a modo de almenas¹⁰².

Escena de herrería. (21 B). Dos hombres sentados conversan, mientras un tercero semidesnudo forja sobre un yunque un objeto de hierro. Otro sostiene una escuadra, atributo característico del arquitecto. Ante una parrilla se dispone otro herrero, del que inquiera algo un guerrero, armado de espada, que conduce a una dama montada sobre un potro.

Mujeres ebrias (26 B). Una mujer ebria bajo un árbol, desea convencerse de que ha terminado el líquido, para lo cual una compañera invierte la jarra. La primera entra en profundo sopor, y sueña con seres fantásticos, arpías con extrañas cabezas, caricaturas humanas y de sátiro, que pretende echarle la zarpa. Recuérdese que la mujer era considerada con bastante desprecio. Tal vez haya que entender la presencia de estos seres como alusión al pecado y a las fuerzas negativas, que producen efectos nocivos sobre la persona cuando se halla en estado de embriaguez.

Las tres edades (8 B) están figuradas por medio de un joven de rostro regordete que tira de las orejas a un púber y a un anciano.

Tres cabezas de moros (1 B). Tres cabezas caricaturescas de dos negros y una mujer respectivamente, la última con velo sobre la cabeza, aluden a los personajes más despreciados de la sociedad y se les relaciona con el pecado y los vicios; la mujer, además, era considerada instrumento de la tentación¹⁰³. Los tres son habitantes del infierno, como se evidencia en el de la portada del Juicio Final (1 B).

IV.- Animales

Pajarillo (25 B). Rata (25 B). Gallo (22 B; 25 B). Leones rampantes (29 B). Dos pájaros junto a una

rosa de aro (26 B). Pajarillo junto a un árbol (25 B). Jabalí entre hojas de yedra (25 B). Gallo junto a un árbol (25 B). Mono (1 B), mona en un árbol (10 B). León (1 B). Águila (33 A), considerada por Saavedra Fajardo como real ministro de Júpiter, que administra sus rayos y tiene sus veces para castigar los excesos y ejercitar la justicia: la agudeza de la vista, para inquirir los delitos; la ligereza de sus alas para la ejecución y la fortaleza de sus garras para no aflojar en ella.¹⁰⁴ Dos cigüeñas afrontadas ante una flor de lis (11 B).

V.- Seres fantásticos.

Es frecuente su presencia asociados con otros pertenecientes a la fauna real o con seres humanos. Las arpías pueden aparecer solas o formando parejas en variadas actitudes, como un ejemplar bailando (29 B), como sucede con dos dragones (29 B). Arpías con rostros masculinos, barbado y con toca uno y el otro con capucha, arpía con cabeza de sátiro, arpía con cabeza femenina afrontada por la espalda a una con cabeza de anciano, son las figuraciones del capitel 4 B. Arpía (25 B). Dos arpías con cabezas femeninas (25 B; 36 B). Arpías con cabeza masculina (5 B; 25 B; 36 B). Arpías con cabezas masculinas y femeninas (33 B). Grifo (22 B; 25 B). Grifo con cabeza de hombre barbado (25 B; 26 B). Basilisco (17 B; 22 B). Dos dragones cuyas cabezas son sostenidas por una horrorosa gorgona con cuernos (3 B). Dragón devorando a un hombre (6 B). Dos monstruos luchando (11 B). León alado (17 B). Joven perseguido por un grifo (33 B). Basilisco con cabeza de cuadrúpedo muerde a otro con cabeza de gallo, sobre el que monta un hombre (3 B).

Cabeza de hombre verde (26 B). Una creación extendida en Edad Media es la del *hombre verde* u *hombre hoja*. Se trata de una cabeza humana rodeada de follaje o ramas que salen a veces de su boca o de su nariz. Considerada como una herencia de la imagería precristiana, una de las numerosas supervivencias paganas absorbidas por la Iglesia medieval, este símbolo de la naturaleza, fertilidad

102. DOMÍNGUEZ BERRUETA, *Monumentos cardinales de España. La catedral de León*, p. 134.

103. É. MÂLE, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, 1ª ed., París, 1922, p. 365.

104. F. de URMENETA, "Introducción a la estética de las significaciones zoológicas", *Revista de Ideas Estéticas*, 21 (1954), pp. 25-39.

y renacimiento, se integró poco a poco en la celebración del Día de Mayo y de las Rogativas [tres días antes de la Ascensión, marcados por el ayuno, letanías y eventualmente procesiones para obtener la bendición divina sobre la recolección]. Aparecía frecuentemente en los cortejos medievales, figurado por un hombre con la cabeza y las espaldas cubiertas de hojas, fijadas sobre una osamenta de mimbre. Otra hipótesis hace de los hombres verdes una alegoría de la lujuria o de algún otro pecado capital¹⁰⁵. Tanto una como la otra propuesta pueden tener cabida en la cabeza representada en el claustro leonés. Dentro de sus variantes, se ve otra cabeza de cuya boca salen pámpanos, hojas y racimos de uvas (33 B).

VI.- Decoración vegetal

"Crochets" (9 B; 11 B; 17 B; 22 B). Hojas de roble a modo de crochets (10 B; 16 B; 19 B; 24 B). Hojas de roble (7 B; 10 B; 11 B; 16 B). Hojas treboladas (9 B). Hojas de aro (8 B). Hojas de vid con racimos picoteadas por pajarillos (20 B).

LA OBRA DE NICOLÁS FRANCÉS EN EL CLAUSTRO

En 1451 es encargado de pintar la claustra, trabajo que fue pospuesto hasta 1460, por acometerse la pintura del Juicio Final, así como las de la capilla de San Fabián y San Sebastián y otras obras en la catedral. El 1º de mayo de 1459 se acometen los preparativos para las pinturas claustrales, como consta en un documento que explica el comienzo de dar de estuco "los ángulos de la claustra que se han de pintar"¹⁰⁶. En abril de 1461 cobra cinco mil maravedíes por el trabajo de un

año en dicha obra, que no debió de llevar a término. La pintura del claustro, mal denominada al fresco, fue realizada al seco, aplicando la técnica del temple y usando como aglutinante un ligante proteico. Nicolás Francés, consumado conocedor en el arte de la pintura sobre tabla, no dominaba en cambio la técnica que utilizó para pintar el claustro. Adoptó la técnica usada en las tablas en las grandes extensiones murales, con el consiguiente fracaso. No tenía sentido el uso de pigmentos de gran calidad, como el verde esmeralda y la malaquita, propios de la pintura sobre tabla y sobre pergamino, como se venía practicando ya desde el siglo X. Todas las pinturas llevaban una capa de barniz para realzar los colores y protegerlos, que podía ser goma laca, débilmente resinosa por su naturaleza. Dicha técnica se demostró inoperante por los inmediatos desperfectos, obligando a rápidas y sucesivas intervenciones, con el fin de proteger tan eximio conjunto de la destrucción definitiva. Consta de treinta y una pinturas, varias de ellas completamente arruinadas y otras muy deterioradas¹⁰⁷, situación que ya lamenta M. Laviña en 1876¹⁰⁸. Las pinturas han sido sometidas a una sistemática y respetuosa restauración reciente¹⁰⁹ tras la efectuada por el arquitecto restaurador Sr. Torbado, que recibió una herencia bastante maltrecha, y en su trabajo no dejó constancia del estado en que las halló, que permanecería documentado por medio de buenas fotografías. Levantó el revestimiento de los cascos de las bóvedas e hizo un ensayo de restituir la policromía y oro de las filacterias, que desentonan gravemente¹¹⁰. Como solución para la preservación de lo llegado hasta nosotros de tan excelso conjunto, se impone la protección de los arcos que dan el interior, por medio de cristales.

105. J. REBOLD BENTON, *Saintes Terreurs. Les gargouilles dans l'architecture médiévale*, Nueva York/París/Londres, 2000, p. 77.

106. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, "Maestre Nicolás Francés, pintor", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I (1925), pp. 41-65, sobre todo p. 43; - Id., *Maestre Nicolás Francés*, Madrid, 1964, p. 28.

107. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de España. Provincia de León*, pp. 271-274; SÁNCHEZ CANTÓN, *Maestre Nicolás Francés*, p. 28.

108. M. LAVIÑA, *La catedral de León*, Madrid, 1876, pp. 96-105.

109. P. L. YAGÜE HOYAL, "Historia de la restauración de las pinturas murales del claustro de la catedral de León", *Restauración de las pinturas murales del claustro de la catedral de León*, Valladolid, 1997, pp. 59-67.

110. Del 6 de julio al 1 de octubre de 2001, se exhibió en el salón de Exposiciones del Excmo. Ayuntamiento de León la muestra *Tempora Christiana. Juan Crisóstomo Torbado restaurador y dibujante 1867-1947*, de especial importancia en el presente contexto. En ella figuraron varios dibujos de las pinturas murales del claustro: Jesús con los discípulos de Emaús y Cristo mostrando las llagas a Tomás, dibujo del proyecto de l restauración de la Flagelación, hoja 5 (muro sur); Id. hoja 4 (muro este); n. 20, Flagelación (muro oriental), detalles de: Jesús con los discípulos de Emaús, Santas Mujeres, Soldado (detalle de la Crucifixión), Sayón (detalle id.), Proceso a Jesús, Entrada en Jerusalén, Coronación de espinas, tres detalles de la predicación del Bautista, Degollación de los Inocentes, S. Bartolomé, S. José, Visitación, Desposorios de la Virgen y S. José. Resultan extraordinariamente ilustrativos, pues delatan el estado de conservación del momento en que se realizaron.

Gómez Moreno observa una diferencia de preparación entre las dos primeras escenas, a base de un enlucido rojizo, y las restantes, sobre base blanca y menos adherente. Según el mismo investigador, desde la n. once y el final, parecen de otra mano, aunque esto se contradice con el propio encargo al artista y los sucesivos pagos que recibió durante los años que trabajó. Lo que sí debió de suceder es que estuvo ayudado por un equipo de ayudantes bajo su dirección¹¹¹. La lectura iconográfica ha de efectuarse en sentido contrario a las agujas de un reloj, desde la derecha de la portada de la Gomía, por la que se accede al claustro, en el ala sur, sigue por el este, norte, oeste, para finalmente volver hasta el citado acceso (Vid. Esquema). Los episodios perdidos son susceptibles de reconstrucción a través de los relatos evangélicos, indicados por la imagen y evocados frecuentemente por los textos de las filacterias, en ocasiones conservados. Estas referencias son de especial importancia, pues asocian las imágenes con la liturgia y las procesiones, punto sobre el que volveré. Hay que hacer constar que, como es norma en la época medieval, se ha prestado especial atención al ciclo de Navidad y al de Pasión. Se dedican algunos pasajes al ciclo de la Resurrección y Glorificación, y tan sólo dos a la vida pública de Cristo, la predicación del Bautista y el Bautismo -suelen estar asociados- y las Tentaciones. De acuerdo con el citado esquema, así se desgranar los sucesivos episodios, inspirados eventualmente en los Evangelios Apócrifos.

1.- Los Evangelios Apócrifos, y concretamente el *Evangelio del Pseudo-Mateo* (III, 5), popularizado en la Edad Media por la *Leyenda Dorada* de Jacques de Voragine, ha inspirado las escenas de la vida de la Virgen desde su concepción hasta sus desposorios. La exaltación de la Virgen conlleva el encumbramiento de

sus padres, que tendría por resultado el nacimiento virginal de aquélla, que habría sido concebida en el *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada*. Esta escena y la *Presentación de la Virgen en el templo* inician la serie de episodios marianos¹¹². En la segunda, la Virgen Niña asciende sola los quince peldaños [*quindecim gradus*], que corresponden a los quince Salmos graduales (120-124), también llamados cánticos de los grados [*cantica graduum*], porque eran cantados por el pueblo de Israel cuando ascendía en peregrinación a Jerusalén. La referencia proviene de Flavio Josefo, quien en *De bello judaico* cuenta que la conducían al altar. Ya casi en lo alto de la escalinata no se gira hacia sus padres, como sería natural en una niña de tan corta edad. También se documenta la iconografía en el *Protoevangelio de Santiago*¹¹³. Se han eliminado otras escenas que forman parte del ciclo, como San Joaquín pastoreando las ovejas y Natividad de la Virgen, remedo iconográfico del nacimiento de Cristo.

2.- *Pretendientes de la Virgen y Desposorios*¹¹⁴. Ambas escenas se disponen simétricamente a ambos lados del sacerdote que conforma el eje. El grupo primero se sitúa a la izquierda. San José, anciano venerable, va a unir su mano derecha con la izquierda de la Virgen, ataviada con ricos vestidos. La elección de José está justificada como perteneciente a la estirpe de David.

3.- *Anunciación y Visitación*¹¹⁵, las primeras referencias de los evangelios canónicos Mateo y Lucas. A la Visitación se asocian elementos celestes, tres angelitos, muy frecuentes en el arte medieval.

4.- *Natividad, perdida*¹¹⁶.

111. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental. Provincia de León*, pp. 272-273. Su aserto es compartido por Post, así como por Sánchez Cantón.

112. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental. Provincia de León*, p. 272; M. GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", en *Restauración de las pinturas murales del claustro de la Catedral de León*, Valladolid, 1997, pp. 27-57, sobre todo pp. 29-30. Para M. GÓMEZ MORENO y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, esta escena y la siguiente se cuentan entre las más logradas de la serie.

113. Á. FRANCO MATA, *El retablo gótico de Cartagena y los alabastros ingleses en España*, Murcia, 1999, pp. 137-138.

114. M. GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", pp. 30-31. M. GÓMEZ MORENO refiere sólo la segunda, *Catálogo Monumental. Provincia de León*, p. 272, como SÁNCHEZ CANTÓN, "Maestre Nicolás Francés, pintor", p. 54.

115. GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", p. 32; GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, p. 272.

- 5.- La siguiente escena, también desaparecida, creo que representaría el *Anuncio a los pastores*¹¹⁷ más que la adoración¹¹⁸, y adoptaría un esquema similar a la representación llena de lozanía del retablo de La Bañeza.
- 6.- *Epifanía*. Perdida¹¹⁹.
- 7.- *Matanza de los Inocentes*¹²⁰. Aunque bastante deteriorada, es posible recomponer suficientemente su contenido. El rey Herodes, sentado sobre sitial con las piernas cruzadas, actitud de autoridad, según convención medieval, ordena la masacre. Un paje con espada ostenta una filacteria, cuyo texto es difícil de descifrar, como los que llevan otros en distintos lugares de la escena. Es lícito suponer que deben ser versículos del evangelio, tal vez la referencia profética "*Vox in Rama audita est/ Ploratus, et ululatus multus./ Rachel plorans filios suos,/ Et noluit consolari, quia non sunt*" (Mt. 2, 18). La escena de la matanza consigue altas cotas de dramatismo, muy bien desahogada al aire libre.
- 8.- *Huida a Egipto*¹²¹. Perdida.
- 9.- *Jesús disputando con los doctores en el templo*, episodio perdido pero cuyo contenido conocemos a través de datos existentes en el Archivo Catedralicio, donde se recoge que fue pintado Lorenzo de Avila, en 1512, y por el que percibió 6.000 maravedís¹²². Sólo perdura en la parte superior el escudo del obispo Merino (1517-1523)¹²³.
- 10.- *Familiares de Jesús*, tal vez pintada asimismo en el siglo XVI y bastante perdida. Se compone de la Virgen con el Niño, y quizá Santa Isabel, Santa Ana y San Joaquín, además de algunos ángeles¹²⁴. Se trata de una escena poco común en el arte hispánico y muy frecuente en cambio en Centro Europa. Por ello ha de entenderse como importación, que además no tuvo apenas repercusión en nuestro país. Parece ser una sustitución de la Purificación, fiesta que requería una procesión en el claustro con las candelas.
- 11.- *Predicación de San Juan Bautista y Bautismo de Cristo*¹²⁵. Las deficientes condiciones de conservación impiden describir rigurosamente dichas escenas. Sin embargo, es posible reconstruir parcialmente el contenido. Además de árboles, valles recortados y otros elementos naturales, que recuerdan formas de Giotto, son algo discernibles figuras de los que acudían para ser bautizados por San Juan. Se puede asimismo descifrar el contenido de algunas filacterias, llevadas por diversos personajes, cuyos textos se han tomado de los evangelios de Mateo y Juan. "No os ilusionéis con decir en vuestro interior: Tenemos por padre a Abraham" [*"Et ne velitis dicere intra vos: Patrem habemus Abraham"*] (Mt. 3, 9). San Juan señala al "Cordero que quita el pecado del mundo" [*Ecce Agnus Dei qui tollit peccatum mundi*] (Jn. 1, 30), en el extremo superior.

116. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, cit. p. 272; GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", p. 32; GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, p. 33.

117. *Ibid*, p. 272.

118. GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", pp. 29-30.

119. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, p. 272; GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", p. 32; GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, p. 33.

120. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, p. 272; GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", p. 32; GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, p. 33.

121. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, p. 272; GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", p. 32; GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, p. 33.

122. GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", p. 33.

123. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, p. 272.

124. GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", pp. 33-36.

125. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, pp. 272-273; GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", pp. 36-37.

- 12.- *Tentaciones de Jesús en el desierto*, mural perdido al ser sustituido por la colocación de un retablo de piedra, tallado por Juan de Badajoz a mediados del siglo XVI¹²⁶.
- 13.- *Cristo camino de Jerusalén*¹²⁷.- Jesús y los doce se dirigen a Jerusalén para celebrar la Pascua. A las puertas de la ciudad amurallada salen los dos encargados de prepararle la borriquilla sobre la que debía de entrar en Jerusalén, como se narra en el evangelio de Mateo (Mt. 21, 1-7).
- 14.- *Entrada de Cristo en Jerusalén*¹²⁸. El escenario no parece que difiriera mucho del de la escena anterior, pero no es posible verificarlo. Aparte de los perfiles silueteados de las construcciones, se adivinan multitud de personajes. Cristo preside el grupo apostólico, mientras la muchedumbre extendía sus mantos en el suelo a su paso (Mc. 11, 7-10).
- 15.- *La Santa Cena*¹²⁹. Tres arcos formando perspectiva cobijan la mesa dispuesta horizontalmente, a la que están sentados Cristo y los discípulos. En primer plano varios siervos se aprestan para la ejecución de sus tareas. Una criada porta una bandeja con un asado. Aunque bastante perdido, se adivina el interés del artista por la inclusión de objetos de la vida cotidiana.
- 16.- *Lavatorio y Traición de Judas*¹³⁰. Estos dos pasajes han sido plasmados respetando el arco de la puerta de acceso, ya entonces, a la antigua capilla de Santa Catalina. Según relata San Juan, Cristo "se levantó de la mesa, y dejó los vestidos, y tomando un lienzo, se lo ciñó. Luego echó agua en un barreño y comenzó a lavar los pies de sus discípulos y a enjuagárselos con el lienzo que se había ceñido" (Jn. 13, 4-5). En el extremo derecho, tres personajes dialogan. Uno de ellos es Judas, vuelto de espaldas con la bolsa sujeta al cinto, cuando trama la entrega de Cristo.
- 17.- *Oración de Cristo en el huerto de los olivos*¹³¹. Ha desaparecido. Se hallaba sobre el acceso a la capilla del conde de Rebolledo, construida en el siglo XVII.
- 18.- *Prendimiento de Jesús*¹³². La figura de Jesús centra el eje de la escena. A su lado Judas le da y recibe el beso de la traición, hecho que se indica en la correspondiente filacteria, puesto en boca de Jesús: "Iuda, osculo Filium hominis tradis?" [Judas, ¿con un beso entregas al Hijo del hombre?] (Lc. 22, 48). Dicha circunstancia es aprovechada por los soldados para prenderle. En el extremo opuesto Malco, caído en el suelo, trata de esquivar el golpe que Pedro se dispone a darle, cortándole una oreja.
- 19.- *Jesús es despojado de sus vestidos*¹³³. Cristo es despojado de su túnica blanca por un esbirro, orden recibida de los sumos sacerdotes Anás y Caifás, que conversan en el extremo derecho, mientras Pedro reniega de él. Cerca de Jesús, otros sayones se apresuran a maltratarle; uno levanta un brazo para abofetearle, otro sostiene una pica, y un tercero le sujeta las piernas con un cordel. Esta escena y las dos siguientes son las que han conservado más íntegramente los colores.
- 20.- *La Flagelación*¹³⁴. Escena llena de dramatismo, donde los soldados, aplican crueles castigos a Cristo, vestido tan sólo con perizoma. Los sacerdotes, y con ellos Pilatos, contemplan impávidos el suplicio al que Jesús es sometido.

126. *Ibid.*, p. 37.

127. *Ibid.*, pp. 37-38.

128. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, p. 273; GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", pp. 38-39.

129. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, p. 273; GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", p. 39.

130. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, p. 273; GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", pp. 39-40.

131. GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", p. 41.

132. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, p. 273; SÁNCHEZ CANTÓN, *Maestre Nicolás Francés*, p. 29.

133. M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, p. 273; SÁNCHEZ CANTÓN, *Maestre Nicolás Francés*, p. 29; M. GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", p. 43.

134. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, cit. p. 273; SÁNCHEZ CANTÓN, *Maestre Nicolás Francés*, p. 29; GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", p. 43.

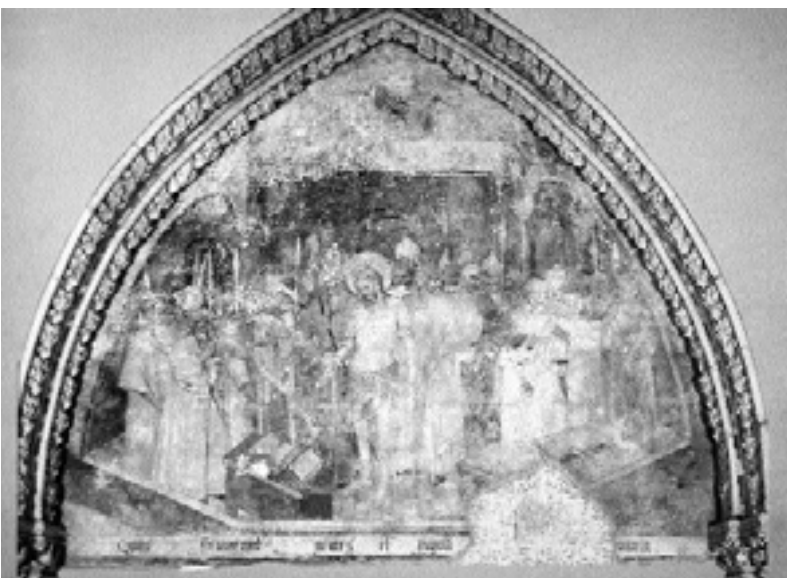


Figura 13. Nicolás Francés: Proceso a Jesús, claustro catedral de León. Foto A. Franco

21.- *Proceso a Jesús y el Ecce Homo*¹³⁵ (fig. 13). Cristo, nimbado, en el centro, es cogido por dos personajes, Caifás y Pilatos. Este dirige su mirada hacia el Libro de la Ley, abierto sobre una mesa, frente a un arca situada en el lado contrario. Ambos objetos generan un efecto de profundidad en la escena, que se desarrolla en un interior abierto hacia fuera, como en códices parisinos. Otros personajes sostienen filacterias con versículos del mismo tipo que el mural del *Ecce Homo* de la girola de la catedral. En el lado izquierdo, varios soldados, con lanzas en alto, esperan órdenes. Cierra la composición un versículo del Salmo II en la parte inferior: "*Quare fremuerunt gentes,/ Et populi meditati sunt inania?*" [Por qué las naciones en tumulto,/ esos vanos proyectos de los pueblos?].

22.- *Coronación de espinas*¹³⁶. Se repite el mismo tipo de escenario. Bajo un arco tiene lugar la colocación de la corona la cabeza de Cristo, operación realizada sañudamente por dos sayones con sendos palos. La convención de acoplar la corona sobre la cabeza de Cristo con palos es muy frecuente en el arte europeo contemporáneo, donde dos o cuatro soldados la aplastan horizontalmente sobre la cabeza¹³⁷. La modalidad utilizada por Nicolás Francés, sin embargo, es menos frecuente, siendo adoptada también por Jacob Cornelisz en 1474 en un grabado conservado en la Roseliushaus de Bremen¹³⁸. Otro verdugo le ofrece una caña a modo de cetro. Otros se mofan de él y un grupo conversa como ajeno a lo que está sucediendo. Se conservan bastante bien los perfiles subrayados por el Sr. Torbado.

23.- *Jesús condenado a muerte*¹³⁹. Ante un fondo de construcción con arquería oblicua, alusión al palacio de Pilatos, Cristo recibe la sentencia de su muerte, mientras es salvado Barrabás, que asoma la cabeza con otros encarcelados, a través de las ventanas enrejadas. Pilatos se lava las manos y, mientras tanto, los esbirros se mofan del condenado y una numerosa soldadesca mantiene en alto sus armas.

24.- *Jesús con la cruz a cuestas camino del calvario*¹⁴⁰ (fig. 14). Cristo carga con una larga cruz que arrastra de derecha a izquierda, con la ayuda Simón de Cirene. Preside la comitiva un trompetero junto al que otros dos operarios llevan escaleras para elevar la cruz. Se trata de una convención iconográfica frecuente en la representación del proceso de la Pasión, desde el arresto de Cristo a la Crucifixión en

135. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, cit. p. 273; F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Nicolás Francés*, cit. p. 29; GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", p. 43. Para la información iconográfica vid. FRANCO MATA, "Pintura medieval en la catedral de León", en *La Catedral de León*, pp. 151-168.

136. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, cit. p. 273; GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", pp. 43-46.

137. G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, versión inglesa del original alemán, Londres, 1972, láms. 251-255; J. H. MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Amsterdam, 1979, láms. 22, 24-25, 85, 104.

138. MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, lám. 105.

139. GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", pp. 46-47.

140. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, p. 273; SÁNCHEZ CANTÓN, *Maestre Nicolás Francés*, p. 29, considera que no es obra del artista; GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", p. 47-49.

la Edad Media, cuyas referencias al Antiguo Testamento son sobradamente conocidas¹⁴¹. Soldados hostigan a Cristo y contemplan impasibles los habitantes de Jerusalén. Onda una bandera con el anagrama romano S.P. Q.R. En la parte inferior a uno y otro lado del sepulcro de Juan de Grajal perviven medias figuras de los apóstoles Tomás y Bartolomé, restos de un desaparecido apostolado, que acompañaría por parejas al conjunto.

25.- *Crucifixión*¹⁴². No se representa a Cristo sobre la cruz ya en alto entre los malhechores, sino en el momento de la crucifixión, de acuerdo con convenciones usuales en el arte europeo de fines de la Edad Media¹⁴³. Se desarrolla el momento en que, ya clavado el brazo derecho, un sayón estira fuertemente del contrario con una sogá para encajarlo en el agujero, operación que otro realiza con los pies atados. Presencia el dramático episodio la Virgen asistida por las dos Marías Cleofás y Salomé. En torno se desarrollan otras escenas. Al pie de la cruz, tres soldados reparten la túnica inconsútil de Cristo y otros se ocupan de la crucifixión de los dos ladrones.

26.- *Descendimiento de la cruz*¹⁴⁴. Esta escena, considerada por Gómez Moreno como una de las más logradas¹⁴⁵, constituye un conjunto novedoso en cuanto a composición. José de Arimatea y Nicodemo bajan de la cruz a Cristo, cuyo cuerpo se dispone a recoger San Juan. A la derecha se sitúan simétricamente las Marías y la Magdalena extiende los brazos a los pies de la cruz. Se trata de una convención utilizada por el Maestro de Flemalle, como se

aprecia en una copia de un Descendimiento de hacia 1429-1430, conservada en la *Walter Art Gallery* de Liverpool¹⁴⁶, También se procede a desclavar a los ladrones.

27.- *Santo Entierro de Cristo*¹⁴⁷. En presencia de la Virgen, varios personajes ayudan a San Juan a introducir el cuerpo de Cristo en el sepulcro, cuya losa han desplazado dos jóvenes.

Posteriormente se ha añadido como un palimpsesto con la Muerte y varios personajes, lo que ha provocado desconcierto. Obedece sin embargo, a presupuestos iconológicos diferentes, pudiendo datarse la obra a fines del siglo XV¹⁴⁸. G. Boto Varela considera que se pintó todo a la vez, lo cual es un disparate iconográfico carente de sentido.

28.- Ha desaparecido la escena¹⁴⁹, que evidentemente era la *Resurrección*.

29.- *Jesús con los discípulos de Emaús y Aparición a los doce, con la presencia de Tomás*¹⁵⁰. El doble episodio tiene lugar ante un gran conjunto de ricas construcciones, que remiten a edificios florentinos del siglo XV. En el primero, narrado con gran detalle por Lucas (24, 13-35; Mc. 16, 12-13), Cristo y los discípulos de Emaús se acercan a la puerta de la ciudad. Los tres van descalzos como peregrinos. La segunda escena (Lc. 24, 36-43; Mc. 16, 14; Jn. 20, 19-22) tiene lugar bajo una arcada, que los cobija. Siguiendo el relato de san Juan (20, 26-29) Cristo en pie, toma la mano de Tomás para hundírsela en el costado. Los demás miran sobrecogidos.

141. MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance...*, pp. 155-161.

142. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, p. 272; SÁNCHEZ CANTÓN, *Maestre Nicolás Francés*, p. 29; GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", p. 49.

143. Grabado de Maestro holandés de hacia 1475, cfr. MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance...*, fig. 120.

144. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, p. 273; GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", *Restauración de las pinturas murales del claustro de la Catedral de León*, p. 49.

145. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, p. 273.

146. E. PANOFKY, *Les primitifs flamands, versión francesa del original inglés*, Farigliano, 1992, p. 303.

147. GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", p. 50-51.

148. Á. FRANCO MATA, "Danzas de la Muerte bajomedievales en España", *Dixieme Congres International sur les Danses Macabres et l'art macabre en général*, Vendôme, 6-10 septiembre 2000, pp. 215-237; Id. "Encuentro de los tres muertos y los tres vivos..." cit.

149. GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", p. 51.

150. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, p. 273, la data en el siglo XVI; GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", pp. 51-53.

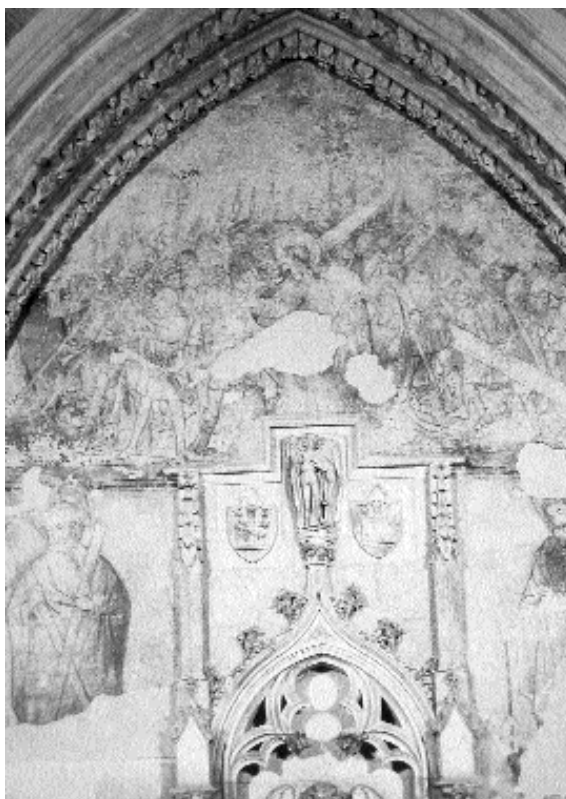


Figura 14. Nicolás Francés: Cristo camino del calvario, claustro catedral de León. Foto A. Franco

30.- *La Ascensión del Señor a los cielos*¹⁵¹. Siguiendo las narraciones de Marcos y Lucas (Mc. 16, 19-20; 24, 50-53), los doce apóstoles, aunque todavía no había sido elegido Matías (Hch. 1, 26), ven elevarse a Cristo al cielo en un monte escarpado con algunos árboles. Cristo ya ha ascendido y sólo se ven los pies. A los lados dos ángeles personifican a los dos varones de los Hechos que les revelan: "Ese Jesús que ha sido llevado de entre vosotros al cielo, volverá así como le habéis visto irse" (1, 12-14). La pintura de este mural y el siguiente se llevó a cabo durante el pontificado de Antonio de Veneris (1467-1470), como lo verifica su escudo¹⁵².

31.- *Pentecostés*¹⁵³. "Se encontraban reunidos en oración y con algunas mujeres y con María,

la Madre de Jesús", como sabemos por los Hechos (1, 14). Se les aparece el Espíritu Santo que emerge en la parte superior y les envía su espíritu en forma de rayos, no como lenguas de fuego (2, 3). Los siete arcos de la construcción que sirve de enmarque, simbolizan los siete dones y los siete sacramentos, alusión al nacimiento de la Iglesia.

La pintura de Nicolás Francés contiene un sentido de monumentalidad, en el que se rastrean formas de origen flamenco, que se imponían en el área castellano-leonesa¹⁵⁵, como se ha puesto de manifiesto sobre todo en la pintura burgalesa y palentina.

La feliz circunstancia de haberse conservado el texto inferior en la escena del proceso a Jesús, correspondiente al Salmo II ["*Quare fremuerunt gentes, / Et populi meditati sunt inania?*"] pregona la existencia de textos bíblicos bajo los restantes murales. Dicho Salmo se rezaba completo en el I Nocturno Ad Matutinum del Viernes Santo. Ello significa que se celebraba una procesión por el claustro y se entonaba dicho Salmo. Las filacterias con textos evangélicos mencionados a lo largo de este estudio se inscriben en la misma idea procesional, que tenía lugar a lo largo de la Semana Santa. No de otra forma tiene justificación el magnífico conjunto iconográfico, como se ha observado anteriormente.

Las procesiones claustrales partían del coro hacia el presbiterio de la catedral, en doble fila, los niños de coro, salmistas, sochantres, beneficiados y capitulares, éstos dos últimos flanqueando a los cetreros. Salían del presbiterio por la entrada norte y al llegar a la altura del brazo del crucero, giraban para salir por la puerta del Dado al claustro, dando una vuelta completa por la derecha para acceder de nuevo al templo. Conocemos a través del *Ceremonial de la Santa Iglesia Catedral de León*, de 1902¹⁵⁴, cómo se celebraban las procesiones, aunque no las medievales, gran parte de ellas ya suprimidas, pero proporciona alguna luz sobre las celebraciones litúrgicas.

151. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, p. 273; GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", pp. 53-54.

152. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, pp. 272-273.

153. *Ibid.*, p. 273; GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la Catedral de León. Aproximación iconológica", pp. 54-55.

154. *Ceremonial de la santa Iglesia Catedral de León*, p. 50.

155. J. YARZA, "Un perfil de Nicolás Francés", en *Restauración de las pinturas murales del claustro de la Catedral de León*, ..., pp. 19-21.

La Liturgia de la pasión se expresa a través de la liturgia de las horas, como Maestre Ramón ha expresado en el retablo de Santa Pau, en 1340. *Matutinum*: ata a Cristo que purga los pecados. *Prima*: le llenan de salivazos. *Tertia*: produce la causa de su muerte. Sexta: es colocado en la cruz. *Nona*: (la lanza) le atraviesa el costado. *Vespera*: es bajado de la cruz. *Completa*: es colocado en el sepulcro, que se corresponden con las respectivas escenas en los frescos del claustro leonés.

Pero el año litúrgico se inicia con la Encarnación y finaliza con la Pentecostés. Con ella da comienzo verdaderamente la vida de la Iglesia. La larga serie de episodios evangélicos regula la historia del año litúrgico, que tiene su plasmación iconográfica en las hermosas pinturas de Nicolás Francés, encargadas para contemplación de los canónicos que rezaban el breviario. Episodios evangélicos, como una Anunciación de la catedral de Münster, vinculada al II Sermón de San Agustín, proporcionan otra lectura que creo se puede polarizar al programa en análisis.

A través de lo expuesto, queda clara la complejidad funcional y temática del claustro de la catedral de León. La vida y las vivencias de la sociedad se articula en los distintos estamentos y su convivencia se manifiesta a través de los episodios diseminados en las cuatro pandas. Las escenas de la vida diaria y costumbres sociales se expresan con todo lujo de detalles, desde las relativas a la realeza y nobleza hasta las de la vida cotidiana del pueblo. El episodio de la reina recibiendo presen-

tes de los moros, que evocan los sucesivos avances de la reconquista, convive con escenas de herrería y de vendimia. Leyendas y mitos clásicos, interpretados según los criterios medievales, cargados de ironía, como Campaspa cabalgando a Aristóteles, el más eximio filósofo de la antigüedad, forman parte de la vida del cristiano, que solicita la intercesión de los santos más populares de la Edad Media en Europa. Los santos se hallan cerca de los mortales y de ellos reciben sus plegarias. Aunque existe la frontera espacial, ellos interceden desde el paraíso y los cristianos los ven a través de las nubes. El apóstol Santiago es un referente para el cristiano, como "*homo viator*", figurándose así en el claustro leonés. La cátedra de San Pedro se hallaba en profunda crisis, lo que le hace acreedor de una propaganda especial. Los ángeles, más cercanos a la Divinidad, se diseminan por el claustro, como Cristo, presentado en diversas actitudes. Los miedos y las angustias del hombre medieval se expresan de variadas formas. Extraños seres pueblan la naturaleza y conviven en los bosques simbolizados en las variadas plantas y árboles.

El claustro es el lugar de reposo de las dignidades de la catedral del deán para abajo. Los monumentos sepulcrales se vinculan a la economía de la salvación a través de la liturgia en sus variadas manifestaciones. La intencionalidad privada se enmarca en las preces públicas de la Iglesia que vela por sus hijos, particularmente el clero, que ha abandonado el mundo para dedicarse a la alta misión de evangelizar al pueblo cristiano.

Aspectos técnicos e iconográficos de las vidrieras de las capillas de la catedral de León

Víctor Nieto Alcaide

RESUMEN

Las vidrieras de las capillas de la catedral de León, realizadas entre 1270 y 1277, constituyen el primer gran ciclo de la vidriera española. De la vidriera anterior solamente conocemos el fragmentario conjunto de las Huelgas de Burgos. Se trata de un arte de importación realizado por vidrieros franceses que siguen el lenguaje propio de ciertas corrientes de la vidriera francesa del siglo XIII. El ciclo está dedicado a Cristo y la Virgen y a la representación de vidas de Santos que tenían una especial devoción en León como San Ildefonso y San Clemente o San Froilán. Suponen una gran novedad formal en relación con el contexto plástico español de la época, acorde con las fórmulas del gótico lineal propias de la vidriera francesa de hacia 1250 y en sintonía con otras artes como la miniatura. Frente a la tradicional creencia de una supuesta procedencia de Chartres es más lógico pensar que estos artistas procederían de otros centros, como, por ejemplo, de los talleres anticlasicistas que realizaron algunos conjuntos parisinos como el disperso de Saint Germain des Prés.

ABSTRACT

The stained glass windows of the cathedral of León's chapels (1270-1277) are the oldest group conserved in Spain. Only the fragmentary stained glass of Las Huelgas in Burgos was made before. The León's windows were made by french artists trained in the forms and technics of the gothic stained glass about 1250. Probably these craftsmen worked in some Paris's churches like Saint Germain des Prés. The iconographic program of these windows was dedicated to the life of saints of local devotion like Saint Ildefonsus and Saint Clement.

PALABRAS CLAVE: Vidriera. Gótico. San Ildefonso. San Clemente.

KEY WORDS: Stained glass. Gothic Saint. Ildefonsus. Saint Clement

El primer gran capítulo de la vidriera española se produce en el siglo XIII con el inicio del ciclo de vidrieras de la catedral de León. La realización de este programa tenía lugar después de que se hubiera producido un denso proceso de experiencias técnicas y formales. Es más, el dominio de la técnica, basado en el desarrollo de una práctica empírica, contaba ya con unos resultados que se hallaban sistematizados y codificados en forma de tratado en la obra *Schedula diversarum artium*, redactada hacia 1100 por el monje alemán Teófilo¹. En un arte como la vidriera, debido a la complejidad de su técnica, para que unos procedimientos se sistematicen en forma de un tratado escrito, tenía que haber existido una amplia experimentación y

desarrollo práctico previo del que tan sólo han llegado a nosotros restos y obras fragmentarias.

La realización de un programa de vidrieras de la envergadura del de la catedral de León sólo pudo hacerse tras una importante experiencia anterior. Sin embargo, es muy poco lo que conocemos de la vidriera española anterior a este gran conjunto. Lo conservado, además de fragmentario es, en algunos casos, de procedencia dudosa como la vidriera de *El Martirio de San Lorenzo o San Vicente*, conservada en el Museo de Worcester (USA)². Sin embargo, algunas obras recientemente estudiadas ponen de manifiesto que, con anterioridad al comienzo de estos programas,

1. Una selección de los tratados sobre técnica de la vidriera es la de S. STROBL, *Glastechnik des Mittelalters*, Stuttgart, 1990. Sobre la técnica véanse los estudios clásicos de E. FRODL-KRAFT, *Die Glassmalerei*, Munich, 1970 y J. LAFOND, *Le vitrail. Origines, technique, destinées*, Lyon, 1988.

2. J. AINAUD DE LASARTE, "Cerámica y vidrio", *Ars Hispaniae*, vol. X, Madrid, 1952, p. 374.

existió una cierta actividad vidriera. Los restos de vidrieras pertenecientes a la iglesia del Monasterio de Las Huelgas de Burgos, son los primeros testimonios seguros conocidos de la vidriera en España. Fueron realizados con anterioridad a 1220 y constituyen un claro exponente del estilo 1200 en sintonía con la vidriera europea de esa tendencia. Las analogías con la serie de vidrieras de la ventana alta del ábside del lado norte de la antigua iglesia de Saint-Remi de Reims³, realizadas entre 1185 y 1200, con figuras de profetas y obispos en dos registros superpuestos⁴, permiten pensar que obedecen a una corriente común.

Sin embargo, la falta de otros ejemplos contemporáneos no resuelve la incógnita de si se trata de obras que corresponden a un desarrollo más amplio y ya existente del arte de la vidriera o de si, por el contrario, y debido al carácter privilegiado del edificio, fueron obras importadas que tuvieron un carácter único y excepcional que ha ponerse en relación con el sentido internacional del gótico del edificio y el patrocinio regio de sus promotores, Alfonso VIII y Leonor Plantagenet⁵.

El lenguaje de las vidrieras con que años más tarde se inicia el programa de la catedral de León se corresponde con una tendencia plástica, técnica y formal, distinta, integrada en las soluciones del gótico clásico francés del siglo XIII. Tanto los vidrieros que iniciaron el programa de la catedral de León, como los que realizaron las vidrieras de Las Huelgas fueron, al igual que los arquitectos y los escultores, maestros venidos de fuera formados y unas formas góticas de la vidriera francesa.

La obra realizada por estos talleres, aunque contara con una actividad vidriera anterior, fue un arte de importación, promovido por obispos y reyes, como expresión diferenciada de prestigio. Obedecen al mismo fenómeno que se aprecia en las catedrales de Burgos y Toledo que surgen, en relación con el panorama artístico español de su tiempo, desligados de las fórmulas constructivas anteriores. Las primeras vidrieras de la catedral de León aparecen desentendidas de la práctica

artística anterior estableciendo una ruptura con la tradición española, aunque poco después se produciría una asimilación y alteración de las formas iniciales de origen.

Esta integración de la vidriera en el programa arquitectónico de la catedral de León coincidía con los principios de la nueva arquitectura del gótico clásico en la que jugaba un papel preferente la forma traslúcida de entender el cerramiento como un paramento de vidrio que funcionaba como soporte iconográfico, y elemento transformador de la concepción lumínica del espacio. En este sentido, en la catedral de León se desarrolla el sistema de iluminación planteado en la catedral de Reims, con la novedad de que el triforio rompe con la inercia de su condición de pasadizo cerrado derivado de las antiguas tribunas ampliando el espacio del muro traslúcido. Es el colofón o la conclusión final de las experiencias góticas en relación con el problema de iluminación⁶. La ampliación de la arquería hasta la línea de triforio eliminaba parte del muro. Los vanos aparecen como una tracería calada que ha sustituido al muro. Una solución que procedía de la catedral de Amiens, en la reconstrucción efectuada tras el incendio de 1258⁷.

Desde un punto de vista temático, en las vidrieras de la catedral de León el relato se articula en la arquitectura de acuerdo con el sistema habitual en las catedrales del siglo XIII. El contenido iconográfico de las vidrieras se hallaba cuidadosamente medido y sistematizado atendiendo al problema de la percepción e identificación de las imágenes. Por ello no se sitúan en las partes altas las pequeñas representaciones historiadas de las vidrieras. En la escultura de las portadas, siguiendo una práctica anterior, se representan figuras monumentales en las jambas y figuras y composiciones menores en las arquivoltas y tímpanos que resultaban perfectamente legibles. En las vidrieras, en cambio, con el fin de que las imágenes pudieran ser leídas e identificadas, se representan figuras monumentales en los ventanales altos, a la manera de las esculpidas en las portadas, y vidrieras narrativas o legendarias con pequeñas escenas en los ventanales

3. La bordura con motivos vegetales y el letrero realizado mediante un *enlevé* de grisalla sobre un vidrio blanco a la altura del cuello y por detrás de la figura, al igual que la gama de color utilizada, se corresponden con el tipo de vidrieras de Las Huelgas.

4. L. GRODECKI, *Le vitrail roman*, Friburgo, 1977, p. 166.

5. V. NIETO ALCAIDE, *La vidriera española. Ocho siglos de luz*, Madrid, 1998, pp. 46-48.

6. V. NIETO ALCAIDE, *La luz símbolo y sistema visual. El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*, Madrid, 1978, p. 22 y ss.

7. L. GRODECKI, "Le vitrail et l'architecture au XIII et XIV siècles", *Gazette des Beaux Arts*, 1949, pp. 2-24.

más bajos de las capillas. La relación entre percepción e identificación de la iconografía determinó la ordenación de los programas de vidrieras.

El programa de la catedral de León se ajustó estrictamente a este sistema de distribución temática aunque las alteraciones sufridas a lo largo del tiempo, solo permitan una reconstrucción parcial del programa original. Su realización se inició por las de la capilla de la cabecera entre 1270 y 1277⁸. Este año que Alfonso X eximía de impuestos a veinte canteros, un vidriero y un herrero⁹. El conjunto de vidrieras de las capillas se halla muy alterado, a causa de la pérdida de algunas de las antiguas y de su sustitución por otras, como una de la Capilla de la Consolación o de San Antonio, reemplazada por la de *San Clemente y San Antonio* realizada, en 1476. Y, también, debido al traslado de algunas de ellas a otros ventanales de la catedral por el cambio de advocación de la capilla o de su caída en desuso. A este respecto, el 20 de diciembre de 1638 se disponía que dos vidrieras de la Capilla de Santiago "...que sin hacer notable falta, podrían quitarse y servir en las que faltan del cuerpo de la Iglesia"¹⁰. Este pudo ser el caso de los paneles que forman la llamada vidriera de *La Cacería* situada en uno de los ventanales del lado norte de la nave central.

Todo esto hace que el programa iconográfico de las vidrieras de las capillas de la cabecera resulte difícil de establecer con precisión. Por lo conservado, sabemos que existió un ciclo de vidrieras dedicado a la vida de Cristo y de la Virgen y, junto a él otras series dedicadas a la representación de vidas de santos que eran objeto de una especial devoción en León, como San Froilan y San Ildefonso¹¹.

Una de las vidrieras de estas series de las capillas del lado norte, que ha sido restaurada recientemente, contiene escenas de la vida de San Ildefonso, como *San Ildefonso diciendo misa*, *El rey Recesvinto entregando a San Ildefonso el cuchillo para cor-*



Figura 1. Anónimo. La imposición de la casulla a San Ildefonso. Hacia 1270-1280. Catedral de León.

tar el manto de Santa Leocadia y La Imposición de la Casulla a San Ildefonso (Fig. 1). Esta última escena, uno de los temas más frecuentes de la iconografía del santo, la composición se representa bajo un dosel formado por una triple arquería y flanqueada a los lados por una bordura, compuesta por un listel de círculos perfilados con grisalla y otro de motivos vegetales amarillos sobre un fondo de vidrio rojo *plaqué*. El tema de La imposición de la *casulla* al santo, profusa y ricamente ornamentada, se debía al reconocimiento por el libro que había escrito, *De Illibata Virginitate Sanctae Mariae*, defendiendo la Virginitad de Maria y que era una de las obras exégesis más difundidas frente a la heréjía. San Ildefonso, después de tres días de ayuno para celebrar la fiesta de la Asunción, vio como la Virgen descendía, se sentó en su trono y le impuso una rica casulla diciéndole "Tú eres mi capellán".

La vidriera, realizada con una gama reducida de colores -azul, rojo, blanco, y amarillo-, desarrolla un sentido de la narración de gran novedad en el contexto artístico castellano que solamente tiene equiparación con desarrollo de la escultura gótica de las nuevas catedrales. La forma de repre-

8. V. NIETO ALCAIDE, "Le problème des premiers ateliers de peintres-verriers de la cathédrale de León (13e. siècle)", *Corpus Vitrearum. Tagung für Glasmalerei forschung. Akten des 16 Internationalen Kolloquiums in Bern 1994*, Berna, 1991, pp. 101-104.

9. Z. GARCIA VILLADA, *Catálogo de códices y documentos de la catedral de León*, Madrid, 1919, n° 1101. La presencia de un herrero aparece vinculada al asentamiento de vidrieras, para cuya colocación eran necesaria la armadura de hierro fijada al marco pétreo del ventanal al que se unían mediante pasadores las pletinas para ajustar con chavetas (barras de chavetas), los diferentes paneles.

10. D. DE LOS RIOS y SERRANO, *Monografía de la catedral de León*, Madrid, 1895, T° II, p. 152.

11. Sobre la iconografía de las vidrieras de la catedral de León, véase M. GÓMEZ RASCÓN, *Catedral de León. Las vidrieras*, León, 2000.



Figura 2. Anónimo. El rey Recesvinto entregando a San Ildefonso el cuchillo para cortar el manto de Santa Leocadia. Hacia 1270-1280. Catedral de León.

sentar a las figuras y el escenario fingido a través de las arquitecturas crea una espacialidad propia de una representación teatral con una acentuada sensación de veracidad que volvemos a encontrar en el panel que representa *El rey Recesvinto entregando a San Ildefonso el cuchillo para cortar el manto de Santa Leocadia* (Fig. 2). En esta composición, además del relato hagiográfico, se relaciona con las aspiraciones políticas de Alfonso X en el momento de emprender la construcción de la catedral. La representación contiene una alusión a Toledo, capital del reino visigodo, en un momento en el que Alfonso X aspiraba a conseguir el título de Emperador, y que se refleja en otros aspectos artísticos de la catedral¹².

Santa Leocadia había muerto martirizada el 304. Más tarde se le apareció a San Ildefonso, en la catedral de Toledo. El santo se hallaba junto a personajes de la familia real y de su séquito rezando en la iglesia donde había sido enterrada la santa sin que estos lo supieran. Se abrió entonces una losa del suelo y apareció la santa. San Ildefonso decidió cortar un trozo de su manto

para asegurarse de la aparición y pidió un cuchillo que le dio el rey Recesvinto que le había llamado para desempeñar la mitra de Toledo y que se hallaba allí presente. Es el momento que representa la vidriera¹³. Desde un punto de vista formal, la vidriera aparece adscrita a los convencionalismos del Gótico lineal y en sintonía con otras artes como la miniatura. Su ejecución acredita la presencia de un taller formado en círculos artísticos franceses de en torno a 1250. La gama de color es similar a la vidriera anterior y la forma de aplicar la grisalla, con un *trait* de linealismo seguro y firme es la usual en la vidriera de la segunda mitad del siglo XIII¹⁴.

Para otras capillas de la cabecera, como la de San Clemente, se realizaron vidrieras dedicadas a la vida del santo titular. En su conjunto las vidrieras de esta capilla han sufrido profundas alteraciones: la vidriera de la izquierda tiene sus dos lancetas del siglo XV y la de la derecha es moderna. La razón de dedicar una capilla y una vidriera a San Clemente podría responder, como se ha supuesto, al hecho de que Alfonso X había nacido el día de San Clemente. Lo cierto es que la capilla fue dotada con quinientos maravedís por Alfonso X el año 1258 "para salvación de su alma"¹⁵.

De las diferentes escenas que se representa en la vidriera uno de los paneles más originales es el que representa a *Simón el Mago* (Fig. 3). El panel tiene en cada ángulo un cuarto de círculo con cuadrados azules y rojos pintados con grisalla mediante un plantillado. La composición aparece ordenada en torno a la figura central de Simón el Mago. Representa el encuentro de Macidiana, madre de Clemente, y la mujer que la había acogido, con sus hermanos Faustino y Fausto y con Faustiano, padre del Santo a quien Simón el mago le había transformado con un rostro igual que el suyo. El tema aparece descrito en *La leyenda Dorada* escrita por Santiago de la Vorágine hacia 1264.¹⁶

12. M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, "El rey, la catedral y la expresión de un programa", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, V (1992), pp. 27-52.

13. Sobre este tema y *La imposición de la casulla a San Ildefonso* véase el catálogo de exposición *La vidriera española. De gótico al siglo XXI*, Madrid, 2001, nums. 1 y 2, pp. 92-95.

14. La vidriera ha sido objeto de dos restauraciones, llevadas a cabo por Juan Bautista Lázaro a finales del siglo XIX y la reciente por el Taller de conservación de las vidrieras de la catedral de León.

15. J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental de la catedral de León*, León, 1990, VIII, doc. 2, 196, pp. 330-332; cfr. GÓMEZ RASCÓN, *Catedral de León*, p. 98.

16. S. DE LA VORÁGINE, *La leyenda dorada*. Traducción del latín de Fray José Manuel MACÍAS, Madrid, 1987, pp. 753 y ss.



Figura 3. Anónimo. Simón el Mago. Hacia 1270-1280. Catedral de León.

La vidriera es un ejemplo de maestría y dominio de los procedimientos técnicos. Su ejecución corrió a cargo del mismo taller que realizó las anteriores entre 1270 y 1280. La gama de color es igual que las de las vidrieras estudiadas anteriormente pero con un aumento del vidrio blanco que acentúa el valor de colores de mufla como las distintas veladuras de grisalla. El *trait* aparece aplicado con vigor sobre una tinta suave y la grisalla ha sido utilizada como base de un *enlevé* para el letrero alusivo al personaje: SIMO(N) MAG(US)¹⁷.

Según el sistema descrito en la distribución de las vidrieras en el edificio, en los ventanales del crucero y de la nave principal se representan grandes figuras superpuestas en registros: en dos las realizadas en el siglo XIII y en tres las posteriores del XIV. Las figuras presentan unos modelos en sintonía con los de las figuras de las jambas de las portadas. Representan, profetas, apóstoles y santos. Por su distancia, la forma precisa y puntual con que han sido representados se desvanece y escapa a nuestra percepción y es sustituida por un efecto de presencia de los verdaderos profetas y apóstoles que surgen "aparecidos" a través de la forma deslumbrante y radiante del color luminoso y traslúcido. En este sentido, como ha señalado Grodecki, "...apenas puede

decirse que representen a los profetas y a los apóstoles porque espiritualmente lo son. Incluso parece que su cualidad de imágenes se borra en la luz que las atraviesa y las hacen inmateriales como apariciones sobrehumanas"¹⁸. Las figuras, ejecutadas con minuciosidad, con rótulos con sus nombres, realizados por el procedimiento del *enlevé*, que no podían ser leídos, se ofrecen a través de lo que hemos llamado la percepción difusa.

En el conjunto de las vidrieras altas de la catedral este efecto se acentúa en dos vidrieras cuyas representaciones se apartan de esta temática: *La Vidriera real*, o de *La Cacería* y el *Árbol de Jessé*. Se trata de dos vidrieras que fueron objeto de un cambio de emplazamiento posterior a su asentamiento. La escala de las composiciones de la primera acredita que su emplazamiento original estuvo en alguno de los ventanales de las capillas¹⁹. La vidriera del *Árbol de Jessé* se conserva en el ventanal central de la capilla mayor y en algunos paneles de otras vidrieras de la nave central²⁰. Los paneles correspondientes al *Árbol de Jessé* de la capilla mayor fueron trasladados a este ventanal durante la restauración de finales del siglo XIX. Una acuarela de Guillermo Alonso Bolinaga, realizada hacia 1894, que representa la vidriera del lado norte de la nave central inmediata a la fachada occidental del templo, muestra paneles de *Árbol de Jessé* antes de su traslado a la capilla mayor. Estos paneles, junto con otros existentes en los ventanales de la nave, formarían parte de la representación completa de un *Árbol de Jessé* cuyo emplazamiento original desconocemos.

El *Árbol de Jessé* que actualmente se halla en la capilla mayor es posible que estuviera situado en alguna de las capillas, tal y como existió en otras vidrieras como el de la basílica de Saint Denis de Paris realizado hacia 1145 o el posterior de la catedral de Beauvais. Sin embargo, el lugar de su emplazamiento primitivo no puede establecerse con precisión debido a que las vidrieras con representaciones del *Árbol de Jessé* tuvieron emplazamientos diferentes: en un ventanal de la fachada occidental, como el realizado en la catedral de

17. Véase el catálogo citado de exposición *La vidriera española. De gótico al siglo XXI*. N° 3, pp. 96-97

18. L. GRODECKI, "Fonctions spirituels", en VV.AA, *Le Vitrail français*, Paris, 1958, p. 46.

19. Véase NIETO ALCAIDE, *La vidriera española*, pp. 62-64.

20. *Ibid*, p. 70.

Chartres hacia 1145-1150; en el presbiterio como de hacia 1200 en la catedral de Canterbury²¹. En este sentido tampoco debe descartarse este emplazamiento para el *Árbol de Jessé* de la catedral de León, de cuyo emplazamiento original pudo ser trasladado en el siglo XVIII al instalarse el retablo que se levantaba "hasta la clave de la bóveda absidal"²². Fue entonces cuando, según afirma Demetrio de los Ríos, el retablo "sacrificó a su irracional y corpulenta fealdad la ventana central que, valiosa como sus compañeras del buen tiempo, trocóse en un transparente, mutilada por donde al innovador mejor le plugo"²³. Con motivo de la instalación del retablo se hicieron algunas vidrieras incoloras en la capilla mayor para iluminarle mejor a la que hace referencia un documento del 19 de mayo de 1744 al mencionar "la luz que comunican las vidrieras blancas que nuevamente se han puesto en la capilla mayor"²⁴. Pudo ser entonces cuando, con este motivo se retiró la vidriera del *Arbol de Jessé* en caso de ser la que se hallaba en este ventanal.

La vidriera sigue la composición e iconografía habituales: figuras en el interior de mandorlas formadas por las dos ramas simétricas del árbol. El tema, afirmación de la procedencia legítima de Cristo y de la Virgen de la rama de David, solía rematarse con la figura de Cristo, sustituida a veces, en el siglo XIII por una figura de la Virgen a causa del extendido culto a la Virgen. Y no faltan ejemplos con las figuras de Cristo y de la Virgen, como una vidriera de la Capilla del Castillo de Baye realizada hacia 1210-1220²⁵. En la vidriera de la catedral de León, la figura de Cristo de la rosa es una restitución llevada cabo en la restauración del siglo XIX. Es posible que se rematase con una representación de la Virgen dada la devoción personal de Alfonso X y el hecho de que la catedral estuviera dedicada a la Virgen. En este sentido, debe tenerse en cuenta que todas las representaciones del *Arbol de Jessé* de

la catedral de León aparecen en relación con *La Anunciación*, *La Visitación* y *El abrazo ante la puerta dorada*²⁶.

Las primeras vidrieras de la catedral de León reflejan las orientaciones del nuevo sistema de representación que, el ámbito de las artes figurativas, se inició con las formas del gótico lineal que se difunde por Europa entre 1200 y 1330. En la vidriera desempeñó un papel relevante. Incluso muchas de sus definiciones más precisas tuvieron lugar a través de la vidriera. En la catedral de León, las primitivas vidrieras de las capillas y las que contienen figuras de profetas de la nave central se realizaron siguiendo las formas y soluciones de la vidriera francesa "lineal". Lo cual se explica por el hecho de que fueron realizadas por artistas que se habían formado en Francia en torno a 1250. Son vidrieros que importaron de forma directa las formas de la vidriera francesa de las que pronto se aprecia un distanciamiento en la mayoría de los paneles de la recompuesta *Vidriera Real*. En ellos se observan diferencias sustanciales con respecto al gótico lineal, probablemente debido a la influencia de la miniatura alfonsí.

La procedencia de los vidrieros que inician el programa de León es compleja debido a que fueron talleres procedentes de centros diversos. Es posible que al igual que artistas de otras especialidades, como la arquitectura y escultura, procediesen de Amiens, Reims y Paris. Frente a la hipótesis tradicional que los hacía proceder de Chartres²⁷, hay que pensar en la presencia de artistas formados en las soluciones de tendencias anticlasicistas de la vidriera francesa que se inician en diversos centros hacia 1250 y que alcanzaron una rápida difusión. Pues se trata de una tendencia expresiva que constituye un fondo estilístico común que subyace en las principales realizaciones de estos años. En este sentido hemos propuesto²⁸ que pudieron intervenir

21. M. H. CAVINESS, *Corpus Vitrearum Medii Aevi. England*, Vol. II. *The windows of Christ Church cathedral Canterbury*, Londres, 1981, pp. 37 y ss.

22. DE LOS RÍOS, *La catedral de León*, I, p. 98.

23. *Ibid.*, p. 155.

24. J. M. PRADOS GARCÍA, *Los Tomé una familia de artistas españoles del siglo XVIII*, Madrid, 1991, II, p. 2019

25. L. GRODECKI y C. BRISAC, *Le vitrail gothique au XIIIème siècle*, Friburgo, 19874, pp. 44 y 242.

26. M. D. CAMPOS SÁNCHEZ BORDONA y M. D. TEJEIRA PABLOS, "La iconografía del *Árbol de Jessé* en la catedral de León", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 54 (1993), p. 74.

27. E. LAMBERT, *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Madrid, 1977, pp. 3 y 4 [la primera edición francesa es de 1931].

28. NIETO ALCAIDE, "Le problème des premiers ateliers".

vidrieros conocedores de algunos conjuntos parisinos como el realizado a mediados del siglo XIII y hoy disperso de Saint-Germain-des-Prés. Estas vidrieras muestran como el equilibrio normativo de la vidriera de Chartres es desplazado por un lenguaje de formas más expresivas como el de las vidrieras altas de la catedral Troyes -derivadas, a su vez, de lo de Reims- realizadas bajo el obispo de Nicolás de Brie (1233-1269).

Esta tendencia anticlasicista se impuso de una forma muy generalizada en la vidriera francesa de mediados del siglo XIII. Por eso algunas figuras de profetas de las vidrieras de la nave central de la catedral de León presentan analogías con diversas vidrieras francesas como con las obras realizadas por los talleres que trabajaron en la catedral Bourges y, durante la octava década del siglo, en Saint Urbain de Troyes.

El color, los modos de aplicar la pintura y de construir las vidrieras más antiguas de la catedral

de León, siguen los procedimientos habituales de los vidrieros de la segunda mitad del siglo XIII. Los vidrios -vidrio soplado-, de calibres de dimensiones reducidas, muestran colores en masa de gran densidad: rojo, azul, verde, morado, amarillo base y blanco. El vidrio blanco fue usado en rostros, indumentarias, motivos ornamentales e inscripciones realizadas mediante el enlevé de la grisalla. Esta es aplicada para perfilar rasgos y modelar sombras en varias veladuras de color negro y marrón. Son colores alterados por el tiempo y la suciedad que se han recuperado en el proceso de restauración y limpieza llevado a cabo recientemente. La suciedad había impedido percibir en toda su intensidad los efectos producidos por los vidrios blancos, usados frecuentemente, como elemento dinamizador. La impecable y sabia aplicación de los procedimientos técnicos con los mágicos efectos compactos del color, consiguen un lenguaje específicamente vidriero en algunas de las imágenes más renovadoras de las artes figurativas de su tiempo.

Sobre reyes y tumbas en la catedral de León. Discursos visuales de poder político y honra sacra¹

Gerardo Boto Varela

Para Lucía, mi primera reina

RESUMEN

El presente ensayo analiza en qué medida la huella del poder real en la catedral de León constituye una prueba concluyente de que el templo pudo detentar una condición regia. Para esclarecer el asunto se examina en qué circunstancias y coyunturas fueron incorporadas al edificio las efigies y emblemas que pretendieron acreditar una vinculación íntima entre mitra y monarcas. En la sede leonesa, como en otros escenarios, los promotores fueron plenamente conscientes de que a través de imágenes y heráldica se prolongaba la actualidad y autoridad del rey, se galvanizaba su recuerdo y su memoria perduraba en el tiempo. En nuestro caso, este ejercicio se concentró en las figuras de Alfonso X, Fernando de la Cerda y Ordoño II. Fue el obispo Martín Fernández quien se responsabilizó de incorporar iconografías e insignias del rey Sabio y de su malogrado hijo, sin duda con el propósito de alcanzar réditos políticos y financieros, finalmente frustrados. Este mismo prelado, además de organizar un panteón episcopal en el perímetro del templo, previsiblemente otorgó a las reliquias de los tres santos obispos de la sede -San Froilán, San Alvito y San Pelayo- un lugar preeminente en el perímetro del presbiterio mayor. En torno a éstos ha gravitado la cambiante localización de la tumba de Ordoño II, ejecutada en dos tiempos y cuajada de implicaciones políticas; y del mismo modo, la del infante Alfonso de Valencia, consumado comitente e hijo del infante Don Juan, rey espurio coronado en esta catedral en 1296. A lo largo de dos siglos se intentó incrementar el prestigio espiritual y político de esta sede -frente a otras- mediante la acumulación de sepulcros en los intercolumnios de la girola, incluyendo ejercicios de arqueología histórica como el formulado sobre la tumba de la Condesa Sancha.

ABSTRACT

This study investigates the extent to which the imprint of royal power in the cathedral of León constitutes definitive proof of the church's desire to manifest a direct association with the monarchy. To investigate this matter, we will analyze the circumstances and context in which images and heraldry were incorporated into the building to establish a link between mitre and monarchy. As in other places, the patrons of the see of León were plainly aware that images could manifest the authority of the monarchy and also aid in recovering and perpetuating his memory. In León, these ideological exercises were played out by Alfonso X the Wise (+1284), Fernando de la Cerda (+1275) and Ordoño II (+927). The bishop Martín Fernández (+1289) incorporated pictures and emblems of Alfonso X and his late-lamented son to obtain political and economic advantages, although his goals were finally frustrated. Besides setting up an Episcopal pantheon in the walls of the cathedral church, this prelate was probably also responsible for installing the relics of the three bishop saints of the see- Saints Froilán, Alvito and Pelayo - in the privileged location at the edge of the ambulatory. Both the tomb of Ordoño II, full of political implications, and the one of the infante Alfonso de Valencia, the son of infante Don Juan, spurious last king crowned in León in 1296, were also installed in this area. Throughout these two centuries, there was an attempt to augment the spiritual and political prestige of the see. This was done through the accumulation of holy, royal and noble sepulchres, a fascinating history which included archeological surveys, such as that surrounding the tomb of Countess Sancha.

PALABRAS CLAVE: Poder regio. Justicia. Artes liberales. Arte funerario. Obispos santos. Alfonso X. Fernando de la Cerda. Infante Juan. Ordoño II. San Froilán. San Alvito. San Pelayo.

KEY WORDS: Royal power. Justice. Liberal arts. Gothic figurative tombs. Holy bishops. Alfonso X. Fernando de la Cerda. Infante Juan. Ordoño II. San Froilán. San Alvito. San Pelayo.

1. *Conste mi agradecimiento a Alejandro Valderas Alonso, Elisa Varela Rodríguez, Pilar Martín del Otero, Ana Mercedes García-Sampedro, Alejandro García Avilés, Francesca Español Bertrán, Fernando Llamazares Rodríguez, Gregoria Caveró Domínguez y Dolores Campos Sánchez-Bordona. En distinta medida, todos han contribuido a la mejor fundamentación de algún extremo de este ensayo, de cuyas deficiencias obviamente sólo yo soy responsable.*

Una mañana de abril de 1296 el insurrecto infante Don Juan, hijo, hermano y tío de reyes, entraba en la catedral de Santa María de Regla de León con honores de soberano. Mientras avanzaba ceremonioso por la nave hacia el presbiterio mayor veía hacerse realidad un anhelo que comenzó a alimentarse cuando su padre Alfonso X le nombró en 1284 señor de Sevilla, de Badajoz, de Galicia y de León, en plena confrontación entre el Sabio y su heredero Sancho IV. Ahora, por fin, Don Juan culminaba su señoría en la ciudad, capital de su reino particular. Pretendía segregarlo del que sostenían María de Molina y un párvulo Fernando IV desde Valladolid y diferenciarlo también del que Alfonso de la Cerda, otro insumiso nieto de rey e hijo de príncipe, intentaba organizar en torno a Burgos. Aunque efímero y seguramente ilegítimo, ese reino de León de fines del siglo XIII rehabilitaba una pretérita pero prestigiosa realidad político-jurídica. Al nuevo monarca se adscribieron nobles y obispos de la ciudad, de Asturias y de Galicia. Al menos un buen puñado de ellos fueron testigos de la proclamación de Juan como *rex legionensis* en el mismo solar que había acogido la apoteosis imperial de Alfonso VII. El solar sí, pero no el escenario: en lugar del discreto edificio altomedieval de 1135, en 1296 una soberbia construcción gótica se aproximaba a su conclusión. En todo caso, no había cambiado la consideración de que aquella sede era la que sancionaba *gratia Dei* la autoridad soberana de los reyes leoneses, acogiendo su coronación y en casos puntuales -como los de Ordoño II, Fernando I y Alfonso VII²- su unción.

Don Juan fue proclamado monarca en la iglesia mayor legionense con el concurso del obispo Fernando Ruiz, pero no sabemos en qué términos. La *damnatio memoriae* infligida por los emisarios de Fernando IV a partir de 1300 fue tan severa que nos ha privado de todo detalle en relación a los hechos acaecidos desde aquellos días hasta la renuncia al poder regio por parte del turbio infante. Y es lástima, porque fueron las únicas jornadas que, en verdad, confirieron a la catedral

gótica leonesa la categoría de regia. Ninguna otra coronación o funeral con cuerpo presente tuvo lugar en su seno desde que los muros de la fábrica emergieron del suelo a mediados del siglo XIII. No consta otro episodio magno; todo lo más, durante los siglos XIV y XV, las honras fúnebres y aniversarios en recuerdo de Alfonso XI y Enrique II, conforme a las partidas legadas para tal fin por este último. Desde mucho antes de la fusión del reino de León con el de Castilla ningún rey había solicitado inhumarse en la sede de Regla; ni siquiera alzó semejante demanda Don Juan, que requirió y obtuvo la venia en la catedral de Astorga y más tarde en la burgalesa, en cuyo ábside mayor aún reposa su sepulcro. Sin embargo, durante su reinado se reavivó el recuerdo y se tributó homenaje a Ordoño II (+924), el único monarca -al margen del fugaz Fruela II, del que nada se sabía- enterrado en el conjunto catedralicio. Fundador del templo en su ubicación actual, como un trasunto regio de San Martín, Ordoño II cedió al obispo Frunimio la mitad de sus palacios para que revistiera con solemnes paramentos su cátedra episcopal, dejando hueco, además, a un panteón regio que imagino acomodado a la tradición hispánica. En el ocaso del siglo XIII se creyó oportuno conceder al monumento funerario de este monarca un lugar preeminente dentro de la iglesia. La fidelidad de León y su catedral a la memoria del soberano que convirtió la ciudad en titular de un reino será desde entonces perenne. Pero, ¿quién rehabilitó ese recuerdo y organizó las honras que lo enaltecían? Ningún documento lo certifica y, por tanto, será difícil alcanzar una respuesta concluyente. Pero antes de escrutar este asunto en particular, resulta prioritario evaluar la cuestión nuclear de este trabajo. Me refiero a la condición regia de la sede leonesa -si hubo tal- y los argumentos que pudieron conferirle esa dignidad.

1. PROLEGÓMENOS. LAS HUELLAS DEL REY: PASADO Y PRESENTE

La sede legionense fue fundada en época de Ordoño I, después de 856. No obstante, el solar

2. Alfonso Ramírez había sido bautizado en la catedral compostelana. Allí mismo, en 1111, el obispo Diego Gelmírez le ungió, armó caballero y coronó. "Fijaron un día para la proclamación como rey del infante. (...) El obispo, vestido de pontifical, y los otros clérigos convenientemente revestidos con los ornamentos eclesiásticos, le recibieron en gloriosa procesión. Tomándolo el pontífice lo condujo gozoso ante el altar de Santiago apóstol, donde se asegura que descansa su cuerpo, y allí según normas de los cánones religiosamente le ungió como rey, le entregó la espada y el cetro y, coronado con diadema de oro, hizo sentar al ya proclamado rey en la sede pontifical". *Historia Compostelana*, E. FALQUE (ed.), Madrid, 1994, Lib. I, LXVI, p. 174. Para Ordoño II y Fernando I, Lucas de TUY, *Chronicon Mundi*, 81, 13 y 92, 13.

que aún hoy ocupa lo adquirió por la cesión efectuada por Ordoño II en 917. Esta génesis del templo, perennemente enarbolada, no resultaba suficiente para reivindicar una presunta naturaleza regia. Sí le dispensaba ese honroso estatus, en cambio, el hecho de que en su interior se hubieran celebrado trascendentales ceremonias áulicas, y de éstos, dos en particular: en primer lugar, las coronaciones y unciones de monarcas y, en segundo orden, la inhumación de reyes y miembros del linaje regio.

La iglesia episcopal de León cumplía -o mejor, había cumplido hasta que se extinguió el reino privativo leonés en 1230- con uno y otro requisito, aunque con desigual fortuna y asiduidad. Pero no era menos cierto que, desde que se erigiera la fábrica gótica a mediados del siglo XIII, ningún rey volvió a coronarse entre sus muros -con la salvedad del espurio Don Juan³-; tampoco ninguno solicitó descanso eterno en el sagrado de la *Pulchra* leonina. En esa tesitura, ¿cupó seguir haciendo gala y reivindicando la dimensión excepcional de la sede? Se diría que con mayor motivo. Pero, para ello ¿fue razón suficiente el amparo y circunstancial auxilio económico concedidos por Alfonso X a su criado Martín Fernández, el más leal y diligente prelado de su corona? Desde luego, las imágenes así pretender proclamarlo. A través de vidrieras, esculturas y heráldica pétrea se rindió homenaje al rey y se agradeció su tutela. Sin embargo, esta suficiencia, más aparente que real, enmascaraba la carencia de nuevas investiduras o de sepulcros recientes. Al margen de entelequias sobre la pérdida o la conservación indemne de la índole regia del recinto, por mor de haberla poseído en el pasado, importaba mucho más que el recuerdo de ese trato singular no fuera olvidado por las más altas instancias políticas. Don Martín era consciente que, de otro modo, no lograrían granjearse privilegios y beneficios futuros, comenzando por los

que llegarían de la mano de su ahijado y príncipe Fernando de la Cerda. La temprana muerte de éste frustró sus planes y desmadejó su suerte. En todo caso, las aspiraciones del obispo se resumían, en consonancia con el *Setenario* alfonsí, en instruir "a los otros reyes que después viniessen" acerca de la singularidad de aquella sede.

La unción de Wamba en 672 en la iglesia pretoriana de Toledo ratificó que aquella era una *civitas regia* y, desde luego, que ese era el modo más solemne de coronar a un monarca. En Oviedo, *nova Toletum*, el fundador de la *urbs* y de la sede, Alfonso II, fue ungido en septiembre de 791 ante el altar episcopal de San Salvador según sostiene la versión *Rotense* de la Crónica de Alfonso III (cap. XXI). Ningún otro soberano astur recibió el crisma sacro, o al menos ni las crónicas asturianas ni Sampiro lo refieren. Sin embargo, la *Historia Silense*, anales redactados por un patriota leonés (Linehan *dixit*) hacia 1130, acredita la investidura de Ordoño II en León en diciembre de 914⁴. Este monarca, al fijar en la vieja *Legio* su capital -*civitas regia* por mor de la unción real, concluyó el Tudense aunque nadie antes había osado decir tanto-, inaugurará un tiempo nuevo en la historia política asturleonesa. Ordoño II daba un paso decisivo en la trascendental tarea de rehabilitar el reino godo, y con ello se homologaba con Alfonso II y sus tesis mesiánicas. Habrá que buscar en esos hechos, en la instauración de las capitales respectivas, el desplazamiento de la frontera y el ansia de legitimación, las razones que estimularon la reedición de la pretérita ceremonia de unción-coronación adobándola, ahora en la Meseta, con la asistencia de doce obispos.

En la estela cultural hebrea, esa práctica sacralizaba a los soberanos, les caracterizaba como vicarios de la Divinidad y, a decir de Nieto Soria, reafirmaba litúrgicamente la concepción

-
3. Las circunstancias aconsejaban la coronación en este caso porque, como recuerda D. MENJOT, "Les Funerailles des souverains castillans du Bas Moyen Age racontées par les chroniqueurs: une image de la souveraineté", *Annales de la Faculté des Lettres et sciences humaines de Nice [Mélanges Jean Larmat. Regards sur le Moyen Age et la Renaissance (histoire, langue et littérature)]*, 39 (1982), pp. 195-209, esp. 201, tres de los cuatro reyes coronados en los siglos XIII y XIV (Sancho IV, Enrique II y Juan I) poseían escasa o nula legitimidad. Don Juan estuvo en esa tesitura precisamente.
 4. P. LINEHAN, *History and the historians of Medieval Spain*, Oxford, 1993, p. 123 y 130 recuerda que el código principal de la Silense contiene un texto severamente corrompido y no fue, desde luego, copiado antes del siglo XV. J. PEREZ DE URBEL y A. GONZALEZ RUIZ-ZORRILLA, *Historia silense*, Madrid, 1959, p. 155. F. RICO, "Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla", *Abaco*, 2 (1969), pp. 9-91, esp. 76-81. J. M. SANCHEZ-PAGIN, "¿Crónica Silense o Crónica Domnis Sanctis?", *Cuadernos de Historia de España*, 63-64 (1980), pp. 95-103.

de Dios como verdadero gran monarca⁵. Aún más, en opinión de Sánchez-Albornoz la unción reforzaba la naturaleza celestial del rey y de la guerra divina que llevaba a cabo⁶. Debió ser así porque reyes tan belicosos como Fernando I (*Hist. Sil.* 183) y Alfonso VII recibieron los ungüentos sacros en la catedral leonesa, rehabilitando el protocolo organizado en los tiempos de Ordoño II.

Ante la eventualidad de que semejantes ceremonias pudieran orquestarse resultaría imprescindible contar con pautas ceremoniales. Quizá por ello, la historiografía ha asumido como lógico que la biblioteca catedralicia dispusiera desde el mismo siglo X de imágenes y cánticos antifonales a tal propósito. La unción regia miniada en el Antifonario de la sede - *Officium in ordinatione sive in natalicio regis* (fols. 271v-273)- confirma no sólo su celebración sino que, además, detalla qué protagonistas intervenían (rey y obispos), cuál era su cometido (ungir y bendecir) y en qué personajes veterotestamentarios (David: Ps. 88 y 20) reconocían sus referentes y justificantes⁷. El asunto casa bien con la institucionalizada unción regia que atestiguan los diplomas de los siglos X y XI, según censó Sánchez-Albornoz, pero se desdice del silencio que sobre el particular mantuvieron el obispo maragato Sampiro y su epígono, el falsario ovetense Pelayo. Mientras callaban los cronistas, notarios y escribas subrayaron la dimensión uncional de los reyes en pos de "una teoría jurídica nueva, que implicaba el derecho

hereditario pleno de los príncipes"⁸. Hoy se ha atemperado tan entusiasta conclusión.

En el Antifonario leonés la ilustración de la unción regia, como el resto, se incorpora al texto de un antifonario visigodo del año primero del reinado de Wamba⁹. Los copistas del siglo X tuvieron que disponer de textos antiguos, del siglo VII u VIII¹⁰, que expusieran esos hechos y, acaso, que contuvieran representaciones paralelas. A pesar de que Sánchez-Albornoz aseguró que "reflejaba la realidad ritual de la época", no es improbable que la imagen de fines del X posea un carácter más retrospectivo que propiciatorio o prospectivo¹¹. En otras palabras, la miniatura de la unción no proporciona un testimonio inequívoco de la vigencia de tales ceremonias en el momento en que fue elaborado el códice: "représente le sacre d'un roi wisigothique, au moment le plus important du rite celui où l'huile sainte est repandue sur sa tête" y, por ello, es harto probable que reproduzca la decoración del modelo toledano¹². Si la pintura reflejaba, en realidad, pretéritos procedimientos solemnes debemos relativizar, cuando menos, su validez documental para el mundo leonés del siglo X.

Entre las fastuosas investiduras regias orquestadas en los siglos plenomedievales hispanos ninguna alcanzó, ni en éste ni en cualquier otro templo, la aparatosidad de la protagonizada por Alfonso VII en 1135. Ignoramos si la ocasión contribuyó en algo o en mucho a remozar la

5. J. M. NIETO SORIA, "Imágenes religiosas del rey y del poder real en la Castilla del siglo XIII", *En la España Medieval*, V-II. *Estudios en memoria del profesor don Claudio Sánchez Albornoz*, (1986), p. 713. Recupera las palabras de San Isidoro (Etim., VII, 2, 2) concluyentes e incontrovertibles: "del mismo modo que hoy día los reyes ostentan la insigne vestidura de púrpura como símbolo de la dignidad regia, así entre ellos [los judíos] la unción con el sagrado crisma confería el nombre y la potestad de rey". ID, "Origen divino, espíritu laico y poder real en la Castilla del siglo XIII", *Anuario de Estudios medievales*, 27/1 (1997), pp. 43-101, esp. 76-83 discute de nuevo las implicaciones y pervivencia de este ceremonial.
6. C. SÁNCHEZ-ALBORNOZ, "La *Ordinatio principis* en la España goda y postvisigoda", en *Viejos y nuevos estudios sobre las instituciones medievales españolas*, II, Madrid, 1976, pp. 1173-1207.
7. Consúltese L. BROU, "Le joyau des antiphonaires laitns: le manuscrit 8 des Archives de la Cathédrale de León", *Archivos Leoneses*, 15-16 (1954), pp. 7-114. L. BROU y L. VIVES (ed.), *Antifonario Visigótico Mozárabe de la Catedral de León*, Barcelona, 1959, pp. 450-452. J. YARZA LUACES, "Las miniaturas del Antifonario de León", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLII (1976), pp. 181-205. F. GALVÁN FREILE, "La representación de la unción regia en el antifonario de la catedral de León", *Archivos Leoneses*, XLIX, 97-98 (1995), pp. 135-145. I. BANGO TORVISO, "El Rey. *Benedictus qui venit in nomine Domine*", en *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Madrid, 2001, pp. 23-30, esp. n. 16.
8. SÁNCHEZ-ALBORNOZ, "La sucesión al trono", en *Viejos y nuevos estudios sobre las instituciones medievales españolas*, II, Madrid, 1976, p. 1131. LINEHAN, *History and historians*, pp. 126-127.
9. SÁNCHEZ-ALBORNOZ, "La *Ordinatio principis*", pp. 1178-1179.
10. También lo presume GALVÁN FREILE, "La representación de la unción regia", p. 144.
11. Cuestiona el valor probatorio de la imagen P. LINEHAN, "León, ciudad regia y sus obispos en los siglos X-XIII", en *El Reino de León en la Alta Edad Media*, León, 1994, pp. 409-457, esp. 417.
12. BROU, "Le joyau des antiphonaires laitns", pp. 73-74.

fábrica del templo románico¹³, aunque con seguridad las galas revistieron todos sus paramentos. Sea como fuere, la iglesia gótica no guarda recuerdo de aquella magna ocasión; todo lo más, y únicamente si se dispensa crédito a algún erudito del siglo XVIII, el Emperador pudiera encontrarse camuflado en la estatua de rey coronado y a punto de desenvainar la espada que hoy se custodia en el Museo Catedralicio-Diocesano de León (fig. 1)¹⁴. Aunque la hipótesis no puede descartarse, no me parece ésta la identificación más probable. El edificio del siglo XIII sólo glorifica la figura regia de Alfonso X en un primer momento y la del fundador Ordoño II, en segunda instancia. O por decirlo en otros términos, el obispo Martín Fernández (1254-1289) y sus sucesores Fernando (1289-1301) y Gonzalo Osorio Villalobos (1301-1313) perfilaron la memoria y el prestigio de la sede atendiendo a los galones más recientes y, en segundo término, magnificando la condición de panteón ocasional antes que la de escenario en el que los monarcas leoneses habían logrado la legitimación política y genealógica en sus accesos al poder¹⁵. La obliteración de aquellos eventos que confirieron a León su particular época dorada, como la tilda Linehan, pudo venir propiciada por el interés en acallar la singular sacralización de la monarquía leonesa, ausente en la castellana (*De Rebus Hispaniae*, IV, 22 y VI, 19). Y junto a esta ciscunspcción, la urgencia por desmantelar cualquier atisbo de disidencia política frente al dominio que el Sabio ejercía desde Toledo y Sevilla¹⁶. Pero no es menos cierto que ninguna otra sede recogió ese testigo o, al menos, ninguna pretendió detentar en exclusividad el privilegio de enmar-

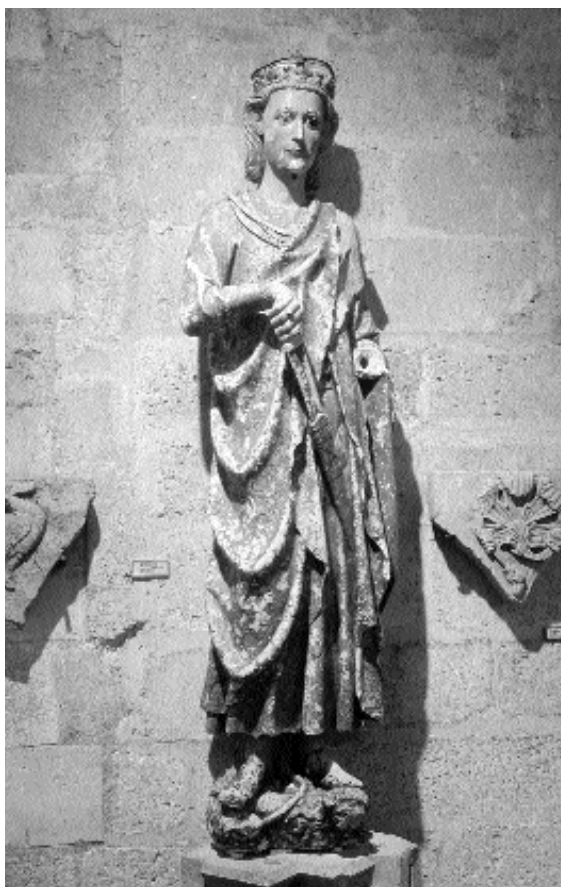


Figura 1. El rey. Escultura para un pilar toral. Museo Catedralicio y Diocesano de León.

car las coronaciones y/o aclamaciones de los últimos Borgoña y de los Trastámara.

En Santa María de Regla lo más parecido a un encomio visual de los soberanos que obtuvieron el trono se cifra en los ángeles que sostienen coronas y que aparecen desperdigados por las

13. G. BOTO VARELA, *La Memoria perdida. La catedral de León, 917-1255*, León, 1995, pp. 53-55.

14. En base a unas medallas del emperador halladas al abrir cimientos para el nuevo trascoro, defendió esa opinión D. Carlos Espinós del Pi (archivero y canónigo de la catedral entre 1741 y 1777) cuando, en la segunda mitad del XVIII, revisaba y corregía la historia redactada dos siglos antes por el obispo Francisco TRUJILLO, *Historia de la yglesia de Leon*, ACL, ms. 19 (ca. 1590), fols. CLVIII-CLX, quien identificó la escultura como Ordoño II. Lo reitera en su otro manuscrito, casi gemelo, Francisco TRUJILLO, *Antigüedad y ovispado de León* (AHN, Secc. Códices, 78B) (ca. 1590), fols. LlV y CXVv.

15. En el ámbito hispano esta carencia de testimonios iconográficos es constante. Al margen de lo que pudiera haber existido a este respecto en la sede prerrománica de San Salvador de Oviedo, ni León ni Toledo pueden acreditar imágenes *ad hoc*. El Santiago articulado que, sito en la capilla homónima de las Huelgas Reales, fue empleado para armar caballero a Fernando III (1219), Alfonso XI (1331) o Juan I (1379) no otorga la dimensión sacra que ahora discuto. En la Francia de los Capetos la situación era muy otra. El bautismo y la coronación de Clovis, punto de partida de la monarquía sagrada gala, figura en aquellos templos de Reims -la catedral y Saint-Remi- que jugaban un papel capital en las ceremonias de unción-coronación de los Capetos. Claro que en este caso no se trataba sólo de perpetuar hechos pasados sino de reiterar su actualidad en cada nuevo acceso al trono. El *sacre royale* hacía del monarca de turno un nuevo Clodoveo. J. LE GOFF et al., *Le sacre royal à l'époque de Saint Louis d'après le manuscrit latin 1246 de la BNF*, París, 2001, pp. 19-34. No obstante, P. DEMOUY, *Nôtre-Dame de Reims. Sanctuaire de la monarchie sacrée*, Paris, 1995, pp. 68-74 y 80-123 no cree que sea éste un santuario dinástico y, en todo caso, juzga escasas las imágenes relacionables con el ceremonial.

16. Para Alfonso X el principio de "señorío natural" sobre un territorio -granjeado por ser "natural" del mismo- fortalecía la

enjutas de las capillas radiales del deambulatorio leonés. No existe, de todos modos, ni un solo indicio para sostener que esos relieves figuran en el perímetro de la cabecera a fin de acreditar un refrendo divino a las eventuales coronaciones monárquicas¹⁷. La iconografía de los celícolas leoneses procede del piso alto de la Sainte-Chapelle parisina, donde sus homólogos santiaguaban un amplio repertorio de mártires, al tiempo que exaltaban la dimensión real de aquella capilla relicario¹⁸. Sin embargo, en los trasuntos legionenses no se prodigan ni los valores teológicos ni los escenográficos hilvanados en el oratorio de San Luis.

En la Corona de Castilla durante los siglos XIII, XIV y XV no hubo ninguna voluntad de crear un

centro religioso único y singular en el que los nuevos reyes convalidaran el alcance sacro de su coronación¹⁹. Del mismo modo, tampoco fraguó el intento de constituir una necrópolis regia predilecta y de obligado cumplimiento a la manera de Saint-Denis o Westminster²⁰, o como lo había sido en la misma ciudad de León el panteón de San Isidoro desde Alfonso V hasta Fernando I²¹. Si Toledo no logró ser Saint-Denis, León ni siquiera insinuó un interés por seguir cumpliendo las funciones de Reims. Tras la unificación de los reinos de Castilla y León en 1230, lejos de requerir para sí el episódico honor de encuadrar nuevas coronaciones -en el escenario político de la Castilla bajomedieval tal pretensión carecía de sentido-, a fines del siglo XIII se confió la custodia de las glorias pasadas a la tumba de un rey.

-
- monarquía unitaria con mayor eficacia que la invocación de una continuidad genealógica -legitimadora, por tanto- desde los reyes asturleonenses. D. CATALAN, La "Estoria de España" de Alfonso X. Creación y evolución, Madrid, 1992, p. 31. Ello no implica que en la Estoria alfonsí quedara invalidado el modelo mitográfico de prolongación ininterrumpida desde los viejos soberanos godos, pasando por los de León y de Castilla hasta llegar a él mismo, con un conspicuo punto de inflexión en la coronación de Alfonso VII "primero emperador de España". Sobre este neogoticismo historiográfico, G. MARTÍN, "El modelo historiográfico alfonsí y sus antecedentes", en *Alfonso X el Sabio y las crónicas de España*, I. FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ (ed.), Valladolid, 2000, pp. 37-59, esp. 51. F. GÓMEZ REDONDO, "La construcción del modelo de crónica real", en *Alfonso X el Sabio y las crónicas de España*, op. cit., pp. 133-158, esp. 145-148 disecciona los distintos planteamientos historiográficos de Alfonso X y de Sancho IV. El Bravo retomó las empresas historiográficas de su padre aunque, según interpreta Gómez, concibió la *Estoria* no como la acumulación de saberes, sino como suma ejemplarizante a través de la cual lograr consolidar la autoridad real e inculcar en sus súbditos principios ideológicos razonadores, al tiempo que perspectivas morales.
17. G. BOTO VARELA, "Márgenes murales para un cabildo. Las enjutas figuradas de las capillas radiales de la catedral de León", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXXII (2000), pp. 31-86. Además, ahora, C. GARCÍA ÁLVAREZ, *El laberinto del alma. Una interpretación de las enjutas de las capillas absidiales de la Catedral de León*, León, 2003.
 18. I. HACKER-SÜCK, "La Sainte-Chapelle de Paris et les chapelles palatines du Moyen Age en France", *Cahiers Archeologiques*, 13 (1962), pp. 217-257. R. BRANNER, "The Sainte-Chapelle and the Capella Regis in the Thirteenth Century", *Gesta*, 10-1 (1971), pp. 19-22. J. M. LENIAUD y F. PERROT, *La Sainte-Chapelle*, París, 1991, pp. 86-98. Un análisis diacrónico de estos relicarios y sus funciones en C. BILLOT, "Les Saintes-Chapelles (XIIIe-XVIe siècle). Approche comparée de foundations dynastiques", *Revue d'histoire de l'église de France*, LXXIII-191 (1987), pp. 229-248.
 19. El Ceremonial de Reyes de El Escorial (C. SÁNCHEZ ALBORNOZ, "Un ceremonial inédito de Coronación de los Reyes de Castilla", en *Viejos y nuevos estudios sobre las instituciones medievales españolas*, II, Madrid, 1976, pp. 1209-1247) recoge el protocolo de coronación, acompañado con el de la unción y el de armar caballeros. Estos tres momentos concatenados fueron referidos ya en la *Historia Compostelana* para el caso de Alfonso VII. Sobre cómo el rey arma caballeros en la primera mitad del s. XIV, H. BIZZARRI, "Otro espejo de príncipes: Avisación de la dignidad real", *Incipit*, XI (1991), pp. 187-208, esp. 207.
 20. A. GUIANCE, *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*, Valladolid, 1998, p. 309 y 314-315. En la dispersión por Sevilla, Toledo, Granada, ... A. RUCQUOI, "De los reyes que no son taumaturgos. Los fundamentos de la realeza en España", *Temas medievales*, 5 (1995), pp. 163-186, esp. 181s. reconoce toda la Península como un panteón, "la última manifestación quizás de un poder concebido como *imperium*, identificación entre el que ejerció ese poder y el espacio sober el que lo ejerció". Quiere esto decir que la dinastía castellana no necesitaba reafirmarse a través de una perpetuada asistencia a un mausoleo califícativo de nacional. Sólo algunos Trastámaras, y aún sin excesivo convencimiento, mostraron interés en construir una "certaine image de la continuité royale", vale decir, "certaine forme de la religion royale". D. MENJOT, "Un chrétien qui meurt toujours. Les Funérailles Royales en Castille à la fin du Moyen Age", en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, M. NÚÑEZ y E. PORTELA (eds.), Santiago de Compostela, 1987, p. 138.
 21. Vale la pena recordar que Alfonso V, una vez que edificó la iglesia de San Juan Bautista, reunió en su extremo occidental los cuerpos de los reyes leoneses dispersos por la ciudad y la diócesis astorgana (Cfr. L. DE TUY, *Crónica de España*, J. PUYOL (ed.), Madrid, 1926, p. 335; en la reciente edición de E. FALQUE del *Chronicon Mundi*, Turnhout, 2003, IV.43, p. 275. *Primera Crónica General de España*, R. MENÉNDEZ PIDAL (ed.), Madrid, 1955, II, pp. 463-464), desde Alfonso IV a Vermudo II. En San Juan Bautista, después San Isidoro, quedaron aglutinados todos los monarcas salvo Ordoño II, que fue celosamente custodiado por el capítulo catedralicio frente a los esfuerzos unificadores de Alfonso V. A. VIÑAYO, *San Isidoro de León. Panteón de los reyes. Albores románicos: arquitectura, escultura, pintura*, León, 1995, pp. 7-11. Alfonso VI aún prolongó esta predilección por situar su panteón en un monasterio benedictino. Pero desde Alfonso VII en adelante los reyes de Castilla y de León

Petrificar su memoria era el único medio de salvaguardarla imperecedera. Trablarla con la evocación perpetua de los preladados, proporcionada por sus respectivos sepulcros, conseguiría abundar en la relevante autoridad de la iglesia catedral, perfilada como una verdadera necrópolis episcopal²².

Ni que decir tiene que Ordoño II poseía un puesto de privilegio en el historial de la sede mucho tiempo antes de que se acometiera la construcción gótica. En el cartulario conocido como *Libro de las Estampas*, facturado en el *scriptorium* catedralicio o en el contiguo de San Isidoro entre 1200 y 1205, figura un elenco de reyes que distinguieron a la sede leonesa con su liberalidad²³. Cada uno de ellos se representa entronizado, caracterizado por sus *ornamenta regia* e identificado por una cartela con su nombre. Únicamente el primero de los monarcas carecía de letrado, pero sabemos que representaba a Ordoño II (bajo arco de medio punto y con un cetro en la mano en lugar de un testamento, como los demás) porque las cartas copiadas en los folios contiguos al miniado recogen donaciones efectuadas por este monarca. La carencia de invocación nominal no debe interpretarse como un descuido o una falta de consideración. Al contrario, constituye un indicio palmario de que aquél no sólo era un rey más del repertorio; se trataba del rey por antonomasia, en el becerro y en León²⁴. Ordoño, antes que Martín Fernández o que Manrique de Lara, fundamentó la iglesia episcopal y capitular. No en vano, este rey era invocado ya en el siglo XII como la piedra angular de la sede y de la urbe. León era *patria vel civitas* según

sentenció otro *patriota*, Lucas de Tuy en su *Crónica*, "*vademecum* de buen gobierno para el regimiento de un rey" en el que se resaltaron los momentos gloriosos de la historia leonesa, comenzando por las unciones de Ordoño II y Fernando I²⁵.

Mientras Rodríguez de Rada acalló ambas sacralizaciones y degradó el magno episodio de Alfonso VII, la historia alfonsí sólo rehabilitó la unción fernandina, porque en lo referente al siglo X la compilación siguió a pies juntillas al Toledano. A la luz de estas fuentes, Linehan ofrece una conclusión sin paliativos del mayor interés para nuestra pesquisa: sólo "se recordará a Ordoño a lo largo de los siglos como un rey alzado" escamoteándose "por completo la narración de [su] proclamación" en la *Estoria de España y la Primera Crónica General* (cap. 670). Esta imagen depreciada del rey leonés, ¿influyó decisivamente en el nulo aprecio que por su memoria demostró Alfonso X?

2. LA PRESENCIA DEL REY EN EL CONTEXTO JUDICIAL DEL PORTAL OCCIDENTAL.

"Vicarios de Dios son los Reyes cada uno en su reyno, puestos sobre las gentes para mantenerlas en justicia e en verdad quanto en lo temporal, bien assí como el Emperador en su imperio. Esto se muestra complidamente en dos maneras. La primer dellas es spiritual, segund lo mostraron los profetas e los santos... La otra es, segund natura, assi como mostraron los omes sabios que fueron concedores de las cosas naturalmente. E los san-

optarán, salvo excepciones (Juan II y Enrique IV) por inhumarse en una catedral. Esta fue también la opción de la breve dinastía privativa de Mallorca u ocasionalmente de la casa navarra. Sin embargo, la dinastía catalano-aragonesa se sepultó en monasterios cistercienses (Santes Creus y Poblet) y de predicadores (San Francisco de Barcelona) desdeñando el atractivo potencial de sus iglesias catedralicias. F. ESPAÑOL, *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Manresa, 2001, pp. 165-167. Id., *L'art gòtic català*, Manresa, 2002, pp. 204-207.

22. A. FRANCO MATA, "Escultura funeraria en León en el siglo XIII y su área de influencia", en *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Roma, 1999, pp. 527-535. R. SANCHEZ AMEJEIRAS, "Monumenta et memoriae: the thirteenth-century episcopal pantheon of León Cathedral", en *Memory and the Medieval Tomb*, E. VALDEZ DEL ALAMO y C. S. PENDERCAST (eds.), Aldershot, 2000, pp. 269-299. Esta autora recoge una interesante noticia (n. 34): en 1288, un año antes de su muerte, el Obispo Martín Fernández reclamaba que su túmulo se fijara en el coro canónico y no insertado en un paramento, donde sin embargo acabó embutido (muro O del transepto S). A última hora exigía un sepulcro exento circundable y no del tipo *enfeu* -así es el que hoy se conserva- y que, en 1288, debía estar ya concebido si no ejecutado. De cualquier modo, Don Martín pergeñó "the idea of the episcopal panteón as a functional entity inside church". Su tumba, y las de los demás preladados, carga con los muros del edificio *rayonnant* construido conforme a su proyecto edilicio, espiritual y político.
23. F. GALVÁN FREILE, *La decoración miniada en el Libro de las Estampas de la Catedral de León*, León, 1997.
24. En el fol 13r se refiere el legado de Ordoño III con esta elocuente intitulación "Testamentum regis ordonis nepotis alteri maioris ordonis". La donación de éste a favor del asentamiento definitivo de la catedral en los folios 1r-3v. La miniatura de Ordoño II fue sustraída del código tras su robo en 1969 y se conoce por fotografías antiguas. *Ibid*, pp. 32-33 y 47-48.
25. P. LINEHAN, "Lucas de Tuy, Rodrigo Jiménez de Rada y las historias alfonsíes", en *Alfonso X el Sabio y las crónicas de España*, I. FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ (ed.), Valladolid, 2000, pp. 22 y 31-33.



Figura 2. Catedral de León, fachada Oeste. Locus Apellacionis.

tos dixeron que el Rey es puesto en la tierra en lugar de Dios, para cumplir con la justicia"²⁶.

Alfonso X no dudaba que el monarca debía ser juez y que su reino, en sentido laxo, resultaba un

extenso tribunal. Pero en sentido estricto, se dic-taminaba desde contextos tan singulares como el pórtico del hastial oeste de la catedral leonesa.

En la ojiva que media entre el portal central y el septentrional figura bajo dosel un rey sentado en un trono curul de tijera con remate de testas leoninas, coronado, con cetro en la diestra, tomando el cordón de su manto con la izquierda y vestido con túnica de ceremonia²⁷. Tanto el doselete como la aguda ojiva acentúan la impresión de que el monarca viene enmarcado por un protocolario baldaquino. Bajo él se encuentra hincado el celebrísimo *Locus Apellacionis* (fig. 2). Se trata de una columna de mármol en la que se inscribieron en dos momentos diferentes del siglo XI los dos vocablos latinos que la singularizan²⁸. La pieza, que plausiblemente procede de San Isidoro²⁹, no debió ser instalada en su emplazamiento actual antes del último tercio del siglo XIII, momento en que se añadieron al epígrafe los emblemas heráldicos de Castilla y León³⁰. El intento de prolongar hasta el presente su prestigio secular resulta evidente. En lugar de ejecutar una pieza nueva se optó por conservar como una auténtica reliquia histórica el fuste marmóreo (1,25m) con casi doscientos años de antigüedad. Con tal fin quedó encapsulado en un pilar de remate piramidal, obra de fines del siglo XIII sino del XIV.

La inmediatez de la efigie regia con esta columna de explícita naturaleza jurídica redonda en el

26. *Partidas*, II, Tit. I, ley V, fol. 14. Citado por J. YARZA, "Despesas facen los omnes en soterrar los muertos", en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, pp. 260-292; antes en *Fragmentos*, 2 (1985), pp. 4-19, n. 10

27. Atributos -salvo el cetro- y mobiliario, amplificadores de la autoridad del monarca, son compartidos por Alfonso VIII en la escena de donación que preside su sepulcro en la nave mayor de Las Huelgas, relieve facturado hacia 1279, en consonancia con la consagración de altares y bendición de tumbas que tuvo lugar ese año. M. J. GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gótica funeraria*, Burgos, pp. 194-196, R. SANCHEZ AMEIJERAS, *Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del siglo XIII en Castilla y León*, (Tesis doctoral), Santiago de Compostela, 1993, p. 223. R. DOMÍNGUEZ CASAS, "La heráldica en el arte medieval: Burgos y Aranda de Duero", en *Arte Antiguo y Medieval en la Ribera del Duero* (Biblioteca, 16. Estudio e Investigación), Aranda de Duero, 2001, pp. 221-254, esp. 230-239. O. PEREZ MONZÓN, "Iconografía y poder real en Castilla: las imágenes de Alfonso VIII", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIV (2002), pp. 19-41, esp. 27-28 y 31.

28. Para su datación, remito a la ponencia del Dr. Vicente García Lobo en estas mismas actas.

29. Fue Alfonso IX quien transfirió la responsabilidad de juzgar conforme al Fuero Juzgo, que más abajo menciono, de un canónigo isidoriano a otro catedralicio, Fernando Alfonso. E. BENITO RUANO, "Locus Apellacionis", en *Estudios en Homenaje a Don Claudio Sánchez Albornoz en sus 90 años*, III, *Anexos de Cuadernos de Historia de España*, 1985, pp. 303-313, esp. 309. Recuerda este autor que A. de MORALES, *Viage de Ambrosio de Morales*, H. FLOREZ (ed.), Madrid, 1765, [Oviedo, 1977], p. 52 vio aún en la biblioteca de la colegial isidoriana un ejemplar del *Fuero* datado en 1058 (BNM, ms. Vitr. 14-5), al igual que reconoció otro de 1176 en la colegiata de Husillos (*Ibid*, p. 26).

Corregidas pruebas de este texto ve la luz, L- MARTINEZ ANGEL, "Locus Appellationis de la Catedral de León: estado de la cuestión, propuesta de datación y otras consideraciones", en *León y su Historia*, VIII, León, 2003, pp. 613-637, que juzga la pieza asociada a la catedral desde que se facturó en el último tercio del siglo XI. No me es posible discutir ahora sus tesis. De todos modos, vale la pena considerar que el material marmóreo de la columna resulta excepcional en la catedral, lo que subraya el valor intrínseco del monolito pero denota también una procedencia ajena al edificio. En toda la ciudad, de hecho, el mármol sólo se empleó para labrar los relieves de San Isidoro, San Pelayo, los músicos de David y parte del mensario de la puerta del Cordero de San Isidoro. Sospecho que su ejecución no distó en tiempo pero tampoco en moti-

carácter judicial de aquella (fig. 3). Así, se ha especulado que pudiera tratarse de Salomón, de una imagen de Fernando III³¹ o incluso de una representación del propio Alfonso X. Personalmente, entiendo que se trata del Rey que hace cumplir con la justicia -como reclamara Juan de Salisbury en su *Policraticus*-, arquetipo que tiene en el Sabio su referente actual y en Salomón el pretérito -al fin y al cabo la *General Estoria* lo invocaba como fundamento doctrinal de su teoría política-, sin que el relieve aspire a dar cuenta de los perfiles específicos ni de uno ni de otro. La imagen, más que una evocación, supone ante todo una invocación de la autoridad real, llamada a sancionar desde su perennidad los actos jurídicos actuales. En la fachada leonesa el soberano entronizado se sitúa como un elegido a la diestra del Cristo Juez que, desde el tímpano principal, dicta las sentencias del Juicio Final segregando a condenados de elegidos³². En otras palabras, por encima del juez eclesiástico encargado de resolver los litigios, la figura del monarca presidía las audiencias en León, como lo hará el Crucificado en los tribunales bajomedievales europeos. El Rey -"en la tierra en lugar de Dios"- era exhibido en la catedral, por tanto, en calidad de vicario de la justicia infinita. No es otro el sentido de aquel dictamen legal que requería que en todo tribunal figurase un Juicio Final porque "dondequiera que un juez se disponga a juzgar, allí y a la misma hora, Dios se dispone a efectuar su juicio divino por encima del juez y del jurado"³³. El recto juicio o

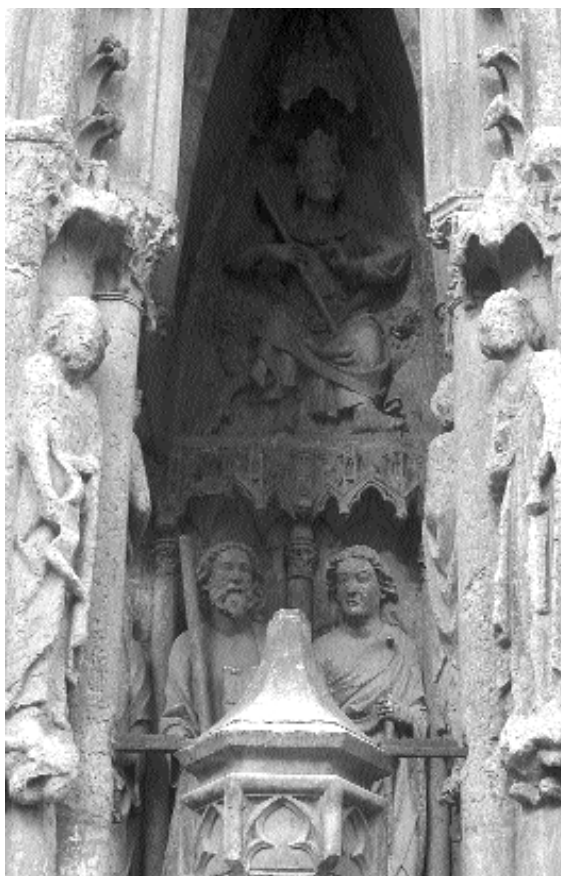


Figura 3. Catedral de León, fachada Oeste. Rey juez sobre el Locus Apellacionis.

la sabiduría del soberano, su poder y entendimiento están inspirados, o mejor aún, emanan de la justicia, el poder y el discernimiento de la Divinidad. En otras palabras, el monarca adquire-

vos de las esculturas. El horizonte más razonable para imaginar su ejecución -y, por tanto, la puesta en funcionamiento del tribunal- sería a fines del XI o inicios del XII. No podemos descartar, además, que la columna se encontrara ante la puerta del templo -como después lo estará en el acceso de la catedral- o ante la puerta del contiguo palacio regio, de suerte que una y otra fachadas enmarcasen las sesiones del tribunal. Recuérdese que en la tradición asturleonera la principal actividad atribuida al *Palatium* era la de actuar como tribunal regio. (C. SANCHEZ ALBORNOZ, "El *palatium regis* asturleonés", en *Viejos y nuevos estudios...*, III, pp. 1633-1716, esp. 1671s). Ahora no puedo desarrollar más esta cuestión, en torno a la que preparo un ensayo.

30. A. FRANCO MATA, "Escultura monumental gótica del siglo XIII en León: referencias e influencias", *Sautuola*, VI (*Estudios en homenaje al Prof. M. A. García Guinea*), 1999, pp. 621-632, esp. 627. Id., *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, 1998, pp. 202-217, en una valiosa síntesis del asunto que no descuida las implicaciones políticas del mismo, sugiere que el enraizamiento cronológico de la pieza en el pórtico gótico coincidió con la ratificación en 1284 de Sancho IV al Cabildo de la posesión y custodia del Fuero. No veo motivos para retrasar hasta el reinado del hijo lo que bien pudo quedar fijado en el del padre, puntilloso legislador. Las armas del reino de Castilla y León no serían inscritas, en todo caso, antes de la erección del pórtico (después de 1255).
31. *Ibid*, p. 209 entiende que la doble heráldica de Castilla y León en el *Locus* sugiere esta interpretación.
32. En la antesala de la Jerusalén Celeste del dintel figura un rey junto a otros personajes. Este tipo de inserciones celestiales del monarca no le reportaba connotaciones "inmortalizadoras" a decir de GUIANCE, *Los discursos sobre la muerte*, pp. 298-299 frente a las interpretaciones de Nieto Soria. Tampoco LINEHAN, *History and the Historians*, p. 310 ve en eso alusiones a la teología política.
33. A. ERLER, *Das Strassburger Münster im Rechtsleben des Mittelalters*, Frankfurt, 1954, p. 38. En este sentido, B. MARIÑO, "La portada de Santiago de Carrión de los Condes", en *Palencia en los siglos del Románico*, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 49-69, esp. 67 sostiene que el juez con la maza en alto que centra la arquivolta de la portada palentina mantiene un vínculo directo, en calidad de representante, con la celeberrima *Maiestas Domini* que preside el friso superior. Reflexiones generales en J. M. NIETO SORIA, "Imágenes religiosas del poder real en la Castilla del siglo XIII", *En la España Medieval*, V-II (1986), pp. 709-729, esp. 715 y 720.

re sus mejores virtudes en el momento en que asume el gobierno en calidad de delegado terrenal. La sapiencia del príncipe que deviene en rey es, desde esta perspectiva, un fruto circunstancial y, hasta cierto punto, sobrevenido. A su muerte acabará reintegrándolo a Dios.

Los juicios que presidía la figura esculpida del Rey eran celebrados en nombre del rey Don Alfonso y conforme al *Liber Iuridicus*, conocido como *Fuero Juzgo* tras su traslación al castellano y su otorgamiento a distintas ciudades (Córdoba, Sevilla, Murcia,...). Este vetusto pero reputado código -"las leyes de la patria se regulan según su juicio [el Fuero de León]" declara el *Poema de Almería* (v. 69)- continuaba vigente en las tierras leonesas toda vez que Alfonso X ratificó su validez y Sancho IV requirió en 1284 que con el Libro se guardaran sus derechos³⁴. El *Liber* constituía una recopilación de leyes -al estilo de los códigos romanos como el de Teodosio o el de Justiniano- redactadas durante los reinados de Chindasvinto, Recesvinto, Ervigio y Égica. En sus cláusulas quedaba fijado todo el ordenamiento jurídico necesario para dictaminar conforme a derecho, de manera que se desestimaba cualquier

alegación que apelara a ordenanzas ajenas al reglamento mismo, como las periclitadas leyes romanas o como la jurisprudencia consuetudinaria castellana. No obstante, se consideró la posibilidad de que, ante la inexistencia de la ley pertinente para casos específicos, el juez optara por remitir el pleito al rey a fin de que él determinara su resolución³⁵. Este era, pues, el único cuerpo legal atendido en los tribunales leoneses. En ellos se prolongaban la celosa custodia del *Liber* acreditada tradicionalmente por los monarcas y los religiosos asturleonenses, compartida además por los habitantes de Toledo antes y después de la Reconquista. El *Fuero*, concluye Pérez Martín, fue valorado por Fernando III y Alfonso X como un sólido instrumento que contribuiría a lograr la unificación de su política legislativa³⁶.

En León, en la práctica, el *Fuero Juzgo* agravó los conflictos entre el concejo y el cabildo. En la segunda mitad del XIII se simultanean tres figuras jurídicas que dictaminaban conforme al *Fuero* (el juez laico caballero, el del concejo y el del rey), junto con el *Juez del Libro*, un eclesiástico que también podía arbitrar sobre los llamados pleitos del *Fuero*³⁷. Este cargo, desde Fernando III, será habitualmente

34. Las querellas entre concejo y cabildo por el mantenimiento de Libro y Juez en M. RISCO, *España Sagrada*, XXXV, Madrid, 1786, pp. 320-323 y 434-457; T. VILLACORTA, *El cabildo catedral de León. Estudio histórico-jurídico, siglos XII-XIX*, León, 1974, pp. 516-524. FRANCO, *Escultura gótica en León*, p. 206 recupera la opinión de que las cláusulas más antiguas pueden haberse fijado en 1017 bajo la autoridad de Alfonso V. Alfonso X, por su parte, en uno de sus códigos jurídicos, el *Especulo*, atribuye los males que se prodigaban por sus tierras a "los muchos fueros que en las villas e en las tierras departidas en muchas maneras, que los unos [los de León] se iulgavan por fueros de libros minguados e non conplidos e los otros [de Castilla] se iudgan por fazañas dessaguissadas e sin derecho, e los que aquellos libros minguados tenfen porque se iudgavan algunos raíenlos e camíavianlos como se querían a pro de sí e a daños de los pueblos". GÓMEZ REDONDO, "La construcción del modelo de crónica real", p. 137. Ante tanta arbitrariedad debía exigirse una recta interpretación del *Libro Juzgo* en las tierras leonesas. Sobre la administración de la justicia conforme a *Especulo*, lib. 4 y 5, A. PÉREZ MARÍN, "Hacia un derecho común europeo. La obra jurídica de Alfonso X", en *Alfonso X. Aportaciones de un rey castellano a la construcción de Europa*, Murcia, 1997, p. 120. A esta labor de centinela del derecho se une la de artífice de la ley. El monarca, piedra angular de la ordenación social y política, traduce la justicia en preceptos jurídicos y muta su carácter de *rex iudex* por el de legislador. E. GONZÁLEZ DÍAZ y F. J. MARTÍNEZ LLORENTE, *El blasón heráldico de los Reinos de León y Castilla*, Salamanca, 2002, p. 356.
35. Durante la Baja Edad Media castellana el rey no dejará de intervenir como *rex iudex* en ceremonias judiciales. J. M. NIETO SORIA, *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, 1993, pp. 77-82.
36. En 1289 se copia con destino a Murcia un código partiendo de un ejemplar sevillano plagado de leonesismos, indicio preclaro de que el *Fuero leonés* fue difundido por Fernando III en Córdoba y por Alfonso X en Sevilla. A. PÉREZ MARTÍN, "El *Fuero Juzgo*, código de leyes del Reino de Murcia", en *El Fuero Juzgo. Estudios críticos y transcripción*, J. PERONA (ed.), Murcia, 2002, pp. 41-71, esp. 49 y 54-56. Sin embargo, ignoramos si en el ejemplar murciano las leyes aparecen modificadas respecto al ejemplar leonés o al visigodo. En todo caso, para nuestro escrutinio importa subrayar que el *Fuero Juzgo* no es un código jurídico de carácter consuetudinario -como lo era el derecho castellano-, sino que asentaba su base legal en el derecho romano vulgar de modo directo, rasgos que algunos autores venían calificando de germanismos. Los castellanos más apegados al derecho consuetudinario debieron mostrar reticencias ante la obra jurídica de Alfonso X, a decir de M. MADERO, "Langage et images du procès dans l'Espagne médiévale", en *Les rites de la Justice. Gestes et rituels judiciaires au Moyen Age occidental*, C. GAUVREANT y R. JACOB (dirs.), París, 2000, pp. 73-97. Sin embargo, las leyes alfonsíes diferían de los fueros tradicionales tanto en el método jurídico como en la puesta en escena en el lugar judicial.
37. C. SÁNCHEZ ALBORNOZ, "El Juicio del Libro en León en el siglo X y un feudo castellano", *Anuario Histórico del Derecho Español*, I (1924), pp. 382-387. Cito por FRANCO, *Escultura gótica en León*, n. 578, que además da la noticia de que en 952 en Braga y en 994 en León ya tenían lugar *Juicios del Libro*. J. M. NIETO SORIA, "Los obispos de León en sus relaciones con la monarquía, 1250-1350", *Archivos Leoneses*, XXXVII-73 (1983), pp. 233-251. Id., "Las relaciones monarquía-episcopado en Castilla, siglos

desempeñado por un arcediano de la catedral. Esa dignidad debía resolver las apelaciones recurriendo a la reglamentación fijada en el *Libro* y pronunciarlas ante la asamblea que, para la ocasión, se agolpaba en el pórtico catedralicio. La presencia y presidencia del rey, tradicional en estos actos durante el periodo románico, ya no se hará efectiva en el siglo XIII. La imagen relivaria del monarca en la fachada occidental viene precisamente a subsanar tal ausencia física conmemorando y homenajando *figuradamente* a la autoridad regia.

El obispo Martín Fernández fue plenamente consciente del interés que encerraba para su sede la continuidad y el reconocimiento oficial del *Juez del Libro*, concedidos por el Sabio y por la reina Violante: si él se condujo como un instrumento político de la realeza, el respaldo concedido por ésta proporcionaba réditos inmediatos. Don Martín logrará en 1275 que, en el lugar de su padre, el heredero Fernando de la Cerda intervenga a su favor -al fin y al cabo el prelado leonés era el padrino del infante- mediante una reafirmación explícita de la legitimidad del Juez eclesiástico³⁸. La situación alcanzó tal grado de inestabilidad que

en 1277 se denunciaron las reiteradas vejaciones del Concejo y en 1286 Sancho IV tuvo que recordar al merino y al alcalde su obligación de proteger en vez de atacar los derechos de la iglesia. El obispo no dejó de aprovechar la oportunidad de equipar los muros del templo con la imagen del soberano entronizado que no sólo lo decoraba sino, sobre todo, lo condecoraba y custodiaba. A los ojos de la audiencia se ofrecía una perenne invocación de su autoridad y del respaldo concedido a las aspiraciones de la mitra y del cabildo, del mismo modo que -en justa correspondencia- los prelados respaldaban las tesis políticas monárquicas. En la sede de León se trataba, pues, de juzgar por delegación del rey, siendo éste a su vez el principal comisionado de Dios. La iconografía lograba subrayar este principio recurriendo a una retórica gestual y a unos atributos codificados en el arte y la cultura visual del siglo XIII³⁹.

La figura de un rey entronizado bajo dosel-baldaquino, tantas veces reiterada en la miniatura carolingia, otónida y románica, se empleó en Sevilla en el sepulcro de Fernando III, y más tarde en el de Alfonso X⁴⁰. El recurso enfatizaba la tras-

XIII-XIV. Definición de sus caracteres e interpretación de conjunto", en *I Congreso de Historia de Castilla y León. I*, Salamanca, 1984, pp. 285-294. Por lo demás, el Juez del Rey -también llamado Juez de Soldada o de Salario- que designará Alfonso X hubo de solventar conflictos de intereses con el Concejo ciudadano. C. ESTEPA, *Estructura urbana de la ciudad de León, (siglos XI-XIII)*, León, 1977, pp. 475-477. Al Juez del Rey escribió Doña Violante, más implicada en asuntos políticos de lo que su marido dejaba entrever, para verificar si actuaba conforme a lo ordenado por Fernando III y Alfonso X.

38. La supervivencia del Juez del Libro permitió a Alfonso X contrarrestar el siempre conflictivo poder de los concejos, a decir de NIETO SORIA, "Los obispos de León", pp. 234-235 y 240-241. Durante el reinado de Sancho IV la situación no difirió. En la corte convocada en Valladolid en 1293, el Bravo dictó que para dirimir los pleitos de "los omes bonos de las Villas è de los Logares del Regno de León" los alcaldes del "Regno de Leon, juzgasen en nuestra Casa los pleitos, è las Alzadas, que y viniesen por el Libro Juzgo de Leon, è no por otro ninguno, ni los juzgasen Alcalles de otros logares". *Cortes celebradas en los reynados de D. Sancho IV y de D. Fernando IV*, I. JORDAN DE ASSO y M. DE MANUEL (eds.), Madrid, 1775, p. 6. Se recuerda aquí, además, que el ordenamiento de Zamora de 1274 prevenía que "los quatro Alcalles del Regno de León, que han siempre de andar en la Casa del Rey, que sea uno Cavallero, è tal que sepa bien el Fuero del Libro". *El Libro Juzgo de León* continuaba poseyendo validez jurídica en el Viejo Reino. Véase además, J. M. NIETO SORIA, *Sancho IV, 1284-1295*, Palencia, 1994, p. 144; *Las cortes de Castilla y León en la Edad Media*, Valladolid, 1988, 2 vols., p. 110. Fernando IV intentó suprimir el cargo del Juez del Libro, pero el tribunal prolongó su actividad hasta el ecuador del siglo XIV.

39. Si bien la espada denota como ningún otro elemento la dimensión protectora del rey para con la Iglesia además de su autoridad en materia jurídica (FRANCO, *Escultura gótica en León*, p. 211. B. PALACIOS, "Los símbolos de la soberanía en la Edad Media española. El simbolismo de la espada", en *VII Centenario del Infante D. Fernando de la Cerda, 1275-1975*, Madrid, 1976, pp. 273-296, esp. 285s.) aquí porta cetro. C. DELGADO VALERO, "El cetro como insignia de poder durante la Edad Media", en *Actas del X Congreso Español de Historia del Arte*, Madrid, 1994, pp. 45-52. Del valor de este instrumento da cuenta la *Crònica* de Ramon Muntaner cuando relata la coronación de Alfonso IV el Benigno, rey de Aragón, en 1328: "e la verga significa justícia, que ell deu tenir sobre totes les coses; que enaixí con la verga, és llonga e extesa. E ab la verga bat hom e castiga; així la justícia castiga, que els malvats no gosen fer mal, e los bons s'en mellaren de llurs condicions". R. MUNTANER, *Crònica*, en *Les quatre grans cròniques*, F. SOLDEVILA (ed.), Barcelona, 1971, p. 942. Y con este distintivo se muestran a los monarcas catalano-aragoneses en el rollo dinástico de Poblet. A. SERRA DESFILIS, "La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón", *Locus Amoenus*, 6 (2002-2003), pp. 57-74, esp. 69.

Por otro lado, el principio de juzgar en nombre del rey continúa teniendo aún hoy alguna resonancia en León. El Martes Santo la cofradía del Perdón de la ciudad solicita el indulto para un preso ante el portal mayor de la catedral y junto al *Locus Apellacionis*. La corporación municipal responde en nombre del Gobierno de la Nación concediéndolo.

40. La descripción de los sepulcros, de 1345, y que leo en J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, "La primera escultura funeraria gótica en Sevilla: la Capilla Real y el sepulcro de Guzmán el Bueno (1248-1320)", *Archivo Español de Arte*, 270 (1995), pp. 111-129, esp.

endencia casi sagrada del gobernante y apuntalaba la valoración del soberano como la más alta instancia judicial en la tierra, convalidada ante la Divinidad en la puerta de su casa⁴¹. Deimling ha recordado que los actos judiciales encontraron su marco natural en la Europa de los siglos XII y XIII *in galilea* (Perrecy-les-Forges, 1108), *sub portico* (Ferrara, 1140), *in atrio* (Ratisbona, 1183), *ante gradus ecclesiae* (Francfort, 1232), *ante portas* (Francfort, 1248) o *in rufio ostio* (Goslar, 1256)⁴². En las sedes germánicas proliferaron pertas bermejas -color asociado al púrpura tardoantiguo y a sus implicaciones ideológicas- ante las que desarrollar procesos judiciales (Francfort, Paderborn, Münster, Wuzburgo, Magdeburgo, Bamberg, Erfur...). Del mismo modo, en las catedrales lombardas las actas judiciales se pronunciaban *inter duos leones*, lo que inmediatamente afiliaba la figura del juez a la de Salomón.

Ante los accesos de la iglesia se sentenciaba de qué lado se inclinaba la balanza del derecho; sobre el acceso -en León como en otros centros- se ilustra el protagonismo que jugará la balanza de San Miguel en el mundo escatológico. Sin embargo, la puerta y el hastial no siempre se juzgaron marco escenográfico suficiente. En

realidad, en la mitad de los casos antes referidos, el vano se encontraba precedido por una suerte de atrio, galería o galilea. En León las apelaciones se enmarcaban en un pórtico, fórmula del todo inusual en España que se juzga importada desde los transeptos de Chartres, de los que el meridional parece haber sido también recinto judicial⁴³. No obstante, el caso leonés viene siendo interpretado a la luz de la portada Sur de la catedral de Estrasburgo⁴⁴. Ciertamente el obispo alsaciano Berthold II la empleaba como tribunal de justicia pero también recurría para ello al transepto meridional, con su imponente pilar de los ángeles o del Juicio, lo que funcionalmente equiparaba este extremo del crucero a otros pórticos cubiertos. El de Friburgo, por su lado, albergaba juicios con asientos para las partes, amén de otras reuniones ciudadanas sin acento ceremonial⁴⁵.

Los tribunales de justicia sitos en marcos porticados derivan de la laubia germánica, una estructura efímera primero y monumentalizada después, que cobijaba al príncipe en calidad de juez⁴⁶. Desde Rávena Teodorico se dotó de tal marco: en los mosaicos de su iglesia palatina se hizo repre-

113s. detalla que los miembros de la familia real "en su siella saentados" se encontraban bajo tabernáculos, lo que este autor entiende como un enmarque a modo de hornacina o de baldaquino, apreciación que suscribo y que ya formuló Yarza. ID., "La introducción de la escultura gótica en Sevilla (1248-1300)", en *Metropolis Totius Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la corona castellana*, Sevilla, 1998, pp. 119-135, esp. 125-126. Véase también T. LAGUNA PAUL, "La capilla de los Reyes de la primitiva Catedral de Santa María de Sevilla y las relaciones de la Corona castellana con el cabildo hispalense en su etapa fundacional (1248-1285)", en *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y monarquía*, I. G. BANGO TORVISO (dir.), Madrid, 2000, pp. 235-249, esp. 245. Sin embargo, en la galería regia del Alcázar de Segovia las imágenes no estaban remarcadas por ningún elemento. Al menos, ni Hernando de Avila (F. COLLAR DE CACERES, *El Libro de los Retratos, Letrados e Insignias reales de los Reyes de Oviedo, León y Castilla*, Madrid, 1985) ni José María de Avrial dibujaron arco alguno.

Por lo demás, reyes sentados impartiendo justicia figuraban en Saint-Germain-des-Près (Childeberto), en Saint-Denis (Dagoberto) o en Saint-Remi de Reims (Lotario).

41. Entronizados, coronados, con espada erguida o con cetro flordelisado figuran los reyes de los cartularios compostelano, ovetense y leonés. Con esos elementos se perfila a Sancho IV como rey-juez en la copia de los *Castigos e documentos del rey don Sancho de 1420-1430* (BNM, ms. 3995, Fols. 14 y 15). Cfr. NIETO SORIA, *Ceremonias de la realeza*, p. 214.

42. B. DEIMLING, "La portada meridional y su importancia para la historia del derecho", en *El románico. Arquitectura, escultura, pintura*, R. TOMAN (ed.), Barcelona, 1996, pp. 324-327.

43. O. V. SIMSON, *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*, Madrid, 1985, p. 235.

44. B. NICOLAI, "Orders in Stone: Social Reality and Artistic Approach. The Case of the Strasbourg South Portal", *Gesta*, XLI/2 (2002), pp. 111-128. El emparejamiento de Sinagoga e Iglesia de esta sede y su correlato leonés, en los flancos del *Locus Apellacionis*, en FRANCO, *Escultura gótica en León*, p. 213-217. Esta autora analiza también (*Ibid*, pp. 117-126) otras imágenes que, condensadas en la puerta de San Juan, intensifican el discurso político trabado con el teológico: las estatuas laterales de David, de Salomón (acompañado en origen de la reina de Saba, sostiene Franco), del Rey con espada alzada pero quebrada y de la Justicia (del siglo XV); en la primera arquivolta ocho reyes músicos, Arbol genealógico con Jesé dormido abajo y Cristo-Rey en la cima. Otro rey, esta vez genérico, participa de la dicha en la antesala del Paraíso.

45. P. WILLIAMSON, *Escultura Gótica, 1140-1300*, Madrid, 1997, p. 292. FRANCO, *Escultura gótica en León*, p. 210.

46. M. CAGIANO DE AZEVEDO, "Laubia", *Studi Medievali*, X/2 (1969), pp. 431-463. L. DIEGO BARRADO y F. GALTIER MARTIN, *La morada del poderoso entre el mundo antiguo y el medieval. El palacio de Teodorico en Ravenna*, Zaragoza, 1997, pp. 109-115. En ese entorno se sitúa la sintomática miniatura del juicio de Salomón (trasunto de Carlos el Calvo) en la *Biblia de San Pablo extramuros* (Roma, S. Paolo fuori le mura, s. Sig., fol. 188v). Las mismas connotaciones semánticas se concede al sector central del palacio ravenático del mosaico de San Apolinar Nouvo. *Ibid*, n. 337 y p. 112.

sentar en ese entorno arquitectónico, como una prolongación si no duplicación de la figura de Cristo. Los términos de esta relación, así como los encuadres arquitectónicos, son los mismos que aparecerán reeditados en León, como antes lo fueron en las citadas sedes francesas y germanas. En otras palabras, al guarnecer la puerta oeste de la catedral leonesa con un pórtico se la dotó de una estructura de prestigio que, por más que su planificación específica deriva en primera instancia de Chartres, venía demandada por la funcionalidad judicial asignada al ámbito desde la génesis del proyecto. La exigencia escenográfica era requerida tanto por la tradición centroeuropea de las *laubiae* como a la estrictamente hispana⁴⁷. En la misma tesitura, la bóveda alancetada que a modo de baldaquino cubre al rey entronizado y al pilar del *Locus* nada tiene de imprevisto ni de aleatorio. Entronca con la usanza iconográfica imperial de los germanos y, al tiempo, con la pergeñada por entonces en Sevilla por un rey que aspiraba a obtener el sacro imperio. El rey-juez entronizado aunque sin palio y con similares *regaliae* a las del relieve leonés preside una de las miniaturas del *Castigos e documentos del rey don Sancho [IV]*⁴⁸.

Asentada la causalidad funcional del escenario y del papel desempeñado por la imagen del rey-juez una pregunta queda en el aire ¿por qué no hay más presencia de heráldica regia en esta portada que los dos emblemas inscritos en la columna del *Locus Apellationis*, máxime cuando la portada del transepto norte sí la asume y la del meridional (puerta izquierda, llamada de la Muerte) hace otro tanto con las armas de Fernando de la Cerda y su mujer Blanca de Francia? Vuelvo más abajo sobre este asunto en absoluto aleatorio.

3. EL REY TRASLÚCIDO: LAS VIDRIERAS DEL FECHO DEL IMPERIO.

Es en los ventanales del costado norte de la nave mayor donde, con mayor denuedo, se atestiguan los vínculos personales mantenidos por Alfonso X con su criado el prelado Martín Fernández. El apelativo, a interpretar como un reconocimiento al afecto y lealtad dispensados, se lo ganó ya antes de llegar a la sede leonesa cuando aún era arcediano de Saldaña. Desde la mitra legionense siguió haciendo méritos para mantenerlo. Como subraya H. Karge, el monarca le encargó cometidos de tanta confianza y compromiso como el de postular en 1263 y ante la curia papal de Urbano IV su afán de gobernar el Sacro Imperio Romano-Germánico⁴⁹. Alfonso había sido elegido Rey de Romanos en Francfort del Meno en 1257⁵⁰. Un año después el monarca costeaba dos capellanías para dos absidiolos radiales que debían construirse⁵¹. El perfil político del obispo promotor explica que el edificio legionense fuera madurando en paralelo a los avatares de la candidatura alfonsí. A la luz de las vidrieras se diría que pretendió levantar acta e incluso convalidar la pretensión del soberano, finalmente frustrada.

Al oficio diplomático sumó Martín Fernández el de componedor en 1269 del matrimonio del infante primogénito Fernando de la Cerda con Blanca, hija de Luis IX el Santo⁵², encargo razonable si tenemos en cuenta que Don Martín era el padrino de Don Fernando. De esta suerte, cabe interpretar como un exquisito y perenne regalo de bodas la instalación de la heráldica yuxtapuesta de la pareja de príncipes en la puerta izquierda del transepto Sur del templo, frontera al palacio episcopal. El

47. I. G. BANGO TORVISO, "Atrio y pórtico en el románico español: concepto y funcionalidad cívico-litúrgica", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XL (1975), pp. 175-188.

48. Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3.995, fol. 15. NIETO SORIA, *Ceremonias de la realeza*, p. 214.

49. Remito a su artículo en estas mismas actas. Vale la pena destacar que Martín Fernández se acompañó de otro obispo, García de Silves, y de un notario regio y arcediano de Santiago, maestre Juan Alfonso. No participó, en cambio, el prelado burgalés, lo que manifiesta un significativo cambio de relaciones con esta sede respecto al establecido por Fernando III.

50. En abril de ese mismo año se personaron en Burgos representantes germanos para mostrar su apoyo a Alfonso X. A partir de entonces, adoptó el título de *Romanorum Rex semper augustus*, y con él figura en monedas de aparato.

51. Iniciativa consonante con la comitencia de templos que él mismo enunció en las *Partidas* "que faga [la iglesia] complida e apuesta e esto también la lavor, como en los libros e en las vestimentas, en los cálices e en todas las cosas que fueren menester para honrra e para servicio de ella" (I, Tit. X, ley VI). En la sede leonesa las capillas se advocaron a Santiago y San Clemente. Esta titularidad, al menos, debió ser elegida por el propio rey. Al mismo santo mandó dedicar otra capilla e Sahagún y en su palacio-alcázar de Sevilla, amén de favorecer al convento de "duennas de Sant Clemenyt" de Toledo. El día de san Clemente (23 de noviembre) de 1221 nació en Toledo el futuro monarca y el mismo día de 1248 fue tomada Sevilla.

52. J. M. NIETO SORIA, *Iglesia y poder real en Castilla. El episcopado, 1250-1350*, Madrid, 1988, pp. 49-50. Le acompañaron otros tres prelados hispanos.



Figura 4. Catedral de León. Vidriera del último tramo de la nave mayor, costado Norte. Alfonso X como emperador. © Edileisa.

acceso se dispuso para que los cónyuges entrasen al templo de modo exclusivo y, desde luego, antes de la muerte de Don Fernando en 1275⁵³.

El ventanal del costado septentrional del último tramo de la nave mayor, junto al hastial,

muestra en sus lancetas a un obispo y a un rey ataviado con las galas imperiales. A fin de reivindicar el Imperio para Alfonso X se le muestra con un orbe con cruz, cetro rematado por águila explayada, corona abierta, capa roja y túnica verde tachonada por ruedas ocupadas por castillos y leones por separado (fig. 4). La imagen se corresponde, punto por punto, con los perfiles iconográficos de la escultura entronizada que se encontraba en su capilla funeraria de Sevilla, así descrita en 1345: "e tiene el rey don Alfonso una corona de oro con muchas piedras preciosas, è tiene en la mano una piertega [cetro] de plata con una paloma, è en la mano izquierda una mançana de oro con una cruz"⁵⁴. La vidriera leonesa ilustra la fórmula de la perdida estatua hispalense, aunque ésta permaneciese sentada como lo está en monedas conmemorativas de Alfonso X y de Sancho IV, efigiados sobre trono, con corona, cetro de águila pasmada, orbe y manto. Tan elocuentes atributos no fueron, sin embargo, asumidos por los miniaturistas que trabajaron para el Sabio⁵⁵. Si el rey es Alfonso, el prelado bendicente de la vidriera contigua no puede ser otro que Martín Fernández, según viene reconociendo la historiografía. No obstante, a mi juicio, el diálogo fingido entre ambos personajes no ilustra tanto una actitud tutelar por parte del monarca, cuanto el deseo del obispo de dejar constancia de la relación privilegiada que deten-taba merced a la confianza que le dispensaba - y con él a la sede leonesa- el futuro emperador de romanos. Estimo importante este matiz, dado que lo está en juego es dilucidar si el templo góti-

53. La identificación heráldica se debe a FRANCO, *Escultura gótica en León*, pp. 62-62. De nuevo, Id., "Escultura medieval. Un pueblo de piedra para la Jerusalén Celeste", en *La catedral de León. Mil años de historia*, León, 2002, p. 94.

La relación íntima entre estos personajes queda subrayada por la instalación de la tumba de Martín Fernández detrás de la puerta heráldica.

54. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, "La primera escultura funeraria", p. 121 está persuadido de que estos atributos se asumieron en consonancia con el "fecho del Imperio" y se corresponden con los concedidos al rey en su *sigillum aureum*, membrete de oro que en puridad sólo correspondía al papa y al emperador. Además, R. CÓMEZ RAMOS, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, 1979, pp. 185-186.

Sobre la corona como principio y atributo, M. GARCÍA PELAYO, "La corona (estudio sobre un símbolo y un concepto político)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXX, (1967), pp. 11-48.

55. En las escenas de presentación de las *Partidas* el rey Sabio o porta la espada o bien ciñe la corona y ocupa un trono, como también en el *Libro de las Formas e Imágenes*, en el *Lapidario*, en la *General Estoria*, las *Cantigas*, En el *Libro de Juegos* luce bonete y distintivos heráldicos. A. DOMÍNGUEZ, *La miniatura en la corte de Alfonso X* (Cuadernos de Arte español, 35), Madrid, 1992, p. 3 y 11. Id., "Imágenes de un rey Trobador de Santa María (Alfonso X en las Cantigas)", en *Acti del XXIV Congreso Internazionale de Storia dell'Arte. Il Medio Oriente e l'Occidente nell'Arte del XIII Secolo*, Bolonia, 1979, pp. 229-239. F. CORTI, "Resignificación de la imagen clásica en la miniatura de presentación del Códice Rico", en *Actas del X Congreso Español de Historia del Arte*, Madrid, 1994, pp. 37-45. La más aproximada al vidrio leonés acaso sea una miniatura de las *Cantigas* (cant. 110. El Escorial, ms. T.I.1) con el rey arrodillado, coronado y con túnica y manto cuajados de sus emblemas heráldicos. En algún milagro recopilado en esta obra el rey se vincula a su ejecutoria, síntoma de su proximidad a Dios a decir de NIETO SORIA, "Origen divino", pp. 68-69. DELGADO, "El cetro", p. 51 omitió que la sigilografía de Alfonso X también le muestra con cetro aquiliforme. A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, "Retratos de Alfonso X en sus manuscritos" en M. R. CALVO

co gozó, amén de la obvia naturaleza *episcopal*, de otra no menos pública y notoria: la de iglesia *real*, estandarte del programa político del soberano de León y de Castilla⁵⁶.

De todos modos, el ventanal más controvertido es el llamado de la Cacería, en el costado norte del segundo tramo de la nave mayor a partir del crucero (fig. 5). A primera vista resulta evidente la falta de adecuación, temática y morfológica, entre los distintos vidrios que lo componen. No es descartable que la vidriera, tal y como hoy la conocemos, sea el resultado de la conjugación de fragmentos procedentes de diferentes cristalerías⁵⁷.

En la cima del ventanal figuran en dos hexábulos la heráldica de Castilla y León y el águila germánica de Suabia, heredada por Alfonso X de su madre. Cada una de las cuatro lancetas se corona con un castillo flanqueado por dos leones rampantes. En la primera de las lancetas, vistas de izquierda a derecha, se suceden tres ángeles músicos acompañados el superior y el inferior de los letreros *Gramatica* y *Dialectica*. Una tercera arte, *Aritmetica*, se enuncia en la segunda lanceta junto a dos monjes sentados. En este mismo vitral aparecen también un enano domador de simio y dromedario, un violero junto a un bailarín con crótalos, un caballero y un halconero que se vuelve hacia el monarca de la tercera lanceta, jinete con corona abierta y orbe. A pesar de que este rey no se toca con corona de espinas, como supuso Nieto Alcaide, no es descartable que se trate de Carlomagno, convocado aquí en calidad de óptimo avalista de Alfonso X; resulta ser en todo caso, un soberano pretérito, sin heráldica propia a dife-

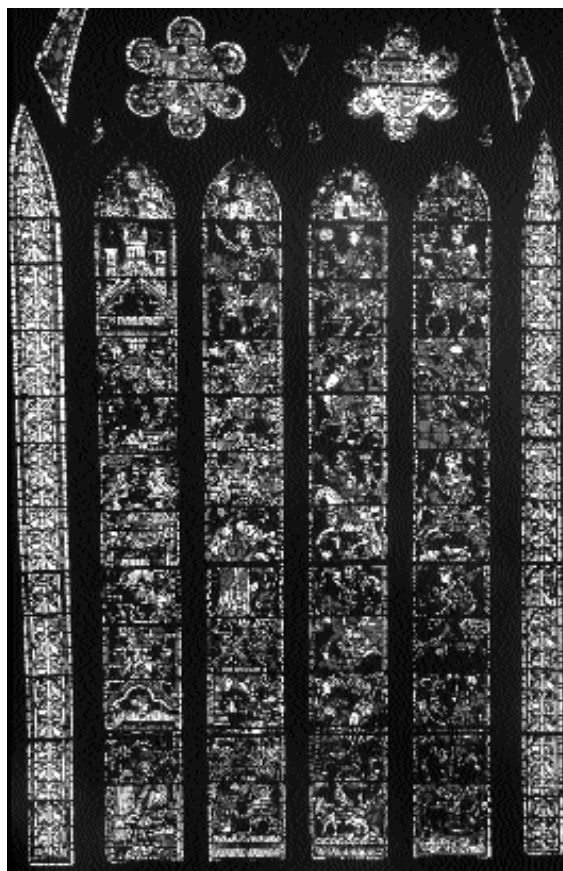


Figura 5. Catedral de León. Vidriera de la cacería. Costado norte del segundo tramo de la nave mayor a partir del crucero. © Edileisa.

rencia del "Alfonso emperador"⁵⁸. En esta tercera lanceta se suceden, además, otro cazador, un nuevo halconero, otro trompetero, dos lanceros y un lacayo con asno. En la cuarta y última aparecen un portaestandarte de Castilla y León –Alfonso X a decir de Nieto, identificación que no comparto–, otro con el blasón de Suabia, dos lanceros cabalgando junto a un lebre, otra pareja

MANZANO (ed.), *Alfonso X El Sabio impulsor del arte, la cultura y el humanismo. El arpa en la Edad Media castellana*, Madrid, 1997, pp. 95-107 cree que el rey de la vidriera es Sancho IV, de acuerdo a la imagen de éste en un privilegio rodado de 1285. Con todo, la descripción de la capilla sevillana ratifica que el soberano del ventanal leonés es Alfonso X y no su hijo, siempre ajeno a la catedral leonesa.

56. Abogaron por esta hipótesis, H. SEDLMAYR, *Epocas y obras artísticas*, Madrid, Rialp, 1965, I, p. 184. M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, "El rey, la catedral y la expresión de un programa", *Espacio, Tiempo y Forma*, (Historia del Arte, t. 5), 1992, pp. 27-50; este texto de nuevo en "Non avemos mayor sobre nos en los temporal. Alfonso X y la institución imperial", *Estudios de Historia del Arte en honor del prof. Ramón Otero Tizón*, Santiago de Compostela, 1993, pp. 465-486. No porta nimbo Alfonso X, lo que en su caso habría confirmado las pretensiones sacralizadoras que le supone NIETO SORIA, "Origen divino", p. 84.

57. Su formato y estilemas desmienten una procedencia ajena a la propia catedral como ha sugerido, entre otros, J. FERNÁNDEZ ARENAS, *Las vidrieras de la catedral de León*, León, 1987, p. 27. Argüir que el ritmo expositivo se interrumpe en esta vidriera - como en otras - no es motivo suficiente para desechar el origen catedralicio de la misma. De hecho, ni siquiera es seguro que la distribución actual de los ventanales se corresponda con la fijada durante el siglo XIII. Las intensas intervenciones en la época moderna y las restauraciones de Juan Bautista Lázaro y Juan Crisóstomo Torbado ponen en tela de juicio la originalidad de las localizaciones.

58. V. NIETO ALCAIDE, *La Vidriera medieval*, Madrid, 1993, p. 14. M. GÓMEZ RASCÓN, *La Catedral de León. Las vidrieras. El simbolismo de la luz*, León, 2000, p. 130 y 140-142. GÓMEZ RAMOS, *Empresas artísticas*, pp. 180-181 cree que el monarca sería el propio Alfonso X.

con lanzas a pie y, en el extremo inferior, dos monjes en labores escriturarias.

Estas escenas alardean los linajes y derechos hereditarios que legaran a Alfonso X sus padres Fernando III y Beatriz de Suabia. La atmósfera festiva que caracterizan estos ocios venatorios no se entendería fuera del periodo en que hubo posibilidades de que el solio imperial fuera concedido al Sabio. Esto es: entre 1256 (cuando ya expidió un documento titulándose "por la gracia de Dios, electo rey de Romanos y Emperador") y sobre todo 1263 -al recibir la titulación de electo- y 1273-75⁵⁹. Esos diez años últimos se caracterizaron por la liza entre Alfonso y Ricardo de Cornualles, cierta inhibición papal, revueltas de nobles castellanos y la elección final de Rodolfo de Habsburgo⁶⁰. Concebir y ejecutar todo este aparato después de 1275 sería tanto como confesar abiertamente que seguían aferrados a una fatua ensoñación ya irrealizable.

La imagen que muestra a Alfonso ataviado como emperador constituye a mi juicio la culminación de la candidatura formulada desde la vidriera de la Cacería. Por ello, creo plausible que, si ambas no formaban un único conjunto en origen, al menos se encontrasen contiguas y no distanciadas, como aún sucede hoy.

Por lo que se refiere a las tres artes liberales, no deja de desconcertar el emparejamiento de los enunciados con personajes sacros. Junto al término *Dialectica* figura un ángel con un órgano portátil; a la *Gramatica* le acompaña otro celícola que toca un carrillón; la *Aritmética* aparece sobre un

clérigo ante un atril que dialoga (¿o instruye?) con otro tonsurado y con libro en la mano, escena que se diría más apropiada para ilustrar la Dialéctica. No creo que la presencia de estos temas se justifique por la afición a los estudios liberales de Carlomagno, invocada por los que más crédito han dado a la biografía de Eguinaldo. Antes bien, viene al caso recordar que el propio Alfonso X requería de todo buen rey que conociera saberes diversos (*Partida* II, tit. V, ley XVI, fol. 15). Según G. Martín "el *Setenario*, al enfocar el retrato del perfecto gobernante bajo la luz de la razón y del saber natural, concede la mayor importancia a las artes liberales (29-36)"⁶¹; o en palabras de F. Rico: "las artes liberales se llevan las partes del león en el *continuum* del saber" que "todo él, a su vez, podrá hacerse presente sin demasiada impertinencia en el campo de la historia"⁶². A decir de Martín, para Alfonso X las artes liberales, y tras ellas la historia, debían ocupar el ánimo de soberanos y gentes principales (GE2: II, 2b)⁶³. De su compromiso epistemológico y filológico con esos saberes dio cumplida cuenta Juan Gil de Zamora en la biografía de su padre: "*adeo quoque animum suum transtulit ad investigandas et pescrutandas mundanas scientias et divinas, quod omnes fere scripturas triviales et quadrivales, canonicas et civiles, scripturas quoque theologicas seu divinas transferri fecit in linguam maternam*"⁶⁴. En la *General Estoria* se remacha, además, que "conuyene que todo omne que quisiere alguna buena obra començar e seguir e acabar bien, que la comiençe en el nombre de Dios", y aún que "es manifiesto e connoçido que los saberes son de Dios e non d'otre, e por él son connoçidos e él por ellos". Rico y Rucquoi insistieron sobre "la afirmación de que todo saber viene

59. NIETO, *La Vidriera medieval*, p. 14 fechaba la obra entre 1270 y 1277.

60. A. y P. BALLESTEROS, "Alfonso X de Castilla y la Corona de Alemania", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXIV (1916), pp. 1-23; XXXV (1916), pp. 187-219; XXXVI (1916), pp. 223-242. J. CAYETANO SOCARRÁS, *Alfonso X of Castile. A Study on Imperialistic Frustration*, Barcelona, 1976. C. ESTEPA, "La política imperial de Alfonso X. Esbozo de una posible ideología alfonsina", en M. J. HIDALGO DE LA VEGA (ed.), *La historia en el contexto de las Ciencias Humanas y Sociales. Homenaje a Marcelo Vigil Pascual*, Salamanca, 1989, pp. 205-215. Id., "Alfonso X en la Europa del siglo XIII", en *Alfonso X*, pp. 11-30, esp. 24s. A. PÉREZ MARTÍN, "Alfonso X, un emperador para la historia", en *Metropolis Totius Hispaniae*, pp. 137-162, esp. 147s.

61. G. MARTÍN, "El modelo historiográfico alfonsí y sus antecedentes", p. 38. En este tratado jurídico se reconocía que las artes, "maestrías sotiles e nobles", servían "a los sabios por saber las cosas ciertamente tambien las celestiales como las terrenales". Cfr. N. ZEBALLOS ORTEGA, "Alfonso X y las artes liberales", en *Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge*, Montreal-París, 1968, pp. 627-629.

62. F. RICO, *Alfonso el Sabio y la 'General Estoria'. Tres lecciones*, Barcelona, 1984, pp. 124 y 148.

63. De todos modos, el ideario epistemológico desarrollado desde la esfera del gobierno regio alfonsí (historia, teología y conocimiento natural) no llegó a reflejarse a escala monumental en la sede leonesa. No figura una recopilación histórica en formato de galería de reyes, como sí se despliega en Burgos, ni se da cuenta del estudio del orbe y las estrellas. La inserción de las materias de estudio en el discurso teológico se limita a las alusiones a tres artes liberales y sólo desde una de las vidrieras de la nave mayor.

64. F. FITA, "Una biografía de San Fernando escrita por Juan Gil de Zamora", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 5 (1884), pp. 308-328, esp. 321.

de Dios, revela a Dios y acerca a Dios", "que los reyes, por ser reyes, tienen más saber y más entendimiento" para concluir que, por lo mismo, la función real adquiriría "un carácter clerical, si no sacerdotal"⁶⁵. Más allá de lo comprometido de esta última consideración, los soberanos deben alabar con especial énfasis a Dios "por el gran bien, e la grand honra que del recibieron ca segund dixeron los sabios e los santos: los que mayores grandezas e mayores dones reciben de nuestro Señor, mas le son tenudos de seguir e loar que los otros" (*Partida II*, tit. II, ley IV)⁶⁶.

Conforme a los testimonios anteriores, resulta sobradamente justificada la presencia de las artes liberales en los contextos catedralicios. Que, como en León, vengan ilustradas por ángeles y religiosos no hace sino confirmar que tales conocimientos proceden de la Providencia y sirven principalmente para acercarse a Ella. La iconografía de los cristales leoneses revela la dimensión sacra de esos saberes. Son prueba además del compromiso del monarca con la instrucción de la sociedad cristiana. Al tiempo, apuntalan las razones de Alfonso X para acceder al trono germano, rey pío amén de sabio que procurará infundir al Imperio conocimiento y piedad al alimón.

Desde luego el cultivo y la ilustración de las artes liberales en los grandes templos castellano-leoneses no era una novedad. En la puerta burgalesa del Sarmental habían sido esculpidas hacia 1240 a fin de atestiguar la didascalía secular que, amén de la teológica, se cultivaba en la contigua escuela catedralicia conforme a la prescripción de incrementar la instrucción del clero dictada por el IV Concilio lateranense⁶⁷. Sánchez

Ameijeiras no reconoce los valores correctivos del Sarmental en su réplica leonesa, la puerta de San Froilán. Y con razón, porque, conforme a la topografía urbana, aquella no era en León la puerta de los canónigos. Estos, llegados desde sus oficinas ingresaban en el templo por el portalón septentrional, el del Dado; si procedían de su barrio canonical lo harían por la puerta norte de la fachada occidental. En uno u otro acceso deberían situarse, si hubiera caso, los elementos de reconversión, aunque tengo para mí que Martín Fernández prefirió desplegar esas cavilaciones en los relieves, entre burlones y admonitorios pero siempre incisivos, de las enjutas de las capillas radiales⁶⁸. De hecho las sucesivas constituciones sinodales promovidas por el prelado buscaban proveer al capítulo leonés de los dictados morales requeridos por el IV Concilio de Letrán, esos mismos que el legado Abbeville reconoció que se observaban ya en la sede de Burgos.

Que en la vidriera leonesa figuren únicamente tres artes liberales plantea la duda de si nos encontramos ante una serie fragmentada o completa. Desde luego la relación entre el *titulus Aritmetica* y los monjes dialécticos es desconcertante, como lo es también que uno de los ángeles músicos carezca de letrado. Aunque me parece probable, no puedo asegurar que se haya producido una espuria transferencia de éste a aquéllos. En todo caso, algún enunciado acompañó a ese ángel porque su arco trilobulado descansa directamente sobre las columnillas y no sobre capiteles, como en los otros dos casos, prueba palmaria de que falta un fragmento de vidrio. Es precisamente junto a los capiteles en cuestión donde se encuentran los términos *Gramatica* y *Dialectica*⁶⁹.

65. RICO, *Alfonso el Sabio y la 'General Estoria'*, p. 130. A. RUCQUOI, "El rey sabio: cultura y poder en la monarquía medieval castellana", en *Repoblación y reconquista. Actas del III curso de cultura medieval*, Aguilar de Campoo, 1991, pp. 77-87, esp. 81.

66. M. A. RODRÍGUEZ PEÑA, "El paradigma de los Reyes Sabios en el de *De rebus Hispanae* de Rodrigo Jiménez de Rada", en *Sevilla, 1248. Congreso Internacional conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León*, Madrid, 2000, pp. 757-765 expone que para el Tudense la sabiduría la adquiere el rey cuando atiende a los verdaderos sabios, los obispos; mientras, Jiménez de Rada fundamentó la realeza a partir de criterios políticos sapienciales. Aplicado este criterio a los sabios reyes godos, proporcionó antecedentes en su construcción historiográfica a Alfonso X.

67. R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, "La portada del Sarmental de la Catedral de Burgos. Fuentes y fortuna", *Materia. Revista d'Art*, 1 (2001), pp. 161-198 ha identificado cinco artes, amén de la medicina, personificadas en varones. Especifica, además, que las recomendaciones de 1228 del legado pontificio Juan de Abbeville, relativas a la instrucción cultural del capítulo, a la asistencia al coro y la decencia en sus vestidos fueron asumidas en la *Concordia Mauriciana*. Sólo en Zamora atendieron también a la higiene y la disciplina coral requeridas por Abbeville (*Ibid.*, pp. 191-193). Para este personaje, P. LINEHAN, *La iglesia española y el papado en el siglo XIII*, Salamanca, 1975, pp. 17-29.

68. BOTO, "Márgenes murales para un cabildo", p. 37s. Sospecho que en la misma atmósfera moral gravitaba el *Breviloquium de vitis et virtutibus* que dedicó al obispo Fernández el mendicante Gil de Zamora. J. GIL DE ZAMORA, O.F.M., *De preconis Hispanae*, M. de CASTRO y CASTRO (ed.), Madrid, 1955, p. CX.

69. M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de León*, Madrid, 1925, p. 263 aseguró que hubo una desaparecida

En el mejor de los casos sumaríamos cuatro de las siete artes. Ahora bien, las series no siempre se formularon completas. En la puerta diestra del Pórtico Real de Chartres, por citar un caso señero, sólo se plasmaron tres (Dialéctica, Música y Gramática) acompañadas, eso sí, por personajes emblemáticos de esas disciplinas (Pitágoras y acaso Prisciano)⁷⁰.

En León, ¿en qué medida su presencia en las vidrieras acreditaba la existencia de una escuela catedralicia en la que se impartiera ese *curriculum*? El dictado de las Constituciones de 1228 determinaba que los clérigos que no supieran latín lo aprendieran en *escolas*, centro que la documentación menciona en 1282⁷¹. De todos modos, no conocemos ninguna particularidad del mismo. No cabe, por el momento, más que abonar la hipótesis de una pretendida instrucción clerical de perfil *artístico* enhebrado en el teológico, aunque sin confirmar ni siquiera qué materias fueron impartidas. La *General Estoria* había dejado dicho, conforme a planteamientos tradicionales, que la dialéctica descubre "si a razón o mentira en la razón que la gramática compuso" y ambas, junto con la retórica, "fazen all omne [...] bien razonado, e uiene ell omne por ellas mejor a entender las obras quatro carrasa a que llaman el quadruiio" (194 a)⁷².

Al margen de estas cristaleras, monarcas coronados aparecen entronizados en las rosas de los ventanales del presbiterio mayor, erguidos en el costado este del tramo más septentrional del transepto. Se agolpan allí reinas y reyes, con espada desenvainada, de identidad incierta⁷³. Es suficiente, no obstante, para subrayar la vocación regia de la sede tal y como la soñó Martín Fernández, incluso antes que el propio rey. En esa lectura

abunda una suerte de árbol genealógico poblado de reyes en la tercera lanceta de la vidriera Sur del último tramo de la nave, en una suerte de contraréplica del Árbol de Jesé que encabeza desde el extremo E todo el programa vítreo del edificio.

Anotaremos todavía que el despliegue heráldico de los vitrales no se limita a los blasones presentes en la Vidriera de la Cacería. Además de los Castillos y de los Castillos y Leones fijados en diferentes cristaleras de la nave mayor y del transepto norte, en la cúspide de otros ventanales de ambos transeptos y del costado sur de la nave mayor la heráldica real se yuxtapone con la del obispo Juan de Villalón (1419-1424). Su escudo contiene en campo único una flor de lis entre cuatro rosas⁷⁴. Otras lises, éstas conjugadas con castillos -armas, pues, de Blanca de Francia-, perfilan las vidrieras del Árbol de Jesé, sitas en el extremo E del presbiterio. Retomaré este apunte heráldico a propósito de la tumba de Ordoño II que discuto más abajo.

4. LA HERÁLDICA REGIA EN PIEDRA.

La huella de los reyes en los paramentos del templo leonés no se detuvo tras la muerte de Alfonso X o de su primogénito, desposado con la hija de San Luis. Siguió labrándose la enseña real durante los reinados de Fernando IV, de Alfonso XI y de los Trastámaras Enrique II, Juan II y Enrique IV. Ocurre que sus timbres son siempre idénticos -el cuartelado de Castillos y Leones-, sólo personalizado en algún caso en la corona que cubre el escudo.

Las señales de Castilla y León habían comenzado a conformar un único escudo poco después

cuarta arte -*Poetica*-, que en puridad debería ser *Retorica*. ¿Correspondería ésta al ángel sin *titulus* o, mejor, a la pareja de monjes enfrascados en la copia de textos sita en la parte baja de la cuarta lanceta? GÓMEZ RASCÓN, *La Catedral*, p. 140 se inclina por la segunda opción, y no debe andar descaminado.

70. W. S. STODDARD, *Sculptors of the West Portals of Chartres Cathedral*, Nueva York-Londres, 1987 (1952), p. 153. Un documentado panorama general en P. VERDIER, "L'iconographie des artes libéraux dans l'art du Moyen Age jusqu'à la fin du quinzième siècle", en *Arts libéraux et philosophie*, o.c., pp. 305-351.

71. L. MARTINEZ ANGEL, "Instituciones educativas medievales leonesas. La escuela catedralicia", *Estudios humanísticos. Geografía, historia, arte*, 18 (1996), pp. 147-160, esp. 157. Entre las *artes*, sólo se conserva fragmentado un tratado de aritmética del siglo XII. R. BEER y J. E. DÍAZ-JIMÉNEZ, *Noticias bibliográficas y catálogo de los códices de la Santa Iglesia Catedral de León*, León, 1888, p. 43.

72. RICO, *Alfonso el Sabio y la 'General Estoria'*, p. 145.

73. Desmiente que las imágenes del repertorio vítreo se inspiren en la miniatura. F. GALVÁN FREILE, "El Libro de las Estampas, modelo para algunas vidrieras de la Catedral de León", *Memoria Ecclesiae*, XVI (2000), pp. 45-54, tesis ya avanzada por J. B. Lázaro en su ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1906 (Cfr. p. 46).

74. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental*, p. 266.

de la ascensión de ambos reinos por parte de Fernando III en 1230. Los emblemas parlantes se incorporaron inmediatamente a la sigilografía y numismática regias. Ahora, merced a una arqueta leñosa recientemente descubierta, nos consta su pronta fijación en contextos funerarios⁷⁵. En escala monumental proporcionan precoces ejemplos Las Huelgas (puerta de la sacristía y yaserías del claustro de San Fernando) o la parroquial de Torralba de Arciel (Soria), según coteja Huerta. En la sede burgalesa la puerta del claustro en el zócalo, las superficies entre las estatuas, los intradoses del pórtico y el dintel están tapizados con un escaqueado sobre el que se alternan los escudos encasillados de Castilla y León. Ya en el siglo XIV se dispusieron los mismos motivos en las capillas de Santa Catalina (en origen sala capitular) y del Corpus Christi⁷⁶.

En la catedral de Santa María de Regla los ejemplos más tempranos de heráldica regia se fijaron puntualmente en el *Locus Apellacionis* y, multiplicados, en las partes bajas de las jambas y en los pies derechos de la puerta del transepto norte o del Dado. Replica ésta el portalón claustral de la iglesia de Burgos, tanto en los escudos como en la iconografía sacra, con veinte o treinta años de demora.

Sospecha Yarza que en la abundancia de signos heráldicos en Burgos, en la portada del Perdón de la catedral de Toledo o el sepulcro de Fernando de la Cerda algo, o mucho, tuvo que ver Alfonso X⁷⁷. Para tales casos no es descartable esa implicación, aunque conviene considerar otros factores. El arcosolio funerario y el cuerpo de Don Fernando se cubrieron de escudos, aunque de modo discordante: Castillos y Leones figuran en el sepulcro, mientras sus atavíos (manto, pellote, aljuba y birrete) se bordaron con Leones y Castillos⁷⁸. Aquí el orden sí altera el producto. De los celos del de la Cerda por su heráldica personal ya levantamos acta en la Puerta de la Muerte⁷⁹.

Por lo que se refiere al acceso del patio claustral burgalés conviene tener en cuenta que ese claustro alto fue concebido y planteado como un escenario conmemorativo de reyes y obispos, pero también como una necrópolis de lujo nunca ocupada. Desde esta perspectiva, la puerta de acceso al claustro desplegaba unas connotaciones soteriológicas amplificadas por la iconografía, insólita para un tímpano, del Bautismo de Cristo⁸⁰. Los emblemas de Castilla y León contribuyeron a caracterizar el ingreso a un ámbito de

75. P. L. HUERTA HUERTA, "La arqueta de San Pedro de Soria: breves apuntes sobre un uso temprano de las señales reales de Castilla y León", *Pátina*, 12 (2003), pp. 93-100. Esta caja ofrece un felino semejante al que acompaña a Alfonso IX en la miniatura del Tumbo A y al de la sala áulica de Arlanza. ¿Tendría éste, como aquél, naturaleza heráldica? Para conceder tal habría que situar su ejecución más allá de 1230; si es previa, como parece, sólo detentó valores simbólicos o/y ornamentales. De la semejanza facial de todos estos leones también participa el "Pendón de San Fernando" (ca. 1248) de la Catedral de Sevilla. Cfr. *Metropolis Totius Hispaniae*, p. 240.

76. M. MARTINEZ y SANZ, *Historia del templo catedral de Burgos, escrita con arreglo a documentos de su archivo* [Burgos, 1866], A. C. IBÁÑEZ PEREZ y F. BALLESTEROS CABALLERO (eds.), Burgos 1997, pp. 141 y 146. FRANCO, *Escultura gótica en León*, p. 310 apunta que también se labraron signos regios en la puerta Oeste del templo burgalés aunque, a su juicio, sólo con valor pseudoheráldico, privado de un verdadero contenido semántico.

77. YARZA, "Despesas fazen los omnes", p. 277.

78. M. GÓMEZ MORENO, *El Panteón real de Las Huelgas de Burgos*, Madrid, 1946, pp. 92-93. C. HERRERO CARRETERO, *Museo de telas medievales. Monasterio de Santa María la Real de Huelgas*, Madrid, 1988, p. 32-42. F. MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUES, *Los emblemas heráldicos. Una interpretación histórica*, Madrid, 1993, p. 85. GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gótica funeraria*, pp. 198-199. Los zócalos se tapizaron con un cuartelado de castillos y leones en el que éstos van rampantes hacia el centro: avanzan hacia la derecha en el costado izquierdo y a la inversa en el otro, en el que mandan leones. Lo mismo ocurre en la arquivolta. Ésta se presenta entre otras dos con motivos vegetales, como en la tumba de Ordoño II. No puedo asegurar que correspondan a León y Castilla mejor que a Castilla y León, extremo sí discriminable en la puerta del transepto S de la catedral: allí prima la condición de infante de León de Don Fernando y, por tanto, se sitúa el león en el cuartel primero. En la caja vienen pintadas las señas heráldicas de Castilla y de León segregadas y dentro de octógonos y, entre éstos, escudos con los palos de Aragón, heredados de su madre. La cista será modelo para la del hijo, Alfonso de la Cerda, con fondo de lises en vez de barras aragonesas por Blanca de Francia. *Ibid.*, pp. 199-200.

79. Nadie salvo el Rey y su heredero estaba autorizado a portar las armas regias. Alfonso, cuando siendo aún infante actuaba por delegación del rey Fernando III, traía ya las armas reales plenas o derechas (cuartelado de castillos y leones) como prueba elocuente de su participación en la dignidad regia. Sin embargo, el infante Fernando de la Cerda aprovechó su potestad de alterar los muebles para diferenciar sus armas (inversas: cuartelado de leones y castillos) de las de su padre (derechas). E. GONZÁLEZ DÍAZ y F. J. MARTÍNEZ LLORENTE, *El blasón heráldico de los Reinos de León y Castilla*, Salamanca, 2002, p. 157.

80. R. ABEGG, "Die Memorialbilder von Königen und Bischöfen im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos", en *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zurich*, 1 (1994), pp., 29-54, esp. 41s. y n. 69. Id., "O quam beata tem-

vocación sepulcral, un uso ya constatado en la caja de madera de Soria y, por supuesto, en el claustro leonés. Pero a diferencia del portalón del Dado y contra lo habitual, el programa de la puerta burgalesa no está dirigido hacia el claustro sino hacia el interior de la Iglesia. ¿Qué sentido tiene? La puerta de la catedral castellana no acredita ni refleja concesión real alguna -de hecho Alfonso X reinó durante mucho tiempo de espaldas a aquella-, y no se trata de un escenario cortesano. Abegg concluye que los signos heráldicos están en relación con las estatuas de reyes presentes en el patio. Éstas y aquéllos evocan y homenajean los felices tiempos en que la mitra fue beneficiada por Fernando III.

Desde luego en el programa de la puerta del Dado, facturada en torno a 1290, nada pudo tener que ver Alfonso X⁸¹. En este portalón el revestimiento heráldico y la Anunciación son un cumplido reflejo del modelo burgalés que no proporcionó, sin embargo, la iconografía del tímpano, del parteluz ni de las jambas izquierdas. Los signos regios reaparecieron en el ingreso del Dado por su pertinencia semántica y su valor emblemático, y no sólo por constituir un eficaz recurso ornamental. Su incorporación en la base del relato neotestamentario y redentorista favorece que la realeza participe de la condición de los personajes sagrados. Con su instalación, además, los canónigos leoneses dejaban constancia de su lealtad a la institución monárquica en un lugar tan significativo como el umbral entre el espacio sacro del templo y el cementerio del patio. Los cabildos de otras sedes compartieron este criterio. Al menos lo hicieron los toledanos como lo confirma el hecho de que en aquella

catedral la tardía puerta Santa Catalina, que comunica con su claustro, también acoga los emblemas del rey de Castilla y León.

La soberanía regia era invocada a través de la heráldica, como se hizo en la Capilla Real de Sevilla en 1279 al entregar placas de plata con escudos⁸². Es primordial, no obstante, considerar que las armas además de representar al rey en tanto que persona física y a su stirpe, invocaban también la dignidad soberana del titular de un territorio determinado. Por ello mismo, las armas trascendían a su propietario temporal para lograr una identificación con la geografía gobernada pero también con la población que estaba vinculada al gobernante por dependencia jurídica. En otras palabras, se produjo a lo largo del siglo XII una progresiva e intensa identificación de las armas del rey y de las armas del reino. O por mejor decir, el feudo asumía como enseña la que le transfería su monarca⁸³. Bien lo sabía Matthew Paris, quien apenas catorce años después de la refundición de reinos de 1230 dibujó y describió en los siguientes términos la heráldica cuartelada de Castilla y León: "Escudo del rey de Castilla y de León, a saber moderno pero no paterno; su padre portaba un escudo tal como el conde Raimundo. / Campo de este cuartel rojo, castillo de oro / Campo de este cuartel blanco, león de púrpura / Campo este blanco, león de púrpura / Campo rojo, castillo de oro⁸⁴. En sucesivos testimonios del siglo XIII se acredita, y esto es ahora lo relevante, que el escudo era propiedad del rey. Con la fusión de los dos reinos, el escudo cuartelado de Fernando III plantea sus armas como la conjugación de dos signos territoriales, emblemas de autoridad antes que dinásticos. No era otra la condición

pora ista... Une mise en scène retrospective: les monuments des rois et des évêques dans le cloître gothique de la cathédrale de Burgos", en P. K. KLEIN (dir.), *Der mittelalterliche Kreuzgang. The medieval cloister. Le cloître au Moyen Age*, Regensburg, 2004, pp. 333-352.

81. FRANCO, *Escultura gótica en León*, pp. 92-102.

82. T. LAGUNA, "Placa con castillo y placa con león", en *Maravillas de la España medieval*, p. 250.

83. GONZÁLEZ y MARTÍNEZ, *El blasón*, p. 68. Oportunamente, el *Especulo* afirmó que "el regno lieva nonbre del rey, ca por el rey es dicho regno". NIETO SORIA, "Origen divino", n. 102.

84. GONZÁLEZ y MARTÍNEZ, *El blasón*, p. 94 y solapa: M. Paris, *Liber Additamentorum* (ca. 1244), British Library, ms. Cotton Nero DI, f. 170: "Scutum regis Castelle et Leonum, videlicet moderni sed non patris; pater enim portavit scutum tale quale comes provincie Reimundus. / Campus huius quarteri rubeus, castrum de aur / Campus huius quarteri albus, leo de purpura / Campus iste albus, leo de purpura / Campus rubeus, castrum de auro". Y en la misma línea el *Armorial* francés más antiguo, de fines del XIII -*Armorial Wijnberghen*- describe las armas del *Roy d'Espaigne* como cuartelado de gules, castillo de oro prieto con mamposteado de sable y plata con el león púrpura. No se pase por alto la denominación de "Rey de España" al titular de la corona castellana ya adelantada por Matthew Paris y en la que abunda el *Walford's Roll* (ca. 1273): "le roy d'Espaigne esquartile de argent e de goules, a deus chastelles de or en les quarters de goules, a deus liunceus d'azur en les quarters de argent". GONZÁLEZ y MARTÍNEZ, *El blasón*, p. 152 remiten a la siguiente referencia que no he podido contrastar: H. STANFORD (ed.), *Glover's Roll*, c. 1253-8 y *Walford's Roll*, c. 1273 en "Aspilogia. Being materials of heraldry: Roll Arms of Henry III", Oxford, 1967, p. 167.

que resaltaba M. Paris. Las armas son del rey pero las detenta en tanto que señor de un territorio, y no en calidad de heredero de sus progenitores aunque las reciba de ellos. Este origen explica que los emblemas heráldicos no asumieran primordialmente un valor representativo del linaje -como ocurría con los escudos de otras dinastías reinantes europeas del periodo- y en cambio se significaran como armas de dignidad o autoridad⁸⁵. En la nueva enseña se concedió a Castilla el primer cuartel por razones de peso político y desde luego porque Fernando III declinó primar su signo familiar, el león. El resultado fue un nuevo blasón cuartelado al que se concede la consideración de arma personal del monarca con capacidad de representarle. Esta virtualidad fue explicitada por Alfonso X en las *Partidas* (II, Tit. XIII, ley XVIII):

"Como el pueblo debe honrrar al Rey de fecho... Onde por todas estas razones sobre dichas, mandaron que non tan solamente honrrassen al rey los pueblos, en qual manera quier que lo fallassen, *más aun a las ymágenes que fuessen fechas en assemejança o en figura dél*. E esto fizieron porque también la ymagen del Rey como su sello, en que está su figura, e la señal que trae otrosí en sus armas, e su moneda e su carta en que se nombra su nome que *todas estas cosas deven ser mucho honrradas por que son en su remembrança do él non esta*"⁸⁶.

La capacidad sustitutiva, casi duplicatoria, de las armas -como del *sigillum regis*- refuerza el valor invocativo de la autoridad del monarca que inviste al *Locus Apellacionis*. De esta suerte, los signos heráldicos del fuste marmóreo y el relieve con el rey-juez sentado cumplen funciones análogas y complementarias.

Esa misma autoridad sobre un territorio, como

soberano del mismo, fue atribuida con efectos retroactivos a Ordoño II a través de su tumba monumental de la catedral leonesa. Desde la perspectiva indicada, los muebles parlantes de Castilla y León que se alternan sobre la arquivolta que enmarca al yacente no declaran que aquel fuese un monarca *de* la corona unificada; antes bien que el territorio -o, en este caso, la parte del mismo que se poseía en el siglo X- fue *de* aquel rey. Al conceder espuriamente a un soberano pretérito la heráldica sólo configurada en la decimotercera centuria, se consumó también un ejercicio de actualización de su memoria y de reivindicación de la responsabilidad histórica ejercida por Ordoño II para propiciar la realidad presente, entendida ésta en dos planos: por un lado, el rey vigente a fines del XIII, heredero de Ordoño y de todo el linaje asturleonés, y por otro la sede catedralicia que veía concluir su nuevo edificio gótico. Perdidas las tumbas sevillanas de Fernando III y Alfonso X y la toledana de Sancho IV, que podemos suponer que esgrimieran blasones con fines emblemáticos, el mausoleo regio de Ordoño II es el decano entre los que hacen gala de la heráldica de castillos y leones. Pero este proyecto sepulcral no se puede entender si no se sitúa en el contexto topográfico de la cabecera del nuevo templo gótico legionense y de los dos programas conmemorativos que allí se yuxtapusieron, el de los obispos y el de los santos obispos.

5. EL CULTO A LOS SANTOS OBISPOS DE LA SEDE.

Tres prelados fueron elevados sucesivamente a los altares y se hicieron acreedores de devoción popular⁸⁷. Tres obispos, que junto a un rey, ya a fines del siglo XII eran objeto de culto y honra memorial en el seno de la catedral leonesa⁸⁸.

85. GONZÁLEZ y MARTÍNEZ, *El blasón*, p. 148. F. MENÉNDEZ-PIDAL DE NAVASCUES, *Heráldica medieval española. I. La Casa Real de León y Castilla*, Madrid, 1982, pp. 40-41 discrimina pertinentemente las señales heráldicas, previas y autónomas, de las armas regias. El valor alusivo al linaje, y no sólo al individuo será adquirido progresivamente en el siglo XIII. Las armas serán entonces parte del patrimonio heredado de los progenitores. Subraya esta dimensión hereditaria -que, cabe corregir, no existe desde un inicio-, T. WISE, *Medieval Heraldry (Men-at-Arms, nº 99)*, Oxford, 1999, p. 4.

86. GONZÁLEZ y MARTÍNEZ, *El blasón*, p. 153. Los subrayados son míos.

87. Un panorama sobre el culto dispensado a los obispos santos en el Noroeste peninsular, E. CARRERO SANTAMARÍA, "The Bishop-Saints of Galicia and León, their Cults, and Material Remains (Ninth to Eleventh Centuries)", en *Decorations for the Holy Dead. Visual embellishment on tombs and shrine of saints*, S. LAMIA y E. VALDEZ DEL ALAMO (eds.), Turnhout, 2002, pp. 93-110, esp. 97 y 104.

88. Sobre las exequias de obispos, A. FRANCO MATA, "Escultura medieval. Un pueblo de piedra", en *La catedral de León. Mil años de historia*, León, 2002, p. 141 remite al moderno pero tradicionalista *Ceremonial de la Santa Iglesia Catedral de León*: oficio de sepultura y misa celebrada por el deán. Después de laudes del oficio del día, se cantaba el Invitatorio, los tres Nocturnos

San Froilán constituye el tesoro espiritual máspreciado en la historia de la sede leonesa⁸⁹. En el año 900 Alfonso III le promovió a obispo, del mismo modo que incorporó a San Atalino a la cátedra de Zamora. A su muerte, en 905, debió ser enterrado en las inmediaciones de la iglesia mayor legionense, que a mi entender se encontraba intramuros. Con el traslado de la catedral en 917 a un sector del palacio regio, en el marco de las viejas termas romanas, debieron moverse los despojos del prelado Froilán y de otro obispo que había adquirido también fama de santo, Pelayo (+868). Ignoramos si los vestigios de Froilán dispusieron de un sarcófago en el momento del traslado, si se encargaría uno *ad hoc* o si se expoliaría una cista romana. Risco aseguraba que Alfonso III le cedió el sepulcro de mármol que había previsto para sí. A resultas de esta magnánima cesión el obispo quedaría sepultado *in monumento pretioso*⁹⁰.

Con la aquiescencia de Ordoño II las reliquias pudieron ser trasladadas al ábside de la nueva

catedral en 916 a fin de magnificar la consagración⁹¹. En aquellos muros, sobre las termas romanas, permanecieron los santos despojos hasta la presión militar de Almanzor. Entre 992 y 995, ante la amenaza de la segunda razzia musulmana sobre la ciudad, los restos se ocultaron preventivamente en el monasterio de San Juan de Valdecésar, en las montañas de León⁹². Con posterioridad, en circunstancias muy confusas su cuerpo se traslada a Moreruela de Frades, monasterio que Froilán había instituido y en el que se le veneraba como santo patrón fundador. Hacia 1173⁹³, durante el obispado de Juan Albertino y por salomónica orden que el legado papal Jacinto pronunció en nombre de Alejandro III, la mitad de sus reliquias regresaron a León y la otra mitad permanecieron en la casa cisterciense de Moreruela, por más que la sede de Lugo reclamara su lote apelando al origen lucense del prelado⁹⁴. En el último cuarto del siglo XII se consumó el reencuentro *post-mortem* de Ordoño II y Froilán, sin que podamos afirmar si en ese momento com-

y Laudes de Difuntos. La misa de *die obitus* será *post nonam*, celebrándose después del oficio de sepultura. Después inhumación y tres días de honras con invitatorio, nocturno del día y misa.

89. La vida de este *episcopus* fue escrita por el diácono Juan e intercalada en el fol. 101 de la célebre *Biblia de 920* (ACL, ms. 6). Se inicia con los términos *De Hortodoxo Viro Froiane Legionense Episcopo*. Sin duda la intención primordial de la biografía fue promover, si no refrendar, la consideración del personaje como santo. M. RISCO, *Iglesia de León y monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad*, Madrid, 1792, p. 18. Id., *España Sagrada*, XXXIV, Madrid, 1784, pp. 159-203. J. D. POSADILLA, *Episcopologio legionense*, León, 1899, I, pp. 26-49. J. M. FERNANDEZ CATON, "Froilano", *Bibliotheca Sanctorum*, V, Roma, 1964, pp. 1283-1284. A. PALOMEQUE TORRES, *Episcopologio de las sedes del reino de León*, León, 1966, pp. 55-59. J. M. CANAL SANCHEZ-PAGIN, "San Froilán obispo de León. Ensayo biográfico", *Hispania Sacra*, XLV (1993), pp. 113-146. J. DE PRADO REYERO, *Siguiendo las huellas de San Froilán*, León, 1994, p. 92 recoge además las noticias que aporta una segunda redacción biográfica interpolada en un Breviario gótico de la catedral (ACL, Cod. 52). J. PÉREZ-EMBIID WAMBA, *Hagiología y Sociedad en la España medieval. Castilla y León (siglos XI-XIII)*, Huelva, 2002 p. 190 cree que la *Vita* de San Froilán sería obra de ca. 1183. No puedo compartir su tesis. Además, A. GUIANCE "De reyes y santos: las manifestaciones de la monarquía en la hagiografía castellana (siglos VII-XI)", *Acta Histórica et Archaeologica Mediaevalia*, 22 (1999-2001), pp. 9-30, esp. 26.
90. En el Breviario palentino leyó: "Sanctumque corpusculum pretioso sepulchro Alfonso Regi constructo reconditur in Legionensi Ecclesia". RISCO, *España Sagrada*, XXXIV, pp. 186-187 y 190. Id., *Iglesia de León*, p. 68. J. TAMAYO SALAZAR, *Anamnesis sive commemorationis sanctorum hispanorum*, Lyon, 1651-1659, vol. V-I, p. 390. Telas andalusíes del s. X, hoy maltrechas, pudieron emplearse para envolver el cuerpo de San Froilán (J. GONZÁLEZ, *San Froilán de León. Estudio crítico-biográfico*, León, 1946, p. 84) aunque parecen las mismas que J. E. DÍAZ-JIMÉNEZ y VILLAMOR, *Reliquias de la Iglesia de León*, León, 1901, p. 26 describió como sudario de San Pelayo.
91. Sobre la presencia de los cuerpos santos junto al altar mayor en aquel periodo, X. BARRAL, "Reliques, trésors d'églises et création artistique", en *La France de l'an Mil*, R. DELORT (dir.), París, 1990, pp. 184-213, esp. 190s.
92. M. RISCO, *Historia de la ciudad y corte de León y de sus reyes*, Madrid, 1792, p. 225. Id., *España Sagrada*, XXXIV, p. 193s. Discute las distintas fechas posibles PRADO REYERO, *Siguiendo las huellas de San Froilán*, pp. 125-127. Además, M. CARRIEDO TEJEDO, "Las campañas de Almanzor contra la ciudad de León. (Su conquista definitiva en 994 según las fuentes musulmanas y cristianas)", *Estudios humanísticos. Geografía, historia, arte*, 8 (1986), pp. 165-179.
93. A partir de LUCAS DE TUY, *De Miraculi Sancti Isidoro*, cap. 50, que sostenía que el traslado se efectuó en tiempos del obispo Manrique de Lara, se pronunció RISCO, *España Sagrada*, XXXIV, p. 197. Id., *Historia de la ciudad*, pp. 60-61. Es partidario de situar la *traslatio* durante la prelatura del antecesor y tío de Don Manrique, Juan Albertino, PRADO REYERO, *Siguiendo las huellas de San Froilán*, pp. 129-131 y 178. Es dato inequívoco que de los huesos del santo pendiera un SIGILLUM IOHANNIS EPISCOPI LEGIONENSIS. Cfr. DÍAZ-JIMÉNEZ, *Reliquias*, p. 20.
94. En el altar mayor de Santa María de Moreruela las reliquias se encontraban dentro de un arca de madera. Ésta se depositó dentro de otra marmórea en el siglo XV o XVI, si atinó en su juicio A. de MORALES, *Viage*, p. 185 cuando dijo que no le pareció muy antigua.
- En relación con Lugo, R. SANCHEZ AMEJEIRAS, "Imagery and Interactivity: Ritual Transaction ant the Saint's Tomb", en

partieron un mismo recinto. Cabe en lo posible que así fuera, habida cuenta de que por aquellas fechas se comenzaron a introducir puntualmente los sepulcros de los reyes en suelo sagrado (v. gr. Fernando II en Santiago o Alfonso II el Casto de Aragón-Cataluña en Poblet y Vilabertran).

No existen documentos probatorios que confirmen cuándo fue reconocida oficialmente la santidad de Froilán. Se ha supuesto que sucedió durante el pontificado de Urbano II. En todo caso, distintos códices litúrgicos del siglo XII de la catedral de León contienen ya el oficio de San Froilán⁹⁵. Este hecho prueba que durante el mandato del obispo Juan Albertino, a más tardar durante el de su sobrino Manrique de Lara (1181-1205), se organizó un complejo plan cultural en torno a tres preladados santos -Froilán, Pelayo y Alvito- con el respaldo de un capítulo catedralicio en pleno proceso de reestructuración. En el último cuarto del siglo XII los restos de San Froilán se alojaron en un nuevo relicario⁹⁶, y no mucho después le tocó el turno al viejo sepulcro de San Alvito. De este modo, se concedía a los dos principales tesoros espirituales de la sede y de su diócesis una atención piadosa aunque calculada, cuyos réditos revertían en el prestigio de la institución misma.

San Alvito comenzó a ganarse su halo en 1063 al serle revelada la localización del cuerpo de San Isidoro en Sevilla, empresa providencial que compensaba el frustrado intento de *inventar* los despojos de Santa Justa, tal y como le encomendó el rey Fernando I⁹⁷. A su regreso a León los restos de San Isidoro se depositaron en la vieja iglesia de San Juan Bautista, que alteró *ipso facto* su titularidad, mientras los de San Alvito regresaron a la catedral de la que había sido prelado y allí fue conmemorado cada 27 de Diciembre⁹⁸. Isla Frez ha advertido que en la distribución de tales cuerpos santos debe reconocerse una suerte de compensación entre los dos templos principales de la ciudad⁹⁹. La noticia más antigua de su enterramiento la proporciona Risco que afirma que en 1164 se depositó en una caja leñosa en la que figuraba este letrero que reclamaba al santo protección para el pueblo de su linaje:

"Hac Patris Alviti Legionis praesulis almi
condidit in theca Fernandus pignora sacra
Aerae tunc anni duo praeter mille ducenti
O sacer Alvite, memor esto gentis avitae
Et da levitae Fernandus gaudia vitae. Amen"¹⁰⁰.

No antes de mediados del XIII, y sigo al Dr. García Lobo, este cajón se alojó en un sepulcro

Decorations for the Holy Dead. Visual embellishment on tombs and shrine of saints, S. LAMIA y E. VALDEZ del ALAMO (eds.), Turnhout, 2002, pp. 21-38, n. 6 cree que fue esculpido para San Froilán el sarcófago tradicionalmente conocido como de Santa Froila, con un cadáver desnudo y asexuado acompañado de dos ángeles. Comentó ya la pieza E. BERTAUX, "La sculpture chrétienne en Espagne des origes au XIV siècle", en A. MICHEL, *Histoire de l'Art*, París, 1905, II-1; cito por la reed. *Les arts en Italie du 5º au 14º siècle*, París, 1987, p. 111. Sin embargo, J. D'EMILIO, "Tradición local y aportaciones foráneas en la escultura románica tardía: Compostela, Lugo, Carrión", en *Actas del Simposio Internacional sobre O Portico da Gloria e o Arte do seu Tempo*, Santiago, 1993, n. 37 la consideraba tumba del obispo Odoario. Aun, S. SILVA VERÁSTEGUI, "Religiosidad popular y la escultura funeraria: los sepulcros de los Santos en el Románico español", en *Religiosidad popular en España. Actas del Simposium*, I, El Escorial 1997, pp. 755-777, esp. 769-770.

95. PRADO REYERO, *Siguiendo las huellas de San Froilán*, p. 115. L. LÓPEZ SANTOS, "Calendarios litúrgicos leoneses", *Archivos Leoneses*, 19 (1956), pp. 119-141, esp. 134. Sin embargo, la incorporación al Martirologio romano no se consuma hasta 1604. CANAL, "San Froilán", p. 132 y A. LÓPEZ PELÁEZ, *Vida postuma de un santo (El culto de San Froilán)*, Madrid, 1911, p. 170.

96. PRADO REYERO, *Siguiendo las huellas de San Froilán*, p. 178 especula que este relicario era exhibido en las procesiones de su onomástica. El acta capitular del 5 de octubre de 1276 acredita la ceremonia. En el XIV el tesorero Pedro Juan (LÓPEZ, *Vida póstuma*, pp. 38-39) costeó un arca de plata, sustituida en 1520 por la que labró Enrique de Arfe.

97. TAMAYO SALAZAR, *Anamnesis*, VI, Lyon, 1659, pp. 595-596 refiere que le acompañó en la empresa el obispo y después también santo Ordoño de Astorga (*Ibid*, I, Lyon, 1651, p. 236). H. FLOREZ, *España Sagrada*. XVI. *De la Santa Iglesia de Astorga*, pp. 179-181. RISCO, *Historia de la ciudad*, p. 32-33. Recoge éstas y otras fuentes antiguas A. VIÑAYO, "La llegada de San Isidoro a León. Datos para historia del traslado del cuerpo del Doctor de las Españas desde Sevilla a León", *Archivos Leoneses*, 17-33 (1963), pp. 63-112. A. M. ZIMMERMANN, "Alvito", *Bibliotheca Sanctorum*, I, Roma, 1961, p. 903. En su expedición sevillana, Alvito estuvo acompañado del obispo asturicense Ordoño (FLOREZ, *España Sagrada*. XVI, pp. 178-183), que en su sede "no rezan allí de Santo Ordoño, mas veneranle por Santo". Como en la sede de León, tres de los preladados que estuvieron al frente de la cátedra de Astorga -Toribio, Dictinio y Genadio- obtuvieron la condición de santos. Sin embargo, la iglesia maragata no poseía sus cuerpos (MORALES, *Viage*, p. 177) por lo que no pudo incentivar su fervor.

98. *Historia Silense*, PÉREZ DE URBEL y RUIZ-ZORRILLA, (eds.), p. 203: *Alvitus autem venerandus antistes in ecclesia Beate Marie, cui pre-fuerat, Deo annuente, habet sepulchrum*. Domingo Manso, futuro Santo Domingo de Silos, medió en la distribución de estas reliquias en los templos capitalinos.

99. A. ISLA FREZ, *Realezas hispánicas del año mil*, La Coruña, 1999, 169s.

100. RISCO, *Iglesia de León*, p. 69. J. M. QUADRADO, *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, Madrid, 1855, pp. 324-325.

de piedra, sito hoy en el transepto N del templo, cuya inscripción -acaso copia de otra de 1063- implora a Dios e interpela a los cristianos:

"Alvit[u]s: tum[u]lo: P[rae]sul tum[u]lat[us]: in isto: [ann]vit: huic: xptst Pon[ti]ficale decus
Dicite XPi[sti]cole ce[le]stis rex sibi parce et
req[ui]em vite : da sibi perpetue :
Era : mi[lesim]a : C : et qvot : III : non[as] :
INNIIIIIIIII... "101

Este sepulcro ocuparía el presbiterio de la catedral después de 1250-1260 y allí continuaba estando cuando se acabó de aparejar la cabecera de la nueva iglesia gótica¹⁰². En 1527, por promoción del obispo Pedro Manuel, se monumentalizó el intercolumnio de la girola en que se encontraba el cuerpo santo mediante la erección de un arco triunfal de medio punto flanqueado por columnas decoradas con tallos y rematado por urna sepulcral en el alto, sobre el entablamento¹⁰³. Entonces los despojos y la caja de 1164 se encumbraron en la nueva obra. La vieja cista pétreo a partir de aquel momento perdía su utilidad inicial, pero no su valor espiritual. Trasladado este relicario al muro N de la actual capilla de Santa Teresa -antes de San Ildefonso- fue valorado como una auténtica reliquia de contacto. Por ello, el cabildo encargó una lápida para conmemorar los hechos. Y reza:

En este sepulcro que estaba al lado del altar mayor

Estuvo el cuerpo de Santo Albito de la era de mC [1100]

Que fue el año de mLxiii [1063] hasta el de mdxxvii [1527] que

Fueron iiii Lxiiii [464] años y por poner en más

Solemne lugar fue trasladado encima del arco
Que en la misma parte después se labró. Este bien

Aventurado sanó dos enfermos en su traslación¹⁰⁴.

La disposición de una verja ante el sepulcro vacío pretendió conservar la pieza, que los devotos acariciaban porque le atribuían propiedades taumatúrgicas. Algún tiempo después quedaron ocultos el sepulcro, la lápida y la reja por la colocación ante ellos de un retablo dedicado a San Ildefonso. Para compensar lo que de lesiva tuvo tal operación -que podría acarrear una involuntaria *damnatio memoriae*- se consideró oportuno insertar en el pilar exento frontero al nuevo retablo una inscripción con estos renglones y cesuras:

A espaldas del altar de San
Ildefonso está la lá
Pida del sepulcro en que
Estuvo San Albito, cuyo

101. La doy, con imprescindibles modificaciones, a partir de la que publicó D. DE LOS RIOS, *La catedral de León*, Madrid, 1895 (reed. Valladolid, 1989), vol. I, p. 86. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental*, p. 286. VIÑAYO, "Llegada", p. 92. Ignoró las alteraciones ocasionadas por la fábrica gótica A. YEPES, *Crónica General de Orden de San Benito*, Madrid-Irache 1615-21, 3 vols. (reed. de Fr. Justo Pérez de Urbel, Madrid, 1959), III, p. 132. AÚN, J. VIVES, "Inscripciones cristianas de León anteriores al siglo XIII", *Archivos leoneses*, XX (1966), pp. 139-154.

102. M. HERRERO JIMÉNEZ, *Obituarios medievales. Colección documental de la Archivo de la Catedral de León*, X, León, 1994, p. 480. "Nonas septembris. Luna. Eodem die obiit famulus Dei dominus noster Aloitos episcopus". No hay estipulada en los obituarios medievales de la catedral una festividad para conmemorar a San Froilán -que sí detallan los calendarios- ni a San Pelayo. Por otro lado, la cista de San Alvito presenta en el costado largo expuesto a la nave un amplio orificio. Aunque no podemos aseverarlo, es probable que no sea accidental, sino que se practicase premeditadamente para favorecer -como en tantos otros centros de peregrinación- la introducción de la testa de los devotos en el contenedor de las reliquias del santo.

103. F. LLAMAZARES RODRIGUEZ, "Escultura y pintura del Renacimiento y Barroco", en *La Catedral de León. Mil años de historia*, León, 2002, pp. 239-240. J. RIVERA, *Arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en León*, León, 1982, p. 57.

104. YEPES, *Crónica General*, III, 132 interpretó: "en la capilla mayor [de Santa María de Regla] se le dio una honrada sepultura, y desde este año presente hasta el de 1527 estuvo San Alvito en aquel lugar, hasta que le trasladaron más decentemente y le levantaron encima de un arco que se labró para esta ocasión". Con anterioridad el obispo TRUJILLO, *Antigüedad y ovispado*, f. CXVlv refirió: "Hace tan bien al propósito de nuestra antigüedad la sepultura del rey don Ordoño que no se halla que aya tenido otra sino la que aora tiene devajo del altar mayor en tierra y ansi mesmo las sepulturas de los santos de nuestra iglesia, que llamamos S. Pelagio y S. Alvito fueron mucho antes que don Manrico [Manrique de Lara] y no se halla donde estuviesen enterrados sino a los lados del [fol. CXVllr] altar mayor en lo vajo de la tierra según lo diximos en su lugar y si el edificio fue después que estos murieron claro esta que sus sepulturas avian detener otro lugar donde ubiesen etado mas que no ay memoria de tal ni por escripto ni por tradición de hombres y ansi se ha de entender queel edificio de la iglesia como aora esta estaba hecho cuando enterraron al rey don Ordoño y S. Alvito y quando pusieron en aquel lugar a S. Pelagio aunque es mas que el Rey don Ordoño (...) en el letrero de la piedra que estaba sobre la sepultura de S. Alvito se dice que estuvo en aquella sepultura desde que murio hasta que le trasladaron como arriba queda dicho". Id., *Historia de la yglesia*, f. CLlv.

Cuerpo está al lado del Evangelio en el Altar mayor.¹⁰⁵

Hoy ya no están en su sitio ni el retablo de San Ildefonso, ni el sepulcro, ni la reja. La caja pétreica de San Alvito, con la fractura a la vista, se encuentra tras las restauraciones del XIX en el paramento contiguo a la puerta del Dado por su lado interno. Las atribuladas vicisitudes de la cista no deben inducirnos a error: el sepulcro de San Alvito no formó parte del programático panteón episcopal concebido y operado por Martín Fernández al insertar las tumbas de sus predecesores en los muros del templo gótico, sino del sacro concilio orquestado en el perímetro del presbiterio mayor.

San Pelayo, o lo que de él quede, se encuentra en otro de los intercolumnios que delimitan el presbiterio mayor de la girola, en este caso en el costado meridional y simétrico al dedicado a San Alvito. Se trata del más antiguo obispo con fama de santo, fallecido ya cuando Friolán se hizo cargo de la mitra legionense en 900. En el mismo lugar que secularmente había ocupado su cuerpo venerado, Juan López de Rojas ejecutó en 1555-1557 otro arco triunfal, de corte clasicista y análogo en términos generales al de San Alvito¹⁰⁶. El altar dedicado al santo se dispuso a ras de suelo mientras encima del entablamento se encumbraba el sepulcro y en el ático una hornacina con bulto del prelado flanqueado por las personificaciones de la Fe y la Caridad. El frente de la cista porta este epitafio inscrito, que ya reprodujo Risco:

Sanctus Pelagius, pater et prudens pastor
huius almae ecclesiae.

Hic meruit sepeliri era 916 in mense augusti

Medio siglo antes, en 1507, los canónigos ya

habían acordado cerrar con cantería los huecos del trascoro que estaban junto al retablo mayor¹⁰⁷, es decir, los dos intercolumnios ocupados por las calles extremas del retablo. Sin embargo, el acuerdo no se llevó a efecto. Fue en esos huecos donde acabaron levantándose en 1527 y 1557 los respectivos arcos de San Alvito y San Pelayo. No disponemos de ninguna otra noticia relativa a este personaje o a sus méritos beatíficos, y lo que ahora me importa más, ninguna que confirme que su tumba ocupó en los siglos XIII-XV el mismo intercolumnio que aún hoy preside. En asuntos de esta naturaleza nunca debe minusvalorarse la escrupulosa fidelidad al emplazamiento -o cuando menos a su memoria- observada por el cristianismo medieval. Dan buena prueba de esa sensibilidad conservadora las sucesivas inscripciones que permiten reconstruir el itinerario seguido por el sarcófago de San Alvito, que no por el cuerpo, anclado éste siempre en el mismo lugar. La carencia de epígrafes que atestigüen trajines semejantes para la cista y las reliquias de San Pelayo son un serio indicio de su estabilidad topográfica. El elocuente silencio se cierne en este caso incluso sobre la presunta hagiografía del prelado, de la que nunca se conoció siquiera un apunte. El obispo Trujillo se sinceraba cuando declaró "que viene de los antiguos [que] cuando hay encienso en los Oficios divinos à Misa, Vísperas y Maitines enciendan al obispo D. Pelagio, aunque no está canonizado"¹⁰⁸. Los datos resultaban tan magros que cuando Tamayo le dio entrada en su *Anamnesis* y situó la conmemoración del santo el 15 de Agosto, cayó en el error de creer que se trataba del obispo Pelayo que consagró el templo en 1073, hasta el punto de juzgar apócrifo el epitafio *quod in antiquo marmoris sarcophago, ubi reposita erant à multis retro seculi lipsana*:

HIC REQUIESCIT FIDELISSIMUS CHRISTI SERVUS
PELAGIUS LEGIONENSIS EPISCOPUS
ERA DCCCCIV MENSE AUGUSTI¹⁰⁹.

105. RIOS, *Catedral de León*, p. 86

106. RISCO, *Historia de la ciudad*, p. 126: "En el año de 1565 á 27 del mes de Noviembre fue trasladado con gran devocion, y alegría el cuerpo del glorioso san Pelayo, Obispo de esta ciudad, y colocado en el sepulcro, que está frente de la puerta de la sacristía sobre una rexa, que se abrió mirando derechamente al sepulcro de San Alvito, obispo tambien de esta ciudad". En el Apéndice I reproduzco completo el documento que debió leer Risco. Además, DÍAZ-JIMÉNEZ y VILLAMOR, *Reliquias de la Iglesia de León*, p. 5, n. 1. Sobre la obra del arco, LLAMAZARES, "Escultura y pintura", p. 247.

107. W. MERINO RUBIO, *Arquitectura hispano flamenca en León*, León, 1995 [1974], p. 135-136.

108. Se hace eco RISCO, *España Sagrada*, XXXIV, p. 151. POSADILLA, *Episcopologio legionense*, I, pp. 20-22 suscribe la datación del deceso en la era de 916, que adelantara Trujillo.

109. TAMAYO, *Anamnesis*, IV, Lyon, 1656, pp. 486-487. RISCO, *Iglesia de León*, p. 69. A. LOBERA, *Grandezas de la muy insigne ciudad e iglesia de León*, Valladolid 1596 [ed. facs. Valladolid, 1987], f. 294-296; ed. rústica, León, 1987, pp. 125-126. No deja de ser irónico que el título, aunque erróneamente le cayera a un obispo que en su testamento de 1073 ignoró a Froilán

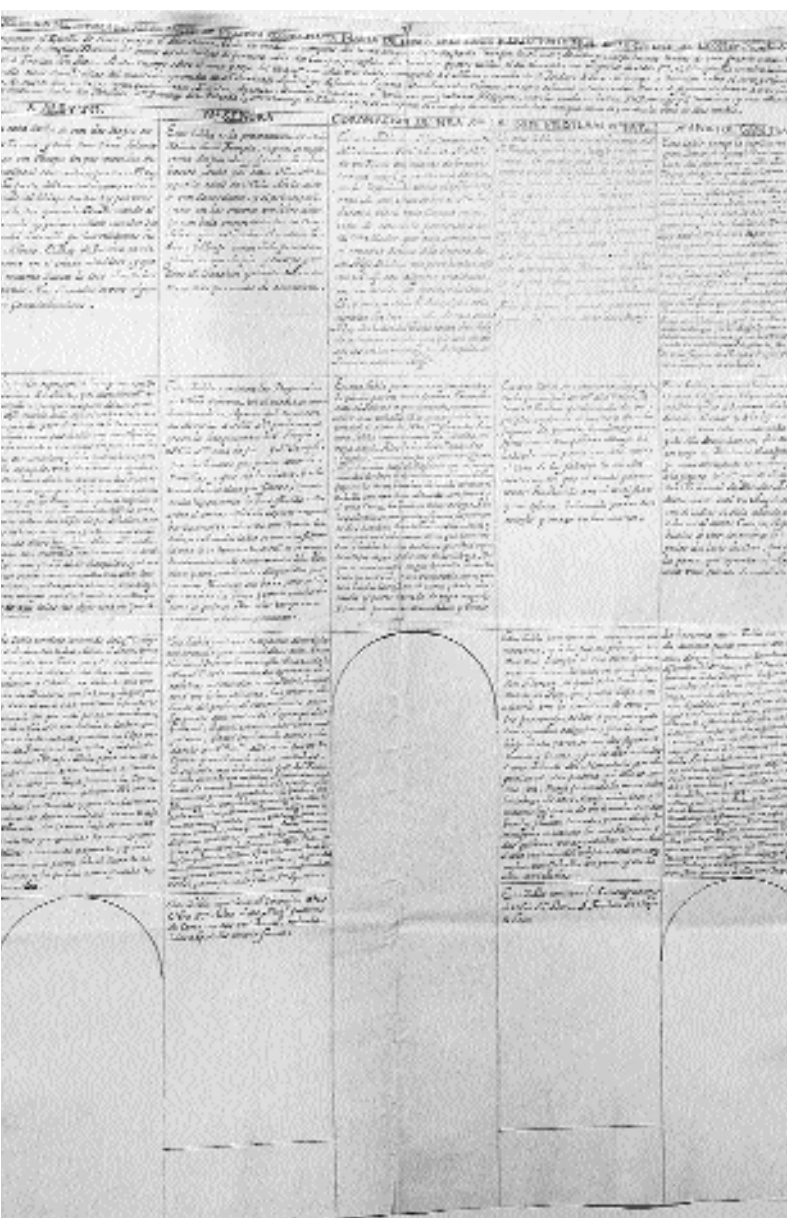


Figura 6. Catedral de León. Dibujo del retablo mayor. Primer tercio del siglo XVIII (ACL, doc. 1.801)

Se trataría pues de un prelado del siglo IX, y no del XI, aunque no conseguimos discernir si falleció en 866 o en 878. Tamayo dio por seguro, en todo caso, que el cuerpo del beatífico obispo -de quien quiera que se tratase- *luit condi-*

tum in Maiori Ecclesiae Capella in Presbyterio ad latus Epistolae, & denique intra arcus affabre elaboratum ambitum translatum, hodie honorifice requiescit, aunque quizá asumió tal conclusión conforme a la localización del arco monumental de 1557.

La insuficiencia hagiográfica de San Pelayo sumada a la exacta localización de los tres cuerpos santos determinó la distribución programática del retablo mayor pintado por Nicolás Francés antes de 1434. La distribución de los ciclos iconográficos en cada una de las cinco calles responde a causas devocionales. Un dibujo del primer tercio del siglo XVIII, previo por tanto al desmonte y quiebra de la máquina, reproduce su estructura original (fig. 6)¹¹⁰. En la calle central se situaban las historias de la patrona de la catedral, prolongándose el hilo narrativo del ciclo mariano en la calle contigua (norte). En la otra calle anexa (sur) se fijaron las tablas con los episodios de la vida de San Froilán. En la calle exterior septentrional, esto es la que correspondía con el intercolumnio que sigue ocupando San Alvito, se sucedían las pinturas dedicadas a este santo obispo. Finalmente en el extremo contrario, en la calle que tapaba el arco de San Pelayo, se narró la historia de Santiago, al que desde 1258 estaba advocada una capilla de la girola. De esa distribución se infiere lo siguiente: a.- las imágenes de San Froilán se instalaron junto a la tumba del obispo pero no encima de ella porque el eje vertebral del retablo fue concedido, como era lógico, a la titular principal de la sede; b.- el ciclo de San Alvito, sin que aquí mediasen interferencias devocionales, se adhirió a la tumba del santo; c.- debido a que San Pelayo carecía de hagiografía, y por tanto habría que haberla inventado *ad hoc*, se compuso en su lugar un relato visual jacobeo, de particular pertinencia en este templo sito en el Camino francés a Compostela.

No menos elocuente resulta la planimetría de

y basculó todo el prestigio de su sede sobre Ordoño II. La causa no es tanto que Froilán no gozara de sanción canónica, cuanto que sus venerados despojos aún no habían regresado a la sede.

110. Archivo Catedral de León, doc. 1.801. A. FRANCO MATA, "Pintura medieval o el genio de Nicolás Francés", en *La catedral de León. Mil años de historia*, León, 2002, p. 154: "ocho tablas, dedicadas respectivamente a la vida de San Alvito y Santiago ocupaban simétricamente las calles laterales. Por razones de orden litúrgico se retiraron en 1589 las dos tablas de la parte inferior de cada una de las calles antedichas, la petición de Fernando I del cuerpo de San Isidoro al rey de Sevilla, y la degollación de Santiago respectivamente, pues detrás de ambas se hallaban las tumbas de San Alvito y San Pelayo. El cabildo justificó la retirada 'para que al incendiar, entendiéndose el pueblo que se incendiaban a los restos de estos santos' [no a las pinturas]". Con esas sustracciones el retablo debió quedar colgado de sus anclajes en los pilares, sin un bancal en el que descansar al menos en sus calles laterales.

la iglesia catedral efectuada a mano alzada en 1514 y conservada en el archivo de Simancas (fig. 7)¹¹¹. El ábside mayor aparece pautado por los pilares del tramo recto y del deambulatorio. Segmentado en dos áreas por rejería, la occidental se destinaba al coro capitular con el "organo" y la oriental al altar y sus oficios. Este sector, además de "lámparas" que lo iluminaban, estaba singularizado por tres cruces. Una ocupa el intercolumnio axial -allí se ubicará en 1519-1520 el relicario argénteo de San Froilán elaborado por Enrique de Arfe¹¹²- y las otras dos figuran bajo sendos semicírculos en el mismo lugar donde más tarde se levantaron los arcos de San Alvito y San Pelayo¹¹³. Entiendo que cada cruz corresponde con la presencia de un cuerpo santo, en consonancia con la distribución que permite entrever la ordenación temática del retablo. Está fuera de dudas, pues, que ya en el siglo XV el presbiterio mayor gozaba de excelencia espiritual merced a la distribución en su perímetro de los tres obispos santos: el patrón en el centro, el segundo en importancia a su diestra y el peor conocido a la izquierda de San Froilán. Sin embargo, los epígrafes de San Alvito declaran que esta organización era antigua, previa incluso a la erección del templo gótico. Infiero, por ello, que la corona de obispos santos en torno al altar de Santa María documentada a fines del Medievo quedó fijada tal cual desde el momento germinal de la fábrica gótica, conforme a un proyecto ideado por el obispo Martín Fernández. El plan incluía la distribución de una segunda corona de tum-

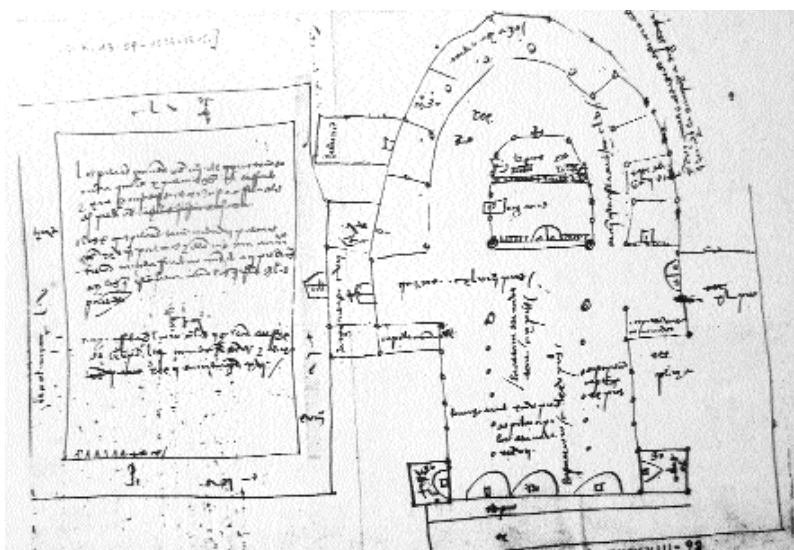


Figura 7. Catedral de León. Planta del conjunto en 1514 (Archivo de Simancas)

bas episcopales insertas en los muros del templo, estudiadas por Franco y por Sánchez Ameijeiras¹¹⁴. Estos sepulcros actuaban como fundamento metafórico pero también literal de la sede y, al tiempo, como custodios de la memoria y la devoción debidas a San Froilán y a sus adláteres, paradigmas morales de todo obispo. La topografía sagrada conformada en los umbrales entre la girola y el presbiterio proporcionaba a los devotos que deambulaban alrededor de éste un trayecto jalonado por el trío de gloriosos obispos, ante los que podían orar o solicitar beneficios sin interferir en las celebraciones del altar mayor¹¹⁵. El ambicioso programa de don Martín conjugaba tumbas

111. Fue descubierto por D. CAMPOS SANCHEZ-BORDONA, "Diseño de la planta de la catedral de León realizado en 1514", *Archivo Español de Arte*, 252 (1990), pp. 640-646. De nuevo en, D. CAMPOS, D. TEIJEIRA y I. GONZALEZ-VARAS, *Arte, función y símbolo, El coro de la Catedral de León*, León, 2000, p. 109.

112. E. DIAZ-JIMENEZ y MOLLEDA, *Enrique de Arfe. Nuevos datos para su biografía*, Madrid, 1931, pp. 7 y 11. Id., *Las reliquias de la Iglesia de León*, León, 1901, pp. 5-7. M. V. HERRÁEZ ORTEGA, *Enrique de Arfe y la orfebería gótica en León*, León, 1988, pp. 129, 146-150 y 240-241.

113. Pudiera desconcertar la presencia de una cuarta cruz sobre (¿o ante?) el Portal del Dado. Conviene recordar a este propósito que tan pintoresca denominación estaba ya vigente al menos a mediados del siglo XV, cuando Nicolás Francés diseñó el cartón de la vidriera frontera a esta puerta. Las leyendas -recogida ya por Ambrosio de Morales en 1572, aunque venían de antes- explicaban que el nombre procedía del cubito que un iracundo y arruinado tahúr arrojó contra Cristo Niño. La escultura herida manó sangre que alguien se encargó de recoger de inmediato con un lienzo. Este tesoro sacro, guardado en el preceptivo relicario, aún se conservaba en la sede en el siglo XVIII. MORALES, *Viage*, p. 54. M. CAYON WALDALISO, *Tradiciones leonesas*, León, Everest, 1986, pp. 169-175. P. ALBANO, *Leyendas leonesas*, León, 1979, pp. 37-43. No es descartable que en 1514 ya estuviese asumido tal milagro y convalidada la autenticidad de la reliquia. Nada tendría de extraño entonces que en la planta del siglo XVI sobre el portalón del transepto norte figure otra cruz, signo elocuente de la presencia de restos sacros.

114. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, "Monumenta et memoria", p. 281.

115. Sobre estas gravitaciones en torno a los cuerpos santos, vid. las lúcidas reflexiones de orden general y ajustadas al caso calceatense de F. ESPAÑOL, "Santo Domingo de la Calzada: el cuerpo santo y los escenarios de culto", en *La cabecera calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000, pp. 209-282, esp. 213-247 y 258-264. Una panorámica sobre la exposición del cuerpo y la tumba-relicario de los santos durante la alta edad media, C. HAHN, "Seeing

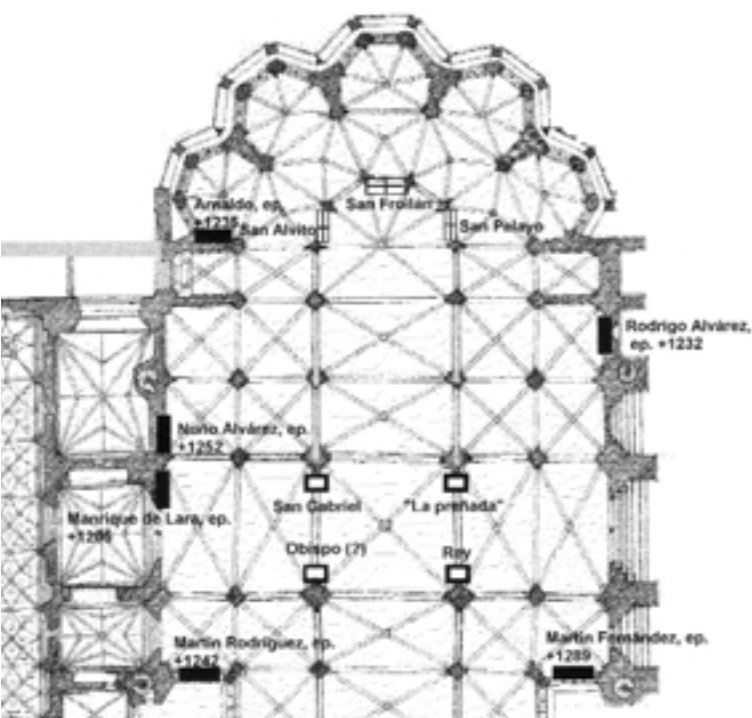


Figura 8. Catedral de León, hacia 1286. Distribución de sepulcros y esculturas en los torales. Según el autor a partir de planimetría de I. Repraesa

previas, reaprovechadas y reubicadas, con otras elaboradas *ex novo* durante su prelatura (1254-1289). Las de los santos se contaron entre las primeras¹¹⁶ (fig. 8).

Mientras este obispo estuvo al frente de la mitra se esculpió también, y con destino a uno de los pilares torales, un excelente bulto de rey a punto de desenvainar su espada (Museo Catedralicio-Diocesano. ca. 1260-1270)¹¹⁷. Todavía se discute si se trata de la imagen de algún soberano en particular¹¹⁸. Desde luego, Martín Fernández sólo demostró afecto o interés por la memoria de Alfonso X y no por otros, como Ordoño II o Alfonso VII. No obstante, la ausencia de distintivos heráldicos o imperiales hace muy improbable que se trate del Sabio. Ante las dudas identificativas acaso convenga concluir con Perogrullo que no estamos ante un rey, sino ante el rey. Aunque ya va dicho que en León éste, enunciado en términos genéricos, no era otro que Ordoño II, tal y como daba a entender el *Libro de las Estampas* y el sepulcro monumental, no hay indicios de que Martín Fernández volviese la vista al pasado añorando *illa beata tempora*. Prefirió reforzar la solidez de su catedral con el respaldo de la autoridad regia vigente.

La escultura del monarca nunca acompañó al túmulo de Ordoño II¹¹⁹. Por el contrario, quedó asida a un toral y, desde allí, asociada con la imagen de un obispo (Museo Catedralicio-Diocesano), anclada a otro de los pilares mayores del buque¹²⁰.

and Believing. The Construction of Sanctity in Early-Medieval Saint's Shrines", *Speculum*, 72-3 (1997), pp. 1079-1106.

116. En el año 1286 el canónigo Gómez Gil de Villalobos solicita hacerse "soterrar en la iglesia de León en lugar nonbrado, en la iglesia so el detril e que faga y façer hun altar e mia sepultura ondradamiente", lo que concede el cabildo: "prometemos de vos dar en nuestra iglesia sepultura, çerca la puerta del coro so el detril a la puerta derecha conno sale del coro". J. M. RUIZ ASENCIO y J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección documental de la catedral de León*, IX (1269-1300), León, 1994, docs. 2479 y 2480, pp. 283-287. Aunque no puedo certificarlo, por "detril" entiendo "petril", forma arcaica de pretil. Esto implicaría que en el año indicado el coro -¿en los tramos de la nave central que preceden al presbiterio?- ya estaba delimitado por algún tipo de cerramiento, que se accedía al mismo por una puerta sino por dos y que en sus inmediaciones se comenzaron a disponer (¿a ras de suelo?) sepulturas privilegiadas que no distorsionaban el plan pergeñado por el obispo Martín Fernández.
117. Durante la celebración del congreso que recogen estas actas, el Dr. Sauerländer fechó la escultura 1260-1270, opinión verbalmente suscrita por otros investigadores en el propio foro. Desde luego una datación hacia 1290-1300 no se corresponde con el horizonte artístico al que remite la pieza.
118. E. CARRERO SANTAMARÍA, "Ordoño II", en *Maravillas de la España Medieval*, pp. 145-146. Recoge la noticia aportada por el obispo Trujillo antes de 1592.
119. Esta suerte de emparejamiento sí tuvo lugar, en cambio, en las catedrales de Sevilla (Fernando III, Beatriz de Suabia y Alfonso X) y de Toledo (Sancho IV). Cfr. GUTIERREZ BAÑOS, *Empresas artísticas*, p. 185.
120. TRUJILLO, *Antigüedad y ovispado*, f. LIIr: "Todo esto nos representa la figura propia suya [de Ordoño, supuso Trujillo] que nos dejó su natural en un pilar desta su santa yglesia adonde todos laven y tienen bien que considerar en ella". *Ibid*, f. CXV v: "Es tan bien muy eficaz raçon queeste edificio tan insigne tenga la figura y uulto al natural del rey don Odoño para que sea suyo, puesto en uno de los pilares torales de la yglesia porque esta puesto como por señal del dueño del edificio como otros ponen [...] para memoria de lo que ellos hacen, sus escudos [...] La figura del Rey esta allí puesta, mas que esta [suelta] sin ningun encasamiento en el edificio y por eso se podría decir que se puso después de hecho el edificio". GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental*, pp. 242 y 247: "El rey que suponen ser Ordoño II estuvo en el crucero y hoy [1905-06] ocupa una hornacina fuera del coro". En aquellos años el bulto de obispo aún permanecía en el crucero. Por otro lado, SANCHEZ AMEIJERAS, "La portada del Sarmental", p. 198 retoma el testimonio de Flórez según el cual en el arco triunfal de Sasamón se insertaron los bultos del obispo don Nuño -único prelado de esta efímera sede burgalesa- junto con el de Alfonso XI, benefactor de la obra.

El emparejamiento del *regnum* y el *sacerdotium* en los soportes del edificio encontraba refrendo en la praxis política de Alfonso X y en el compromiso de Martín Fernández, aliado amén de súbdito. En los otros dos pilares se instaló una Anunciación¹²¹, como en Sigüenza, en Villalcázar de Sirga o la fachada de N^{ra} Sra. del Manzano de Castrogeriz.

En esas, ¿qué hizo Martín Fernández con el cuerpo de Ordoño II? Nada en particular, si hemos de conceder crédito a la documentación. Aquel rey permanecería en algún panteón provisional esperando la hora de su reivindicación, que se produciría sólo tras desvanecerse el respaldo efectivo del monarca vigente. En análoga coyuntura adversa la sede burgalesa organizó su *áulico* claustro y copó de reyes las torres occidentales.

6. DECESO Y CONMEMORACIÓN DEL FUNDADOR.

El rey Ordoño II fue sepultado en su día *in aula sancte Marie virginis sedis Legionensis*, según recoge Sampiro¹²². El Tudense abundó: "aquexose a venir a Leon y en el palacio de Santa Maria Virgen, de Leon, fue honrradamente enterrado como conuenia a tan gran rey" (*Chron. Mundi*, c. XXVII), sin desvelar circunstancias, ubicaciones o modalidad de la tumba. Desde el scriptorium alfonsí especularon de qué modo pudo morir mejor el rey:

"Et el estando y [Çamora], adoleció muy mal, e murio. Et fue enterrado en Leon mucho onrradamente en San Maria, la iglesia mayor. Algunos dizen que quando se sintió doliente, que se mando leuar a Leon, et que fizo y su penitencia et que recibió el cuerpo de Nuestro Señor, et que y murio. Esto byen podrie ser asy"¹²³.

Sin llegar a plantear un ritual funerario de tono pseudo-hagiográfico, tal y como hizo Sampiro con la muerte de Ramiro II, la *Historia Silense* con el deceso penitencial de Fernando I o la *Crónica Anónima de Silos* en relación con Alfonso X¹²⁴, la crónica alfonsí en esta ocasión atribuyó espuriamente a Ordoño II las actitudes y protocolos de contrición espiritual a fin de adecuar la biografía de Ordoño a las ceremonias de *exilium* características del mundo leonés, y en términos más amplios, al paradigma ritualizado de la muerte regia que reforzaba la dimensión moral de la monarquía. Ahora bien, ¿la memoria de Ordoño II fue amoldada a los mandatos de la Iglesia con propósitos propagandísticos, esto es, para transmitir un modelo regio al presente y al futuro? Resulta factible sostenerlo si consideramos el piadoso modo en que llegaron a organizarse las muertes -con hábito incluido- de Sancho IV y algunos Trastámaras¹²⁵. Por otro lado, si para enaltecer la muerte de un monarca era *conditio sine qua non* que éste hubiese repartido limosna, hecho penitencia y estrechado su relación con los santos, Ordoño cumplió con lo primero en vida (PCG, cap. 670), se le supuso lo segundo (EE, cap. 108) y logró lo tercero *post-mortem* toda vez que su sepulcro quedó implantado en la cabecera de la catedral leonesa. Pero, ¿dónde, cuándo y por orden de quién se llevó a cabo esta operación?

No hay que especular demasiado para suponer que en la catedral prerrománica y aún en la tardorrománica el panteón regio de Ordoño II estaría adosado al muro occidental aunque segregado de las naves del templo, conforme a la tradición edilicia observada en Oviedo, en León mismo (Palat de Rey y San Isidoro) o Sahagún¹²⁶. La pri-

121. TRUJILLO, *Antigüedad y ovispado*, f. CXVv: "Iten cotejando la figura del Rey don Ordoño con la de nuestra señora la preñada y la del angel de la Anunciación que estan en otros pilares". Id., *Historia de la yglesia*, f. CXLI. Cfr. FRANCO, *Escultura gótica en León*, pp. 359-363.

122. J. PEREZ DE URBEL, *Sampiro. Su crónica y la monarquía leonesa en el siglo X*, Madrid, 1952, p. 318.

123. I. FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, *Versión crítica de la Estoria de España*. VI. *Estudio y edición desde Pelayo hasta Ordoño II*, Madrid, 1993, p. 561: "capítulo CVIII: año 8º de Ordoño II". En cambio, la *Primera Cronica General*, cap. 677 concluye más asépticamente: "quando este rey don Ordonno se sintio dolient, que se fizo luego leuar para Leon, et que y murio".

124. Ramiro II antes de morir regresó a León, se despojó de su reino humildemente y pronunció unas breves palabras, incluyendo Ps. 117 y Eccl. 5, 14. Sobre la "muerte ejemplar" de los reyes de Castilla y León, GUIANCE, *Los discursos sobre la muerte*, pp. 290, 296, 301 y 307. D. W. LOMAX, "Una crónica inédita de Silos" en *Homenaje a Pérez de Urbel*, Silos, 1976, I pp. 323-337.

125. Ilustrativa discusión historiográfica sobre el papel otorgado a la muerte del rey, a su carácter inmortal y propagandístico en GUIANCE, *Los discursos*, pp. 281-289. Sobre los reyes enterrados en sayal, M. NÚÑEZ, "Le vêtement de l'humilité: l'iconographie funéraire des gisants de Sanche IV, Henri III et de Robert d'Anjou", *Razo*, 7 (1987), pp. 115-131.

126. Fuela II, hermano de Ordoño II le substituyó en el trono apenas un año. Fue sepultado en la catedral, por más que no hay rastro de su sepultura. BOTO, *La memoria perdida*, pp. 48-49.

mera mención al sepulcro de Ordoño II en el seno del templo gótico data de 15 de marzo de 1299. Se trata de una ceremonia de Réquiem que el celebrante debía concluir *exeundo processionaliter super sepultura ipsius*¹²⁷. No sabemos cuando se ubicó la tumba regia en el área presbiteral, pero no parece lógico pensar que se encontrase allí desde décadas atrás sin que ello hubiera dejado huella en la documentación. En otras palabras, creo que la tumba del rey alcanzó el sector más sacro del templo sólo a fines del siglo XIII. Cuál era su morfología en aquel momento es cuestión que discuto más abajo. Ahora me interesa dejar asentado que ni Alfonso X ni Sancho IV se preocuparon por conceder a Ordoño II un lugar principal en el templo. Esta indiferencia ante la localización de la tumba de su antecesor no merecería particular reseña si no fuera porque contrasta radicalmente con el interés que mantuvieron tanto el Sabio como el Bravo por adecentar los túmulos de antiguos héroes y reyes.

Los restos del Cid quedaron vinculados a los designios de Cardeña o eso pretendió al menos la cronística del monasterio¹²⁸. La *Primera Crónica General* (1260) recogía una espuria historia en la que Jimena "mando fazer [para el cuerpo de su marido] un tabernáculo bien obrado de tables, et mando traer su siella de marfil que la uiera en las cortes de Toledo, et mando poner el tabernáculo a man derecha del altar de Sant Pedro".

Obviamente la abnegada Jimena nunca pronunció esta manda, pero lo que me interesa resaltar es que el texto historiográfico juzgó posible que el sepulcro de un laico pudiera ser depositado en el presbiterio de una iglesia, monástica en el caso que nos ocupa. Doce años después de la redacción, en 1272, Alfonso X visitó la abadía y ordenó que se sacase el cuerpo momificado del Campeador "de la bobeda en que estaba çerca del altar" sentado en un asiento ebúrneo y conferirle "la sepultura de piedra que esta sobre los dos leones" situándolo "çerca del altar mayor a la mano del evangelio"¹²⁹. Ciertamente, los despojos Rodrigo Díaz se encontraban inhumados en el ábside mayor antes de 1272 y muy probablemente antes de 1260. El rey Sabio se mostró conmovido por la escasa dignidad con que se trataba la memoria de un héroe capital de la reconquista cristiana y de la expansión territorial del reino de Castilla.

En Arlanza, por su parte, en 1274 se depositaba el cuerpo de Fernán González y su mujer Sancha ante el altar. En 1286 se hizo otro tanto con el de Alfonso VI, tras ordenar Sancho IV - que en su devota peregrinación a Santiago efectuó un receso en Sahagún- que se introdujera desde el pórtico a los pies de la iglesia¹³⁰:

"desque llegaron a Sahagún, falló que el rey don Alfonso, que ganó a Toledo, ficiera aquel

127. Recoge la noticia, FRANCO, *Escultura gótica en León*, p. 395. El documento en RUIZ ASENCIO y MARTIN FUERTES, *Colección documental*, IX (1269-1300), pp. 500-501. La traducción no debe hacerse de modo literal: no se sale encima de la la sepultura sino hacia ella. Aunque a ras de suelo estuvo la tumba de Alfonso X en la catedral de Sevilla -"sea la sepultura llana, en tal manera que cuando el capellan entrase a dezir la oración sobre ellos e sobre nos, que los pies tenga sobre la sepultura". A. GARCIA SOLALINDE, *Antología de Alfonso X el Sabio*, Madrid, 1980, pp. 234-236-, en León la expresión de dirigirse hacia un sepulcro -*exeo super / salir sobre*- ya está acreditada en la segunda mitad del siglo XIII, en las procesiones en honor de San Froilán o sobre tumbas de canónigos. J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental de la Catedral de León*, VIII (1230-1269), León, 1993, pp. 365-366.

Por lo demás, todavía en la actualidad y en primavera se celebra un funeral seguido de responso por el alma de Ordoño II. Se duda se retrotraiga más allá de fines del XIII. Sobre esta cuestión, HERRERO JIMÉNEZ, *Obituarios medievales*, p. 250-251. Cfr. NIETO SORIA, *Ceremonias de la realeza*, p. 97-118. E. MITRE, *Una muerte para un rey. Enrique III de Castilla*, Valladolid, 2001, p. 87-122. Se enmarcan esas acciones en la lógica de una liturgia salvífica que pudiera enmendar el destino ultraterreno mediante la celebración de ceremonias cuntuales. Este procedimiento implica, en todo caso, la creencia en el purgatorio.

128. F. DE BERGANZA, *Antigüedades de España propugnadas en las noticias de sus reyes y condes de Castilla*, vol. I: *En la historia apologetica de Rodrigo Diaz de Bivar dicho el Cid Campeador y en la coronica del real monasterio de San Pedro de Cardeña*, Madrid, 1719-1721 (reed. Burgos, 1992), p. 582.

129. BERGANZA, *Antigüedades de España*, I, p. 545. J. L. SENRA GABRIEL y GALAN, *Arquitectura y escultura en los grandes monasterios benedictinos de Castilla y León (1073-1157)*, (Tesis doctoral), Universidad Autónoma de Madrid, 1996, pp. 502-504. Id., "Peregrinaciones y reliquias en las rutas hacia Compostela: Héroes y santos a la vera del Camino", *Memoria ecclesiae*, XVIII (2001), pp. 277-292, esp. 283s.

130. F. GUTIÉRREZ BAÑOS, *Las empresas artísticas de Sancho IV*, Valladolid, 1997, pp. 157-163. J. L. SENRA, "Aproximación a los espacios litúrgico-funerarios en Castilla y León: pórticos y galileas", *Gesta*, XXXVI/2 (1997), pp. 122-144. *Esplendor y decadencia de un monasterio medieval. El patrimonio artístico de San Benito de Sahagún*, M. V. HERRÁEZ (coord.), León, 2000, pp. 155-157.

131. *Crónica de los reyes de Castilla desde don Alfonso el Sabio hasta los Católicos don Fernando y doña Isabel*, C. ROSELL (ed.), I, BAE, Madrid,

monasterio de Sant Fagún e de San Primitivo, que yacen y enterrados este rey don Alfonso a los pies de la iglesia, e con él la reina Isabel e la reina Zaida, que fueron sus mujeres; sacólos de aquel lugar, e falló a doña Beatriz Fadrique, su primera fija que fue del infante don Fabrique, su tío, enterrada en la capilla ante el altar mayor; e tovo que estos enterramientos que non eran convenientes, e tiró aquella doña Beatriz de aquel lugar, e púsola en otra capilla, e puso al rey don Alfonso en aquella capilla mayor, en un monumento verde que fizo facer muy bueno, e puso a la reina doña Isabel a la una parte, e a la reina Zaida a la otra en sus monumentos muy buenos¹³¹.

El sepulcro se mantuvo hasta 1810 en el eje de la capilla principal, en la embocadura de la misma, según Gutiérrez Baños. Herráez y Teijeira interpretan, en cambio, que estaba en el medio del presbiterio mayor¹³². Morales describe en 1572 esta

"harta magestad de sepultura: sobre leones grandes de alabastro está una arca grande de mármol blanco de ocho pies en largo, cuatro de ancho y alto y el cobertor es llano y liso de una pizarra negra (...) en lo que cubre lo llano mas alto de la tumba está el rey armado y coronado [figura inscrita como en los sepulcros de San Isidoro?]: y en los lados, en buenos festones, armas de Castilla y Leon: y en el testero de la cabecera está un Crucifijo, y así en los demás otras imágenes"¹³³

Sandoval declaró que el arca de piedra jaspe se levantaba del suelo sobre leones de piedra, lo que ratificó Ponz añadiendo además la presencia de una estatua del rey encima. No está claro, en este punto, que deba imaginarse un yacente de bulto

mejor que una figura bordada en el paño flamenco tardomedieval. Este tapiz, presumen Herráez y Teijeira, vendría a sustituir a otro anterior de fines del XIII, con un programa iconográfico ajustado al perfil caracterizador de un monarca, con signos tan distintos de poder como la corona o la espada. La cista, pues, sería un paralelepípedo liso, según propugnaba las *Partidas* y reclamaba para sí Alfonso X¹³⁴. Importa discernir esta cuestión porque estaba en ciernes la confección del propio mausoleo regio en Toledo. En San Benito de Sahagún Sancho IV hizo llevar los cuerpos de Alfonso VI y dos de sus esposas al ábside mayor. Según la Crónica del rey "puso a la reina doña Isabel a la una parte, e a la reina Zaida a la otra en sus monumentos muy buenos" aunque Sandoval aseguró que las reinas doña Berta y doña Isabel están "sepultadas a los lados de la tumba del rey en el suelo con unas losas llanas, sin figura ni letras encima". En todo caso, que la cista de jaspe fuera lisa manifiesta que, frente a la feracidad iconográfica de los sepulcros de Villalcázar de Sirga, Sancho IV optó por un modelo sobrio conforme a su gusto y al de su padre¹³⁵. A la postre, la revalorización del monasterio como lugar de enterramiento de reyes favoreció que en 1313 la reina doña Constanza de Portugal, esposa de Fernando IV, eligiese ser enterrada allí¹³⁶.

También en San Salvador de Oña se implicó Sancho IV en la dignificación de las tumbas de sus antepasados, entre los que descollaba el infausto Sancho II. Tras reprochar a la comunidad oniense que los sepulcros regios no hubieran sido trasladados desde "un patio que oy esta cercado de muralla" -el atrio que antecede a la puerta- al interior del templo, mandaba que se ejecutase una capilla *ad hoc* bajo la advocación de Santa María¹³⁷.

1953, pp. 73-74.

132. Si por tal debe entenderse el lugar que habitualmente ocupa el altar, la celebración de los oficios debía ser harto embarazosa, tal incomodidad sería menor conforme a la presunción de Gutiérrez. Por su parte, Morales se escandalizó de que se incensara el cuerpo del rey, como si se le debiera tributar devoción. Acaso esto no fue algo tan excepcional. En Fontevraud los yacentes fueron concebidos para propagar un culto dinástico a decir de Ch. T. WOOD, "Les gisants de Fontevraud et la pilitique dynastique des plantagenets", en *La figuration des morts dans la chretiente medievale jusqu'à la fin du premier quart du XIVe siecle*, s.l. [C.N.R.S.], 1989, p. 202.

133. MORALES, *Viage*, p. 36.

134. Por más que su hijo Sancho IV le proporcionó otra muy distinta. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, "La primera escultura funeraria gótica", p. 114s.

135. Fue su viuda Maria de Molina quien encargó *a posteriori*, en 1308-09, una representación de Sancho IV con hábito mendicante para cubrir su sepulcro. GUTIÉRREZ BAÑOS, *Empresas artísticas*, p. 184.

136. R. DEL ARCO, *Sepulcros de la casa real de Castilla*, Madrid, 1954, pp. 280-281.

137. YEPES, *Crónica General*, II, p. 427. G. de ARGAIZ, *Soledad laureada por San Benito y sus hijos en las iglesias de España...*, Madrid, 1675, IV, p. 457. SENRA, *Arquitectura y escultura en los grandes monasterios*, pp. 735-736. GUTIÉRREZ BAÑOS, *Empresas artísticas*, pp. 152-157.

138. M. GAIBROIS DE BALLESTEROS, *Historia del Reinado de Sancho IV de Castilla*, Madrid, 1922-1928, III, doc. 191, pp. CXV-CXVI.

Conforme a las noticias apuntadas resulta palmario que Alfonso X, tan condescendiente con el de Vivar, nada mandó en relación con antecesores suyos en la corona, como Alfonso VI, Sancho II y Ordoño II. La indiferencia ante el estado de la sepultura de este último se diría casi deliberado habida cuenta del trato singular -e incluso en algún momento privilegiado- que el rey Sabio dispensó a la sede leonesa y a la nueva fábrica que para ella se alzaba. Sancho IV, por su parte, en su peregrinación compostelana ¿no transitó por León? Sin duda, pero no se aprestó a corregir la situación en la que se encontraba el sepulcro del rey Ordoño. La omisión pone en entredicho que se sincerase al declarar protocolariamente "que señaladamente essa iglesia [la sede leonesa] es nuestra ffechura e delos Reys onde nos uenyamos"¹³⁸.

Cuando en 1299 la tumba se halla por fin en la

cabecera de la iglesia -reitero que si estaba con anterioridad no nos consta- María de Molina actuaba de regente en nombre de su párvulo vástago Fernando IV. Sin embargo, en ese año León era gobernado por un rey privativo, el infante Don Juan¹³⁹. Este turbio personaje fue proclamado soberano en Santa María de Regla por el obispo Fernando Ruiz en abril de 1296, con el concurso de los magnates políticos y religiosos de la urbe y de otras partes de su singular reino -León, Galicia y Sevilla-¹⁴⁰. La elección del *locus* de la coronación no es casual, más allá del atractivo implícito de la nueva monumentalidad gótica¹⁴¹. Don Juan retuvo su fraudulenta corona hasta junio de 1300 cuando, tras percatarse de lo insostenible de su posición y de la fragilidad de sus argumentos jurídicos, aceptó rendirle homenaje a su sobrino Fernando IV en Valladolid¹⁴². Los contadísimos restos documentales que han

El rey se limitó a confirmar lo que concediera su padre. Durante sus once años de reinado no se preocupó por acelerar los trabajos en la fábrica catedralicia ni concedió a la ciudad relevancia alguna en su organigrama político. La coherencia de coronarse e inhumarse en una misma sede, Toledo en su caso, no tenía otro antecedente, monarcas asturianos al margen, que el de Ordoño II en León, tras el que quedaron disociados los marcos para una y otra ceremonias.

139. El infante Juan de Castilla (1264 / + 26-VI-1319 en la batalla de la Vega de Granada) fue señor de Valencia de Campos, Oropesa, Dueñas, Tariego, Villalón, Baena, Luque, etc. Tutor de su sobrino el Rey Fernando IV y de su sobrino nieto Alfonso XI. Fue nombrado Adelantado Mayor de la Frontera. Casó en primeras nupcias en 1281 en Burgos con Margarita de Montferrato (+1286), hija del Marqués Guillermo VII de Monferrato "el Grande", colaborador de Alfonso X en el *fecho del Imperio*. En segundas se desposó en junio de 1287 con María Díaz de Haro (+1342), Señora de Vizcaya. Cuando murió Alfonso X en 1284 sólo le sobrevivirán, entre sus hijos varones, Sancho IV y el Infante Juan. Este fue tachado desde Roma de "diablo" por actuar como aliado secreto y consciente de los moros. Véase un *excursus* sobre el personaje en A. BENAVIDES, *Memorias de D. Fernando IV de Castilla*, Madrid, 1860, I, pp. 292-301.
140. "[Las tropas del infante D. Pedro de aragón, del infante Alfonso de la Cerda, del infante D. Juan y de D. Juan Núñez] fueron para la ciudad de Leon é tanto que y llegaron enbiaron luego otro dia decir a los de la ciudad como el reyno de Leon era del infante D. Juan, é que le abriesen las puertas de la villa é que lo tomasen por rey é por señor. E porque eran de una fabla [de común acuerdo] todos los mas ricos omes de la villa e los mas honrados e mejores personas de la Iglesia de Léon, señaladamente Gonzalo Gutierrez Osorio, dixeron que lo acordaríen con él. E desdeque entraron todos en su acuerdo dixeron aquellos que lo querían faser, e que así lo avian fallado por derecho. E luego los acogieron dentro de la villa, é del infante Don Juan llamose rey de Leon é de Galicia e de Sevilla e moraron todos y ocho dias é salieron ende todos é fueron para Sant Fagunt, que no era cercada, é entraron en la villa é llamaron y à D. Alfonso, hijo del infante D. Fernando, rey de Castilla é de Toledo e de Cordova é de Murcia é de Jaen". *Crónica de D. Fernando el IV* en BENAVIDES, *Memorias de D. Fernando IV*, I, p. 29. C. GONZÁLEZ MÍNGUEZ, *Fernando IV de Castilla (1295-1312). La guerra civil y el predominio de la nobleza*, Vitoria, 1976, pp. 53 y 61. Id., *Fernando IV, 1295-1312*, Palencia, 1995, pp. 35-36. Otra versión de los hechos en J. DE LOAYSA, *Crónica de los Reyes de Castilla, Fernando III, Alfonso X, Sancho IV y Fernando IV (1248-1305)*, Murcia, 1982, pp. 168-170: "entró en León y allí fue nombrado rey por los clérigos y por el pueblo conforme al poder que tenían. Y por eso se titulaba después en sus cartas rey de León, de Galica y de Sevilla, aunque nunca tuvo de esos reinos más que la ciudad de León y unos pocos lugares". Y aún, J. GARCIA DE LA FOZ, *Crónica general de España. Provincia de León*, Madrid, 1867, p. 51.
141. Fernando III, armado caballero en Las Huelgas en 1219, había recibido el homenaje y juramento de los magnates y preladados castellanos en Santa María de Valladolid, en 1230 fue aclamado en la sede leonesa. Alfonso X fue proclamado rey en la mezquita aljama -ya catedral- de Sevilla, donde se inhumó. Sancho IV hizo otro tanto en Toledo, mientras Fernando IV fue coronado en Toledo y enterrado en Córdoba. No se puede inferir que las catedrales no fueran escenarios protocolarios. Sí ocurre que casi todos esos casos, salvo el de Sancho IV y Don Juan los nuevos templos góticos no estaban obrados. Para la paradigmática coronación de Alfonso XI en Las Huelgas, cfr. *Gran Crónica de Alfonso XI*, cap. CXXI, pp. 509-510. J. GIMENO CASALDUERO, *La imagen del monarca, en la Castilla del siglo XIV: Pedro el Cruel, Enrique II y Juan I*, Madrid, 1972, pp. 59-60.
142. GONZÁLEZ MÍNGUEZ, *Fernando IV de Castilla (1295-1312)*, pp. 91-92. Fue entonces cuando Fernando IV y María de Molina desmantelaron la chancillería regia y despojaron de sus bienes a los partidarios del insurrecto infante, como Pedro Rendol, "que fue en conssejo de dar la villa de León al Infante D. Johan cuidando a mis deserredar et de que vino muy

sobrevivido de aquellos acontecimientos acreditados, no obstante, que Juan fue en efecto soberano durante cuatro años¹⁴³. Y ello a pesar de que desde la corona se orquestó una severa *damnatio memoriae* que acalló los ecos de aquellos hechos, desde entonces espectrales:

"E cuando la reina [Maria de Molina] supo esto, envió luego sus cartas del rey e suyas a los concejos (...) en que les envió decir que guardasen al rey don Ferrando lo que eran tenudos de guardar a su rey e a su señor, e si algunas cartas oviesen (...) del infante don Juan, que ge las enviasen"¹⁴⁴.

No podemos asegurar cómo era el mausoleo ordoñoico en 1299 ni certificar que su monumentalización estuviese patrocinada por el reivindicativo Don Juan. Lo indubitable es que el gran sepulcro que ha llegado hasta nosotros, sito en el eje del deambulatorio, fue ejecutado en dos momentos distintos¹⁴⁵. Al primero corresponde el yacente, el tímpano y las arquivoltas y las tres figurillas que coronan los florones superiores. Todo lo demás atañe al momento de ampliación en el siglo XV. A mi juicio, la caja -no la que conocemos, si no una previa-, el yacente y el arcosolio fueron facturados al unísono.

Cuando un monarca volvía a gobernar el espejismo histórico del reino de León pudo resultar políticamente conveniente, e incluso

rentable, resarcir en términos litúrgicos -y si pudiera ser artísticos, aún mejor- la memoria del primer rey de León y fundador de la catedral en su solar actual. Sin embargo, niega toda lógica que en la atribución arqueologista de unas armas al pretérito monarca se escogieran no las de León o las particulares de Don Juan -cuyo escudo traía un cuartelado de leones y águilas- sino las de Castilla y León, atribuyendo a Ordoño II la condición de monarca de ambos territorios y homologándole con Fernando IV¹⁴⁶. Que sobre su tumba pendan castillos y leones significa que, o bien el último y efímero rey leonés no se implicó -como tampoco lo hicieron su padre y su hermano- en la rehabilitación del túmulo del monarca del siglo X, o bien que sí llevó adelante tal compromiso pero su impronta fue extirpada. No detecto huellas de refacciones, de modo que me inclino por la primera alternativa. Por tanto, entiendo que, aunque la ocasión histórica por la que atravesó la ciudad entre 1296 y 1300 sugiere un contexto muy propicio para imaginar el mausoleo de Ordoño II, la heráldica niega esta posibilidad. El túmulo fue facturado o bien antes de 1296 -lo que implicaría que en la procesión documentada en 1299 se visitaba el yacente y el arcosolio que conservamos- o bien después de 1300 -alternativa que implicaría la existencia en 1299 de una tumba sin monumentalizar aún, cista sencilla como las de Sancho IV o Alfonso VI-. Personalmente abogo por esta segunda posibilidad, y lo justifico como sigue.

grand daño a mi et a todos mios regnos". *Ibid.*, p. 36 y 71. Cfr. BENAVIDES, *Memorias del rey D. Fernando IV*, II, p. 102. El infante, sin embargo, recobró el favor real. J. De LOAYSA, *Crónica de los reyes de Castilla...*, A. GARCÍA MARTÍNEZ (ed.), Murcia, 1961, p. 191. Aún desconcierta más que entre junio de 1296 y octubre de 1297 el obispo que coronó al infante Juan, Fernando Ruiz, firmase cuatro documentos del rey Fernando IV como leal a éste. POSADILLA, *Episcopologio legionense*, II, pp. 54-60, esp. 58. ¿Por qué no le privó Don Juan de la mitra? ¿El fraudulento monarca no detentó poder efectivo o mienten las cartas? ¿Decidió el obispo llevar adelante un doble juego?

143. F. DE LA CUESTA, "Anotaciones leonesas de Raimundo Rodríguez", *Studium legionense*, 9 (1968), p. 16 recoge una escritura de Otero de las Dueñas de mayo de 1299, nº 563: "Reinando Don Juan en León y en otros lugares". S. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, "Un diploma del infante don Juan hijo de Alfonso X, como rey de León, Galicia y Sevilla", *Estudios humanísticos. Geografía, historia, arte*, 20 (1998), pp. 323-338.

144. "Crónica del rey don Fernando cuarto", en *Crónicas de los reyes de Castilla desde don Alfonso el Sabio*, C. ROSELL (ed.), pp. 91-170, esp. 95.

145. FRANCO, *Escultura gótica en León*, p. 396 repasa los posicionamientos historiográficos al respecto.

146. De nuevo resultaría capital discriminar la filiación política del obispo Ruiz para esclarecer si tuvo ánimo y voluntad de actuar de espaldas a Don Juan. Por su lado, María de Molina y Fernando IV intentaban retener ambos solares contra las pretensiones de Don Juan y de Alfonso de la Cerda. Éste se hacía llamar rey de Castilla y León y portaba armas derechas y sello de rey, todo ello de modo espurio según sentenciaron los reyes de Aragón y Portugal en un laudo arbitral de 1304. GONZÁLEZ y MARTÍNEZ, *El blasón*, p. 172. Este acto no sólo de sedición, sino de usurpación por vía heráldica de la dignidad -pero también de la identidad- del rey llevado a cabo durante la minoría de edad Fernando IV no fue suscrito ni replicado por el infante Juan mientras fue rey de León. El hijo de Fernando de la Cerda se mantuvo firme hasta la sepultura: su cista, en Las Huelgas Reales, trae los muebles de castillos y leones, aunque en un octógono y los felinos rampantes hacia la derecha.

147. GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gótica funeraria*, p. 194. PÉREZ MONZÓN, "Iconografía y poder real en Castilla: las imágenes de



Figura 9. Catedral de León. Primer sepulcro de Ordoño II.

Más allá del silencio mantenido por las crónicas durante el reinado de Sancho IV, en los albores del siglo XIV resultaba primordial que la legalidad regia de Fernando IV quedara asumida por todos sus vasallos y que éstos, a su vez, hicieran profesión de lealtad. En el corazón de la insurrecta sede leonesa, institución y recinto en el que las aspiraciones de Don Juan quedaron proclamadas -y vaya usted a saber si santificadas-, pocas maniobras podían resultar tan rentables en términos políticos para el restablecimiento del orden y la confianza como el de convertir en soberano de Castilla y de León al que pasaba por ser fundador de la capitalidad leonesa y de la institución eclesiástica. De esta suerte, se troqueló la memoria de Ordoño II como una piedra angular del programa político del rey vigente, aunque para ello hubiera que caer en el dislate de concederle un emblema heráldico que ni siquiera se llegó a adjudicar a Alfonso VIII cuando, durante los años finales del reinado de Alfonso X, se esculpió su tumba y la de Leonor de Plantagenet para la nave mayor de Las

Huelgas¹⁴⁷. A pesar de las razones que acabo de invocar, la *Crónica* de Fernando IV tampoco dice una palabra de estas presuntas maniobras de adulteración histórica sobre la remembranza de Ordoño II, efectuadas para mejor justificar la trabazón del presente con el pasado. Claro que, bien mirada, la sepultura que conocemos liga, en términos inversos, el pasado con el presente, y este esfuerzo les importaría ya menos a Fernando IV y a María de Molina que a los prelados y canónigos leoneses. Serían ellos los principales beneficiarios de este intento por ganar actualidad y acumular méritos en el presbiterio mayor de la sede¹⁴⁸. Además, invocar en un espacio sagrado la presencia del rey a través de sus despojos materiales contribuyó como en tantos otros lugares a sacralizar al monarca difunto.

Ordoño II porta las armas del rey -ya va dicho que lo son de él antes que del reino- y al esgrimir aquellos emblemas se homologa su vetusta dignidad a la de los reyes *modernos* de Castilla y León, de Fernando III en adelante¹⁴⁹. Pero, por encima de la controvertida cuestión cronológica, estoy persuadido de que mitra episcopal y capítulo canonical se implicaron en este ejercicio de galvanización histórica de Ordoño II. La iniciativa, si no voy errado, partió de los religiosos antes que el monarca de turno, fuese Sancho IV o su viuda María de Molina regente de Fernando IV. No por casualidad le atribuyeron una tipología tumular tradicionalmente empleada por el clero legionense (fig. 9).

El sepulcro monumental fue juzgado severamente por Gómez Moreno como una "obra muy secundaria"¹⁵⁰, juicio asumible sólo en términos formales. Cuando se facturó esta obra, en los albores del siglo XIV, no había en los solares hispanos más yacentes regios que los de Fernando II y Alfonso IX (además de doña Berenguela y Raimundo de Borgoña) en la catedral de Compostela y los del infante D. Felipe y su mujer en Villalcázar de Sirga¹⁵¹.

Alfonso VIII", p. 23s. consideran que debían estar concluidos en 1279. Véase n. 27.

148. HERRERO JIMÉNEZ, *Obituarios medievales*, p. 353. "Idus Marci Luna. Eodem die obiit famulus Dei rex domnus Ordonius [cruz], qui dedit sedis beate Marie perplures hereditates, pro cuius anima debemus eadem die missam cum capis celebrare (habere et cetera)".

149. Vid. n. 84, supra.

150. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental*, p. 247.

151. YARZA, "Despesas facen los omnes", pp. 279-282. No he logrado consultar, R. INCLÁN INCLÁN, *Sepulcro del Infante D. Felipe, hijo del Rey Fernando III el Santo*, Madrid, 1919. Reconoce su carácter conservador, en tipología e iconografía, R. ABECC, "Romanische Kontinuität als Gegenentwurf? Zum Grabmal des kastilischen Hochadels im späten 13. Jahrhundert", en *Carl Justi Vereinigung. Mitteilungen*, 1993, pp. 58-78. Para los casos gallegos, M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, *Muerte coronada. El mito de los reyes en la catedral compostelana*, Santiago de Compostela, 1999.

152. Más abajo reseño sus analogías con el mausoleo de Dagoberto (Saint-Denis).

Pero ni unos ni otros estaban resguardados por arcosolios. De hecho, el sepulcro bajo arcosolio de Ordoño II no conoce parangón entre los soberanos hispanos medievales¹⁵²; sólo el del infante Fernando de la Cerda asume esta solución¹⁵³. Por el contrario, las cistas acomodadas a ese formato en el siglo XV y después (Fernando II y Alfonso IX en Santiago; Sancho IV, Sancho III, Alfonso VII, Enrique II y Enrique III en Toledo) carecían de avales históricos. A mi juicio, en León obispo y capítulo facturaron el mausoleo de Ordoño II a su imagen y semejanza, o por mejor decir, a imagen y semejanza de los *enseux* de los preladados del siglo XIII Rodrigo Álvarez y Martín Rodríguez, de los canónigos Pedro Yáñez (+1258) y Domingo Juan (+1271), del arcediano de Valderas (ca. 1275-1280) o del deán Martín Fernández (ca. 1255)¹⁵⁴. O todavía con mayor énfasis: la tumba del rey leonés constituye una reinterpretación en términos políticos -subrayando el principio de que el poder monárquico dimana del divino, que lo sanciona y santifica- de los monumentos sepulcrales que promotores y operarios tenían ante sus ojos. En el ejercicio de reinterpretación, no obstante, el escultor del *enseu* regio se abstuvo de reproducir las escenas de lamento por el difunto rey en cuerpo presente. Este tipo de manifestaciones exacerbadas estaban ausentes de los rituales funerarios regios en Castilla¹⁵⁵. Tampoco figurarán en los sepulcros de los monarcas, y sólo singularmente en la cista del Infante Don Felipe en Villalcázar de Sirga, contraviniendo una vez más lo estipulado por su hermano Alfonso X¹⁵⁶. En la tumba de un rey como

Ordoño II no cabían, pues, las escenas de duelo. En su lugar se confeccionó un Calvario complementado con el Descendimiento en el registro bajo y Cristo resucitado en el superior.

Los perfiles abocinados del arcosolio se definen por dos arquivoltas, con hojas de roble la primera y heráldica de leones y castillos la otra, y un guardapolvo con hiedras, reposado todo en los salmieres sobre dos leones pasantes a los que no es posible atribuir un significado inequívoco¹⁵⁷. El plano de fondo se estructura en dos pisos: arriba Cristo triunfante y bendicente entre dos apóstoles, sino santos, y un par de ángeles arrodillados acomodándose a los ápices del perfil curvado; abajo, en dos momentos sucesivos, el Calvario y el desenclavo con presencia de personajes canónicos y circunstanciales. En la Crucifixión figuran de izquierda a derecha: Dimas implorando al cielo y sujeto a una minúscula cruz, la Virgen absorta, Longinos llevándose la mano al ojo en el que le ha salpicado la sangre de Cristo conforme a los apócrifos, Cristo nimbado en la Cruz¹⁵⁸, Estefatón y San Juan. En el Descendimiento se suceden de nuevo el Buen Ladrón mirando el desenclavo¹⁵⁹, la Virgen, José de Arimatea, Cristo exangüe, San Juan, Nicodemo y un sayón que, equívocamente, clava en vez de desclavar los pies del Mesías¹⁶⁰. La dimensión redentora de estos dos asuntos, conjugada con la promesa de ingreso en la Gloria desde la que triunfa Cristo con nimbo crucífero y orbe en la mano, proclama los beneficios soteriológicos con los que será recompensado el, a su vez,

153. GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gótica funeraria*, pp. 198-199 la fecha a fines del XIII. ¿Será casual la asunción de la fórmula en esta tumba a tenor de las relaciones de Don Fernando con la sede leonesa y en particular con el obispo Fernández? Véase n. 78.

154. FRANCO, *Escultura gótica en León*, figs. 268, 274, 275 y 283.

155. MENJOT, "Un chrétien qui meurt toujours", p. 132. GUIANCE, *Los discursos sobre la muerte*, pp. 308-309.

156. *Partidas*, I, Tit. IV, ley XLII, pp. 44-45, según recoge, YARZA, "Despesas fazen los omnes", n. 21. Sin embargo, la *Primera Crónica General*, II, p. 773 relata los grandes llantos que inundaron Sevilla a la muerte de Fernando III, transgresión de la ley justificable sólo por tratarse del soberano. Releo el pasaje en GUIANCE, *Los discursos sobre la muerte*, p. 322.

157. Lo desestima el empleo de los felinos en la misma posición y emplazamiento en los arcosolios funerarios del maestrescuela Facundo (+1250) y del canónigo Pedro Yáñez (+1258). FRANCO, *Escultura gótica en León*, p. 391 y figs. 266 y 268.

158. En forma de Tau y con los travesaños poblados de gajos, recurso que "evoca el *Lignum Vitae* bonaventuriano, generadora de los frutos de la pasión, convirtiéndose el instrumento de suplicio en instrumento de triunfo. Las ramas simbolizan los frutos", a decir de A. FRANCO MATA, "Crucifijo gótico Doloroso", en *El Árbol de la Vida* (Las Edades del Hombre, Segovia), Salamanca, 2003, pp. 178-179. Cristo queda fijado con tres clavos, mientras encorva enfáticamente su cuerpo para evitar la lanza, todo conforme a las recetas vigentes en torno a 1300 en la Meseta.

159. El diseño del siglo XVIII que describía el retablo de Nicolás Francés (vid. n. 110 *supra*) indicaba que en la tabla de la Gloria de la Virgen, en la calle central, aparecía "a la derecha está el Baptista con su insignia del cordero hablando con el Buen Ladrón figurado en un hombre desnudo cortado el cabello con una soga al cuello arrimado a una cruz la qual no tiene cabeza". Como en el sepulcro regio, trasladado a su lugar actual al tiempo -o poco antes- que Maese Nicolás pintaba las tablas, Dimas adquiere protagonismo y viene acompañado de una cruz en Tau como en la que está clavado Cristo.

160. FRANCO MATA, "Escultura medieval. Un pueblo de piedra", p. 143.

161. FRANCO, *Escultura gótica en León*, p. 398. El recurso no carece de paralelos: en el sepulcro de Dagoberto, figuran junto al

benefactor mayor de la sede episcopal toda vez que cedió al obispo Frunimio parte de su propio palacio. En relación con ese hecho capital, Ángela Franco presume que las cabezas que ocupan los salmeres de la arquivolta exterior evocan a don Frunimio y a la reina doña Beatriz, esposa de Ordoño¹⁶¹. Por el momento, ninguna otra hipótesis me parece más verosímil que ésta.

El yacente de Ordoño II recrea la imagen del rey con la apariencia solemne que ofrecería el día de su coronación y se dispone a asumir un uso promocional de la monarquía¹⁶². Descansa sobre doble almohadón y se toca con corona abierta, túnicas, manto con broche¹⁶³, espuelas, lebril sobre los empeines -y no bajo los pies como era común¹⁶⁴-, en la mano izquierda un *globus* que ha perdido la cruz cimera y en la diestra cetro mutilado y sortija en el anular¹⁶⁵. La enfática presencia del orbe equipara el bulto del rey del siglo X a las imágenes recientes de monarcas, como la de Alfonso X en su capilla funeraria de Sevilla y la ofrecida en las vidrieras del templo leonés, o bien las de la prosopografía genealógica del Alcázar de Segovia, promovida por el Sabio. Perdidas las tumbas regias de la catedral hispalense y las más

antiguas de Toledo (Alfonso VII y Sancho III) no podemos aseverar que la de Ordoño II fuese la primera efigie yacente que sostenía un orbe, pero no me extrañaría nada que así hubiera sucedido. Con la aplicación de este atributo a las representaciones de Alfonso X se persiguió, como en otras partes de Europa, emular a los emperadores germanos y el poder que detentaban¹⁶⁶. Inequívoco signo de victoria, asumido como tal ya en la tradición carolingia, Cristo lo detenta para dar cuenta de su dominio sobre la vida, la muerte y la totalidad del cosmos. Y en calidad de tal lo portan en la sede leonesa el Salvador del tímpano de la Puerta del Dado y el del timpanillo del sepulcro de Ordoño. El orbe, por tanto, asocia al rey Ordoño con Dios intemporal -analogía de alcance escatológico y sugerencias místicas- tanto como con los soberanos contemporáneos a su sepulcro. Todavía más: refleja desde la realidad visible alguno de los aspectos de la existencia soberana de Dios, que constituye su *arquetypus mundus*¹⁶⁷. La esfera áurea ratifica al monarca como vicario de Dios, principio sustancial en la teoría política de Alfonso X y de su hijo Sancho IV expresado ya en el relieve regio del *Locus Apellacionis*¹⁶⁸. Al tiempo, confirma que el rey muerto ha sido recompensado con la

yacente los bultos de su mujer Nantilde y de su hijo Clodoveo II.

162. Alude a la generalización de esta práctica M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, "La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria", en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, M. NÚÑEZ y E. PORTELA (eds.), Santiago de Compostela, 1987, pp. 9-19, esp. 18. Sobre el alcance propagandístico, J. M. NIETO SORIA, "Del rey oculto al rey exhibido: un síntoma de las transformaciones políticas en la Castilla Medieval", *Medievalismo*, 2 (1992), pp. 5-27, esp. 15.
163. Ni en esta vestidura ni en la otra quedan rastros de policromía salvo un ribete dorado en la parte inferior de las telas, que parece repinte moderno, coetáneo a los que se conservan por encima del arcosolio. No tenemos argumentos para suponer que en origen luciera galas que proclamaran heráldica su soberanía sobre el reino, como acostumbraban para las grandes solemnidades los monarcas del momento. Alfonso XI, por ejemplo, "el día que se ovo de coronar vistió sus paños reales labrados de oro e de plata aseñales de castillos e leones". *Gran Crónica de Alfonso XI*, D. CATALÁN (ed.), Madrid, 1976, I, p. 509. Pero en el caso de Ordoño, la exposición de las armas en el arco del nicho excusaba la duplicación de las mismas sobre el cuerpo yacente.
164. El error de bulto es prolongación de la incongruente presencia del esbirro que martillea los pies de Cristo en una escena que no reclama su presencia. Ambos yerros no se justifican, pero acaso se explican en un escenario familiarizado con tumbas de prelados pero no con las de monarcas o nobles.
165. Sobre la corona, el manto y el cetro como signos emblemático de la realeza Trastámara, NIETO SORIA, *Ceremonias de la realeza*, pp. 185-188 y 190. Para cronologías anteriores I. BANGO TORVISO, "De las insignias reales en la España medieval", en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, M. MELERO et al. (eds.), Bellaterra, 2001, pp. 59-66, esp. 62-63.
166. P. E. SCHRAMM, *Spharia Globuis Reichsapfel*, Stuttgart, 1958, pp. 116-118. En Inglaterra según A. MCGEE MORGANSTERN, *Gothic Tombs of Kingship in France, the Low Countries and England*, Pennsylvania, 2000, pp. 83-87 se dispuso por primera vez en la tumba de Eduardo II (p. q. 1326).
167. A. GURIÉVICH, *Las categorías de la cultura medieval*, Madrid, 1990, p. 82.
168. *Castigos y documentos del rey don Sancho*, cap. XI, p. 111 (cito por NIETO SORIA, *Ceremonias de la realeza*, p. 190): "En la su mano siniestra tiene una manzana redonda toda de oro, é encima de la manzana una cruz de oro, é la manzana es a semejanza del regno que debe tener en su mano el rey é apoderarse dél; é la cruz que está encima es á semejanza de la santa vera cruz en que nos salvó Jesucristo. Por la cual creencia debe el rey crecer é mantener á sí é á los del su reino". El *Castigos...* en tanto que *speculum principis* elaborado por Sancho IV para su hijo Fernando IV, se contextualiza en B. PALACIOS, "Del mundo de las ideas políticas en los tratados doctrinales españoles: los espejos de príncipes (1250.-1350)", en *Europa en los umbrales de la crisis (1250-1350)*, XXI *Semana de Estudios medievales* (Estella, 1994), Pamplona, 1995, pp. 463-483, esp. 476s.
169. Ese beneficio, ¿le confirió la responsabilidad de velar por los designios de su antiguo reino e iglesia? Que los reyes cas-

contemplación de Dios en la Gloria y ratifica la vinculación -por prolongación- del *regnum* terrenal y del *regnum* celeste¹⁶⁹.

Desde esta perspectiva nada tiene de extraño que el rey -los reyes, de esta corona y de otras- se entierren en el mismo marco que los representantes del poder espiritual, obispos y arzobispos. Así sucedió de Compostela a Sevilla pasando por Córdoba, Toledo o Granada¹⁷⁰. En ninguna de estas sedes, sin embargo, se llevó tan lejos como en León la asimilación compositiva e iconográfica entre las tumbas de los obispos y del rey. Sin duda, porque en ninguno de esos lugares el prelado y el cabildo se implicaron en los proyectos más que la propia corona. La consonancia de intereses entre monarcas y mitras en León y en Castilla durante los siglos XIII y XIV, bien cartografiada por Nieto Soria, no alcanzó a nuestro caso. Fue el clero episcopal leonés el que reconoció en la monumentalización de la tumba de Ordoño II una ocasión singular para respaldar sus propios intereses ideológicos y políticos y solventar una situación poco halagüeña.

Fuera de la Península Ibérica el inusual formato de la tumba de Ordoño II encuentra en tierras

galas un paralelo que responde al mismo esquema compositivo general. El excelente cenotafio de Dagoberto (1263-1264) se formuló con yacente y arcosolio articulado con registros superpuestos de contenido escatológico¹⁷¹. Al monarca que la sociedad del siglo XIII consideraba el fundador de la casa -en realidad fue el primero que eligió sepultarse allí, inaugurando el panteón nacional- se le concedió uno de los lugares más preeminentes del templo. Importaría, y mucho, poder dilucidar si esta obra fue promovida por San Luis o, en cambio, por el abad Odón de Climent como respuesta a una decisión previa del propio rey Luis IX: la de enterrar a su hermano y su hijo en la abadía de Royaumont. Ardid abacial o proyecto regio, lo cierto es que la tumba de Dagoberto atrajo la voluntad de San Luis, inhumado finalmente en Saint-Denis. La imagen del rey merovingio se dispuso a rito, con el rostro mirando hacia Levante. La tumba se orientó O-E, anclada en el límite derecho de la embocadura del presbiterio mayor, lindando con el inicio del deambulatorio¹⁷².

En ese mismo emplazamiento, en una de las lindes del coro canonical, imagino que se encontró la sepultura del rey leonés en un primer

tellanos prolongaban su tutela desde el más allá es una tesis avanzada por Nieto Soria que ha sido puesta en entredicho recientemente por Guiance.

170. Los otros representantes de Dios, los monjes, también fueron distinguidos por los reyes: cistercienses en el caso de Alfonso VIII cartujos en el de Juan II, jerónimos en el de Enrique IV, bernardos para los reyes de Aragón, salvo Pedro II el Católico enterrado en la casa sanjuanista de Sijena, Alfonso III en los franciscanos de Barcelona y Alfonso IV en los de Lleida (toda el linaje de Barcelona-Aragón desestimó el ejemplo de Ramón Berenguer I sepultado en la catedral de Barcelona). Pero en estos casos, los religiosos no compartían el recinto de enterramiento con los soberanos.
171. W. SAUERLANDER, *La sculpture gothique en France, 1140-1270*, París, 1972, pp. 169-170. P. WILLIAMSON, *Escultura gótica, 1140-1300*, Madrid, 1997, pp. 234-235. A. ERLANDE-BRANDENBURG et al., *Gisants et tombeaux de la basilique de Saint-Denis*, Saint-Denis, 1975, pp. 11-12. P. BINSKI, *Medieval Death. Ritual and Representation*, Londres, 1996, p. 86. Sobre la reintegración de este sepulcro en 1860, E. A. R. BROWN, *The Oxford Collection of the Drawings of Roger de Gaignières and the Royal Tombs of Saint-Denis*, Philadelphia, 1988, p. 47.
172. Childeberto II fue el fundador de la iglesia de San Vicente y Santa Cruz, consagrada en 557-559 y situada extramuros de París, templo reconstruido en el siglo XI y dotado de una nueva advocación, la de Saint-Germain. Cuando se operó un nuevo coro en la segunda mitad del siglo XII, consagrado en 1163, los cuerpos del rey y de los miembros de su familia fueron alojados en ese ámbito. El templo fue hasta el segundo tercio el destino final de los reyes galos, privilegio que le arrebató desde aquel momento Saint-Denis. En el momento de la consagración, la tumba de Ultrogothe y la de Childeberto (el yacente más antiguo del norte de Francia, anterior en medio siglo el yacente del abad Isarn de Saint-Victor de Marsella) se encontraban en los umbrales del coro, y las de Fredegonda, Chilperico, Clotario II y Betrote en el extremo oeste del presbiterio. Reproduce el plano de 1656 que lo acredita Ph. PLAGNIEUX, "Autour du Gisant de Childebert: les monuments funéraires des mérovingiens à Saint-Germain-des-Près et la politique des Abbés", en *La figuration des morts*, pp. 183-194. ERLANDE-BRANDENBURG et al., *Gisants et tombeaux*, pp. 10. En este memorial que exaltaba los orígenes de la abadía la tumba del rey institutor debía ocupar un lugar de privilegio. La solución de situar a los fundadores en los perímetros del presbiterio mayor del templo, entre los pilares que lo delimitaban, fue reeditada en Saint-Denis. Análoga distribución se organizó en la cabecera de la abadía Westminster: escenario de coronación y sepelio real -Reims y Saint-Denis a un tiempo- por voluntad de Enrique III, mostraba en el centro del presbiterio el relicario de San Eduardo confesor y en los intercolumnios perimetrales los sepulcros reales. En Poblet, en fin, en el umbral entre nave central y laterales se fijaron los sepulcros de la casa real catalano-aragonesa que Pedro el Ceremonioso hizo monumentalizar.
173. Los escudos del obispo aparecen también en el frente de su tumba, en la capilla de la Virgen de la Esperanza, y en los

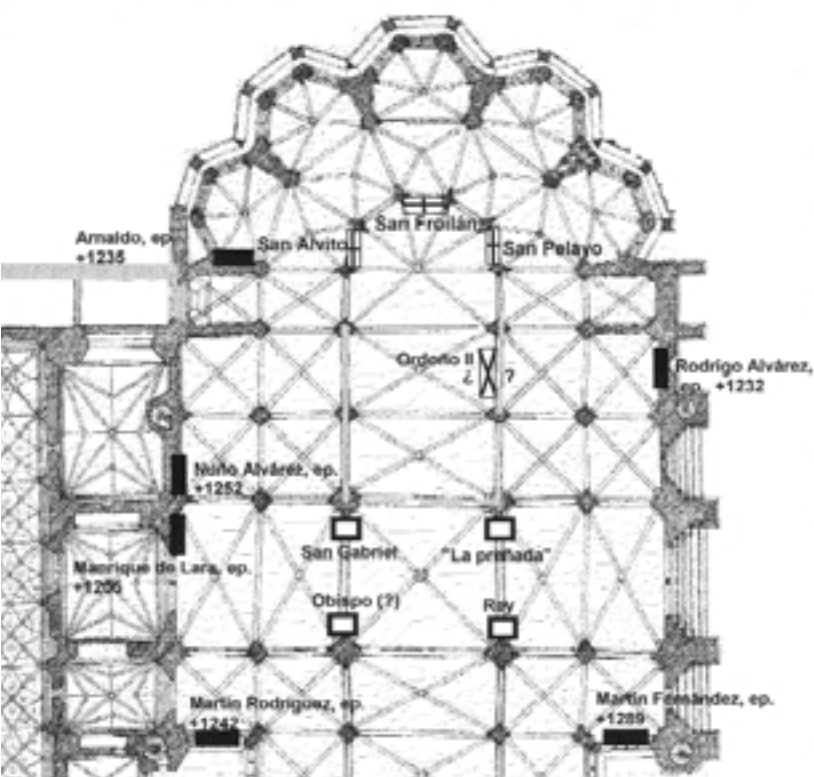


Figura 10. Catedral de León, hacia 1300. Distribución de sepulcros y esculturas en los torales. Según el autor a partir de planimetría de I. Represa.

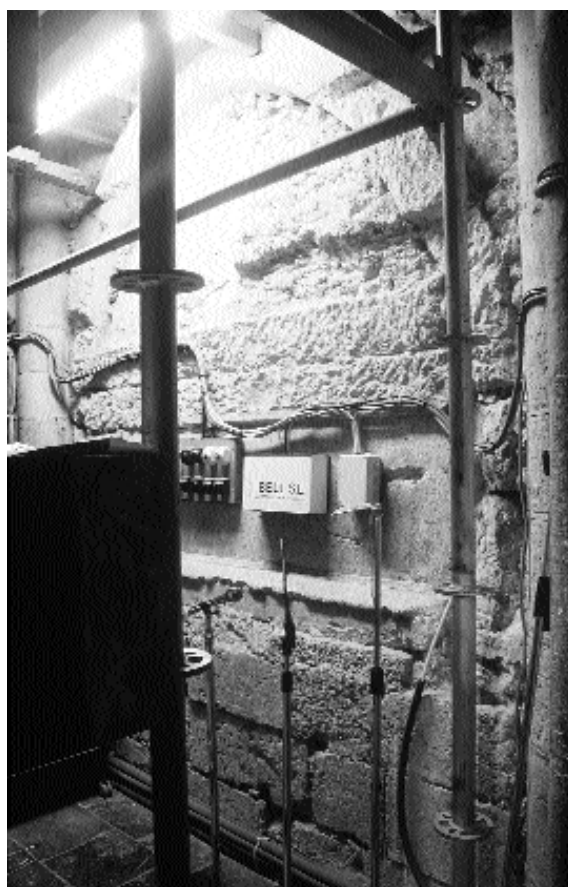


Figura 11. Catedral de León. Sepulcro de Ordoño II, reverso.

momento -el formato exige una disposición paralela al eje del templo y en su flanco meridional-, hasta que en el siglo XV fue trasladada a la giro-la y ampliada su magnitud (fig. 10). Si a lo largo del siglo XIII los cuerpos de héroes y monarcas (del Cid a Alfonso VIII) se fijaron en las inmediaciones del altar mayor, es previsible que el de Ordoño II no distara del ara. Su formato, sin embargo, imposibilita una instalación en el centro del presbiterio. Sólo pudo hallarse en su umbral derecho. Por otro lado, el traslado al lugar actual, sin duda es posterior a la prelatura de Diego Ramírez de Guzmán (+1354). El escudo de este obispo campea en lo alto de los muros contiguos al paño axial del deambulatorio (los decorados con las pinturas de la Piedad y el Ecce Homo)¹⁷³. El paramento carece de los correspondientes timbres heráldicos porque fue desmontado hasta las hiladas inferiores cuando -en la primera mitad del siglo XV- fue engarzada la tumba de Ordoño (ca. 1300 o algo después), procedente del coro. En la operación de montaje los bloques pétreos quedaron bien ajustados en la cara frontal, pero forzados y destartados en su espalda, según se advierte en el exiguo espacio que media entre el retablo de Nicolás Francés -o lo que de él queda- y la tumba ordoñea (fig. 11).

El monumento fúnebre de Ordoño II desde un primer momento vino a resarcir la memoria del pretérito monarca y a exaltar los venerables orígenes de la sede. Y lo hizo en sintonía con las coyunturas políticas del cambio de siglo. La operación fue orquestada, además, en conformidad con la devoción que debía tributarse a los santos obispos, y no sólo por su excelencia espiritual. Eran testigos perpetuos del glorioso pasado de la mitra a la que ellos mismos confirieron magnificencia y honor. En paralelo, Ordoño había impulsado el progreso de la institución desde el *siglo*.

7. LAS TUMBAS DE ALFONSO DE VALENCIA Y LA CONDESA SANCHA: LA NUEVA DIMENSIÓN POLÍTICA DEL TEMPLO.

En dos muros de la capilla de la Virgen Blanca, la central de las radiales, se encuentran empotrados de modo impropio sendos sepulcros con yacente. Ninguno de los dos fue concebido para el lugar que hoy ocupan y su imprevisto traslado obligó a rebajar los sillares para salvar las esculturas de las tapas. El monumento del flanco sur, de

calidad mediocre, corresponde a Alfonso de Valencia según declaran los tres escudos (cuartelado de leones y águilas explayadas) que campan en el frontal de la caja, cubierta por una tapa con la efigie yacente del noble: viste túnica talar, amplio manto, cabello luengo y barba, espada ante el pecho, manos sobre ella y perro a los pies¹⁷⁴ (fig. 12).

El infante Alfonso de Valencia (1282-1316) fue hijo del insurrecto infante Don Juan y alcanzó la dignidad de Mayordomo de Alfonso XI mientras su padre ejercía de tutor. Detentó propiedades en tierras de León y gozó del cargo de encomendador de posesiones en el Bierzo y en la diócesis de Lugo. Antes de su imprevista y accidental muerte donó diez mil maravedíes *ad operis* de Santa María de Regla, el legado más sustancioso que recibió la catedral en el siglo XIV y muy superior a la manda de quinientos maravedíes anuales adjudicada por Alfonso X en 1258 para las capellanías de Santiago y San Clemente. Con su legado se costeó el cerramiento de uno de los tramos de la crujía E del claustro, lo que permite datar las obras de ese sector ca. 1316¹⁷⁵. Los obituarios catedralicios, poco dados a rememorar a miembros de la nobleza, recogen sin embargo la fecha de su aniversario¹⁷⁶.

Habida cuenta de que su localización actual es circunstancial, resulta evidente que la sepultura



Figura 12. Catedral de León. Sepulcro del Infante Alfonso de Valencia. Capilla de la Virgen Blanca.

tuvo otro destino inicialmente. Proporciona indicios sustantivos a este respecto la tortuosa biografía del padre de Don Alfonso. Don Juan se mostró siempre voluble en sus empeños, pero firme en sus ambiciones. En 1310 rubricó con el obispo de Astorga un acuerdo para habilitar su tumba en el presbiterio mayor del templo, entre el coro y el ara¹⁷⁷. Sin embargo, y a pesar de lo sostenido por Flórez, Astorga nunca estuvo en posesión del cuerpo de Don Juan (+1319). El mismo año de su muerte el inquieto infante declinaba la merced obtenida en la sede maragata por

dinteles de la puerta de la Gomia, la de salida al claustro. Queda desmentido que fuera Juan de Badajoz quien cerró los arcos, como apuntó MERINO, *Arquitectura hispano flamenca*, p. 135.

Por otro lado, la identidad de despiece de los sillares vista desde su trasera ratifica que los tres paños son coetáneos. Las dos hiladas sobre las que se asienta la tumba, a fin de obtener el grosor requerido, se recrecen sobre el banco previo y enrasan con los perfiles más prominentes de los pilares contiguos. Con anterioridad a estos hechos, el muro se alzó a espaldas del relicario de San Froilán, sin que sepamos si la oclusión muraria fue completa y llegó a impedir el acceso - físico o visual- al santo patrón desde la girola.

174. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental*, p. 252. Del ARCO, *Sepulcros de la casa real de Castilla*, p. 257. FRANCO, "Escultura medieval. Un pueblo de piedra", pp. 144-145. Sobre el personaje, M. A. MILLAN ABAD, *Historia de Coyanza. Valencia de Don Juan*, I, León., 1998, pp. 236-238; J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección documental de la catedral de León*, XI (1301-1350), León, 1995, docs. 2861, 2866, 2868-2870.

175. FRANCO, *Escultura gótica en León*, p. 430. Sobre la presunta imagen de Alfonso XI en la crujía O del claustro, remito al texto de la Dra. Franco en estas actas.

176. HERRERO JIMÉNEZ, *Obituarios medievales*, p. 474: [30 de agosto] "eodem die, sub era millesima trecentesima quinquagesima quarta, obiit famulus Dei domnus Alffonssus, filius nobilissimi infanti domni Iohannis, qui dimisit capitulo pro fabrica decem milia morabetinorum, por anniuersario suo de quibus fabricata fuit quedam bolta in claustro, ubi sunt ar[...].a sic posita; et capitulum debet celebrare missam de requie cum capicis sericis quolibet anno in die obitus sui". *Capitulum*, en nominativo, indica la colectividad de religiosos, no el lugar en el que se reunían periódicamente, *capitulum* en ablativo. Me importa discriminar este extremo porque se ha llegado a inferir que el sepulcro se encontró inicialmente en la sala capitular, cuando jamás hubo tal.

177. H. Flórez al editar y comentar el *Viage de Ambrosio de Morales*, pp. 177-179 aseveraba que el infante Juan se encontraba en el presbiterio mayor de Astorga en virtud de un testamento firmado entre Don Juan y el obispo maragato en Burgos en marzo de 1310: "prometemos de vos dar lugar para vuestra sepultura para vuestro cuerpo en la Iglesia mayor de Santa Maria de Astorga entre el Choro et el Altar mayor". H. FLÓREZ, *España Sagrada*. XVI. *De la Santa Iglesia de Astorga*, Madrid, 1762 (reed. 1905), p. 507-511. Publica de nuevo este documento, P. RODRÍGUEZ LÓPEZ, *Episcopologio asturicense*, Astorga,



Figura 13. Catedral de Burgos. Sepulcro del Infante Don Juan. Presbiterio mayor.

haber alcanzó otro tanto en la más prestigiosa catedral burgalesa. En su testamento definitivo (1319) requirió para sus despojos un emplazamiento privilegiado: "mando enterrar el mio cuerpo en la iglesia de Santa Maria de Burgos entre el coro é el altar"¹⁷⁸. Al poco tiempo su sepultura se encontraba en el costado del Evangelio del presbiterio mayor de Santa María de Burgos¹⁷⁹ (fig. 13). La insistencia en esa localización, por

dos veces y en dos sedes, la primera seis años antes de la defunción de su primogénito y la segunda tres años después, deja entrever cuál pudo haber sido el honroso lugar que reclamaría para su hijo en la catedral de León -templo nunca tentado por Don Juan, a pesar de haber sido coronado en ella-. La concesión venía justificada con creces por ser Alfonso de Valencia el más conspicuo benefactor privado de la fábrica.

Esta presunción viene ratificada por un incidental documento de 1695. Se trata del intento que Fernando Manuel de Villafañe y Valencia, poseedor del mayorazgo de los Valencia en Zamora, alzara ante el obispo de León y en el que requería

"que aviendo estado los cuerpos de Don Alonso y de su madre [toma por tal a la condesa Sancha, con la que obivamente nada tuvo que ver el Valencia] en los dos nichos del altar mayor en que se abrieron las dos rexas para dar mas luz y vista a la capilla mayor, y colocar los santos obispos con essa ocassion de orden de Vssa. de licencia para que se pongan letreros y epitaphios deestos señores de quien esta oy tan obscura la memoria como tan bien hechores de la Santa Iglesia (...) pues Vsa. en atención a esto, y a la

1907, II, pp. 618-621. M. RODRÍGUEZ DÍEZ, *Historia de la muy noble, leal y benemérita ciudad de Astorga*, Astorga 1909, II, pp. 755-758. H. FLÓREZ insistió sobre el asunto en *Memorias de las reinas catholicas de España: historia genealógica de la casa real de Castilla y de León, todos los infantes, trages de las reinas en estampas y nuevo aspecto de la historia de España*, Madrid, 1761, II, p. 515: "parece ser adoptable estar allí [en Astorga] enterrado, que no en Burgos; pues la escritura referida es testigo mas fidedigno que el que escribió mucho después; y a esto favorece también la tradición constante en Astorga y los aniversarios, los cuales prueban que se tradujo a efecto el contrato de la escritura; y hechas las entregas de los bienes era consiguiendo la sepultura, sin que haya fundamento para sospechar que D. Juan mandase enterrarse en otra parte fuera de la contratada solemnemente, ni que el hijo alterase su voluntad. En efecto; hay privilegio del rey Don Enrique III en que confirmó a la santa Iglesia de Astorga las martiniegas referidas, en el año de 1405, y esto prueba que la Iglesia estaba en la posesión de lo que el infante donó por su entierro".

En todo caso, la relación entre el díscolo infante y la capital maragata se remontaba años atrás: en 1278 era ya teniente de la plaza. Cfr. C. CASADO LOBATO, *Colección diplomática del monasterio de Carrizo*, León, 1983, II, p. 136.

178. MARTÍNEZ SANZ, *Historia del templo catedral de Burgos*, pp. 51-53. Para el cumplimiento de la manda dejó 8500 maravedíes, 6000 para fundar aniversario, 2000 para cuatro capellanes que harán los sufragios por su alma y 500 para que se alumbrase día y noche "la mi lampara de plata que yo hi mandé poner". Aún mandó que el día de su entierro se vistiera a 1000 pobres y que se diese de comer a todos los menesterosos que asistieran a las honras fúnebres. Y a ello se añadía otra cláusula: la de pagar 15000 maravedíes en los siguientes diez años al monasterio de predicadores de León en reparo de la iglesia que les destruyó. V. POLERÓ, *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVI*, Madrid, 1902, pp. 34-35. R. del ARCO, *Sepulcros de la casa real de Castilla*, pp. 256-258. T. LOPEZ MATA, *La Catedral de Burgos*, Burgos, 1966, p. 98. GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gótica funeraria*, pp. 45-46.

179. En Burgos, aunque en las Huelgas, fue inhumado el sobrino de Don Juan, el infante Pedro, Señor de Almazán y Berlanga (para su heráldica, F. MENÉNDEZ PIDAL y E. GÓMEZ PÉREZ, *Matrices de sellos españoles (siglos XII al XVI)*, Madrid, 1987, p. 118). Ambos murieron en las jornadas de la Vega de Granada y fueron trasladados hasta la capital castellana. A. JIMENEZ SOLER, "La expedición a Granada de los infantes Don Juan y don Pedro en 1319", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VIII-11 y 12 (1904), pp. 353-360; IX-1 (1905), pp. 24-36. En la estela del hijo de Alfonso VIII, sucesivos infantes castellanos fueron enterrados en Las Huelgas. GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gótica funeraria*, pp. 187-193 y 196-201. Don Juan en la sede burgalesa no rivalizó con la memoria de rey alguno.

180. Vid el Apéndice 2.

sangre Real de donde descendían, les dio sepultura en lo más preeminente de la Santa Iglesia¹⁸⁰.

El ruego fue desestimado. Los epitafios nunca se epigrafiaron ni se procuró reemplazar el monumento de Don Alfonso en el presbiterio mayor, extremo éste que Villafañe debió creer tan inasequible que ni siquiera planteó. La tumba de Don Juan en Burgos atravesó por avatares semejantes, aunque los solventó con mayor fortuna. Durante las labores de asentamiento del retablo mayor de la catedral burgalesa, obra prolongada desde 1584 hasta 1596, la sepultura del hijo de Alfonso X fue retirada del destino que solicitara y obtuviera. Dislocada permaneció más de una década, porque en 1605 don Fadrique Manrique, por entonces sucesor en el mayorazgo de los Valencia, fundado por Don Juan, reclamaba que el sepulcro del infante se reubicara en su lugar original¹⁸¹. Al atender su solicitud se dio en añadir un espurio letrado sustituido enseguida por otro. El primero, antes de ser suprimido, rezaba "Este bulto es del infante Don Juan hijo del Rey Don Alonso el Sabio". El yacente, algo lastimado, es un varón imberbe en su *aetas perfecta* que porta armadura, espada, cadena al cuello y casco. El escudo trae cuartelado con leones en el 1º y 4º y águilas explayadas en el 2º y 3º, heráldica asumida por su hijo Alfonso y todo el linaje de los Valencia, como acabamos de advertir.

Así pues, la tumba de Don Alfonso ocupó un extremo del presbiterio mayor, arrimada a su flanco meridional, según determina la distribución de los motivos en el lado largo de la caja y la disposición del difunto conforme a rito. Si se vio desplazada por la construcción de los arcos triunfales de los santos obispos -en particular por el de San Pelayo- y la instalación de las rejas bajo los mismos¹⁸², debemos concluir que la sepultura estuvo instalada en adyacencia al relicario de este prelado. En otros términos, Alfonso de Valencia fue inhumado *ad sanctos*¹⁸³ (fig. 14). Esta privile-

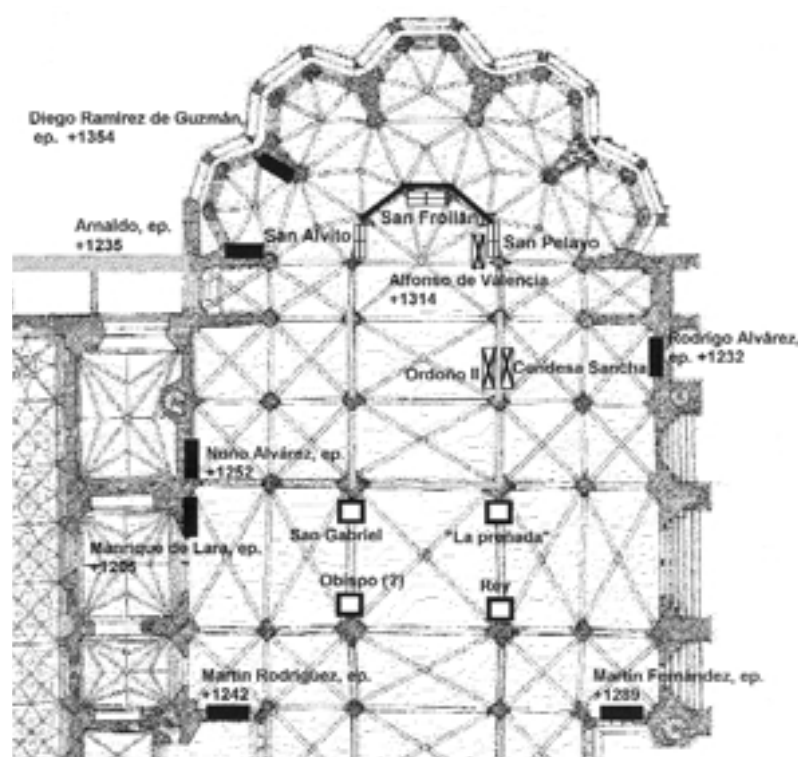


Figura 14. Catedral de León, hacia 1400. Distribución de sepulcros y esculturas en los torales. Según el autor a partir de planimetría de I. Represa

giada situación propiciaría el ingreso del noble en la Jerusalén Celeste. La mitra, por su lado, al ceder al infante un lugar tan aventajado, se reivindicaba como una institución capaz de atraer las voluntades de personajes relevantes, compensando en algo el desinterés mostrado por miembros de la familia real. Pero el intento se frustró de inmediato. Ni siquiera fue refrendado por el infante Don Juan. La caja sepulcral de Don Alfonso, en fin, ¿sería labrada inmediatamente después de su óbito? Nada lo asegura, aunque no creo necesario que el padre o la viuda tuvieran que apremiar al capítulo. Éste mostró presto su compromiso con la memoria del Valencia en la bóveda del claustro.

Frente a la tumba de Don Alfonso, en el muro norte de la capilla de la Virgen Blanca está inser-

181. Sobre este individuo en el linaje, S. MOXÓ ORTIZ DE VILLAJOS "De la nobleza vieja a la nobleza nueva", *Cuadernos de historia*, 3 (1969), pp. 180-183.

182. LLAMAZARES RODRÍGUEZ y CASTELLANOS MIGUÉLEZ, "Orfebrería y forja", p. 298-299: estaban concluidas en el taller del rejero bilbaíno Juan del Pozo en 1580, así que su instalación no debió demorarse mucho. El documento referido a la reja para el arco de San Pelayo se solicita que tenga el mismo número elementos, peso, dimensiones y ornamentos que los de su gemela de San Alvíto, ya forjada.

183. Sobre los enterramientos *ad sanctos* vid. la voz correspondiente en F. CABROL y H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'archéologie Chrétienne et de Liturgie*, París, 1924, I, pp. 479-510, aunque centrada en el período tardoantiguo.

184. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental*, p. 252. DEL ARCO, *Sepulcros de la casa real de Castilla*, p. 257. FRANCO, *Escultura gótica*



Figura 15. Catedral de León. Sepulcro de la Condesa Sancha. Capilla de la Virgen Blanca.

tado el monumento de la dadivosa Condesa Sancha (+1045)¹⁸⁴ (fig. 15). Sobre la tapa se extiende el bulto de la aristócrata -con túnica, manto y diadema condal sobre doble almohadón-, al cabo de la cual firmó el *Mestre Marcos*. En la cabecera de la caja figura un Calvario muy lastimado tras su empotramiento, el costado de los pies carece de decoración y en el frente largo se suceden una serie de escenas que se leen de derecha a izquierda¹⁸⁵. La narración comienza con una mujer genuflexa, la propia aristócrata difunta, que ofrece la maqueta de un edificio a la Virgen con el Niño entronizados, conforme al esquema formulado en el arcosolio funerario de Munio Ponzardi, como explicaron Torres y Galván¹⁸⁶. Sin solución

de continuidad en la segunda escena un hombre amenaza con la espada a la mujer de nuevo arrodillada -la decapitación de Doña Sancha a manos de su desairado sobrino, motivo tomado del *Libro de las Estampas*, como se viene reiterando desde Risco¹⁸⁷-, mientras contemplan la escena un hombre y una mujer. Concluye la narración con la huida del criminal y la caída de un jinete de su montura. Se suceden pues, la donación, el iracundo asesinato y el castigo infligido por Dios al sobrino en forma de accidente.

Nuño Pérez, el pérfido sobrino identificado por Torres y Galván, perpetró el homicidio porque la condesa le había desheredado al designar a la sede como beneficiaria de todas sus propiedades¹⁸⁸. Las encomiables reticencias de la condesa frente al nepotismo imperante chocaron con los intereses del sobrino y con el modo patrimonial de gestionar los monasterios "familiares" generalizados entre la aristocracia leonesa¹⁸⁹.

Los obituarios recogen el aniversario de la condesa el 27 de julio, aunque en algún momento se fijó su conmemoración el 5 de abril¹⁹⁰. A pesar de ello, las misas de aniversario en conmemoración de Sancha se celebraron el 30 de agosto durante buena parte del siglo XV. Así sucede en los aniversarios del año 1447: "a xxx dias del mes [de agosto] ay misa por la condesa doña / Sancha, el prioste de los aniversarios ha de dar pa-/ra ella çient maravedis leoneses de moneda vieja, y sobre su sepul-/tura delante la capilla de sant Miguel"¹⁹¹; en 1468: "a xxx dias [de agosto] misa por la con-

en León, pp. 426-429.

185. Advirtió de esta irregularidad, M. RUIZ MALDONADO, "La Condesa Doña Sancha en la Catedral de León", *Archivos Leoneses*, 62 (1977), pp. 279-283, esp. 282.

186. M. TORRES SEVILLA y F. GALVÁN, "La condesa doña Sancha. Una nueva aproximación a su figura", *Medievalismo*, 5 (1995), pp. 9-29.

187. RISCO, *Iglesia de León*, p. 73. GALVÁN FREILE, *La decoración miniada del Libro de las Estampas*, pp. 78-81: folio 41v: EGO SANCIA COMITISSA CONF.

188. "Testamento de la condesa sancha hija de Munion [Muni Fernández] en que da a la iglesia de León y a Serbando su obispo el monasterio de San Salvador que esta en bardones y en la villa de cimanes y la villa de S. Lorencio y el monasterio de San Antonio [Antolin] con todas sus pertenencias. Era 1128 [?]"'. Según el obispo Trujillo la donación fue incorporada al f. 180 del viejo Tumbo. *Los Borriones del Sr. Truxillo y otros varios una lista antigua de Escrituras del Tumbo*, ACL, doc. 11066, s. f. Más tarde dará cuenta de este asunto, RISCO, *España Sagrada*, XXXV, pp. 54-57.

189. G. DEL SER QUIJANO, "Un monasterio benedictino leonés olvidado: San Antolín", en *XV Centenario del nacimiento de San Benito. Semana de historia del Monacato cántabro-astur-leonés*, Oviedo, 1982, pp. 175-194. P. MARTÍNEZ SOPENA, "Fundaciones monásticas y nobleza en los reinos de Castilla y León en la época románica", en *Monasterios románicos y producción artística*, Aguilar de Campoo, 2003, pp. 37-61, esp. 39-40.

190. HERRERO JIMÉNEZ, *Obituarios medievales*, pp. 371 y 448: "VI kalendas a[u]gusti. Luna. Eodem die obiit famula Dei Sancia comitissa, que obtuli monasterium Sancti Antonini cum hereditatibus suis ecclesie Sancte Marie, et ideo a nepote suo interfecta fuit. Hac die debent celebrare missam cum capis et hac die debemus habere de ipso monasterio IIIIor morabetinus anuatim".

191. ACL, doc. 10.114 [que reza erróneamente año 1448], fol 115 v. A la capilla de San Miguel me refiero más abajo.

192. ACL, doc. 10.140, fol. 110 v.

desa doña Sancha, que dio / a sant Antolin, el prioste de los aniversarios ha de dar / para ella quatroçientos e veynte maravedis alfonsinos / sobre su sepultura ante la imagen de santa Catalina¹⁹²-, en el mismo año se duplica la conmemoración: "A xi dias [de septiembre] aniversario e otro dia misa por la conde- / sa doña Sancha, el prioste de los aniversarios ha de dar/ para ello quatroçientos e veynte e seys maravedis, dos CC XIII/ para el aniversario e los CC XIII para la misa so-/ bre su sepultura"¹⁹³. Sin embargo, desde 1470 la misa anual en su memoria se traslada, sin razón aparente, al 17 de Agosto¹⁹⁴ y en esa fecha continúa fijada a lo largo del siglo XVI¹⁹⁵. Desde luego, no es éste el único caso de incongruencia entre los obituarios y el calendario de aniversarios consumado en los altares de la sede. Sucede otro tanto, por ejemplo, con el infante Alfonso de Valencia, que no figura en los aniversarios, con Ordoño II, al que se le dedica con frecuencia el oficio del primer día de cada mes, o con las misas celebradas a la memoria de Enrique II y Alfonso XI¹⁹⁶.

A mediados del siglo XV el túmulo de la condesa se localizaba ante la capilla de San Miguel. El altar del arcángel, como me confirma Fernando Llamazares, se hallaba en la capilla más amplia del lado de la Epístola, la actual de la Virgen del Carmen, antes conocida como del Nacimiento. Allí se encontraba la imagen de San Miguel,

según se especificó al erigir el retablo de la Virgen del Carmen a principios del siglo XVIII. Se trata de un ámbito de dos tramos. Es probable que en el siglo XVI uno estuviese advocado a San Miguel y el otro al Nacimiento, tutelado éste por la delicada talla flamenca que conservamos, obra en las primeras décadas del siglo XVI¹⁹⁷. Esta nueva advocación se superpuso a la previa de San Miguel.

Que el sepulcro de la condesa Sancha se encontrara en 1447 delante de la capilla del arcángel implica un emplazamiento exterior a ese ámbito. Con la premisa de disponer la caja conforme a rito, con los pies por delante y la mirada de la yacente dirigida a oriente, el sepulcro sólo encontraría un tope físico al que adosarse en el costado exterior del perímetro del coro. Me refiero a un *chorus* previo al actual (ca. 1460-1480), con pretil y rejas, localizado lógicamente en los dos tramos más inmediatos al presbiterio mayor, situación original no abandonada hasta mediados del siglo XVIII. En ese punto, cabe en lo posible que la tumba de Doña Sancha se diera la espalda con la de Ordoño II, que no fue trasladada al trasaltar, donde hoy permanece, hasta 1430-1434 como justifico más abajo. En torno a 1400, fecha *ad quem* para la sepultura de la condesa¹⁹⁸, pudieron quedar agrupados –a espaldas uno de otro– los dos personajes que se representaron con mayor singulari-

193. *Ibid*, fol 112 v.

194. ACL, doc. 10413, fol. 63.

195. Año 1571: ACL, doc. 10238, fol. 101; año 1581: ACL, doc. 10250, fol. 122v.

196. Enrique II había donado a la catedral 6000 maravedis para la celebración de aniversarios, procesiones y óbitos por el alma de sus padres Alfonso y Leonor. C. ALVAREZ ALVAREZ, *Colección documental de la catedral de León*, XII (1351.1474), León, 1995, p. 66: doc. 3232 (1375). En 1379 ("Era 1416, 21 de abril") "apresentaron a Johan Gonzalez cl[er]igo del coro y cap[e]llan del Chantre D. Johan Elías, a la cappiella perpetua q. es ordenada por el dean e Cab[ild]o por el rey don Alfonso e doña Leonor padre e madre q[ue] fueron de n[uest]ro Señor el Rey e porq[ue] ruegue a Dios por la vida de n[uest]ro Sr. El Rey (don Enrique) e de la Reyna e de los infantes e por los otros a q[ue] es el tenuto. La q[ua] cap[ill]a se debe cantar en la cap[i]lla de Santiago cada día por siempre". R. RODRÍGUEZ. "Extractos de actas capitulares de la catedral de León", *Archivos Leoneses*, IX-18 (1955), p. 153. El cumplimiento del compromiso se entorpeció por la creciente dificultad para costearlo, de suerte que las actas capitulares de 9 de febrero de 1425 recogen un acuerdo cerrado con el obispo Alonso de Cusanza para que se haga cargo de la mitad de los gastos comportados por "la misa delalva la qual se dize por el noble rey don Enrique". R. RODRÍGUEZ. "Extractos de actas capitulares", *Archivos Leoneses*, XI-22 (1957), p. 161. Ignoramos qué pasajes evangélicos y fórmulas ritualizadas nutrían el texto de esas oraciones leonesas. En algún grado orienta tan opaca cuestión el recitativo para coyunturas adversas redactado en honor de Alfonso XI ca. 1327. J. C. GÓMEZ-MENOR, "Preces por el rey en tiempo de guerra, según un documento abulense medieval", en *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo* (Actas del II Congreso Internacional de estudios mozárabes), Toledo, 1990, IV, pp. 71-77. MORALES, *Viage*, p. 53 resaltaba en 1572 que los responsos se seguían diciendo por Ordoño II, Alfonso XI, Enrique II y demás reyes. DEL ARCO, *Sepulcros de la casa real de Castilla*, p. 148 refiere que en el siglo XIX se decía la misa diaria de alba en sufragio de Ordoño II y sus sucesores.

197. FRANCO, *Escultura gótica en León*, pp. 366-368.

198. La inscripción MESTRE MAR COS MEFEZIT que ya leyera GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental*, p. 252, la fecha Angela Franco Mata en 1380. El tipo epigráfico, sin embargo, puede ser algo más tardío, como defendió el Dr. García Lobo en su ponencia. A ella remito, en estas mismas actas.

199. FRANCO, *Escultura gótica en León*, pp. 476-477. Hacia medidados de siglo la fechó GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental*, p.

dad en el cartulario de las *Estampas* -modelo hacia el que los canónigos dirigieron la mirada del Mestre Marcos-, y aún resulta más importante el hecho de que se trataba de los dos únicos cuerpos, de entre los próceres leoneses contenidos en el códice, que la catedral podía presumir que conservaba. Así pues, nada tendría de fortuito tal emparejamiento (fig. 14).

En 1468 la tumba de Doña Sancha se encontraba ante la imagen de Santa Catalina (ca. 1430-1435)¹⁹⁹. Esto implica que, o bien esta escultura - en perenne peregrinación por el templo a lo largo de los siglos- se había depositado en las inmediaciones de la capilla de San Miguel, o bien que el sepulcro de la condesa había sido desplazado de su primera localización. Ciertamente, si el monumento funerario ocupaba la posición que presumo, desde 1460-1461 debió resultar un obstáculo para la ejecución del muro de cerramiento del nuevo coro²⁰⁰.

Desconocemos la razón por la que los hechos que se narran en el frente extenso de la cista aparecen desplegados de derecha a izquierda, invirtiendo la norma general. En su destino primero, ¿existiría algún incierto condicionante visual, tan subyugante que obligara a trocar la pauta expositiva? ¿O acaso se optó por esta solución para representar la donación a la Virgen, y por tanto al templo, en la esquina de la caja que quedaba físicamente más próxima al altar mayor? Desde luego la secuencia del sepulcro proporciona un contexto narrativo a la imagen del asesinato que

se expone aislada en el *Libro de las Estampas*. La caída del caballo con la que culmina la historia pasó a ser un registro iconográfico frecuente desde la primera mitad del siglo XII. En el tímpano de Conques representó el pecado de la soberbia y con esos mismos mimbres semánticos la imagen fue incorporada al portal S de Chartres, al central de la fachada O de Nôtre-Dame de París, al cuaderno de Villard de Honnecourt, al exterior de la sede Magdeburg o a la *Chronica Majora* de Matthew Paris²⁰¹. Lo desconcertante es que sea este asunto el que se incorpore de manera espuria en el sepulcro de Sancha cuando esa muerte accidental fue, precisamente, la que padeció el otro egregio personaje que estaba enterrado en el presbiterio mayor leonés, Alfonso de Valencia. Años más tarde, en 1390, feneció del mismo modo el rey Juan I, aunque el cronista Ayala temperó la desventura del rey, siempre cristianísimo, afirmando que acaeció "después que ovo oído Misa". Menos componedor, el obispo converso Pablo de Santa María carga las tintas sobre el carácter providencialista de semejantes accidentes, justo final para los inicuos -"así por su mala dicha e pecados que cayó el cavallo con él e quebrado por el cuerpo e nunca más habló"-, fueran éstos aristócratas, soberanos o sobrinos avaros²⁰². En León, hacia 1320, convenía acallar en lo posible que la misma infortuna segó la vida del más generoso donante que tuvo la catedral en el siglo XIV. En torno a 1400, los promotores de la tumba de Sancha no advirtieron, en cambio, la inconveniencia de mentar las bridas desbocadas *en casa* del descabalgado.

254.

200. M. D. TEIJEIRA PABLOS, *La influencia del modelo gótico flamenco en León. La sillería de coro catedralicia*, León, 1993, p. 18 percibió "la voluntad del cabildo de realizar una nueva sillería desde fines de la década de los 50 o principios de los 60" y situó el inicio de los trabajos en 1460-1461. Se ratifica en M. D. CAMPOS, M. D. TEIJEIRA y I. GONZÁLEZ-VARAS, *Arte, Función y Símbolo. El Coro de la Catedral de León*, León, 2000, pp 92-94, tesis que comparte I. MATEO GOMEZ, "Sillería del coro. Escenario para el oficio divino", en *La catedral de León. Mil años de historia*, León, 2002, pp. 170-173
201. D. SCHUBERT, *Von Halberstadt nach Meissen. Bildwerke des 13. Jahrhunderts in Thüringen, Sachsen und Anhalt*, Colonia, 1974, p. 75. P. BINSKI, *Medieval Death. Ritual and Representation*, Londres, 1996, p. 48. M. CAVINESS, "'The simple perception of matter' and the representation of narrative, ca. 1180-1280", *Gesta*, 30-1, (1991), pp. 48-64, después recogido en *Art in the Medieval West and its Audience*, Aldershot, 2001, III, pp. 8-9.
202. Las referencias de Pero López de Ayala y de Pablo de Santa María se recogen en E. MITRE, *Una muerte para un rey. Enrique III de Castilla (Navidad de 1406)*, Valladolid, 2001, p. 67. Recuerda además que un percance venatorio acabó con uno de los *rois maudits*, Felipe IV de Francia. Y en las mismas lides perdió la vida otro Juan I, el de Aragón, en 1396. Mucho antes, en 1207, había fenecido así el infante Fernando, hijo segundo de Sancho el Sabio de Navarra, y todavía murió descabalgado otro Fernando, hijo de Sancho el Fuerte. Caviness ha llamado la atención sobre el distinto modo en que caen del caballo en la *Chronica Majora* el conde Gilbert Mareschall (por la grupa hacia atrás tras perder un estribo) y el turbio Engelram de Coucy (por encima de la cabeza del caballo, como la Soberbia de Villard). Conforme a esta distinción, la caída hacia atrás del sobrino felón le exime en algo de la máxima condena moral. Claro que también es posible que el limitado el escultor no supiera como resolver el asunto de otro modo o que la indicada codificación iconográfica no estuviera al alcance de los canónigos leoneses a fines del XIV. Además de lo apuntado las caídas de caballos podían también ejecutarse de manera ceremonial y aparatosa, en tanto que

Para Galván la imagen del asesinato estaría inspirada en la iconografía de martirios femeninos, como los relativos a Santa Margarita. Es oportuna esta apreciación porque, si estoy en lo cierto, esa era exactamente la idea que convenía resaltar a través del nuevo sepulcro. La condesa Sancha padeció su particular suplicio por haber hecho entrega de sus bienes a la sede legionense. Con una extraordinaria dilación temporal, tanta que exigió un auténtico ejercicio de arqueología histórica, la institución catedralicia tributó un justo homenaje a su mártir laica^{202bis}. Ese esfuerzo invertido en vivificar la memoria de un personaje fallecido trescientos cincuenta años atrás fue abordado por Mestre Marcos -más allá de su deficiente calidad- con un espíritu deliberadamente arcaizante, en consonancia con la antigüedad de las efemérides invocadas. El mismo jaez arcaizante particularizó otra sepultura, la del prelado Diego Ramírez de Guzmán (+1354), desde el siglo XVIII en la capilla de la Preñada. En esa tumba se adoptó un formato consagrado en la catedral aunque completamente desfasado y, además, sin el concurso de los escultores vanguardistas que, por dictado del obispo, habían obrado la puerta de la Gomia, el vano de acceso al claustro desde la fachada del transepto N.

Ahora bien, ¿qué circunstancias motivaron que se ejecutase la tumba de la condesa en el ocaso del siglo XIV? A mi juicio se trata de una respuesta estratégica y paliativa del capítulo leonés ante los deseables acontecimientos que estaban teniendo lugar en otros escenarios, como la catedral de Burgos, pero que no alcanzaban a la sede de Santa María de Regla. En el presbiterio mayor del templo burgalés, amén del sepulcro del infante Don Juan (+1319), se encontraba desde el último cuarto del siglo XIV la tumba del conde Don Sancho (+1374), instalado allí por orden de su hermano el rey Enrique II²⁰³. Su esposa Doña Beatriz, que murió en 1381, dejó una hija, Doña Leonor, futura esposa de Fernando de Antequera, II de Aragón, y, por tanto, abuela de Fernando el Católico. Para que la voluntad de Doña Beatriz no se viera contravenida, el rey y los albaceas testamentarios dieron al cabildo la desorbitada suma de 60.000 maravedíes, tal y como se rubrica en 1382, fecha en que estaban instalados los "monumentos" de ambos esposos.

No podemos asegurar, sin embargo, que ese término implicase la monumentalización del sepul-

gesto luctuoso con el que manifestar el dolor producido por la muerte de un rey o de un noble. Así quedó plasmado en el sepulcro de los Queralt. F. ESPAÑOL BERTRAN, "Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona)", *D'Art*, 10 (1984), pp. 125-176, esp. 166, n. 99: en los actos que en Barcelona conmemoraron la muerte del rey Pedro de Portugal (1466) "cuatro caballeros corrieron por la plaza arriba y abajo, tirándose al suelo junto con muchos familiares del rey, ante grandes exclamaciones de dolor". Id., "Sicut ut decet. Sepulcro y espacio funerario en la Cataluña bajomedieval", en *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, J. AURELL y J. PAVÓN (eds.), Pamplona, 2002, pp. 95-156 esp. 147-148.

202 bis. El reconocimiento de capítulo catedralicio a las personas que dieron su vida por la sede episcopal se consumó en más de un lugar mediante la dedicación de una tumba monumental. Estos pseudo-mártires fueron enterrados en las inmediaciones del altar como reconocimiento, que redundaba en el prestigio de la Catedral. Fue el caso del arcediano ilerdense y sobrino de la reina Sirila de Fortià, Berenguer Barutella (†1432). F. ESPAÑOL, "Espais de la mort, espais de poder. Fundació i capelles", en *Seu Vella. L'Esplendor retrobada*, Lleida, 2003, pp. 130-147, esp. 138. La documentación en, F. FITÉ, "El monument funerari de l'Ardiaca Major de la Seu Vella de Lleida Berenguer Barutell", *Acta històrica et arqueològica Mediaevalia*, 22 (2001), II, pp. 617-665, esp. 623.

203. MARTÍNEZ SANZ, *Historia del templo catedral*, p. 54: "por razon que el conde Don Sancho nuestro hermano que Dios perdone finó en la muy noble cibdad de Burgos domingo diez y nueve dias de Febrero en que estamos de la era de este privilegio, e feciemos enterrar el cuerpo del en la iglesia catedral de Santa María de la dicha cibdad etc". Sobre el sepulcro aún se encontraba en el XVI un pendón. P. ORCAJO, *Historia de la catedral de Burgos*, Burgos, 1856 (reed. R.-J. PAYO HERNANZ Y M. NEGRO COBO (coords.), Burgos, 1997), p. 37: "al lado del evangelio hay dos nichos sepulcrales, en donde están sepultados el infante don Juan, hijo del rey don Alonso el Sabio, el conde don Sancho y su muger doña Beatriz; y por ser capilla Real no se entierra en ella sino personas reales. En la piedra sepulcral del conde don Sancho solo han quedado las siguientes palabras: "... o fijo: del : muy : noble : et : cato: ... / ... fino: en : Burgos: Domingo : X...". El yacente de D. Sancho figura como joven imberbe con túnica talar, capa y espada ante el pecho, ángeles junto a sus oídos y en el frente blasones con un castillo y orla de leones. GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gótica funeraria*, p. 46 imagina que pudo estar adosado a un muro en un costado mientras quedaban exentos los otros tres. El epitafio de la infanta su esposa dice así: "aquí yace la infanta doña Beatriz, fija del muy noble é alto Rey don Pedro de Portugal, muger del conde don Sancho, que Dios perdone; que fino en Ledesma á cinco dias del mes de julio, año del nacimiento de nuestro Sr. Jesucristo de M. É CCCLXXXI". Fue esta, por cierto, hermana del infante Juan de Portugal (1349-1404), a la sazón I Duque de Valencia de D. Juan, solar del señorío del otro Juan, el hijo de Alfonso X.

204. MARTÍNEZ SANZ, *Historia del templo catedral*, p. 56: "Otorgamos et conocemos por esta nuestra carta, que por razon que la

cro aunque me parece lo más probable²⁰⁴. Lo cierto es que en el plazo de siete años (1374-1381) el templo burgalés acogió tres solemnes ceremonias fúnebres: no olvidemos que Enrique II después de morir en Santo Domingo de La Calzada en 1379 fue trasladado, con todo el aparato requerido, a Burgos. Allí se encontraba la reina y allí "le hicieron los cumplimientos de sus exequias muy solemnemente" con presencia de los principales del reino y vestido el cuerpo con hábito de Santo Domingo²⁰⁵. Provisionalmente, los despojos del monarca fueron depositados en la capilla de Santa Catalina -la antigua sala capitular, instalada en la panda E del claustro alto-, escenario que tenía categoría de capilla real -no se pase por alto, en una de las repisas, a un monarca cristiano recibiendo preases de los agarenos- y, por tanto, satisfacía los requisitos protocolarios. La elección del lugar resultó doblemente inédita porque el claustro alto de la sede burgalesa no detentaba hasta entonces uso funerario, reservado éste para el nivel inferior.

Sin ir más lejos, en la misma ciudad de Burgos tuvo lugar de manera inmediata la coronación del

nuevo monarca, Juan I²⁰⁶. A los pocos días, los restos de Enrique II se llevaron a Valladolid y de allí, finalmente, a Toledo, por más que aún no estaría concluida la capilla de los Reyes Nuevos, fundada en los dos últimos tramos de la colateral exterior N por el propio rey en 1374²⁰⁷. A pesar de tanto trajín, no parece que en la catedral de León se oficiaran exequias por el rey Enrique, cuyo óbito celebraron cuatro sedes (La Calzada, Burgos, Valladolid y Toledo). Y extraña esto en demasía porque el soberano debió tener en singular aprecio a la ciudad de León, si nos atenemos a que fue en ella donde ordenó alzar *ex novo* un gran palacio, la única residencia de aparato construida durante su gobierno a lo ancho y largo del reino de Castilla.

La catedral leonesa no se enfrascó en especiales ritos culturales, aunque tampoco desoyó el mandato soteriológico que dejara tipificado y costeadado el rey Trastámara, como aún pudo comprobar Ambrosio de Morales en 1572²⁰⁸. La sede de Burgos, sin embargo, buscó por activa y por pasiva oportunidades para estrechar su relación con la monarquía: en 1382 volverán a tener con-

dicha señora infanta ordenó en su testamento que el su cuerpo que fuese enterrado en la dicha iglesia en la capilla del altar mayor, en par del dicho señor Conde; et mandó otrosí al Dean é Cabildo de la iglesia á Villagarcía, par aque el dicho Dean é Cabildo conatasen de cada día perpetuamente tres capellanías, et cuatro aniversarios cada año, é á cada aniversario que dijesen diez misas rezadas, et que pusiesen dos candelas la una delante del monumento del dicho señor Conde, é otra delante del monumento de dicha señora infanta...". De su primer sepulcro nada se conserva. Para suplir la carencia de éste, se facturó a fines del XV una lápida sostenida por un paje. Cfr. GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gótica funeraria*, p. 47.

205. NIETO SORIA, *Ceremonias de la realeza*, p. 99.

206. El tercer monarca que de modo consecutivo asumía el trono en la ciudad del Arlanzón. En las Huelgas de Burgos se había coronado Enrique II en 1366, remedo a su vez de la ceremonia que en la capilla de Santiago del monasterio cisterciense armó caballero e invistió rey a su padre Alfonso XI en 1333.

207. Frente a las peripecias *postmortem* de Enrique II, "l'enterrament eut toujours habituellement lieu peu de temps après le trépas et dans un endroit relativement proche" al de su óbito. MENJOT, "Un chrétien qui meurt toujours", p. 130, cuestión ya explorada por el propio autor en "Les Funerailles des souverains castillans du Bas Moyen", p. 197.

208. Al margen de las exequias de aniversario celebradas por la salud de Alfonso X (HERRERO JIMENEZ, *Obituarios medievales*, pp. 213 y 375), en 1425 se fijan en 1500 maravedíes el sueldo anual que cobrará el capellán que dirá la misa [diaria] de alba por el difunto rey don Enrique, comprometiéndose el obispo Cusanza a pagar la mitad del salario. Cfr. M. BAUTISTA BAUTISTA, M^a T. GARCÍA GARCÍA, M^a I. NICOLÁS CRISPÍN, *Documentación medieval de la iglesia catedral de León (1419-1426)*, Salamanca, 1990, pp. 151-152. En 1434 se había instituido una costumbre perpetuada a lo largo del tiempo: "el segundo día [del mes de octubre] ay missa por el rey enrique el prioste de los aniversarios ha de dar para ella veinte maravedíes viejos [salida] sobre la sepultura del rey don ordoño" (ACL, doc. 10111, fol. 10v). Desde 1446 en adelante se suceden los aniversarios por los reyes Alfonso XI y Enrique II que en 1464, por ejemplo, incluye también a Doña Leonor de Guzmán. (ACL, doc. 6289, fol. 94 y doc. 6303, fol. 89) (cfr. J. M. FERNÁNDEZ DEL POZO, "Libros de cuentas (siglos XV y XVI)" en J. FERNÁNDEZ ALONSO y J. M. FERNÁNDEZ DEL POZO, *Colección documental del Archivo de la Catedral de León*, XIV, León, 2000, p. 413. Esto es lo que alcanza a comprobar MORALES, *Viage*, p. 53 "[En la catedral, por Ordoño II] y por los demás reyes en general se hacen muchos sufragios, y la Misa del Alba que se dice cada día, es perpetuamente por ellos, y en todas las Procesiones después de Tercia, aunque sea día de Navidad, dicen en acabandola, un Responso cantado por los Reyes. En particular hacen por el Rey D. Alonso el Onceno, y por su hijo el Rey D. Henrique, ciertos aniversarios cada año, como ellos lo dejaron mandado, y dotado. Hay así también otros Aniversarios, y Misas, dotados por otros Reyes, y todo se tiene en tabla publica, y todo se cumple siempre con mucho cuidado". En 1571, un año antes de que viajara Morales, la misa por Enrique II era el 2 de octubre (ACL, doc. 10238, fol. 89v). Pero en 1581 (ACL, doc. 10250) se conmemora en días cambiantes cada mes: 2 de octubre (f. 110v), el 7 de noviembre (f. 112), el 2 de diciembre (f. 113),

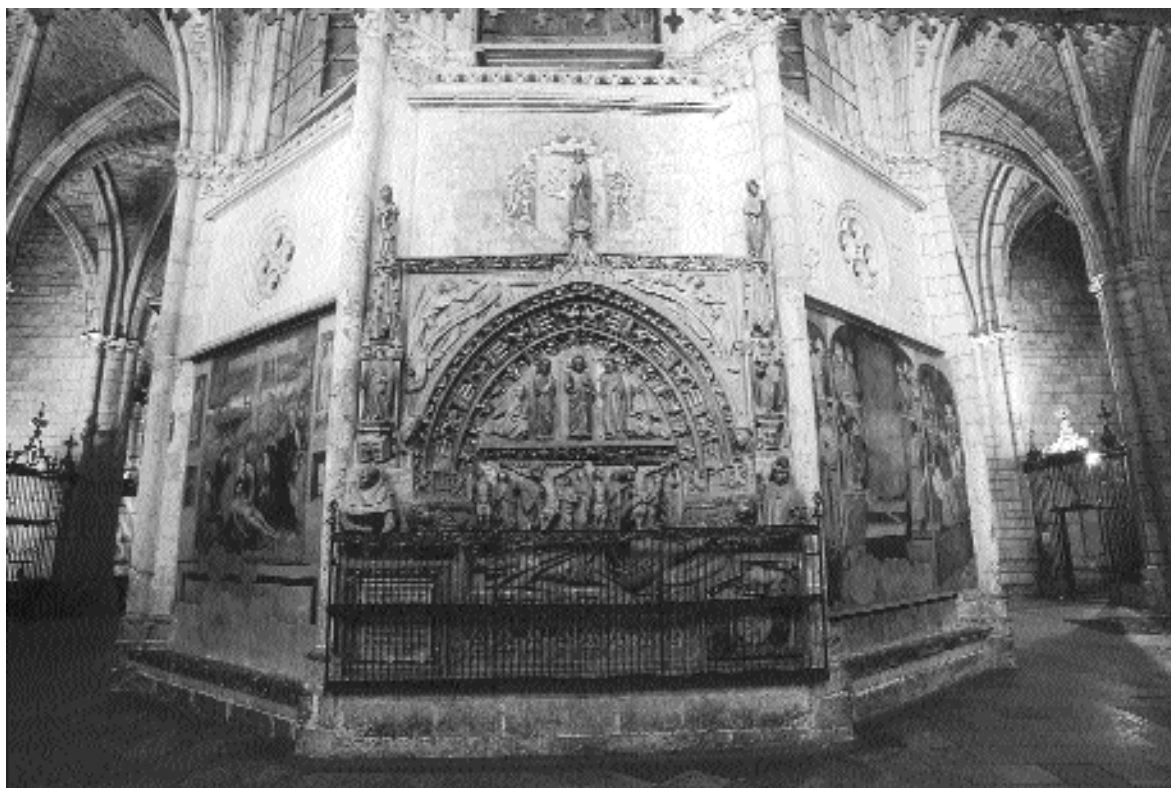


Figura 16. Catedral de León. Mausoleo definitivo de Ordoño II en la girola. Foto V. Pastor.

tacto con el rey, ahora ya Juan I, por la ratificación del sepelio en la Catedral predispuesto por la infanta Doña Beatriz. Las circunstancias coyunturales abonaban de nuevo la secular rivalidad entre las sedes de dos vetustas *civitates regiae* - León y Burgos-, que desde hacía tiempo ya no gozaban de tal condición.

En esas, y a fin de prestigiar su catedral y no ver disminuidos sus méritos, el capítulo leonés debió pergeñar una estrategia de escaso coste económico pero de alto significado ideológico. Se trataba ahora de dotarse de un nuevo sepulcro -ocupado por los restos de una distinguida hija de la nobleza, a falta de la realeza- que viniera a reforzar el valor político y espiritual de la sede. Nunca sabremos si, con semejante gesto, el cabildo perseguía reanimar la consideración del monarca hacia la catedral pero, si hubo tal, los réditos fueron harto magros. De hecho, en la única ocasión en que Enrique III efectuó un juramento ante su corte en la catedral de León, y corría el año 1394,

vino a suscribir una ampliación del dominio de la sede de Oviedo²⁰⁹, sin que en la misma ceremonia regia la mitra leonesa o el edificio catedralicio se vieran favorecidos en algún extremo, ni siquiera mediante la incorporación de la heráldica. Tengo para mí que, con la aparatosa y enfática galvanización de la memoria y de los despojos de la condesa mártir, los canónigos leoneses ambicionaban aplacar su ansiedad, reconciliarse con la historia de su sede -que incluía episodios heroicos merecedores de encomio- y desdeñar la fortuna de otros centros. En el ábside del legionense se daba testimonio y homenaje de una continuidad temporal de mentores civiles (de Ordoño a Alfonso de Valencia, pasando por Sancha) hincados en paralelo a otra tríada de *héroes* locales, los obispos santos Friolán, Pelayo y Alvitto. En puridad sólo éstos proporcionaban un verdadero aval espiritual a la iglesia pero, a la postre, entre seglares y prelados se trabó una feraz relación simbiótica. Los lazos eran particularmente estrechos entre el Valencia y San Pelayo. Desde 1430-1434

3 de enero (fol. 114), 8 de febrero (f. 116), 14 de febrero (f. 116), 2 de marzo (f. 117), 2 de abril (f. 118v), 5 de mayo (f. 119v), 22 de mayo por Alfonso X y Leonor de Guzmán (f. 120), 2 de junio, 2 de julio (f. 121v) y 4 de agosto (f. 122)

209. NIETO SORIA, *Ceremonias de la realeza*, p. 63. *Crónica de Enrique Tercero de Castilla e de León*, P. LÓPEZ DE AYALA, (BAE, LXVIII): año IV, cap. XXVIII, p. 231.

210. A. L. MAYER, *El estilo gótico en España*, Madrid, 1943, p. 57 sostuvo que el San Pedro y el San Pabro corresponden a 1440-

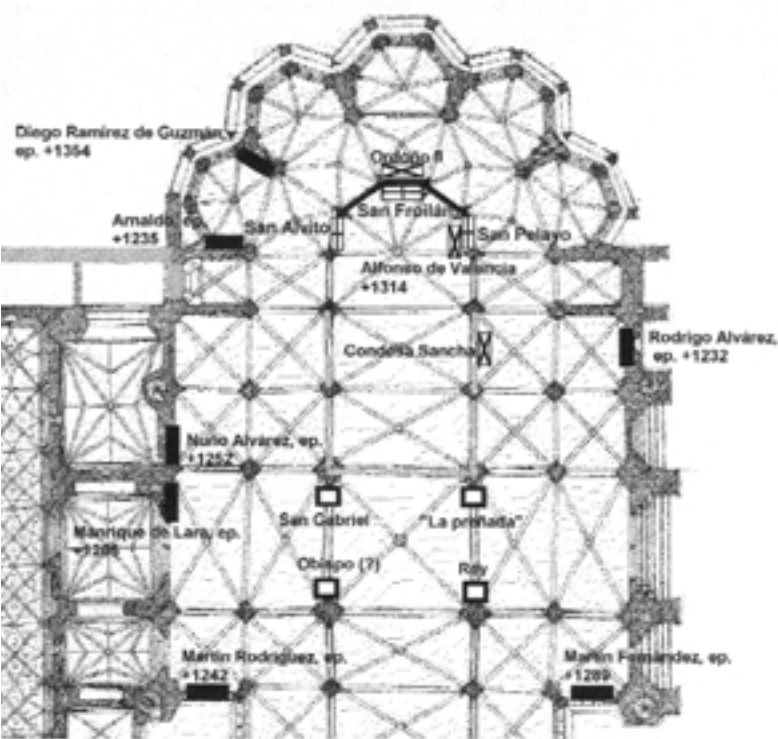


Fig. 17. Catedral de León, hacia 1450. Distribución de sepulcros y esculturas en los torales. Según el autor a partir de planimetría de I. Represa

Ordoño II mudará su emparejamiento con Doña Sancha por el de San Froilán, trasladándose hasta el eje de la girola.

8. LA AMPLIACIÓN DEL SEPULCRO DE ORDOÑO II.

Toda la historiografía coincide en afirmar que el mausoleo regio fue ampliado en el siglo XV, aunque difiere en la cronología y en los elementos añadidos. A mi juicio, la caja sobre la que se asienta el yacente del monarca así como todas las esculturas que se encuentran fuera de las arquivoltas, con excepción de los tres pequeños personajes cimeros, son coetáneas y corresponden a esta segunda intervención²¹⁰. El delicado acomodo entre las partes viejas y las nuevas, las precisas juntas entre bloques de perfiles angulosos revelan que el monumento, tal y como hoy contem-

plamos, fue montado al unísono en su totalidad acomodando las esculturas previas y las recientes. Si éstas se hubieran añadido sin más a una estructura tumular nunca trasladada -que, por tanto, se encontrase ya en el deambulatorio-, la yuxtaposición de contornos habría resultado mucho más grosera y forzada²¹¹. Precisamente la voluntad de desplazar la sepultura de su ubicación inicial a otra segunda, en la que permanece, justificó -diría incluso que propició- que se desmontaran las partes más antiguas (arquivoltas, arcosolio y yacente) y volvieran a ensamblarse ahora ya conciliadas con los relieves tardogóticos (fig. 16).

La *traslatio sepulchri* ya se había consumado en 1434. A ese año corresponde el más antiguo libro de cuentas de la catedral que conservamos, procedente del oficio de las horas atendido por el entonces prioste Alfonso Fernández de la Rúa. En el primer día del mes de abril se detalla una práctica fijada para todos los primeros de cada mes y que será norma a partir de entonces, según prescriben los libros de la fábrica a lo largo del siglo XV: "el primer día del mes ay missa por el rey don ordoño el prioste de los aniversarios ha de dar veynte maravedies viejos & [salida] sobre su sepultura tras el coro" (ACL, doc. 10111, fol. 6v). A fines de esa centuria se seguía saliendo hacia el trascoro. No caben confusiones ni equívocos terminológicos: "tras el coro" significa lo que enuncia, el trasaltar en el centro del deambulatorio. Allí se emplaza el sepulcro regio desde, al menos, 1434 (fig. 17).

En la ampliación las enjutas de las arquivoltas se ocuparon con sendos ángeles que soportan cartelas, figuras que como otras del túmulo regio delatan un ascendente germano y unos acentos formales afines a los del celícola que corona el alfiz del sepulcro del canónigo Juan Martínez de Grajal (+1447). Esta obra, en la que imágenes y epígrafes comparten protagonismo, como en la tumba de Ordoño II, se atribuye a Maestro Jusquín (+1481)²¹². Debe inferirse en consecuen-

1450, los dos ángeles, el fraile y el faraute después y los relieves con el guerrero en 1480. De este disparate se resiente incluso la historiografía más reciente. Aventuradas opiniones en DEL ARCO, *Sepulcros de la casa real de Castilla*, p. 147.

211. Como indicaba más arriba, este aspecto esmerado se logra en el frente visible del conjunto mientras que en su costado interno -sólo visible desde el dorso del retablo- todo resulta abrupto.

212. La primera apreciación fue adelantada ya por GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental*, p. 253. Para la segunda, MERINO RUBIO, *Arquitectura hispano-flamenca en León*, pp. 69-72. Además, M. V. HERRÁEZ, "Artistas flamencos en León en la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI", *Estudios humanísticos. Geografía, historia, arte*, 8 (1986), pp. 191-199, esp. 193. Para el magisterio de Jusquín en la sede leonesa, FRANCO, *Escultura gótica en León*, pp. 399, 479-488 y 522-523. Id., "Escultura medieval. Un pueblo de piedra", p. 143.

213. "Sea ejemplo para todos que el rey Ordoño dio este venerable templo, en el cual está enterrado él mismo piadoso [rey].

cia su directa intervención en las partes más modernas de la tumba ordoñea, como sostiene A. Franco. Es muy posible, entonces, que Jusquin hubiese llegado a León ya en la década de los treinta. La historiografía, hasta la fecha, juzga que su comparecencia en la lonja catedralicia había tenido lugar entre 1440 y 1445. A mi juicio pudo estar activo durante treinta y cinco años, hasta 1468, como el pintor mayor de la sede Nicolás Francés.

La filacteria del ángel de la izquierda reza: *Beati qui ad cenam ... AP XIX[, 9]*; el cartelón de su *partenariare* de la diestra: *Soli deo honor et gloria in secula seculorum amen. AD Timoteo I Ep[isto]la [1, 17]*. En los costados de las albanegas se yerguen sendos pináculos habitados por San Pedro y San Pablo. Bajo éste se epigrafió la primera parte del mismo versículo paulino con una sensible alteración respecto a la fuente (*sanctorum* en vez de *saeculorum*):

*Regi sanctorum inmor
Tali inbisibili*

Al pasaje apocalíptico, por su lado, se yuxtapone un fragmento de I Ep. Pet. 2, 17:

*Omnes te deum
Honor a timere
Te trinta regem hono
Te diligi rificate*

Sólo Dios es rey de los siglos -y de los santos-, inmortal e invisible, el único que merece honor y gloria por los siglos de los siglos. A Él debe temerse, mientras se honra al rey -por su puesto, Ordoño II-, uno de los convocados a la cena del Señor. La figura del monarca se magnifica ade-

más en su dimensión histórica mediante la incorporación de referencias cronísticas. En el cartelón que se despliega a la izquierda de la cista abren seis versos leoninos y sigue prosa:

*Omnibus exemplum sit quod venerabile templum
Rex dedit Ordonius quo iacet ipse pius
Hanc fecit sedem quam primo feçerat edem
Virginis Ortatu que fulgit pontificatu
Pauit eam dominis per eam nitet urbs Legionis
Quesumus ergo dei gratia parcat ei Amen
Is Rex Alfonsi Patris sui vestigio prudentex et iuste
Regnum Gubernans
Talaveram cepit et Arabes apud castrum St. Stephani
prostravit, subiu
gavit q sibi Lusitaniam et Beticam provincias et terram
Arabum que scintilia
dicitur magna strage subegit anagarum cepit et vicariam
et oc
tavo regni sui anno cum sex mensibus completis Zamore
infirmitate
p[er]cussus ab hoc seculo migravit ERA DCCCC
XXXII²¹³*

La apreciación moral del monarca quedó fijada ya en la Crónica Najarense, ampliada retóricamente por la *Historia Silense* y sintentizada de nuevo por Lucas de Tuy: "muy prudente, justo en los çibdadanos [e] muy misericordioso"²¹⁴. Aunque estos calificativos resuenan en la inscripción, las fechas que la *Silense* y D. Lucas dan para el inicio y la conclusión de su reinado no encajan, sin embargo, con la relatada por el epígrafe. Sí se aviene éste, como en otros extremos, con la *Estoria de España* donde se fijó el deceso regio en el año 894²¹⁵. Desde luego el lapicida no copió mal,

Hizo esta iglesia, la cual primeramente construyó para palacio real; y por amonestación de la Virgen respandece con silla episcopal, y por ella brilla la ciudad de León. Roguemos, pues, a Dios que por su gracia le perdone. Amén.

Este rey, siguiendo las huellas de su padre Alfonso, gobernó con prudencia y justicia el reino. Tomó Talavera, derrotó a los árabes en el campamento de San Esteban [de Gormaz], subyugó las provincias de Lusitania y Bética, hizo gran estrago en la tierra de árabes llamada Sincila [Sintilia, según Sampiro] y se apoderó de [la prefectura de] Nájera y Viguera, y a los ocho años y medio completos de reinado murió de enfermedad en Zamora. Era 932". Óptima trascripción, RISCO, *España Sagrada*, XXXIV, pp. 216-217.

214. "Erat namque in omni bello prouidus in ciuibus iustus mireris et pauperibus misericors in uniuersa gubernandi regni honestate preclarus" (Naj., II-33). El cronista leonés la adorna: "erat namque in omni bello prouidus atque prudentissimus in civibus iustus et misericordissimus in miserorum et pauperum necessitudinibus vitra modum humanum misericordie visceribus affluens et piissimus, atque in uniuersa gubernandi regny honestate preclarus" *Historia Silense*, PÉREZ DE URBEL y RUIZ-ZORRILLA, (eds.), p. 153 advierten que algunos términos proceden de la *Passio* de San Sebastián. Lucas de TUY, *Crónica de España*, PUYOL (ed.), p. 305

215. FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, *Versión crítica de la Estoria de España*, p. 552. Por su parte la *Historia Silense*, PÉREZ DE URBEL y RUIZ-ZORRILLA, (eds.), pp. 158-159 cifró en ocho años y dos meses la duración de su reinado y el óbito en la era 929. Según Sampiro reinó nueve años y seis meses, muriendo en era 962 (versión silense) o en era 963 (versión pelagiana). PÉREZ DE URBEL, *Sampiro*, p. 318.

216. Tanto en la redacción pelagiana como en la silense: "Hee sunt: Nagara et Begera. Rex vero iter egit cum magno exerci-

como supuso Risco. Antes bien, pecó de acrítica fidelidad al texto alfonsí. Las noticias de las victorias militares tampoco se destilaron de una única fuente textual. Si la *Silense* refirió el triunfo en Talavera, nada dijo de la toma de Nájera, argumento éste que sí había declarado Sampiro, el obispo cronista de Astorga²¹⁶. De esta victoria militar se hizo eco, en cambio, la *Primera Crónica General de España*: "...a destroyr las cibdades que los moros y tenien, Nagera et Vicaria" (cap. 677)²¹⁷. Sampiro, además, había situado el deceso regio en Zamora, circunstancia que acalló la *Silense*, alteró el Tudense, asumió la *Estoria de España* e ignoró la *Primera Crónica General*²¹⁸.

En el costado derecho de la cista, compensando la superficie de la redacción anterior, se labró una escena en la que un guerrero con armadura y pabellón flameante subyuga a un grupo de agarenos; le asiste un escudo de campo único con león rampante hacia la izquierda y timbrado con corona abierta²¹⁹. El blasón heráldico del reino de León en exclusiva no había sido esculpido con anterioridad en la catedral. Sí será remedado - aunque sin timbrar por corona- en el costado occidental del cuerpo intermedio de la torre del reloj, ejecutado durante los años finales del reinado de Juan II (ca. 1445-1454).

A fin de precisar el alcance del triunfo metafórico del reino y de su soberano entre esta escena

y el busto de un doncel heraldo se dispuso otra filacteria:

*Princeps iste magnus ne dum Rex inter occidentalis
Fortissiman ac opulentissiman regel civitatem
inter fortis habitatoribus destruxit demum assumpto
regali sceptro principem Cordube uinctum hic duxit.*

El nombre y las cualidades de la ignota ciudad de Regel figuraban ya en la *Historia Silense*, noticia de la que se hizo eco el Tudense y en su momento la *Estoria de España* y la *Primera Crónica General*²²⁰. Así pues, de la redacción de los epígrafes se infiere, en primer lugar, que los instructores de la renovada tumba de Ordoño II no acudieron a una única crónica para redactar su composición epigráfica; en segundo término, que las informaciones partían de la *Historia Silense* y de la cronística alfonsí (y a través de ésta, de algún pasaje de Sampiro) y en menor medida de Lucas de Tuy; y, por último, que los textos se vertieron al latín en consonancia con los versículos neotestamentarios.

La selección textual revela en los promotores un afán por extractar los episodios más encomiables del personaje al que, por encima de otras consideraciones, los relatos históricos y el mausoleo recuerdan como inclemente azote de musulmanes y magnánimo patrocinador de la sede, rey cristianísimo en suma, *pius et gloriosus*

tu et expugnabit et oppresit, atque cepit supradictam Nagaram, que ab antiguo Trucio uocabatur". PÉREZ DE URBEL, *Sampiro*, p. 317. Además, RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, *La monarquía leonesa. De García I a Vermudo III (910-1037)*, separata de *Colección documental de la catedral de León*, IX (1269-1300), León, 1995, pp. 178-179. El Tudense mencionó las expediciones de Bética, Lusitania, Talavera, Gormaz y Citila.

217. Además apuntó que "fizo gran astragamiento en un tierra que dizien Çintilia" (cap. 676) (R. MENÉNDEZ PIDAL (ed.), II, p. 386), la Sintilia de la que también hablan las dos redacciones de la crónica de Sampiro. PÉREZ DE URBEL, *Sampiro*, p. 314. Viguera no dista de Nájera y Sincila (Cendejas) se halla a 20 Km. de Sigüenza. VIVES, "Inscripciones cristianas", p. 150.

218. Vid. n. 123, *supra*.

219. El Dr. Álvaro Soler del Campo, responsable de la Armadura Real (Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid) tuvo la amabilidad de examinar fotográficamente la armadura y corroborar que corresponde a la primera mitad del siglo XV. Agradezco su docta opinión.

En relación con el escudo, anótese que TRUJILLO, *Historia de la yglesia*, fols. CLVIII-CLX había señalado que la figura del rey adherida al toral -Ordoño II a su entender- "tiene corona encima de la caveza y encima de ella un león en campo blanco", sin aclarar si estaba pintado o esculpido. Me extrañaría que el blasón se encontrara allí antes del segundo tercio del siglo XV, porque no aparece el león solo en ninguna parte de la Catedral antes de esa fecha.

220. "Dein vastatis circumquaque agris et villis incensis primo inpetu Regel civitatem, que inter omnes occidentales barbarorum vrbes fortior opulentiorque videbatur, pugnando cepit". *Historia Silense*, PÉREZ DE URBEL y RUIZ-ZORRILLA (eds.), p. 154 la interpretan como la ciudad episcopal de Beja. LUCAS DE TUY, *Crónica de España*, PUYOL (ed.), p. 306: "mientras su padre aún vivía y él señorease Galicia (...) del primero arremetimiento tomó la çibdad de Regel peleando, que entre todas las çibdades occidentales de los barbaros parecia más fuerte y abastada". FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, *Versión crítica de la Estoria de España*, p. 552: "Saco este don Ordoño en vida de su padre grande hueste, et entro por tierra de moros (...) De la primera corrida que fizo, prendio vna de las mas nobles e fuertes çibdades que eran en tierra de moros que auie a la sazón nonbre Rregel". También se recoge en *Primera Crónica General*, cap. 670.

221. En 1431 se concedían indulgencias a los que contribuyeran con limosnas a la cruzada de Granada, y con mayor ahínco

rex pondera la *Silense* mucho antes de que se elaborase una ideología política Trastámara. El corajoso soberano-guerrero arrostra la muerte en una batalla divinal que los cronistas elevaron a la condición de cruzada contra el enemigo de la fe. Ordoño acaudilla su reino de León y se implica con éxito en una empresa nacional de alcance secular. Esta misión política, religiosa e histórica ligaba el pasado con el presente del siglo XV, en el que aún no se había logrado consumir la victoria contra los ismaelitas²²¹. Como eficaz protagonista de la misma, Ordoño II merece ingresar en el cielo para contemplar a Dios *-beatus qui ad cenam-*, mientras en la tierra recibe homenajes *-regem honorificate-* en forma de ritos solemnes²²². Al reafirmar la dimensión moral se acallaban sus palmarios defectos, de los que el sepulcro hoy nada refiere²²³. La imagen, al recordar que el rey acaudilló y protegió a su reino, alega que continúa ejercitando liderazgo y salvaguarda desde el más allá. El encomio ritualizado de sus virtudes despliega una tarea propagandística a su favor antes que de la institución monárquica en su conjunto.

Risco sugirió que el epitafio mayor que conservamos acaso fuera la traslación de otro anterior, previo incluso a las partes más antiguas del sepulcro²²⁴. Desde luego los textos que conocemos no pudieron confeccionarse antes de la redacción de la *Estoria de España* alfonsí.

Cabe la posibilidad, de todos modos, que el monumento de hacia 1300 exhibiera unos epitafios copiados en las nuevas placas en torno a 1434 con destino al mausoleo que conocemos²²⁵. Sin la mediación de esa herencia textual no se comprendería que, para definir los perfiles de nuestro monarca, los lapicidas y promotores del siglo XV invocaran sólo versículos neotestamentarios y pasajes de una tradición cronística culminada en el siglo XIII absteniéndose de atribuirle sesgos ideológicos propios del periodo Trastámara²²⁶. Dicho de otro modo, para glorificar al mítico *fundador* no se juzgó imprescindible homologarle con los principios políticos de los siglos XIV y XV.

La tumba, en todo caso, asumió una puesta al día fundamentalmente merced a la incorporación de los bustos de un clérigo reglar y un doncel heraldo (fig. 18). Éste acompaña el letrado de Regel. Su presencia en el sepelio de un rey son reflejo puntual de los nuevos usos sociales incorporados durante el reinado de Juan II. En su funeral (1454) los reyes de armas declamaron el duelo por el soberano, actuando como ya lo hicieran los farautes en las exequias de Catalina de Lancaster (+1418). Intervendrán en los funerales de la reina Isabel de Portugal (1496) celebrados en Girona y en el de su hija Isabel la Católica (1504). Si bien a fines del XV eran valorados como instrumentos de distinción social más que reglamentación

en 1457-1460 y 1479-1492. Como dijera D.W. LOMAX, *The Reconquest of Spain*, Londres-Nueva York, 1978, pp. 1-2 la Reconquista constituyó una verdadera ideología inventada para los hispano-cristianos poco después del año 711 y vigente a lo largo de los siglos medievales. Recientemente, M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, "Sobre la ideología de la Reconquista: realidades y tópicos", en *XIII Semana de Estudios Medievales*, Nájera, 2003, pp. 151-170.

222. Don JUAN MANUEL (*Libro de los Estados*, I., R. MACPHERSON y R. B. TATE (eds.), Madrid, 1991, I.LXXVI, p. 226) llegó a equipar con los mártires a aquellos que por más que no perecieran en la guerra contra los musulmanes se esforzaron en mantenerla. No es otra cualidad la que se exalta en Ordoño II. Una visión del asunto desde el contexto del siglo XIII, en A. GUIANCE, "Morir por la patria, morir por la fe. La ideología de la muerte en la '*Historia rebus Hispaniae*'", *Cuadernos de Historia de España*, LXXIII (1991), pp. 75-106. Enmarca el asunto E. H. KANTOROWICZ, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, 1985, pp. 223-239. Además, M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, "El discurso de la muerte: muerte épica, muerte caballeresca", *Archivo Español de Arte*, 269 (1995), pp. 17-30, esp. 20.

223. Desconcierta que autores como Trujillo o Lobera asegurasen que existió otro epitafio más, del que hoy no queda huella: "Aquel príncipe Ordoño de quien siempre habla la fama. Al cual no pienso que darán otro semejante ninguno siglo, fue grande en sus consejos y en los hechos de su mano derecha en la guerra. Dios todopoderoso no te de lo que tus culpas merecen". LOBERA, *Grandezas*, f. 322-322v; pp. 149-150. Los mismos versos cubrían el sepulcro de Ordoño I en Oviedo. MORALES, *Viage*, p. 90. RISCO, *España Sagrada*, XXXIV, pp. 480-481. Que se tratase sólo de una transferencia errática no se entendería en un autor como Trujillo, notario inmediato de su sede.

224. RISCO, *Iglesia de León*, p. 70.

225. El procedimiento se desarrolló también de la tumba de Doña Beatriz en Burgos, como va dicho. En la de Ordoño II las tres figuras cimera (profetas o apóstoles) desde luego no ocuparon ese lugar originariamente. Por la misma, ¿procedería de entonces el escudo heráldico de León?

226. A este respecto, NIETO SORIA, *Ceremonias de la realeza*, *passim*. Id., "Propaganda política y poder real en la Castilla Trastámara: una perspectiva de análisis", *Anuario de Estudios Medievales*, XXV (1995), pp. 489-515.

227. A. CEBALLOS-ESCALERA y GILA, *Heraldos y Reyes de armas en la Corte de España*, Madrid, 1993, pp. 77-93. Vale la pena desta-



Figura 18. Catedral de León. Sepulcro ampliado de Ordoño II, detalle del heraldo.

heráldica, estos reyes de armas cobraron presencia efectiva en los marcos áulicos desde 1413. Entre otros cometidos se les asignó el de convocar justas y retos como el *Passo Honroso* protagonizado por Suero de Quiñones, precisamente en 1434, o el vallisoletano *Passo de la Fuerte Ventura* en

1440²²⁷. El actualísimo heraldo de Ordoño II proclama sus glorias militares y convoca de modo perenne a la celebración de sus exequias.

A los pies del yacente un religioso reclama la atención del paseante -ASPICE reclama desde un pequeño letrado- sobre la obra y su dimensión histórica (fig. 19). Reconocido como dominico por algunos, otros autores lo califican sólo de monje. Se comprende la prevención de estos últimos habida cuenta de la desconcertante conjunción de blanco y negro sobre los ropones monásticos: hábito blanco, sobrehábito negro y esclavina blanca. Tal cual no se corresponde con ningún instituto monástico. ¿Habrán adulterado su apariencia repintes improcedentes? No cabe afirmarlo. En todo caso, que en el túmulo figure un monje y no un canónigo se explica sólo por la proximidad de la Orden de Predicadores a los monarcas. Desde 1219 el dominico Fray Domingo de Segovia pasó a servir a Fernando III como confesor, inaugurando una saga de confesores reales que procederán en su mayoría del instituto de Santo Domingo²²⁸. Lo que era ya toda una tradición adquirió sanción regia en la segunda mitad del XIV. Enrique II dejó dictado a sus sucesores que tuviesen por confesores y auxiliares en el lecho de muerte a dominicos, mandato observado por casi todos por sus herederos, si bien Enrique III se decantó por los franciscanos²²⁹.

Uno de estos dominicos confesores reales, Fr. Alonso de Cusanza, acabó sus días como obispo de León. Prelado de gran reputación, había sido

car que fue León, rey de armas quien llevó las capitulos de Don Suero al rey, a príncipes y señores ¿La existencia de este heraldo estimularía la aparición súbita del escudo de León en el nuevo mausoleo de Ordoño II? Para la aventura del noble leonés, Pedro RODRÍGUEZ DE LENA, *El Passo honroso*, A. LABANDEIRA FERNÁNDEZ (ed.), Madrid, 1977. Del mismo, "En torno al *Passo Honroso* de Suero de Quiñones", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXIX (1976), pp. 851-874.

228. L. G. ALONSO-GETINO, "Dominicos españoles confesores de los reyes", *La ciencia Tomista*, 14 (1916), pp. 374-451, esp. 404. J. DE SALAZAR Y ACHA, *La casa del rey de Castilla y León en la Edad Media*, Madrid, 2002, pp. 471-475.

229. *Cronica de Enrique II*, año XIV, cap. II, p. 38. La recomendación de Enrique III figura en la "Crónica del Rey don Enrique, tercero de Castilla e de León", en *Crónicas de los reyes de Castilla*, II (BAE, 68), Valladolid, 1953, p. 269, como subraya MITRE, *Una muerte para un rey*, p. 77 y 80. J. M. NIETO, "Franciscanos y franciscanismo en la política y la corte de la Castilla Trastámara", *Anuario de Estudios Medievales*, 20, 1990, pp. 109-131 permite reconocer que franciscanos fueron tres confesores de Enrique III (Alfonso de Aguilar, Juan Enríquez y Alonso Alcocer: A. LOPEZ, "Fray Alfonso de Alcocer, confesor de Enrique III de Castilla", *Archivo Iberoamericano*, XXXI, 1929, pp. 369-374), dos de Juan II (Alonso de Palenzuela y eventualmente Juan de Cuellar), otro de su mujer (Sancho de Canales) y uno de Enrique IV (Alonso Espina). El dictamen del primer y tercer Trastámara de amortajarse con el hábito pardo de su orden predilecta no fue replicado por otros monarcas más propensos a los dominicos, aunque a ellos fiasen su suerte postrera. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, "La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria", pp. 9-19. Id, "Le vêtement de l'humilité", pp. 115-131. Sancho IV fue representado con hábito mendicante en la tapa de su sepulcro por orden de su viuda María de Molina en 1308-1309, a quien sin embargo se amortajó como dominica en Las Huelgas de Valladolid. Sobre la preferencia por amortajarse con hábito franciscano en la Meseta, A. RUCQUOI, "De la resignación al miedo: la muerte en Castilla en el s. XV", en *La idea y el sentimiento*, pp. 51-66, esp. 56.

230. BAUTISTA, GARCÍA y NICOLÁS, *Documentación medieval de la iglesia catedral de León*, pp. 149-150. Una carta de enero de 1425

Provincial de la Orden y confesor de Enrique III y después de Juan II. Gobernó la mitra leonesa desde 1424 hasta su muerte en 1435 o 1437²³⁰. Tras este prelado se prolongará la íntima vinculación entre monarcas y predicadores como confirma el hecho de que, al fallecer en Valladolid en 1454, el cuerpo de Juan II se depositara temporalmente en el monasterio dominico de San Pablo, a la espera de ser trasladado definitivamente a la cartuja de Miraflores en 1455²³¹. No en balde dominico fue su último confesor personal, Frai Lope de Barrientos, obispo de Segovia y más tarde de Cuenca, que seguirá siendo oidor espiritual de Enrique IV, como los miembros de su misma orden Rodrigo de Valencia, Pedro de Villacastín, el prelado Alonso de Burgos, ...

No es difícil inferir, entonces, a qué responde la presencia a los pies del sepulcro de Ordoño II de lo que parece un dominico. En el esfuerzo por enseñorear la tumba regia venía implícito el propósito de renovar la imagen del monumento conforme a los criterios protocolarios y religiosos del momento. En esa puesta al día la presencia de un dominico resultaría no sólo decorosa sino imprescindible para granjearse el ingreso en la residencia de los justos. Que, a mayores, el obispo que presuntamente respaldó la nueva obra perteneciera a esa orden justifica aún más la presencia del monje.

El dominico, antes que officiar exequias fúnebres, viene a auxiliar en el tránsito espiritual. Nada permite sospechar que este extremo iconográfico obrado en el siglo XV por el taller de Jusquin replica, como los cartelones epigráficos, otro motivo ya existente en 1300. Su participación, por así decir, renueva la muerte del rey al sugerir que su deceso se ha consumado en los términos conjugados en el tiempo presente. La ampliación tardogótica, por tanto, lejos de evocar la memoria de un acontecimiento remotamente pretérito, dispensa actualidad al óbito,



Figura 19. Catedral de León. Sepulcro ampliado de Ordoño, detalle del monje

tanto por el modo en que es gestionado como por los actores que intervienen.

Recapitulo. En su relato del *Passo Honroso* Rodríguez de Lena declaró que en 1434 ya estaba facturado el retablo mayor de León. En ese mismo año la tumba de Ordoño II se encontraba en su ubicación definitiva. La gran máquina pintada por Nicolás Francés arropaba al altar mayor mientras proclamaba la gloria de la sede y de sus santos, en particular de San Froilán. Las espaldas del túmulo del patrón fueron cubiertas por el rey -magnificado como fundador y al tiempo como pío guerrero victorioso- finalmente enterrado *ad sanctos*²³². Si bien no dispongo de argumentos

señala que el nuevo obispo Cusanza "era confesor del muy alto e poderoso rey e señor don Johán segundo rey de Castilla e de León, llamado por este nombre don Johán, hijo del muy alto e esclarecido principe e poderoso señor don Enrique segundo [sic] rey de Castilla e de León". ALONSO GETINO, "Dominicos españoles confesores de los reyes", p. 406.

231. Sólo cuando la transferencia del poder dinástico estuvo asegurada y se consumó la proclamación de Enrique IV en Valladolid accedió el nuevo rey a desprenderse del legitimador cuerpo de su padre y cumplir con las exequias reales. A pesar de ello, NIETO SORIA, *Ceremonias de la realeza*, 112-113 apunta que en Castilla las exequias no se consideraron imprescindibles para la consumar la transmisión del poder porque no se llegó a institucionalizar la idea de inmortalidad regia sí valorada, en cambio, por los Capetos, los Valois o los Tudor.

232. Connotaciones escatológicas al margen, con la operación se clausuró de modo definitivo -si es que hasta entonces persistió una finestrella o algo semejante- el acceso físico desde la girola al relicario de San Froilán. Ese alejamiento del sepul-

probatorios, tengo la firme sospecha de que el traslado del sepulcro regio está en correspondencia directa con la reordenación del presbiterio en la que el gran proyecto retablístico de Maese Nicolás jugó un papel capital. A esta ambiciosa operación no pudo ser ajeno el obispo Cusanza²³³.

En el nuevo emplazamiento, tendido el sepulcro de norte a sur, el cuerpo de Ordoño II no se dispuso a rito. No hubo inconveniente. Los rayos del nuevo día -de la Parusia- penetran por los ventanales de la capilla axial de la girola bañando de luz el conjunto funerario. Ordoño II será el primero en recibir la convocatoria última de Cristo para asistir a la Cena y residir en la Jerusalén Celeste. Su sepulcro ampliado y renovado rememora, y sobre todo conmemora, los hechos más encomiables de su biografía devota y bélica -*vir bellicosus* había subrayado Sampiro-, doble vertiente de las responsabilidades desempeñadas en la historia de la sede y del reino²³⁴.

Mattoso había subrayado que en el intento de fijar la permanencia de la autoridad real y dotarla de una dimensión intemporal se solidificaba la unión entre el poder temporal y el religioso, o por mejor decir eclesiástico, y ello a través de distintas fórmulas²³⁵. La más efectiva, al tiempo que efectista, se reveló la de soterrar a los reyes junto a obispos. En la sede gótica leonesa Ordoño fue depositado en medio de tumbas episcopales en los albores del siglo XIV. En la primera mitad del XV su cuerpo se adhirió codo con codo al de un obispo santo.

9. LA POSTRERA HERÁLDICA REGIA.

Concluiré aludiendo a una cuestión, aún brumosa, que afecta a nuestra pesquisa.

En la base de la torre del Reloj, costado N, flanqueando la puerta de San Francisco, bajo cuatro arquillos ciegos, se alojaron sendos escudos con castillos y leones en frange. No son meros trabajos de cincel en el paramento, sino que se trata del frente de un nicho. Raimundo Rodríguez comentaba, en una descripción de la puerta de San Francisco, que

"al lado Sur de esta puerta hay un enterramiento donde se ven escudos de leones y castillos. Abierto en [8 de julio] el año 1882, había en él una momia de hombre, perfectamente conservada, envuelta en un sudario con inscripciones árabigas y bordados de oro de gusto mudéjar, algunos pergaminos y varias monedas, dos del tiempo de los Reyes Católicos. No pudo ser identificada y volvió a ser enterrada en el mismo sepulcro en Febrero de 1883"²³⁶.

Díez-Jiménez, al relacionar los fondos del Museo de la ciudad, precisó las circunstancias en que tuvo lugar el hallazgo:

"En presencia de varios individuos de la Comisión de Monumentos de León (...) Abertura de un sepulcro, descubierto en el pórtico de la catedral. Habiéndose llevado a cabo la operación de levantar una gran piedra que tapaba un nicho hallado en el costado derecho del mencionado pórtico, correspondiente a la fachada del Oeste, apareció una momia humana, bien conservada, cubierta con alguna tierra y multitud de pequeños objetos. Resultó ser de varón, de un metro sesenta y cinco centímetros de estatura. Tenía varios restos del traje con que fue amortajado, y una especie de banda que desde la cabeza le cruzaba el pecho. Se halló en el nicho un pergamino que es una bula de difuntos a favor de una María Fernández, expedida y firmada por el célebre cronista de Enrique IV,

cro santo de los fieles marca una relación en términos novedosos que culminará en el encumbramiento de San Alvito y San Pelayo a sus respectivos arcos.

233. No creo, por lo mismo, que las lises del frente del sepulcro puedan interpretarse como trasunto del escudo del obispo Villalón (1419-1424) -lis flanqueada de cuatro rosas-, fijado en lo alto de las vidrieras de la nave mayor. Aún más ajenas resultan aquellas otras lises que configuraban, junto a castillos, la heráldica de Blanca de Francia, presente en la "puerta de la Muerte" del transepto sur y en las vidrieras del Arbol de Jesé del presbiterio mayor.

234. En la segunda mitad del XV en el frente del sepulcro de Ordoño II recibió una reja en forma de cancel con tres paños de barrotes verticales. F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ y A. CASTELLANOS MIGUÉLEZ, "Orfebrería y forja. Los metales en la catedral de León", en *La catedral de León. Mil años de historia*, León, 2002, p. 294.

235. J. MATTOSO, "O poder e a morte", *Anuario de Estudios Medievales* XXV (1995), pp. 395-427, esp. 399s.

236. R. RODRÍGUEZ, *Guía artística de León*, León, 1925, p. 64.

237. Actas de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de León; libro del 27-V-1866 a IV-1883, folios 136-137.

Alfonso de Palencia. También se halló una moneda de los Reyes Católicos. Depositada la momia en una capilla de la catedral, y recogidos los objetos hallados, se acordó examinarlos detenidamente, y antes de que la momia se restituyera a su primitivo sitio, averiguar de qué personaje era²³⁷.

No se supo atinar con el ascendente del personaje. De las prendas halladas, la más rica engrosó los fondos del Museo de León. Se trata de un tejido hispano-musulmán procedente de un tiraz almeriense del siglo XII con típica decoración persa a base de cilindros casi tangentes poblados por leones en oro y rojo espaldados en torno a un eje de simetría y, entre los círculos, estrellas de ocho. Fue empleado a modo de mortaja, para abundar en el prestigio social del anónimo varón momificado²³⁸. Se nos oculta su identidad pero, cuando menos, puede asegurarse por la moneda que el difunto falleció después de 1479 y acaso antes de 1504. Por lo que hace a las armas, los alejados descendientes de los Valencia -tales como los Acuña y Portugal- conservaron el blasón en frange de Castilla y León a diferencia de las ramas principales, que continuaron empleando el cuartelado de leones y águilas de Suabia del Infante D. Juan, normal o en frange como el que traía su nieto Fernando Alonso, hijo de Alfonso de Valencia²³⁹. Para identificar al propietario de nuestro escudo habría que buscar a un Acuña o un Enríquez muerto después de 1479 - fecha de unión de Castilla y Aragón y primeras monedas con el escudo conjunto, como la que

apareció dentro del sepulcro empotrado y guarnecido por los escudos en cuestión-. En primera instancia, podría pensarse en alguno de los hijos de Teresa Enríquez (+1496) y Juan de Acuña (III Conde de Valencia, Gijón y Pravia, II Duque de Valencia, +1475) fallecidos antes de 1504. De los vástagos se ajustarían a los requisitos Martín de Acuña, Señor de Matadión que casó con Juana de Acuña, o Alonso Enríquez de Acuña, que casó con María Cabeza de Vaca, a su vez hija de Pedro de Obelar, Señor de Alcoetas, y de Teresa de Guzmán²⁴⁰. Pero en última instancia nada sacamos en claro, ni siquiera en relación con María Fernández porque, con ese nombre, la documentación del momento sólo señala a mujeres de escasos recursos pecuniarios.

Por otro lado, en la jamba izquierda de la Puerta del Dado un miembro de la familia Pimentel superpuso su escudo y el real a los primitivos signos heráldicos²⁴¹. El blasón real presenta el cuartelado de leones y castillos -en los cuarteles 1º y 4º león diestrado, lenguado y coronado y en el 2º y 3º castillos donjonados- y está timbrado con corona real abierta y rodeado en la parte inferior de granadas, divisa tanto de Enrique IV como de Isabel la Católica²⁴². Las granadas sitúan la cronología de este escudo *post quem* 1454, y otro tanto ocurre con otros dos blasones del Impotente labrados en la torre del reloj. No cabe atribuir a los condes de Benavente²⁴³ la financiación de ese área del edificio porque las obras fueron patrocinadas, ya antes de 1454, por el obispo Cabeza de Vaca y consistieron en abrir un vano nuevo de iluminación,

E. DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, *Historia del Museo Arqueológico de San Marcos de León*, Madrid, 1920, pp. 108-109

238. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental*, pp. 170-171. L. GRAU, *Museo de León. Guía/Catálogo de 100 piezas*, Valladolid, 1993, p. 109-110.

239. F. MENÉNDEZ-PIDAL, "'De la famosa aventura heráldica de unos leones africanos' y otras historias (Las armas del duque de Medina Sidonia, don Enrique)", en su *Leones y castillos. Emblemas heráldicos de España*, Madrid, 1999, p. 238-239. Un *excursus* sobre este cuartelado en sotuer o en frange en Id., *Heráldica medieval española*, I, pp. 122-123. Este autor tuvo la gentileza de atender mis consultas y participarme la dificultad de reconocer la identidad de los individuos ante la carestía de datos.

240. A. AGUSTÍN, J. R. de TRASMIERA y A. de SOTOMAYOR, *Historia de la Casa de Quirós, de Meneses, Acuña y Lara*, Madrid, 1955.

241. P. CIMADEVILLA SÁNCHEZ, *Repertorio heráldico leonés*, III.1, León, 2001, pp. 213-214.

242. En la Casa del Cordón, de los Fernández de Velasco, condestables de Castilla, figura el escudo cuartelado con primacía de castillo, timbrado de corona real y con ramaje de granadas, ejecutado entre 1476 y 1482, durante el gobierno ya de Isabel la Católica. Que en la Puerta del Dado los muebles aparezcan en orden inverso ¿debe interpretarse como correspondiente a Isabel heredera del trono desde 1468, recurso análogo al que ya vimos practicó Fernando de la Cerda? Para este periodo, M. I. del VAL VALDIVIESO, *Isabel la Católica princesa (1468-1474)*, Valladolid, 1974.

243. I. BECEIRO PITA, *El condado de Benavente en el siglo XV*, Benavente, 1998, p. 105s. Al cuarto conde D. Rodrigo Alonso Pimentel y Quiñones (+1499), III Conde de Mayorga, Enrique IV le privó en 1473 del privilegio de acuñar (E. FUENTES GANZO, "La amonedación del conde de Benavente en el siglo XV", *Brigencio*, 6 (1996), pp. 187-202, esp. 195-199) aunque le concedió el ducado de Benavente. A partir de entonces se tituló conde-duque de Benavente. *Memorias de Don Enrique IV de Castilla. Contiene la colección diplomática del mismo rey compuesta y ordenada por la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1835-1913, pp. 151, 247, 485, 594 y 597.

244. F. REQUIERAS GRANDE, *Pimentel. Fragmento de una iconografía*, Benavente, 1998, pp. 24-26.

para cuya vidriera sirvió el cartón Nicolás Francés, incluyendo el escudo del obispo y el del rey de Juan II. Tampoco consta que los Pimentel efectuaran donaciones para otra parte del edificio. Si no intervinieron en empresas edilicias, sospecho que la inclusión heráldica responde a motivaciones devocionales hacia la estatua milagrosa. En la puerta del dado sus armas, importa destacarlo, vienen orladas con cuatro leones y cuatro castillos. Esa dignidad fue obtenida por Rodrigo de Pimentel, IV conde de Benavente²⁴⁴, activo protagonista de la "Farsa de Ávila" (1465) y abierto partidario de Isabel la Católica. Se infiere entonces que la labra es posterior a 1468 aunque anterior a 1474.

La heráldica del padre de la Católica, de Juan II -tanto sus armas de dignidad con castillos y leones como sus armas personales, el escudo de la banda- preside el piñón del hastial N del templo, el único original, compaginada con los escudos de Eugenio IV papa (1431-1447) y del obispo Pedro Cabeza de Vaca (1440-1459). En el reverso del mismo hastial figura además el escudo del chantre y administrador Alfonso González de Getino y la fecha de ejecución 1448²⁴⁵.

Por otro lado, el escudo de su primogénito Enrique IV se insertó por duplicado en el costado S del cuerpo intermedio de la torre del reloj. Los cuatro cuarteles se distribuyen de modo canónico, timbrado con corona real abierta y granadas debajo. Dado que en las inmediaciones se encuentra el escudo del obispo Fortún Velázquez de Cuéllar (1459-1464), esa es la cronología que debe asignarse a esa parte de la torre²⁴⁶. Ahora bien, el homenaje que aparente-

mente se tributa a este rey al incorporar sus armas en el baluarte sur del edificio no debe llevarnos a engaño. Al nombrar Enrique IV como nuevo prelado legionense a su fiel embajador Antonio de Veneriis (1464-1470) la relación entre el soberano y el cabildo se resintió gravemente²⁴⁷. La confrontación entre canónigos y corona puede explicar que sea precisamente en la puerta privada del cabildo, la del Dado, donde se encuentren las armas de uno de los más firmes detractores del Impotente, el IV conde de Benavente, y de su hermanastra y pretendida heredera la princesa Isabel. Como un órdago político cabe interpretar esos escudos facturados entre 1468 y 1474.

10. CONCLUSIÓN.

En la catedral gótica leonesa se organizó un panteón colectivo de sepulcros episcopales con la intención de reforzar el valor de la institución y ensalzar la idea de continuidad en su gobierno. Para Sánchez Ameijeiras al empotrar esas tumbas en los muros del templo se concedió carta de naturaleza a la metáfora de San Pablo: los regentes de la sede la sostuvieron en una dimensión no sólo literaria sino literal. La topografía del panteón de obispos se superpone en dos casos -Nuño y Arnaldo- a la distribución topográfica de las enjutas que recorren el perímetro de la cabecera de la iglesia. Otros dos sepulcros se encuentran en los extremos de este repertorio -Manrique y Rodrigo Álvarez- y dos más, simétricos, se sitúan alejados de ellas -Martín Rodríguez y Martín Fernández-²⁴⁸. La inserción posterior en sendas

245. CIMADEVILLA, *Repertorio*, III.1, pp. 215-216. MERINO, *Arquitectura hispanoflamenco en León*, p. 33-36

246. *Ibid*, pp. 40-61. CIMADEVILLA, *Repertorio*, III.1, pp. 202-205.

247. D. TEJERA PABLOS, "La representación de la relación Iglesia-monarquía en la Edad Media. David y Salomón en la sillarías catedralicias de León y Zamora", en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, M. MELERO et al. (eds.), Bellaterra, 2001, pp. 633-643, esp. 639-641 cree reconocer un trasunto figurativo de este divorcio en algunos estalos leoneses. J. M. SANTAMARTA LUENGOS, *Señorío y relaciones de poder en León en la Baja Edad Media (Concejo y Cabildo Catedral en el siglo XV)*, León, 1993, p. 63.

248. A mi entender, la diversidad de situaciones no alienta precisamente una sobrevaloración escatológica y funeraria de tales motivos, tesis por la que aboga, tras concederse numerosas licencias, GARCÍA ÁLVAREZ, *El laberinto del alma*. Para sostener esta postura resulta imprescindible analizar la relación temática de las albanegas que se encuentran más cerca de cada tumba. La pertinencia iconográfica se diría clara en el caso de Arnaldo, con la figura orante entre ángeles encima de la clave del arcosolio. Mucho más dudosa resulta en el caso de Nuño. No dice mucho a favor de la hipótesis que para enmarcar alguna de las tumbas no se recurriera a la imagen del obispo incensado presente en la capilla cuadrada del costado sur -actual capilla del Cristo-, ámbito en el que nunca se enterró un prelado. La valoración del conjunto como una banda cinética de connotaciones penitenciales y alusiones al purgatorio cabe considerarse sólo en términos generales. Se desmorona cuando se intenta aquilatar discursos visuales a partir de supuestas iconografías esotéricas que carecen de refrendo en el arte medieval.

249. H. KARGE, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid, 1995, pp. 120-121. ABEGG, "O

capillas radiales de los sepulcros de Ramírez de Guzmán -trasladado en 1728 de la contigua a la que ocupa en la actualidad- y de Gonzalo de Osorio prueba que en los siglos XIV y XV estos ámbitos continuaron considerándose adecuados para inhumar a los preladados.

Si en el perímetro de la catedral de León se acoplaron sepulcros de obispos, en el epicentro se organizó un panteón de santos (Froilán, Alvito y Pelayo), real (Ordoño II) y nobiliario (Alfonso de Valencia y la Condesa Sancha). Los santos eran alabados, además, por su condición de preteritos obispos de la sede. Los otros tres personajes civiles, por su parte, proporcionaron un discurso político de alta rentabilidad ideológica, redundante en la intensa dimensión sacra del escenario.

A propósito de la catedral de Burgos, Karge afirma que "las galerías reales en las fachadas norte y oriental, la elevación de nobles o dignatarios de la corte a las dos torres y la programada colocación conjunta de reyes y obispos en el claustro pretendían que esta catedral fuera reconocida como una catedral de reyes"²⁴⁹. Mitra y cabildo, añade Abegg, pretendieron allí levantar una catedral que mostrase la estrecha relación existente entre la Iglesia y la corona y, a la vez, proclamar su situación privilegiada en el conjunto del reino. Sin embargo, la paradoja es que las series de monarcas se formularon en Burgos hacia 1260, cuando Alfonso X no dispensaba ningún trato de favor a la sede burgalesa. De hecho, hasta la muerte de Enrique II ningún rey recibirá en el templo castellano un ceremonial fúnebre de cuerpo presente. Entre los monarcas sólo Juan I optará por coronarse entre aquellos muros. Los aparatosos programas iconográficos de torres y claustro tienen mucho de reivindicativos porque se ofrecen, ante todo, para compensar la pérdida de sus antiguos privilegios revistiendo al templo de una apariencia prestigiosa. Y, desde luego, se debieron juzgar inexcusables y perentorios porque la financiación de esas obras, a cargo exclusivamente de la mitra, sin duda agravó la precaria situación económica de la sede castellana. La igle-

sia de Burgos se reivindica como regia cuando, tras la muerte de Fernando III, quedó exonerada de ese distintivo.

En León, por su parte, la catedral gótica se alza cuando ya se había perdido de *iure* la condición de *civitas regia* (de *facto* se extravió desde Alfonso VI); como *sedes regia* no aparece mencionada antes de 1120 y su único fruto efímero fue la coronación de Alfonso VII en 1135²⁵⁰. La nueva construcción templaria se formula, entre otras coordenadas, como una escenografía con la que respaldar -casi validar- la ficción política de un monarca que se soñaba emperador de la Cristiandad. Y al comprometerse con esa ambiciosa empresa la mitra -es decir, Martín Fernández- aspira a restituir a su sede, si no la naturaleza regia, al menos un trato directo y preferente con la corona. La privanza se hizo realidad durante algún tiempo en forma de cesión de tercias reales, la financiación de dos capellanías y una exención fiscal para los operarios de la fábrica en 1277, renovada en 1290. Pero desde el momento mismo en que se consuma el divorcio entre el rey y el imperio, entre el rey y su *criado* el obispo Fernández en 1279, y finalmente entre el rey y su prole, el sueño se desvanece en León. Desde entonces no se volverá a conocer la tutela efectiva de un rey. Hasta que tuvo lugar el desencuentro, la connivencia con el poder regio -que aspiraba a imperial- se cultivó a través de la imagen del rey juez inmediato al *Locus Apellacionis* en la fachada occidental, de la heráldica desperdigada por las portadas de los transeptos y, sobre todo, de los programas iconográficos alojados en cristalerías de la nave, en particular las relativas al *fecho del Imperio*. La figura de Alfonso X protagoniza ese episodio, y quizá por ello se ha querido considerar como prioritaria y trascendental la implicación del monarca en la historia de Santa María de Regla y en el favorable progreso de su obra durante la segunda mitad del siglo XIII. Desde luego, entre sus actuaciones, no se contó la organización de una capilla real. Ninguno de sus sucesores requirió algo semejante, de manera que la sede legionense no dispuso jamás de un recinto de esa naturaleza²⁵¹. Todo parece indicar que fue el propio obispo Martín Fernández quien, a título

quam beata tempora ista", p. 345s.

250. LINEHAN, "León, ciudad regia", p. 444-446.

251. J. M. NIETO SORIA "La Capilla Real castellano-leonesa en el siglo XV: constituciones, nombramientos y quitaciones", *Archivos Leoneses*, 85-86 (1989), pp. 7-54.

252. TRUJILLO, *Historia de la yglesia*, f. 55v. LOBERA, *Grandezas*, pp. 51-53. VILLACORTA, *El cabildo catedral*, pp. 133-134. También

particular, se esforzó por explicitar su inmediatez al poder soberano y su compromiso con las empresas del rey Sabio y de su frustrado primogénito con el ánimo de granjearse futuros réditos. Fue así como garantizó la pervivencia de un tribunal de justicia a las puertas de la iglesia, para el que se alzó un marco arquitectónico de tipología reputada por la tradición jurídica germana e hispana que arropó y refrendó la venerable autoridad del *Locus Apellacionis*. El prelado sabía que la ventura se prodigaría mientras persistiera en su adhesión a la corona, mientras su institución y su templo fueran reconocidos como activos y leales agentes en el organigrama político del reino. Privado del rey y del infante de la Cerda, D. Martín fijó la heráldica de ambos en los accesos y, con ello, dispensó trato sacro a la monarquía.

Después de 1279 Santa María de Regla no volverá a disfrutar de una relación preferente con los monarcas. Éstos prefirieron favorecer las dos grandes catedras de la Corona, Toledo y Sevilla. La de León carecía de argumentos efectivos para reivindicar un trato equitativo. Ante la adversidad se procuró atemperar una posición cada vez más marginal ejercitando una vivificación memorialista de santos y, sobre todo, del monarca, del único con que contaban. No quedó otra estrategia que enaltecer los gloriosos pero remotos días de la fundación, esto es, de su particular época heroica.

La añoranza por *illa beata tempora* fraguó las tumbas de Ordoño II y de la Condesa Sancha. Cuando las pretéritas situaciones de privilegio se esfuman los hombres se complacen en la recreación del pasado más dulce. Ese carácter retrospectivo y melancólico alimenta los programas burgaleses de 1260-1270 y, en buena medida, los casos germanos de Naumburg, Meissen, Baumburg, ... En León entre 1290 y 1300 se cobró conciencia de que los tiempos propicios no volverían y se orquestó un perpetuo homenaje a un rey ungido. Su tumba, algo posterior a 1300, proclama que ya goza de la luz tabórica que desde el tímpano desprende Cristo transfigurado, recompensa de su magnanimi-

dad. La memoria del corajoso y pío *fundador* Ordoño II se cultiva en consonancia con la proclamación de su triunfo escatológico. En justa reciprocidad, sería de esperar que este valedor regio avalara la pervivencia del templo y la cátedra. El mausoleo del rey proclama *urbi et orbi* quién hizo de aquélla una capital regia y de su catedral marco de los más solemnes acontecimientos. Era mucho, pero no suficiente para garantizar la relevancia política de una sede religiosa cada vez más distante de los centros del poder. Que el recuerdo de Ordoño supusiera un activo a favor de la sede de Santa María de Regla sólo fue sostenido por canónigos y obispos. En absoluto compartieron esta apreciación los monarcas del siglo XIII y XIV, salvo acaso el infante-rey Don Juan. Y si se cultivó el recuerdo de un panteón real, se desdeñó la remembranza de unciones y coronaciones como la de Alfonso VII en 1135, imperial aunque a escala hispana. Sólo los más crédulos juzgarán que se apela a ella, indirectamente, a través del vítreo Alfonso X en guisa de emperador.

En León debieron rebrotar halagüeñas expectativas políticas cuando Enrique II (1369-1379) decidió construir allí el único palacio alzado *ex novo* durante su gobierno. Con la empresa reverdecían los remotos días de Fernando I. Episódicamente la urbe desempolvaba su marchamo de *civitas regia*. Sin embargo, estos hechos no dejaron más huella en el solar catedralicio leonés que la estipulación a perpetuidad de unos oficios de difuntos costeados por el Trastámara. Y misas aparte, el rey poseía la condición de canónigo de la Iglesia catedral aun cuando fuera persona secular y casada, como ya declaró Trujillo²⁵².

Donde sí se organizó un efímero panteón para Enrique II fue en la capilla de Santa Catalina de la catedral burgalesa. En el presbiterio mayor de la misma se acumulaban a fines del siglo XIV infantes y condesas, a falta de auténticos reyes. En lo que se diría una medida compensatoria ante la incapacidad para atraer a otros personajes de tan alta alcurnia, los clérigos de León se

en Burgos logró una dádiva semejante. MARTÍNEZ y SANZ, *Historia del templo*, p. 177 y 179. La catedral cstellana entregó las rentas que como canónigos les correspondían a los reyes Pedro I, Enrique II, Juan II, Enrique IV, Fernando el Católico y Felipe III. P. ORCAJO, *Historia*, p. 182 justifica el privilegio: "Tiene el Rey en el coro de esta santa iglesia la primera silla como señor de Vizcaya". La referencia más antigua data de 1367.

253. Miguel Ángel de Benito, archivero del General de la Armada (Viso del Marqués) me auxilió en la transcripción de este

implicaron en la rehabilitación de la memoria de la dadivosa Condesa Sancha, hasta el punto de confeccionar una tumba de connotaciones pseudomartiriales. Por carencia de operarios cualificados, o acaso por premeditada voluntad, la sepultura de la aristócrata lejos de bosquejar novedades formales suscribe una solución retardataria, arcaizante más que arcaica. Sin excesivo desembolso económico, la sede se procuró una clara rentabilidad ideológica y espiritual, aunque sin beneficios políticos: el deseado reencontro entre la corona y el obispado nunca volvió a producirse. El alcance de las relaciones se circunscribió al ámbito doméstico.

Finalmente la singularidad más notable que advierto en la organización sucesiva de las tumbas más conspicuas en el presbiterio mayor leonés reside en el emparejamiento entre un patrón espiritual del templo con otro secular y pecuniario: Alfonso de Valencia vs. San Pelayo y San Froilán vs. Ordoño II, después de que éste hubiera estado ayuntado (o al menos colindante) con la Condesa Sancha. Pero a la postre, los sepulcros del Infante y la Condesa, desde la construcción del nuevo coro y la reestructuración post-tretina del presbiterio y del culto eucarístico, quedaron finalmente alojados en la capilla radial axial (fig. 20).

La catedral de León, como la burgalesa, es expresión del poder episcopal y capitular. Este se vio refrendado por el regio sólo durante el feliz periodo de construcción del templo. Fueron ante todo los religiosos quienes se beneficiaron de la ejecución de densos programas funerarios orquestados en base a santos, un rey y nobles, actual uno y pretérita otra.

APÉNDICE

I. 1565-1566, León.

Traslado de las reliquias de San Pelayo al sepulcro nuevo en alto construido en el perímetro del presbiterio, en el tramo de la girola frontero a la entrada a la sacristía.

Los Borriones del Sr. Truxillo y otros varios una lista antigua de Escrituras del Tumbo. ACL, doc. 11066, fol. XIII. [Se encuentra también en Acuerdos capitulares desde el 1º de septiembre de 1565 hasta otro igual de 1566. ACL, doc. 9889, fol. XIIIv.]. Noticia firmada.

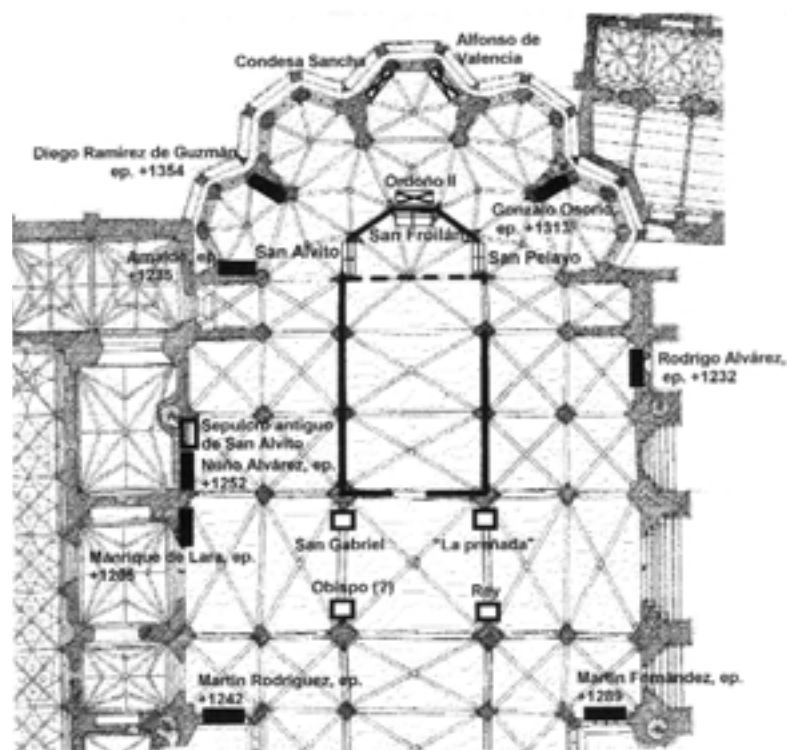


Figura 20. Catedral de León, hacia 1585. Distribución de sepulcros y esculturas en los torales. Según el autor a partir de planimetría de I. Represa

"[al margen] Mudança o trasladacion del cuerpo de Sant Pelayo, obispo de León al sepulcro nuevo frontero de la sacrestia.

En la muy noble e leal cibdad de León, estando dentro de la dicha Santa Iglesia catedral de Nuestra Señora Sancta Maria de Regla a veynte y siete dias del dicho mes / de nouiembre del dicho anno de mill e quinientos y sesenta y çinco annos siendo Summo Pontifice en la Santa Iglesia Romana Pio, por la diuina providencia papa / quarto, e reynando en estos rreynos don Felipe, por la gracia de Dios, e siendo obispo de la dicha Santa Iglesia de León don Pedro de Sant Millán [¿]el e rresidiendo / en la dicha Iglesia don Juan Quadrado, chantre, e Liçenciado Juan de Sierra, arcediano de Cea, e doctor don Diego de Sobannos, arcediano de Valdemercel e Gonzalo de Villafanne, Toribio / Fernandez, Alvaro Suarez, Alvaro de Lorena, Diego de la Caçada, senior, Diego de Valderas, Gaspar de Valderas, Francisco Gomez, Francisco Gallego, Cristobal / Suarez, Juan de San Martin, Andres de Rascaro el moço, Antonio de Obregon, Garcia de Villamercier, Diego de Loes etc. e otros muchos que eran la mayor / parte de los canonigos e dignidades que residian en la dicha

cibdad e iglesia, todos movidos con santo celo e deuõcion a gloria y honrra de Dios y de sus santos para / que sean mas venerados e tenidos e la deuõcion del pueblo creça auiedo mudado el cuerpo del bienaventurado Sant Pelayo, obispo que fue / d'esta Santa Iglesia e queriendole poner en lugar mas solemne e deçente e para que sea mas tenido e venerado como se debe todos juntos / en procession con el cantico de Tedeum laudamus salieron de la sacrestia de la dicha Iglesia a donde en el alta de la sacrestia junto a la ymagen / de Nuestra Señora que en el dicho altar estaba y esta, y ansi mesmo estaba en una arca çerrada con llave los huesos del cuerpo del bien / aventurado Sant [Pelayo], lo sacaron e yo el dicho infraescrito notario con una estola e capa la tome la dicha arca en mis braços e manos / e por el peso del d[icho cuerpo] ser grande me ayudaron los dichos señores don Juan Quadrado, chantre, e doctor don Diego de Sabannos, arcediano de Val / demerciell e salimos juntos de la dicha sacrestia con el dicho cuerpo hasta la puerta d'ella o un poco mas afuera a donde estaba fecho el / sepulchro para poner el dicho cuerpo, por la qual dicha escalera yo subi y dos clerigos vestidos que ayudaron a subir la dicha arca en que yba el / dicho cuerpo e ansi subidos estando ya aparejado el dicho sepulchro se abrio la dicha arca e yo el dicho Antonio Gutierrez hago fee que tome / los huesos del dicho cuerpo e los saque de la dicha arca e los meti en el dicho sepulchro e los concerté como mejor yo supe y pude en el dicho se / pulchro de piedra e ansi mesmo mucha tierra e las vestimentas con que fue enterrado todo junto el qual dicho sepulchro esta frontero / de la puerta que va de la sacrestia al choro de la dicha Iglesia ençima de una rexa que se abrio en el derecho de la otra del sepulchro de / Sant Albito, obispo que fue de la dicha glesia, y por que esto es verdad y aya memoria d'ello yo el dicho Antonio Gutierrez notario que soy de los / actos capitulares aunque no me fue mandado ni pedido por entonçes por ninguna persona cosa alguna lo quise escrebir y poner aquí en este / libro y aunque no va por su orden segund la del libro no por eso dexa de ser verdad que como sobro este

poco en blando por no diver / tir la orden o por mejor decir no romper las hojas lo escrebi aquí para memoria lo que flatare remitolo a muchas personas / que lo vieron y estuvieron presentes que en substancia aunque por mal orden esto es la verdad que en fe de lo qual lo firmo de mi / nombre testigos Juan Lopez, maestro de la obra, Balthasar Gutierrez, aparejador, Juan de Aller, cantero, y otros muchos que no me acuerdo / Antonio Gutierrez, notario.

El qual dicho cuerpo de Sant Pelayo segund lo demuestra una piedra avia que estava enterrado y sepultado sesiscientos y noven / ta y ocho annos poco mas o menos y la trasladaron para volverla a poner en el dicho sepulchro nuevo en otra piedra.- / Antonio Gutierrez, canonigo, notario.

[al margen] 1569 - 698 = 867 annos + 38 = 905¹²⁵³.

II. 1695, Septiembre, 18. León.

Fernando Manuel de Villafañe y Valencia, poseedor del mayorazgo de los Valencia en Zamora solicita al obispo de León que los cuerpos de Alfonso de Valencia y de la que cree su madre, en el presente en la capilla del Salvador, se pongan de nuevo en los dos nichos del presbiterio mayor en que se instalaron las rejas, a saber, los arcos de San Alvito y San Pelayo.

Archivo de la Diputación Provincial de León (Instituto Leonés de Cultura), ms. Fondo Antiguo, 42 /3. *Memorial que a la majestad del rey nuestro señor D. Carlos segundo D. Ambrosio Venavides Cavallero del Orden de Calatrava, vezino de la ciudad de Baeza, que en ella tiene su origen, casa y mayorazgo, Madrid, 1682, ff. 33-33v: "Memorial de la casa de Valencia que dió al Cavildo de la Santa Iglesia de León, Don Fernando de Villafañe y Valencia en 18 de Septiembre de 1695 por mano de Don Antonio de Quiñones, Canónigo y Procurador de dicho Cabildo, para el intento que se refiere"*¹²⁵⁴. Escrito copiado sin firmas.

Don Fernando Manuel de Villafañe y Valencia, canónigo del orden de Alcantara, Gentil hombre

documento, lo que mucho le agradezco.

254. Posiblemente Antonio de Quiñones Álvarez. Natural de Riolago de Bábia, hizo sus pruebas para canónigo de León en 1681. A. FERNÁNDEZ ALONSO, "Expedientes de limpieza de sangre de los capitulares de la catedral de León 1552-1851", en *Colección documental del Archivo de la catedral de León*, XIV, León, 2000, N° 5.483.

255. En realidad, hija de Guglielmo VIII el grande, duque de Montferrato. D. TESTA, *Storia del Monferrato*, Cavallermaggiore

de Boca desu Magestad Poseedor del Mayorazgo de los Valencia en Zamora = Dize, que como descendiente de Don Alonso de Valencia, que Yaze en la capilla del Salvador, con su Madre la Señora Doña Margarita de Monferratto, hija de Ludovico, Marques de Monferratto²⁵⁵, descendiente de los señores emperadores de Alemania, por cuya razon seponen en sus armas de los Valencias, las Aguilas y los Leones por descender de Don Alonso de la Sangre Real, como hijo del señor infante Don. Juan, Señor que fue de Valencia y nieto del Señor Rey Don Alonso el Savio y viznieto del Santo Rey Don Fernando, xenealogia notoria en las Coronicas de Castilla, como lo dice el Doctor Salazar de Mendoza, canonigo penitenciario de la Santa Iglesia de Toledo, en su libro de dignidades seglares de Castilla y León = que el Doctor Jerónimo Gudiel en el compedio de los Girones, Duques de Osuna = que D. Joseph de Siguenza en su Coronica del orden de San Gerónimo = que Florian Docampo, Coronista del señor emperador Carlos Quinto = que el Padre Mariana en su historia de España y otros muchos historiadores clasicos²⁵⁶ = Don Alonso de Valencia murio desgraciadamente en vida de su Padre el Señor Infante Don Joan arrastrado de un cavallo en Morales de Toro, y para que huviere memoria de esta desgracia se halla tallada en la tumba donde yace su madre = Don Alonso dexò dos hijos posthumos y de un parto en la Señora Da. Joana Ruiz de Castro que era hija de aquel gran señor Don Fernando Ruiz de Castro y de la señora Doña Violante hija del Señor Rey Don Sancho el Bravo como se dixà = Los hijos de Don Alonso de Valenzia fueron Fernando Alonso de Valencia que llaman de Zamora por estar araygado en aquella ciudad y Don Alonso

Fernandez de Valencia que fue obispo de Zamora y fundò la capilla de San Elifonso y San Bernardo en la cathedral y el epitaphio de su sepulcro que esta en frente del altar dice assi = aquí yaze el muy honrado obispo de Zamora Don Alfonso Fernandez de Valencia nieto del muy noble señor Infante Don Joan, señor que fue de Valencia, el viznieto del señor Rey Don Sancho de Castilla. Este sobredicho señor obispo mando fazer esta capilla = Don Fernando es patrono de ella y presenta dos capellanias que fundo el señor obispo y dos que agrego el baylio de Lora Francisco de Valencia, cuyos capellanes asisten al coro en aquella Santa Iglesia. Qeste Patrono le viene como descendiente de Fernando Alonso de Valencia hermano mayor del señor obispo, por cuya razon se halla obligado a poner en la alta consideración de Vsa. que aviendo estado los cuerpos de Don Alonso y de su madre en los dos nichos del altar mayor en que se abrieron las dos rexa para dar mas luz y vista a la capilla mayor, y colocar los santos obispos con essa ocassion de orden de Vssa. de licencia para que se pongan letreros y epitaphios de estos señores de quien esta oy tan obscura la memoria como tan bien hechores de la Santa Iglesia, pues hicieron el lienzo del claustro de mano derecha, como se entra de la Iglesia, se manifiesta por el escudo de armas de Valencia, que esta en medio de el, y mas adelante Don Alonso a cavallo, con el leon en el escudo y pues Vsa. en atención a esto, y a la sangre Real de donde descendian, les dio sepultura en lo mas preheminent de la Santa Iglesia, espera Don Fernando de Vss. a la licencia que se le supplica quedando el orden que fuese servido, como lo espera de su grandeza que sin duda sera el mas conveniente. Va.

Asti, 1996.

256. *Enmiendas y advertencias a las Coronicas de los reyes de Castilla, D. Pedro, D. Enrique el Segundo, D. Iuan el Primero y D. Enrique el Tercero que escrivio Don Pedro Lopez de Ayala ... / compuestas por Geronimo ZURITA ... ; y las saca a luz aviendo reconocido los originales que cita Zurita, y ajustado las enmie[n]das à las Coronicas impressas, para q[ue] tengan todos vso dellas, y añadido los testamentos de los reyes D. Pedro, y D. Enrique el Segundo, que no se avian publicado hasta aora, y con notas del mismo Coronista ...* Diego Iosef DORMER ..., Zaragoza, 1683.

SALAZAR DE MENDOZA, *Origen de las dignidades seglares de Castilla y León, con relación sumaria de los reyes de estos reinos... para el príncipe de España don Filipe nuestro Señor*, Madrid, 1657, fols. 71v-72.

Geronymo GUDIEL, *Compendio de algunas historias de España, donde se tratan muchas antigüedades dignas de memoria, y especialmente se da noticia de la antigua familia de los Girones, y de otros muchos linajes...*, Alcalá, 1577, s.f.: "Los Valencia. Arbol onze, de los Valencia mariscales de Çamora"

Joseph DE SIGUENZA, [Primera-tercera] parte de la historia de la orden de San Geronimo, Doctor de la Iglesia, Madrid, 1595-1605, 3 v. ; cuarta parte de fr. Francisco DE LOS SANTOS, Madrid, 1680.

Florian DOCAMPO, *Las quatro partes enteras de la Coronica de España, que mando componer el ... Rey don Alonso llamado el Sabio: donde se contienen los acontecimientos y hazañas... que sucedieron en España, desde su primera poblacion, hasta casi los tiempos del dicho Señor Rey*, Valladolid, 1604.

Juan DE MARIANA, *Plan de una nueva impresion de la Historia de España, que escrivio Juan de Mariana con la continuacion del P. Fr. Joseph Manuel Miñana y varias ilustraciones y adornos*, Valencia, 1779.

Promotores, arquitectos y talleres en el ocaso de la Edad Media

Manuel Valdés Fernández

RESUMEN

En torno a 1440, los obispos y los canónigos legionenses manifestaron, a través de numerosos encargos, su interés por enfrentarse a los problemas arquitectónicos que surgieron en la catedral de Santa María de Regla como consecuencia del envejecimiento de un edificio construido en el siglo XIII y de la necesidad organizar nuevos espacios para nuevas funciones religiosas y administrativas.

Respecto al primero de los problemas debe considerarse que el edificio catedralicio, desde las últimas décadas del siglo XIV, manifestaba alguno de los síntomas del deterioro de unas estructuras cimentadas en un terreno poco compactado y movido, resultado de la sucesión de distintos edificaciones, construidas con una sillería fácilmente oxidable y sometidas a los cambios del proyecto que originalmente se había trazado para el edificio gótico.

El segundo de los problemas está en relación con la necesidad de crear espacios para nuevas necesidades litúrgicas, de gobierno, de administración y justicia en el ámbito eclesiástico, custodia y protección del tesoro y, finalmente, cuidado en la formación intelectual de los clérigos. Hacia la mitad del siglo XV no existían la sacristía, el oratorio y la librería, no estaba rematada la torre Sur y un capítulo errante se constituía por distintos lugares del ámbito catedralicio.

Con el cierre de las bóvedas de la Librería Capitular, a principios del siglo XVI, pueda darse por terminada la construcción de la catedral gótica de León.

ABSTRACT

Around 1440, the bishops and canons of León began to express their interest in tackling the architectural problems that had arisen in the Cathedral as a consequence of the aging of a building constructed in the 13th century and the need for more space for religious and administrative purposes.

Regarding the first of the problems, it should be borne in mind that since the closing decades of the 14th century the Cathedral had been showing signs of decay owing to foundations set in ground that was not very compact, but loose as the result of the presence of several successive buildings, to the use of ashlar that oxidised quickly, and to numerous changes made to the original plans for the Gothic building.

As for the second problem, more space was required for liturgical needs, for the government of the diocese, for the day-to-day running of the Cathedral, for the administering of justice within the sphere of the Church, for keeping objects of value and, finally, for the training of clergy. Around the middle of the 15th century, the sacristy, oratory and library did not exist and the South tower had not been topped out, while the Chapter had no fixed meeting place.

The building of the Gothic Cathedral in León may be considered to have finished with the vaulting of the Chapter Library at the beginning of the 16th century.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura. Gótico. Siglo XV. Maestros. León. Catedral.

KEY WORDS: Architecture. Gothic. 15th. Century. Masters. León. Cathedral.

Con motivo de la solemne entrega del sello de verificación de visitas de la obispalía por Juan de Almança, el 27 de agosto de 1462, se habían reunido en alguna dependencia catedralicia el *maestro mayor* de la iglesia de Santa María de Regla,

Jusquín, el *maestre* Nicolás, *pintor*, Enrique Carpintero, *maestro de las sillas*, Juan Alfonso/Alonso Monjón, bordador en unos documentos, sastre de vestimentas en otros, y, al lado de los maestros, figura el nombre de un gran número de pebreros¹.

1. R. RODRÍGUEZ, "Extracto de las Actas capitulares de la catedral de León", *Archivos Leoneses*, 24 (1954) p. 329.

Desde esa misma década y hasta finales del siglo XV, no estarían muy lejos de aquellos maestros, otros como Bartolomé Ferrero, administrador del reloj, Juan de Brujas, relojero, Gonzalo Escalante, vecino de Burgos que tuvo de por vida el *recabdo* de las vidrieras, los imagineros Juan de Malinas, Juan Alemán y Copín², los arquitectos Juan de Candamo y Alfonso Ramos, el joyero Fadrique de Alemania, etcétera; cierra esta brillante lista, en torno a 1500, el platero alemán Enrique de Arfe. Los obradores de la catedral legionense, poco activos desde la primera década del siglo XIV recobraron un frenético ritmo de trabajo a fines del primer tercio del siglo XV³.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En relación con el peligro de estabilidad de la sede legionense, Matías Laviña, arquitecto de la fábrica, afirmaba en 1876 que a mediados del siglo XIV hubo ya que dar un buen apoyo a las fachadas de poniente y mediodía y que en el siglo XV se acometieron las obras del tímpano de la fachada Norte, en 1444, y la torre del reloj en 1472⁴.

Demetrio de los Ríos cita al maestro Guillén de Rohan y atribuye en la fábrica del frontón Norte a Juan Domínguez, 1444, quien trabajaría en la catedral en 1447, de 1450 a 1453 y de 1456 a 1468⁵. Atribuye la torre del Tesoro, levantada en el costado meridional, que él derribaría en el proceso restaurador de Santa María de Regla, a Juan de Candamo, maestro que presumiblemente está

enterrado en Oviedo. En el mismo trabajo cita a Jusquín y Candamo como los autores de la puerta del *Abditorio*, situada en la actualidad en el lado septentrional, junto a San Juan de Regla. Entre 1487 y 1512 afirma que fue maestro de la catedral de León Alfonso Ramos, discípulo de Jusquín⁶.

Entre 1911 y 1925 Manuel Gómez Moreno, en dos trabajos, "¿Jooskén de Utrech, arquitecto y escultor?"⁷, y en el *Catálogo monumental de España. Provincia de León*, ordena obispos, arquitectos y arquitecturas⁸.

Raimundo Rodríguez, en sus "Extracto de las actas capitulares de la catedral de León", aporta datos sobre un gran número de maestros en las distintas artes que trabajaron en los obradores leoneses durante el siglo XV⁹.

Waldo Merino publicó en el año 1974 los resultados de su tesis doctoral, dirigida por el profesor Azcárate, fue publicada como libro bajo el título *Arquitectura hispano-flamenca en León*¹⁰. Constituye un trabajo excepcional sobre la arquitectura del siglo XV leonesa, transcribe e interpreta documentos, incorpora otros inéditos, ordena fábricas y propone autorías; es una permanente referencia para los estudiosos de esta época.

Pedro Navascués mantiene, en líneas generales, las tesis de Waldo Merino, sin utilizar el epígrafe de arte hispano-flamenca¹¹. En este punto, debe ser planteado un tema para el debate: ¿es

-
2. D. TEIJEIRA PABLOS, *La influencia del modelo gótico flamenco en León. La sillería de coro catedralicia*, León, 1993, p. 29, distingue este Copín, Copin imaginero, tal como aparece en un epígrafe en la panda oriental del claustro catedralicio, de Copín de Holanda que trabajó entre 1482 y 1491 en Toledo y Sevilla. El Copin de la fábrica leonesa fue considerado por el cabildo como perezoso, tal como aparece en las actas del 1 de febrero de 1487, n.º. 9.825, fol. XL v., recogidas por W. MERINO, *Op. cit.*, pp. 312 y 313.
 3. D. DE LOS RÍOS, *La catedral de León*, Madrid, 1895, t. II, p. R. RODRÍGUEZ, "Extracto de las Actas capitulares de la catedral de León", *Archivos Leoneses*, n.º. 24 (1958), p.p. 329, 353, 365 y 367.- M.ª. V. HERRÁEZ ORTEGA, "Artistas flamencos en León en la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI", *Estudios Humanísticos*, n.º. 8 (1986), pp. 191 a 199.- M.ª. V. HERRÁEZ ORTEGA, *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*, León, 1988, p. 116, indica que ya aparece citado en las Actas capitulares de la catedral de León el día 21 de enero del año 1501
 4. M. LAVIÑA BLASCO, *La catedral de León*, Madrid, 1876, pp. 33.
 5. D. DE LOS RÍOS, *La catedral...*, t. II, p. 9.
 6. D. DE LOS RÍOS, *La catedral...*, t. II, p. 168.
 7. *Bol. De la Sociedad Castellana de Excursiones*, Valladolid, 1911, pp. 63 a 66.
 8. Madrid, 1925, (León, 1979), pp. 227 a 235.
 9. Fueron publicados en *Archivos Leoneses*, en los números 18 (1955), 19 (1956), 24, (1958) y 31 (1962).
 10. W. MERINO RUBIO, *Arquitectura hispano-flamenca en León*, (revisada en León, 1996)
 11. P. NAVASCUÉS PALACIO, "La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito", *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Aspectos generales*, Ávila, 1990, pp. 17 a 66.

adecuada la denominación de arquitectura hispano-flamenca para un epígrafe que acoja las arquitecturas españolas erigidas entre 1440 y 1500?

Joaquín Yarza en su libro *Baja Edad Media*. Los siglos del gótico, hizo un análisis de este epígrafe de la historia del arte español para definirlo como "una peculiar interpretación del gótico flamígero, y concluía que el término "flamenco", que de forma inmediata tan sólo hacía referencia a Flandes, es decir al triángulo Bruselas, Brujas y Gante, era insuficiente para definir una arquitectura mucho más compleja¹². Sin ánimo de agotar la historiografía que ha venido utilizando el epígrafe de "arte hispano flamenco", citamos la obra de Brans y la de Azcárate. El primero entonó un canto al arte flamenco al afirmar que "sólo un arte universal puede conocer tal expansión y tal acogida /.../ se extienden sus ramificaciones por toda Europa, en todas partes está presente /.../ en todas partes impone las nuevas formas que los talleres de Flandes inventan"¹³. Por su parte, José María Azcárate en su importante, en muchísimos aspectos, trabajo "Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la Católica"¹⁴, calificó la arquitectura levantada conforme a la síntesis estilística citada más arriba, como arquitectura *hispano-borgoña*, epígrafe que tuvo poca fortuna.

El intento de concentrar en un epígrafe como el de arte hispano-flamenco, toda la complejidad conceptual que subyace bajo esa, u otra, cultura artística que se desarrolle en un tiempo histórico, en este caso entre la década de los cuarenta del siglo XV y los primeros veinte años del siglo XVI, parece una tarea imposible, conflictiva y, a veces, innecesaria. Un epígrafe es tan solo la referencia a un discurso. Es evidente que el trabajo del historiador del arte en la faceta investigadora supone un ejercicio permanente de revisión historiográfica, de resolución de capítulos inciertos, de planteamiento de dudas y sus respuestas y de

especulación teórica; en definitiva, el estudioso debe superar las limitaciones del epígrafe histórico-artístico que tan solo evoca un tiempo y unas formas artísticas de manera imperfecta, para llenarlo de contenidos conceptuales, formas de pensamiento y códigos estéticos.

Bajo esta perspectiva, en línea con el pensamiento de Yarza, debe entenderse por arquitectura hispano-flamenca no solo la que se nutre de formas flamencas, sino también de modelos brabantinos, saboyanos, borgoñones, renanos y, muy especialmente, de patrones hispanos.

Durante la década de los años 90, Joaquín Yarza, Blanco Mozo y Eduardo Carrero, tomaron como punto de partida la obra de Merino Rubio, para abrir nuevas líneas de investigación, profundizando en las realidades que subyacen bajo el taller del *maestro mayor* de una gran empresa artística: autor del proyecto y director de la obra o de la fábrica, los maestros arquitectos, pintores y escultores en el siglo XV, en el tránsito de una cultura abocada a la modernidad¹⁵. Bajo esta perspectiva podría definirse el trabajo del *magíster ecclesiae* como un experto que supervisa las intervenciones en una gran fábrica; un maestro, jerárquicamente superior que desarrolla una actuación integradora de las distintas artes que confluyeron en una empresa constructiva.

Joaquín Yarza y Eduardo Carrero, dejaron expedito el camino al obrador en el que, con independencia de las distintas interrupciones de la obra y manos que en ella confluyen, perciben la presencia en la catedral de León de escultores que no habían dejado huella de su paso en la documentación, como, por ejemplo, la presencia de un maestro del círculo de Alejo de Vahía¹⁶.

Los trabajos de María Dolores Campos abren el camino al estudio del renacimiento¹⁷.

12. J. YARZA LUACES, "El arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos", *Reyes y Mecenas*, Madrid, 1992, pp. 134 y 138 y *Baja Edad Media. Los siglos del gótico*, Madrid, 1992, p. 130.

13. J. V. L. BRANS, *Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco*, Madrid, 1952, p. 25.

14. J. M. AZCÁRATE RISTORI, "Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la Católica", *BSAA*, XXXVII (1971), pp. 201 a 223.

15. Cuando se están editando las Actas del Congreso, en las que se incluye esta ponencia, la Universidad de León ha publicado el libro de E. CARRERO SANTAMARÍA, *Santa María de Regla de León. La catedral medieval y sus alrededores*, Salamanca, 2004.

16. J. YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, pp. 341 a 352 y en *Alejo de Vahía, mestre d'imatges*, Barcelona, 2001, p. 106; y E. CARRERO SANTAMARÍA, "Una alegoría y un sarcasmo en la Librería de la catedral de León", *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, pp. 289 a 298.

17. M. D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz y la arquitectura del renacimiento en León*, León, 1993.

2. LA FÁBRICA DE LA CATEDRAL DE LEÓN EN EL SIGLO XV.

En torno a 1440, durante el episcopado de Pedro Cabeza de Vaca (1440-1459), tal como expresa la documentación catedralicia de forma copiosa, pero velada y elusiva, el obispo y los canónigos legionenses manifestaron, a través de numerosos encargos, su interés por enfrentarse a los problemas arquitectónicos de un complejo edificio aún inconcluso: la catedral de Santa María de Regla. Era necesario, primero corregir el irrefrenable deterioro físico de aquella singular fábrica que en el ya lejano año 1303, el obispo Osorio consideraba, con cierta nota de orgullo y alivio, que *"iba bien merced a Dios"*, y, paralelamente, crear espacios para nuevas necesidades litúrgicas, de gobierno, de administración y justicia en el ámbito eclesiástico, custodia y protección del tesoro y, finalmente, cuidado en la formación intelectual de los clérigos. Hacia la mitad del siglo XV no existían espacios como la sacristía, el oratorio y la librería, no estaba rematada la torre Sur y un capítulo errante se constituía por distintos lugares del ámbito catedralicio.

Presumiblemente el edificio catedralicio comenzó a manifestar alguno de los síntomas de un deterioro que reflejaba las deficiencias estructurales. Sin ánimo de hacer una relación prolija, podrían enumerarse una serie de defectos de construcción; en primer lugar, la audaz estructura gótica se levantaba sobre una cimentación con desigual resistencia, anclada sobre un terreno muy movido por otras construcciones, sobre el que se superponían varios estratos arquitectónicos: desde las *"terme fuerant paganorum"* de la vieja Legio romana, a las distintas catedrales de los siglos IX a XII, entre las que pueden enumerarse la catedral de Ordoño I y del obispo Frunimio, en torno al año 874 probablemente el fruto de la adaptación de un *aula regia*, la intervención de Ordoño II hacia el año 916, la ampliación de la sede realizada en 1073 por el obispo Pelayo y, finalmente la catedral

tardorrománica reseñada por el Tudense y plasmada por Demetrio de los Ríos¹⁸.

En segundo lugar, el material; la sillería utilizada en la construcción de *Santa María de Regla* es fácilmente atacable por un irrefrenable proceso de oxidación de la piedra, con resultados catastróficos para la fábrica y para los programas escultóricos, lenta pero implacablemente pulverizados.

Finalmente deben considerarse los cambios del proyecto trazado para el edificio gótico; el maestro que trabajó en la fábrica a partir de los años cincuenta del siglo XIII, posiblemente el maestro Simón, *"operis eiusdem /legionensis/ ecclesie magister"*, buscaba la esencia de la arquitectura gótica mediante la transformación del proyecto iniciado en torno a 1230, para plasmar un edificio radiante¹⁹.

3. CORRECCIÓN DE ANOMALÍAS DERIVADAS DE LOS ERRORES CONSTRUCTIVOS.

Del análisis formal del edificio actual, más que del estudio de la documentación, se puede concluir que las intervenciones para la corrección de los errores constructivos, generados en parte por cambios de proyecto y de itinerarios en la construcción, quedaron reflejadas en las modificaciones de la cantería en los lados meridional y septentrional del crucero y en el reforzamiento de la resistencia de los arbotantes mediante la consolidación e incluso la reconstrucción de los pináculos (Lám. 1).

La Silla de la Reina.

La estructura arquitectónica conocida como *Silla de la Reina* es en realidad un estribo, construido sobre la capilla del obispo don Rodrigo Álvarez, que anula distintas fuerzas incontroladas en puntos y aristas en las que confluían distintos vectores, derivados de los empujes de las cubiertas, clave del funcionamiento de la arquitectura

18. P. NAVASCUÉS PALACIO, "La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito", *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: aspectos generales*, Actas del Primer Congreso, Ávila, septiembre de 1987, Ávila, 1990, pp. 32 a 37.- J. RIVERA BLANCO, *Historia de las restauraciones de la catedral de León*, "Pulcra Leonina": la contradicción ensimismada, Valladolid, 1993, pp. 113 a 117.- I. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, *La catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*, León, 1993, p. 76.

19. La hipótesis sobre los cambios de proyecto y de direcciones en la obra ha sido enunciada en la ponencia presentada por M. V. Herráez Ortega, en las sesiones de este Congreso y como tal se incluye en estas Actas. Sobre las distintas catedrales construidas a lo largo de la Edad Media, véase M. VALDÉS, M. C. COSMEN Y M. V. HERRÁEZ, "La Edad Media. Del origen a la consolidación de un templo gótico", *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994, pp. 20 a 31.



Lámina 1. Catedral de León. Estado de Santa María de Regla después de la restauración acometida entre 1880 y 1901.

gótica según los racionalistas del siglo XIX. En algunos ejemplos de arquitectura gótica del siglo XIII, como en Chartres y Saint-Denis se configuran como torres, livianas en muchos casos, que flanquean los hastiales del crucero y ocultan las pantallas interiores; el maestro de la catedral de León, utilizó un sencillo estribo formado por dos paramentos en ángulo recto, quizá refuerzo insuficiente para una arquitectura tan irregularmente cimentada. La inconsistencia del estribo hizo necesario reforzarlo en el siglo XV (Lám. 2).

A veces el método formalista conduce al fondo de un confuso y, en ocasiones, maravilloso y a la vez atosigante caleidoscopio, en el que todo puede servir para todo. Pero desde un punto de vista formal, el contrafuerte de sección hexagonal, decorado con relieves de tracería gótica flamígera, el trazado de la ventana y el remate de la crestería permiten establecer una cronología de transición (Lám. 3). Por un lado, en las tracerías que definen estilísticamente la ventana ojival de



Lámina 2. Catedral de León. Costado meridional del transepto, Silla de la Reina.

dos vanos y la rosa sobre el eje de la flecha, fueron utilizadas formas treboladas, basadas en un trazado que partía de un triángulo equilátero curvilíneo; el dibujo guarda relación con obras del último tercio del siglo XIV²⁰. Remata en la parte superior con una crestería en la que dominan formas flamígeras flanqueada por dos pináculos que parece un añadido de principios del siglo XV. Esa crestería ha sido reconstruida; está compuesta



Lámina 3.- Catedral de León. Costado meridional del transepto. Silla de la Reina, detalle de las pantallas-contrafuerte del siglo XIII y remate del siglo XV.

20. Trazados similares se pueden encontrar en tracerías de iglesias norteñas, como Castro Urdiales, catedral de Pamplona e iglesia de San Pedro en Vitoria, en las puertas de la iglesia de Laguardia y obras catalanas de esta misma cronología, como el rosetón oriental de Santa María del Mar y en la iglesia de Pedralbes en Barcelona.



Lámina 4. Costado septentrional del transepto. La Limona, pantallas-contrafuerte del siglo XIII y remate del siglo XV.

por piedra de dos tonalidades distintas, la más antigua y cuantitativamente menos utilizada, presenta un tono grisáceo, frente al color tierra del muro en el que se abre la ventana; en la recomposición de la crestería se utilizó, con buen criterio, otro material de tonalidades más cálidas.

Cada una de las caras de la torrecilla hexagonal que refuerza las pantallas del contrafuerte, cuya sillería enjarja perfectamente con la pantalla adosada, está articulada con dos lancetas de medio punto con decoración de caras de niños u hombres barbados forzadas para adaptarlas al marco en las enjutas, relieves que recuerdan a los utilizados en las enjutas de la puerta del *abditorio* y en la capilla que sirve de acceso a la Librería (hoy capilla de Santiago).

En el siglo XVI fue necesario reforzar la arista de la *Silla de la Reina* con un templete circular,

compuesto bajo los modelos dictados por la estética renacentista.

En resumen, en la intervención realizada afines de la Edad Media, en el contrafuerte en forma de pantalla del lado meridional, conocido con el nombre de *Silla de la Reina*, se advierten al menos tres fases distintas: primera, la construcción de la pantalla calada con una ventana y la torrecilla hexagonal, segunda, la erección de la crestería y dos pináculos, posiblemente para incrementar peso y resistencia para la neutralización de los empujes descontrolados en el proyecto del siglo XIII, y, en tercer lugar, el templete renacentista

El contrafuerte conocido como La Limona.

El estribo septentrional, simétrico a la *Silla de la Reina*, conocido popularmente como *La Limona*. Consta de cuatro pantallas erigidas en el siglo XIII, sobre la capilla de Santa Teresa, conforme al trazado original, y de una escalera helicoidal que genera una pequeña torre, obra de fines de la Edad Media (Lám. 4). Del análisis del conjunto se puede inferir que en el siglo XV la esquina septentrional del estribo se desmoronó y fue necesario reforzar esa arista septentrional con un contrafuerte que envuelve una escalera, y una trompa para reforzar los estribos en la inserción de la torre en la arista (Lám. 5). La torrecilla es una obra sobria, construida sobre una plataforma hexagonal, ornada con decoración de bolas y rematada con una aguja piramidal, abierta con pequeñas ventanas, adornadas con un arco conopial; el análisis de esas formas, induce a situar esta obra en el último tercio del siglo XV. La decoración basada en formas vegetales muy deterioradas coincide con la que aparece en el hastial Norte

La composición de este remate, la textura de la sillería, las aristas prismáticas y los temas vegetales muy expresivos que las decoran, coincide con el diseño de las torrecillas que flanquean el piñón del hastial del crucero en ese mismo costado. No sería aventurado afirmar que los dos prismas que flanquean al piñón Norte y la torre *La Limona*, fueron realizados en la segunda mitad del siglo XV²¹. Estas obras, como en el costado meridional, fueron insuficientes; fue necesario reforzar, en el

21. Es posible que la fecha pueda acercarse a las décadas finales del siglo como parece atestiguar la moldura perlada que rodea el perímetro de la base de *La Limona*. La similitud formal del ápice en las tres pirámides no debe tenerse en cuenta; parecen restauraciones del siglo XIX.



Lámina 5.- La Limona, detalle de la escalera y remate piramidal.

segundo tercio del siglo XVI, el contrafuerte sobre el que descargan los empujes del hastial hacia el Oeste, con un templete circular²².

Este prolijo análisis formal y cronológico de los estribos en forma de pantalla tan solo quiere plantear la hipótesis de que, a pesar de la singular actividad constructiva realizada entre los años 1450 y 1500, la gran preocupación de los canónigos fabricantes de la sede leonesa, a lo largo

del siglo XV, fue la de neutralizar el paulatino deterioro y desplome de la iglesia mayor²³.

4. LA AMPLIACIÓN DE LA CATEDRAL ENTRE 1425 Y 1500.

La gran renovación del siglo XV fue iniciada por el dominico Alonso de Cusanza, obispo de León entre los años 1424 y 1435 y continuada por Juan de Mella entre 1437 y 1440²⁴; éste último desarrolló una labor de diplomacia episcopal muy singular al conseguir de los obispos asistentes al Concilio de Basilea (1439) la concesión de indulgencias para todos los fieles que aportasen bienes materiales para la fábrica de la catedral de León²⁵. Un arco temporal de unos setenta años que concluyó en torno al año 1507 con el contrato de las vidrieras y de la puerta de la Librería capitular, tallada por Juan Quirós.

El enigma de Guillén de Rohan.

No hay en la documentación catedralicia noticia alguna del maestro Guillén de Rohan que, según la fecha de su muerte 1431, trabajaría en la sede leonesa en el primer cuarto del siglo XV.

El nombre del maestro fue incorporado a la historiografía artística por Llaguno y Cean Bermúdez; en las noticias que ofrecen, aparece el nombre de los arquitectos que trabajaron en la catedral de León, como Guillén de Rohan que trabajaba en la catedral en torno a 1430 y Juan de Badajoz, en 1513²⁶.

José María Quadrado, leyó la lápida, hoy desaparecida, empotrada en un muro de la capilla del

-
22. La proximidad de la torre La Limona a la Librería capitular y la composición de alguno de los pináculos deja abierta la posibilidad de que haya rematado alguno de los contrafuertes Juan de Badajoz, el Viejo.
23. La documentación, entre 1376 y 1458, es copiosa en nombres de *maestros de la obra*: Pedro Muñoz, muerto en 1376, Johan López, maestro que aparece como jubilado en 1424 citado ya en 1381, Alfonso Rodríguez, entre 1380 y 1382, Pedro Fernández, en 1398, citados por R. RODRIGUEZ, *Extractos...*, 18, pp. 183 a 188, y 31, pp. 111 a 146 y M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental...*, p. 234.- Fernando González, citado en M. BAUTISTA, M. T. GARCÍA Y M. T. NICOLÁS, *Documentación medieval de la iglesia catedral de León (1419-1426)*, Salamanca, 1990, pp. 115 y 116.- Guillén de Rohan, muerto en 1431 (J. M. QUADRADO, *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, Madrid, 1855 (Gijón, 1977), p. 341.- E. LLAGUNO Y AMÍROLA Y J. A. CEÁN-BERMÚDEZ, *Noticias de arquitectos y arquitectura de España después de su restauración*, Madrid, 1977, t. I, p. 38.- Juan Domínguez, constructor del hastial Norte, en 1444, (D. DE LOS RÍOS, *La catedral de León*, t. II, p. 9).
24. Las precisiones cronológicas sobre el gobierno de los obispos de la diócesis de León, están tomadas de Q. ALDEA, T. MARTÍN Y J. VIVES, *Diccionario de Historia eclesiástica de España*, Madrid, 1972, 5 vols.
25. Z. GARCÍA VILLADA, *Catálogo de los códices y documentos de la catedral de León*, Madrid, 1919, doc. N.º. 1731-33; E. LAMBERT, *El arte gótico en España siglos XII y XIII*, Madrid, 1977, p. 232; W. MERINO, *Op. cit.*, p. 348. Para otro tipo de ingresos, véase C. ÁLVAREZ, *Colección documental del Archivo de la catedral de León*, docs. 01727 y 09046, y T. VILLACORTA RODRÍGUEZ, *El cabildo de la catedral de León. Estudio histórico-jurídico, siglos XII-XIII*, León, 1974, p. 324.
26. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1929 (Madrid, 1977), t. I, pp. 35 a 38,



Lámina 6. - Panda septentrional del claustro, Sala Capitular.



Lámina 7. Sala Capitular, ventana abierta a mediodía.

contador Saldaña en Las Claras de Tordesillas y duda sobre el nombre Guillén de Rohan o de Ridan, sepultado allí en 1431²⁷. Además añade dos nombres a la lista de arquitectos: Benito, citado en 1503 y Alonso Valenciano, en 1513.

De lo expuesto se concluye que Guillén de Rohan fue maestro en cantería en la fábrica leonesa, sin el calificativo de mayor, y aparejador en la construcción de la capilla del contador de Juan II, López de Saldaña, en Tordesillas, titulación que no implica la autoría del proyecto.

En el caso de que Guillén de Rohan hubiese dado las trazas de la capilla de Tordesillas, no conserva Santa María de Regla ninguna obra de las tres primeras décadas del siglo XV que pueda relacionarse con la brillante y esplendorosa capilla castellana y, en consecuencia, con el maestro presumiblemente francés. J. Yarza lo sitúa en el marco de la crisis del arte castellano del siglo XIV y la consiguiente llegada de artistas foráneos como Hanequín de Bruselas, Hans de Colonia, Jusquín, etcétera.

La pregunta es: ¿debemos hablar del magisterio en la catedral de León de Guillén de Rohan, aparejador de Jusquín en la capilla del contador Saldaña, construida entre 1430 y 1435?

¿De cuál de los Jusquines? ¿Del que según W. Merino aparece citado en 1420, o del que será maestro de obra entre 1445 y 1468, que muere en torno al año 1481?

La Sala Capitular.

La Sala capitular se construyó en la panda norte del claustro (Lám. 6). Es un espacio archi-

tectónico muy confuso como consecuencia de la incorporación diacrónica de otras estancias. De forma sucesiva, en ese ámbito arquitectónico hay: 1), una capilla de Santa Catalina, *Sala de piedra*, sobre la que se emplazó; 2), la Sala Capitular; 3), adosada a un torreón de la muralla sobre el que se extiende el resto de un fresco de principios del siglo XIII, y 4) una escalera plateresca.

El Capítulo está iluminado no sólo por una ventana, como se dijo más arriba, un óculo abre el espacio a Levante y aunque ambos vanos están compuestos por tracerías distintas, su construcción, desde un punto de vista formal, fue casi contemporánea (Lám. 7). El rosetón está basado en un juego geométrico que tiene como punto de partida un hexágono que genera seis cuatrifolias curvilíneas (Lám. 8); el modelo es similar a los rosetones abiertos en el interior de los gabletes de portadas aragonesas en la transición del siglo XIV a XV²⁸. Las tracerías de la ventana están originadas por composición de similar cronología que enuncian modelos del gótico flamí-



Lámina 8. Sala Capitular, óculo abierto a levante.

27. *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, Madrid, 1855 (Gijón, 1977), p. 314.

28. Catedral de Huesca e iglesia de Morella (Valencia).

gero, en torno a 1400²⁹. En resumen, si la fecha de 1454 hace referencia a los vanos descritos, parecen soluciones conservadoras de un punto de vista formal.

La Sala capitular está iluminada por un rosetón abierto en el muro oriental y un vano en forma de triángulo curvilíneo. Según W. Merino³⁰, para la apertura de una ventana, en el *Capítulo viejo* se libraron unas cantidades en 1454. De nuevo se abre un repertorio de dudas, el mismo W. Merino se pregunta, ¿es un capítulo ya *viejo* en esa fecha?³¹ Cuando el cabildo catedralicio se reunió para el estudio de los bienes de la mesa capitular y de la fábrica que estaban arrendados de por vida, lo hizo "*ayuntados en el cabildo*", sin más especificaciones; más adelante, un acuerdo tomado en enero de 1590 que completa y amplía los supuestos regulados en el acta anterior expresa: "*los venerables señores deán y cabildo de la iglesia de León ayuntados a su cabildo en el palacio alto que es en la calostrá mayor de la dicha iglesia...*"³²

Estamos seguros que el capítulo viejo es el que está sobre la capilla de Santa Catalina. No parece, en la tradición de los claustros monacales o de reglas catedralicias, el lugar adecuado, claro que en el caso leonés tampoco el claustro está en el lugar adecuado.

Pocas cosas pueden precisarse sobre el lugar tras el estudio de la documentación. Los canónigos se reunían en distintos sitios; en la capilla de san Andrés antes de mediados del siglo XIII, un capítulo gótico; si lo hace una referencia en el siglo XV al *cabildo alto*. Parece que no hay duda de que se trata de la estancia que está sobre la capilla de Santa Catalina.

5. EL MAGISTERIO DE JUSQUÍN (1445-1468).

El remate del piñón de la fachada norte.

En el reverso del piñón hay una inscripción relativa a uno de los importantes arcedianatos de la catedral de León, el de Triacastela, y la fecha de

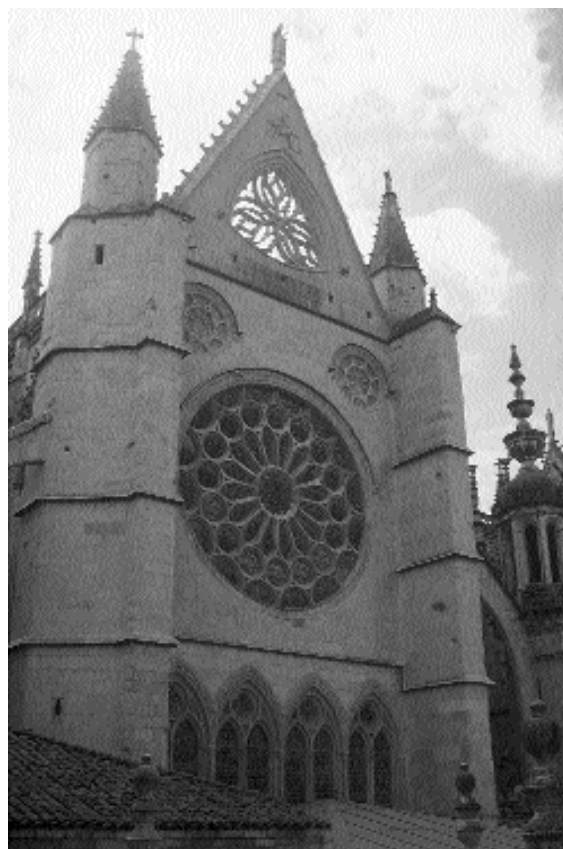


Lámina 9.- Hastial Norte, del siglo XIII, y piñón, contrafuertes y remates piramidales añadidos a partir de 1448.

1448 (Lám. 9). El piñón está flanqueado por dos remates piramidales, posiblemente por necesidad de establecer empujes verticales, cuya composición y textura cromática coinciden con el remate de la estudiada torreta *La Limona*, cuya cronología situábamos en el último cuarto del siglo XV.

La opción por los modelos del gótico flamígero, tanto en la tracería de la ventana como las macollas que rematan el piñón, está decidida.

La Torre Nueva o torre Sur.

A partir del estudio de la heráldica episcopal y de los datos vertidos en las Actas Capitulares, Waldo Merino estableció que la erección de la Torre Nueva, o torre Sur se realizó en tres fases, las dos primeras durante el magisterio de Jusquín (Lám. 10).

29. Hay numerosos ejemplos valencianos, como las tracerías del cimborrio de la catedral y de las iglesias de Morella, y portadas como la de la iglesia de Laguardia o del monasterio de Batalha (Portugal).

30. R. RODRÍGUEZ, "Extracto de las Actas Capitulares de la catedral de León", *Archivos Leoneses*, 23, (1958), p. 183.- W. MERINO RUBIO, Op. cit, pp. 72 y 368.

31. V. GARCÍA LOBO, *Colección documental del archivo de la catedral de León. XIII. (1474-1534)*, León, 1999, p. 109, se dice: "...ayuntados a su cauido en el Palacio Viejo alto que es en la Claustro de la dicha Iglesia, ...".

32. V. GARCÍA LOBO, *Colección documental...* pp. 83 a 86.



Lámina 10. Torre Sur o Torre Nueva.

El punto de partida fue el primer cuerpo que ya habían levantado los constructores del siglo XIII; entre 1458 y 1462, bajo el episcopado de Cabeza de Vaca y de Fortún Velázquez de Cuéllar³³, fue concluido el cuerpo del reloj, compuesto conforme a modelos del gótico flamígero, en el que domina un gran arco conopial decorado con macollas y tracerías basadas en el juego de curvas y contracurvas (Lám. 11).

En el segundo cuerpo de la torre fue levantado entre 1469 y 1474, bajo el episcopado de Antonio Veneris (1464-1470) y Rodrigo Vergara (1470-1478) cuyas armas campean sobre los muros; es una construcción más sobria y pesada en la que dominan los modelos del gótico castellano sobre los europeos, excepto en el uso de la gran inscripción dedicada a María; desde un punto de vista formal la jaculatoria se explica mejor como obra salida del taller que intervino en el cuerpo anterior (Lám. 12).

Durante la tercera fase fue construida la aguja calada, remate frecuentemente utilizado en canterías de Württemberg, Baviera y Sajonia, pero extrañas en la Corona de Castilla hasta la llegada de Hans de Colonia a Burgos. Un cantero conocedor de los modelos burgaleses realizó una obra descompensada en sus proporciones que ha sido fuente de discusiones histórico-artísticas. Proyectada en tiempos del magisterio de Jusquín, o durante la dirección de Alfonso Ramos, sorprende que tan romo remate haya sido erigido bajo la responsabilidad de unos maestros que han dejado detalles tan interesantes de su ejercicio arquitectónico en la sede legionense³⁴.

6. EL MAGISTERIO DE ALFONSO RAMOS 1468-1491

La Sacristía.

La construcción de la catedral de León parece estar sometida permanentemente a los problemas constructivos que derivaban de un suelo castigado por sucesivas intervenciones, importante



Lámina 11. Torre Sur, detalle del segundo cuerpo con arco conopial e inscripción mariana.

33. W. MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 40, indica que figuran los escudos de los obispos Cabeza de Vaca (+1459) y Fortún Velázquez (+1460) y los de Enrique IV y del obispo Fortún pintados en 1460 por maese Nicolás. A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y su provincia (1230-1530)*, León, 1998, p. 489, afirma que Jusquín concluyó la torre meridional

34. J. L. BLANCO MOZO, "La torre Sur de la catedral de León. Del maestro Jusquín a Hans de Colonia", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XI (1999), pp. 29 a 57, tras un prolijo análisis formal intuye que el proyecto está muy cercano a los modelos de Hans de Colonia.



Lámina 12. Torre Sur; cuerpo de campanas y remate con la aguja calada.

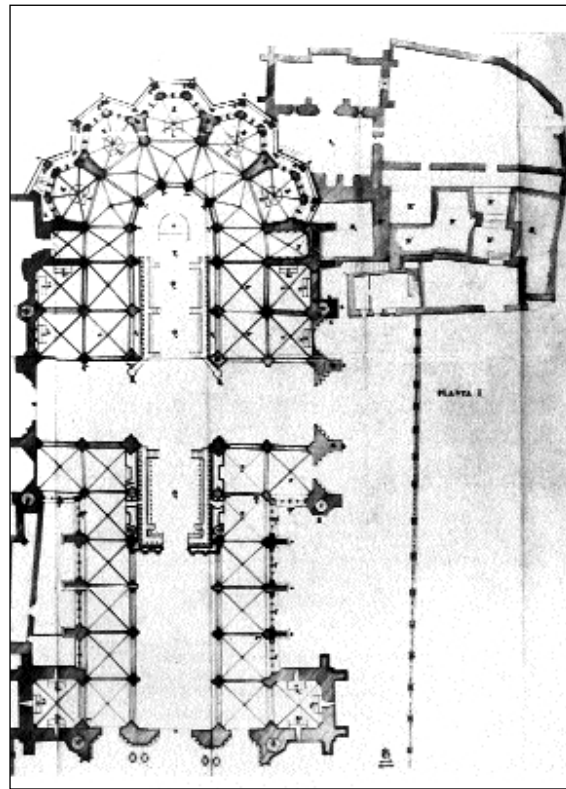


Lámina 13. Catedral de León; planta que refleja el conjunto de estructuras arquitectónicas añadidas a la cabecera en el costado de mediodía.

desajuste en las cotas y de los imponderables urbanísticos que imponían los terrenos episcopales que estaban atravesados por una vía pública derivada de la vía *decumana* de la *Legio* romana, que generó una extraña dinámica que se movía inevitablemente entre el orden y el caos (Lám. 13).

El lado Sur-Este de la catedral estaba configurado por una sucesión de laberínticas y complejas construcciones como el *abditorio*, el tesoro, la torre, la sacristía vieja, *etcétera*, que fueron eliminadas o recolocadas en otro lugar por los directores del proceso de restauración de fines del siglo XIX. Esos espacios que respondían no solo a las necesidades religiosas, sino también a la burocracia administrativa del cabildo, estaban surcados por estrechos pasajes y escaleras que comunicaban los cubículos de un extraño dédalo que culminaba con el pasaje entre el palacio episcopal y la sede catedralicia.

Según un dibujo muy sucinto de la planta de la catedral de León, fechado en 1514, en el entorno

del compás meridional puede rastrearse el lugar en el que estaba situada la vieja sacristía catedralicia, a la que se accedía por la capilla dedicada a la Virgen del Carmen, en donde está enterrado el obispo Rodrigo Álvarez. El autor del dibujo y del texto al referirse a las capillas de la cabecera de Santa María de Regla, indica que "*Son diez capillas alrededor de este coro, con la Librería y la Sacristía, digo de la torre*"; es decir, al afirmar en la primera redacción que una es "*la Sacristía*", da la impresión de que corrige la frase con cierta precipitación para añadir: "*digo de la torre*" (Lám. 14).

La capilla del Carmen sirvió de base a la construcción de las pantallas que neutralizan los empujes en la intercesión de la cabecera y el transepto de la catedral, conjunto ampliado en el siglo XV con la "Silla de la Reina", y también el lugar en el que se situaba la "torre del tesoro", citada por Demetrio de los Ríos, en la que trabajaron Alfonso de Mojados y el maestro Juan de Candamo³⁵. En efecto, esta hipótesis parece confirmarla el hecho de que en el citado plano de 1514, en el re-

35. D. DE LOS RÍOS, *La catedral de León*, Madrid, 1895 (edición facsimilar en Valladolid, 1989), p. 76 y 77, indica que por "*la capilla menor primera de la girola al Sur se ingresaba, en el siglo XV, á una escalerilla que subía á cierto departamento exterior de la Catedral, que, revolviendo papeles, descubrimos llamarse entonces el tesoro*". Según la documentación que aporta de los Ríos, esta obra se hizo en

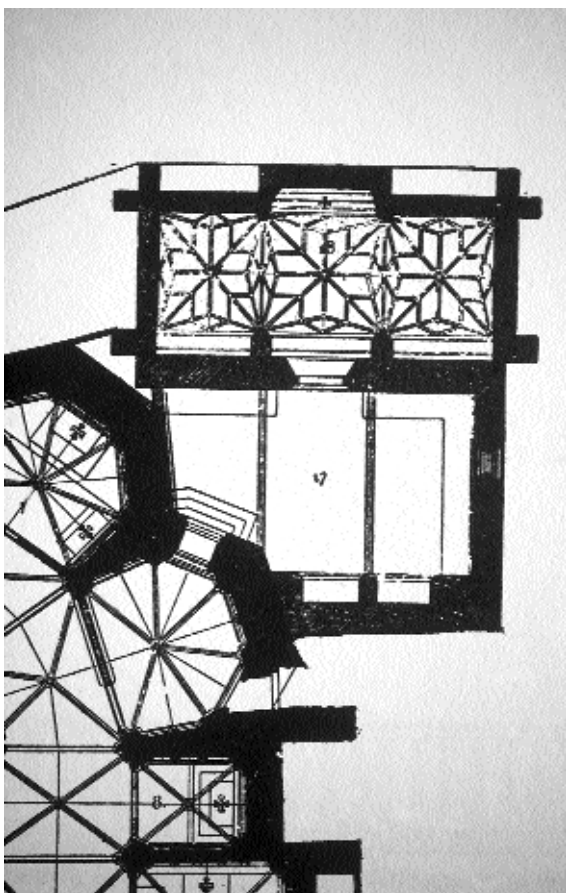


Lámina 14. Conjunto de la sacristía construida por Alfonso Ramos, mas el tramo añadido por Juan de Badajoz, el Mozo.

cuadro correspondiente a la actual capilla de El Carmen figura el texto: "torre de la sacristía"³⁶.

Independientemente del lugar en el que se encontrase la sacristía vieja, a fines del siglo XV, durante el episcopado de Alfonso Valdivieso (1485-1500), bien porque ya era insuficiente, o porque no reunía condiciones dignas para tal cometido, el cabildo encargó la construcción de una sacristía nueva al maestro Alfonso Ramos, pedrero que trabajaba en la fábrica desde los años sesenta, elevado a la condición de maestro a la muerte de Jusquín (Lám. 15). Las referencias documentales hacen alusión a que en 1487 trabaja en la obra de la sacristía un determinado número de canteros y, unos años después, en 1491, se reúnan en capítulo los canónigos³⁷.

Para la construcción de la nueva sacristía el capítulo autorizó el derribo del paño Este de la capilla de San Clemente, hecho que se justificaba por la necesidad de incorporar los terrenos que estaban extramuros de la ciudad. Tal decisión planteaba dos problemas; uno derivado de la diferencia de cotas entre la solera de la iglesia de Santa María y la nueva sacristía y el segundo de la adaptación de la planta de la sacristía a la articulación de los muros de las capillas radiales de la sede catedralicia. En efecto, la considerable diferencia de altura entre ambos espacios impuso la construcción de una escalera de notable y peligrosa inclinación que convertía a la primitiva capilla de San Clemente en mero lugar de paso; el segundo problema determinaba la accidentada e irregular planta de la sacristía y los sorprendentes desajustes entre los muros, las ventanas y el eje de la bóveda (Lám. 16). La sensación general que produce la sacristía nueva es que se trata de una obra urgente, precipitada y de presupuesto poco espectacular. No obstante el proyecto de Alfonso Ramos presenta aspectos notables, tales como la composición de un espacio unitario de fuerte carácter monumental que podrá encontrarse en obras posteriores, por ejemplo la sacristía de Sigüenza, cerrado por una bóveda de cañón con arcos angrelados con un tratamiento preciosista de los lóbulos, muy similares a los que cierran las ventanas de la Librería.



Lámina 15.- Sacristía de la catedral de León, detalle de los arcos angrelados.

1454. W. MERINO, *Op. cit.*, págs. 40 a 44.- E. CARRERO, *Las catedrales del territorio leonés. Claustros, dependencias y entrono urbano*, tesis doctoral en proceso de edición, vol. I, págs. 269 a 271

36. M. D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, "Diseño de la planta de la catedral de León realizado en 1514", *Archivo Español de Arte*, nº. 252, (1990), pp. 640 a 646.

37. W. MERINO, *Op. cit.*, p. 91.

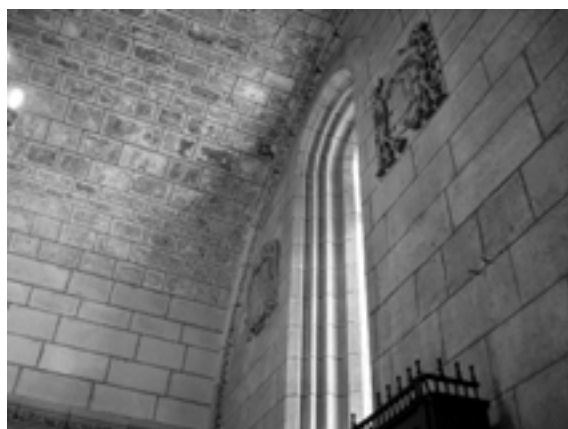


Lámina 16.- Sacristía de la catedral de León, detalle del desajuste ente el trazado de la bóveda de cañón y la ventana.

La Librería.

En 1478, el obispo Rodrigo de Vergara incluía en sus mandas testamentarias la idea de construir una biblioteca³⁸. Esta obra constituirá el epílogo de una fábrica gótica que inició sus capítulos en torno a un tiempo que produjo la reunificación de los reinos de Castilla y León y la decidida conquista de los territorios del Sur, bajo el reinado de Fernando III, y el prólogo de otro proceso constructivo que se apoyará en las propuestas del humanismo renacentista (Lám. 17).

Raimundo Rodríguez, ofrece un dato singular para la historia de la Librería; en esa misma fecha, en 1478, un número considerable de *libros de molde*, es decir libros impresos, fueron traídos de Roma para ser entregados a la iglesia de León, para que se instalen en la librería o en el coro, "para que lean en ellos los que quisieren"³⁹. W. Merino, por su parte, interpreta que las obras de la librería fueron encargadas a Juan de Badajoz, el Viejo, en las que trabajó entre 1492 y 1495⁴⁰.

Un análisis pormenorizado de las formas induce a plantear la hipótesis de que en la Librería Capitulare trabajaron al menos tres talleres. Un taller hizo el planteamiento general, resolvió la composición y construyó en gran medida los muros, los pilares y las ventanas; estas últimas son un interesante ejemplo de ventanas tardogóticas, abiertas por una ojiva angrelada, decorada con lóbulos acareados similares a los que ya habían utilizado los constructores de la Sacristía Nueva (Láms. 18 y

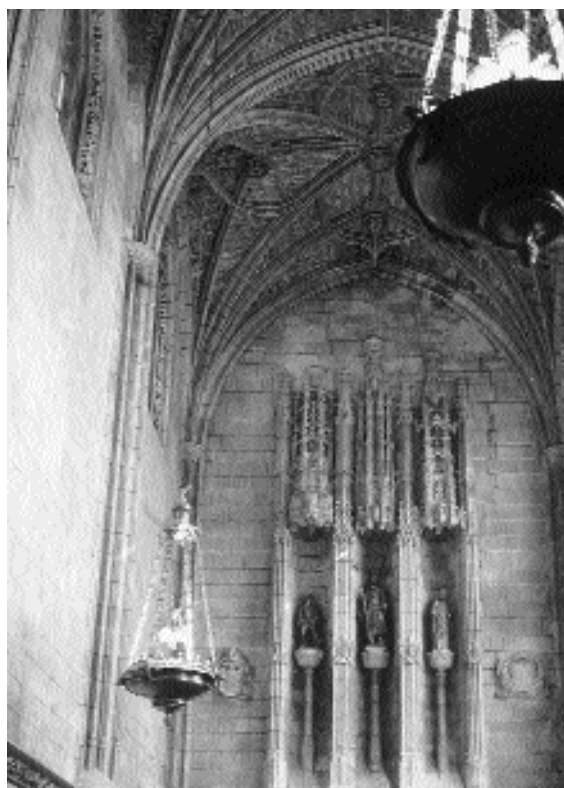


Lámina 17. Librería Capitulare.

19). Un segundo taller formado por un grupo de excepcionales escultores que presumiblemente durante la última década del siglo XV hicieron las tracerías arquitectónicas del testero, las ménsulas y una preciosista imposta poblada por temas vegetales y animales (Lám. 20). Por último, un tercer equipo que se mueve en torno a modelos arcaizantes, trazó las cubiertas conforme a un dibujo poco original y nada audaz que aseguró la estabilidad



Lámina 18. Librería Capitulare. Detalle de las ventanas y arcos angrelados.

38. Archivo de la Catedral de León, *Actas capitulares*, 1478, doc. 9821, fol. 27 (M. VALDÉS, C. COSMEN Y M. V. HERRÁEZ, "La Edad Media. Del origen a la consolidación de un templo gótico", *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994, p.128.

39. R. RODRÍGUEZ, *Extracto de Actas Capitulares...*, 1962, pp. 134.

40. W. MERINO, *Op. cit.*, pp. 112 y 113.



Lámina 19. Librería Capitular. Detalle del arco angrelado de una de las ventanas del lado Este.



Lámina 20. Librería Capitular. Detalle del relieve de la imposta.

con pináculos que repiten la composición de los que fueron utilizados por Juan de Badajoz, el Viejo, en la recomposición de la capilla central de la basílica de San Isidoro de León; este mismo taller abrió la puerta que comunicaba la Librería y la capilla de San Andrés según el modelo de un arco mixtilíneo de cinco puntas, similar a de la capilla tardogótica de la catedral de Oviedo.

El esquema de la secuencia cronológica que explica la construcción de la biblioteca de la catedral de León podría responder al siguiente modelo: a), antes de 1478 no hay librería o es insuficiente porque los canónigos habían estado utilizando el coro para tal finalidad. La compra de libros impresos en Italia, realizada por el obispo Rodrigo de Vergara, induce a pensar que hacia 1480 el cabildo catedralicio sintió la necesidad de construir un Librería Capitular cuyo proyecto, según fechas y formas, pudo encargarse a Alfonso Ramos

Un análisis pormenorizado de las formas conduce a la siguiente conclusión:

a) en la Librería Capitular trabaja un taller bajo el

magisterio de Alfonso Ramos que hace el proyecto general y resuelve los muros, pilares y las ventanas flamígeras cuya ojiva es realizada con lóbulos acareados, tema que ya se había utilizado en la sacristía;

b) un segundo y excepcional obrador de escultores traza la arquitectura del testero, las ménsulas y una imposta poblada de temas vegetales y animales; y.

c) un tercer equipo, más tosco y arcaizante con cierra las cubiertas sin gran entusiasmo ni originalidad y traza un arco de cinco puntas, similares a los ovetenses, sobre el arco de San Andrés, taller que podría estar relacionado con el magisterio de Juan de Badajoz, el Viejo (1499-1522) (Lám. 21).

Si como afirma el doctor Yarza, hipótesis que luego admitió el doctor Carrero, se advierte la presencia de un escultor del círculo de Alejo de Vahía, podría pensarse que el trabajo de los escultores y el de Juan de Badajoz corrieron paralelos⁴¹. Las ménsulas estaría terminadas en torno a 1500, cinco años después el de Juan de Badajoz, el Viejo y en torno a 1507 ya habrían concluido los vidrieros las ventanas y Juan Quirós entregaría la portada hoy colocada en la panda Norte del claustro, en la capilla de Santa Catalina.



Lámina 21.- Cubierta de la Librería Capitular.

41. J. YARZA LUACES, *Alejo de Vahía mestre d'imatges*, p. 106. E. CARRERO SANTAMARÍA, "Una alegoría y un sarcasmo en la Librería de la catedral de León", pp. 289 a 298.

La última escultura gótica. Las obras del siglo XV

María Dolores Teijeira Pablos

RESUMEN

La catedral leonesa tuvo durante el siglo XV una gran actividad escultórica destinada a completar su proceso constructivo. Esta actividad se desarrolló en tres etapas sucesivas.

Una primera y de escasa producción, que dura hasta 1440 aproximadamente, en la que predomina la influencia borgoñona en imágenes como la de Santa Catalina del Museo o la Virgen del antiguo retablo mayor.

Una segunda, en torno a mediados de siglo, dominada por la figura de Maestre Jusquín, con obras como las imágenes de San Juan Bautista y el Salvador de la portada, el sepulcro del canónigo Grajal o el relieve del chantre Getino.

Una tercera, en la segunda mitad de siglo, marcada por la influencia flamenca en obras que, como la sillería coral o la decoración de la antigua librería catedralicia, extendieron su influencia más allá del ámbito leonés.

ABSTRACT

During the XVth century the cathedral of León had a great sculptoric activity in order to complete its constructive process. This activity was developed in three different periods.

The first one, although with limited results, was extended between 1400 and 1440 more or less. During this period the Burgundian influence was clear in sculptures such the image of Saint Catherine in the Museum or the Virgin in the old altarpiece.

The second one, around the middle of the century, was dominated by Master Jusquín and it had some works like the statues of Saint John the Baptist and the Saviour in the West portal, the tomb of Juan de Grajal or the relief of Alonso de Getino.

The third one, in the second half of the century, was marked by the Flemish influence, with works -the choir stalls or the sculptures of the old library- that extended their influence beyond the León area.

PALABRAS CLAVE: Escultura tardogótica. Catedral de León. Maestre Jusquín. Juan de Malinas. Sillería coral. Librería.

KEY WORDS: Late gothic sculpture. León cathedral. Master Jusquín. Juan de Malinas. Choir stalls. Library

Durante el siglo XV la catedral leonesa, una vez finalizado su desarrollo constructivo en lo fundamental, vivió como otros edificios de su entorno un proceso de "remate" interior y exterior de la misma en el que se realizaron gran parte de los elementos funcionales y ornamentales que una obra de este tipo precisaba para el adecuado cumplimiento de su papel religioso. La culminación del complemento escultórico monumental, la obtención del correspondiente mobiliario litúrgico y de las necesarias piezas devocionales eran tan importantes en este momento como lo había sido en el suyo la terminación del edificio catedralicio.

La magnitud de las obras necesarias, tanto en la catedral leonesa como en otras de la corona de Castilla, coincidió con la llegada de formas artísticas foráneas que revitalizaron el panorama artís-

tico hispano, consiguiendo que la última fase medieval no fuese ni mucho menos una etapa de lenta decadencia, sino por el contrario uno de los períodos más interesantes y fructíferos de la historia del arte español.

Ambos hechos no tuvieron lugar de manera simultánea por casualidad. Fue precisamente el gran volumen de mano de obra especializada que demandaban las fábricas abiertas -entre ellas la catedral leonesa- lo que atrajo a un gran número de artistas flamencos, borgoñones, germanos a los que se debe gran parte de la producción artística del siglo XV hispano.

Si bien la catedral leonesa no constituyó un foco de atracción de mano de obra extranjera tan importante como lo serían las de Burgos o

Toledo, también aquí se produjo la llegada de canteros, imagineros, carpinteros, entalladores, así como de pintores, orfebres o vidrieros procedentes de las zonas mencionadas, y a ellos se debe la mayor parte de las obras de arte de mayor calidad producidas durante esta centuria.¹

Si bien es evidente que ésta es la primera y más importante característica de estas obras no debe considerarse sin embargo que afectó por igual a todas las realizadas en este siglo, ni que la influencia foránea se manifestó como una mezcla informe y caótica de formas que aparecieron sin orden ni concierto durante toda la centuria. Muy al contrario las esculturas realizadas durante todo el siglo para la catedral leonesa muestran de manera clara la diversidad de formas que, según el gusto y las necesidades artísticas de cada momento, fueron sucediéndose durante todo el siglo, bien por evolución, bien por sustitución, extendiendo su vigencia hasta bien entrada la centuria siguiente.

La producción artística que constituye el ámbito de referencia de esta ponencia presenta hitos significativos, como el conjunto escultórico de la antigua librería o la sillería del coro, pero también un número importante de otras obras menos conocidas, en parte porque no han sido objeto de un estudio profundo hasta el momento, en parte también porque muchas de ellas han perdido parcialmente su significado original al haber sido desvinculadas del entorno para el que fueron creadas. Estas obras tienen sin embargo la importancia de constituir algunas de las piezas que faltan en el panorama incompleto de nuestro conocimiento actual de la historia del arte del siglo XV español. Por ello, sin abandonar la actualización de los datos conocidos sobre las obras protagonistas, quiero fijar especialmente la atención en algunas de estas otras piezas y el relevante papel que jugaron en el arte castellano de su momento. Todas ellas, además de su calidad intrínseca, presentan el interés de ser piezas muy singulares en el panorama artísticamente bastante conservador

del siglo XV leonés. En una fábrica en la que los obispos no tuvieron en esta centuria un papel demasiado significativo como promotores directos de obras de arte, fue a menudo el cabildo como institución o algunos de sus miembros a nivel individual quienes impulsaron la realización de obras escultóricas, cabildos que tienden normalmente a ser promotores artísticos muy condicionados por su interés por preservar la ortodoxia religiosa y no aceptan fácilmente las formas más innovadoras. En el caso leonés, sin embargo, se verá como en muchas de las obras planteadas se parte de elementos estilísticos e iconográficos que en este momento difícilmente podrían calificarse de novedosos o vanguardistas, pero que renovados y matizados adecuadamente supusieron importantes aportaciones, incluso en algún caso una profunda renovación de la tipología a la que pertenece la obra.

Ca.1400-1440

LA INFLUENCIA BORGÑOÑA EN EL PRIMER TERCIO DE SIGLO

La actividad artística en general debió ser muy escasa en la catedral leonesa durante este período después de un siglo XIV en el que los trabajos más importantes fueron los realizados en el claustro, cuya obra avanzó lentamente a lo largo de toda la centuria.²

Durante esta primera fase del siglo XV se llevaron a cabo varias obras de importancia, fundamentalmente de pintura, de la mano de Nicolás Francés. En cuanto a las obras de escultura no alcanzaron la brillantez e importancia de otras, como por ejemplo el retablo mayor.³ De esta producción escultórica hay que destacar claramente dos piezas:

En primer lugar la imagen de la virgen de la Asunción. Esta pieza se hizo para presidir el retablo mayor anteriormente citado, constituyendo la única obra de escultura en este conjunto pictó-

1. M. V. HERRÁEZ ORTEGA, "Artistas flamencos en León en la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI", *Estudios Humanísticos*, 8 (1986), pp.191-199.

2. M. VALDÉS et al., *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994. Para la obra gótica del claustro ver p.110 y siguientes. E. CARRERO SANTAMARÍA, *Santa María de Regla. La catedral medieval y sus alrededores*, En prensa. Cfr. también la ponencia presentada por la Dra. Franco Mata en este mismo congreso.

3. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Maestre Nicolás Francés*, Madrid, 1964. J. YARZA LUACES, "Un perfil de Nicolás Francés", en *Restauración de las pinturas murales del claustro de la catedral de León*, Valladolid, 1997.

rico. Cuando el retablo gótico fue desmontado para ser sustituido por el que realizó en el siglo XVIII Simón Gavilán Tomé, la virgen gótica se mantuvo como imagen titular, debido a que la nueva obra había sido costeada en buena parte por el donativo de un devoto anónimo que ponía, entre otras condiciones, precisamente la continuidad de la imagen.⁴ Cuando, tras la restauración del templo en el siglo XIX, el retablo barroco fue desmontado y entregado en depósito a la iglesia de San Francisco, la virgen gótica continuó siendo su imagen titular y actualmente se conserva en dicha iglesia junto con los restos del retablo mayor catedralicio.⁵ Para su adaptación al retablo dieciochesco se añadieron a la imagen diversas figuras de ángeles que pueden verse a los lados y sobre la nube, que por lo tanto no pertenecerían a la obra gótica.⁶

Se trata de una imagen de cuerpo entero, con la figura de la virgen vestida con túnica y manto cubriéndole el cuerpo y la cabeza, con las manos unidas frente al pecho en actitud orante. La rodean los elementos habituales en una asunción: nubes y rayos a su espalda y bajo ella y a sus lados diversas imágenes de ángeles componen el adecuado marco para resaltar la gloria de una virgen adaptada a su iconografía barroca.

En segundo lugar una imagen de Santa Catalina, actualmente conservada en el Museo catedralicio y que anteriormente se encontraba en la girola del templo, bajo la urna de San Alvito (Lám. 1). Se trata de una obra hecha en alabastro y completamente policromada. La santa se presenta vestida ricamente, siguiendo la moda del momento, con saya y brial de mangas perdidas,



Lámina 1. Imagen de Santa Catalina. Museo Catedralicio y Diocesano de León.

muy ajustado a la cintura, lujosamente enjoyada y coronada. En la mano izquierda sostiene un libro abierto que lee, mientras con la derecha sujeta la rueda del martirio que se quiebra a sus pies.

Ambas imágenes han sido atribuidas a diversos artistas, desde Maestre Jusquín,⁷ a Lorenzo Mercadante de Bretaña,⁸ atribuciones rectificadas

4. Archivo de la Catedral de León (A.C.L.). Doc. 8778. *Documentos pertenecientes al altar mayor de esta Santa Iglesia*. F. ALVÁREZ, "La "pulcra leonina" y su retablo de la capilla mayor", *Archivos Leoneses*, VI (1952), pp.95-109. J. M. PRADOS GARCÍA, "El retablo mayor del siglo XVIII de la catedral de León", *Archivo Español de Arte*, 20 (1982), pp.329-350.

5. A.C.L. Doc.10.063. *Actas Capitulares 1880-1884*. En el cabildo del 26 de noviembre de 1882 se trató lo siguiente: "...leyose una exposición de la Real Comunidad de Padres Capuchinos suplicando al cabildo se sirva entregarles a calidad de depósito la ymagen de la Asunción de Nuestra Señora, patrona de esta Santa Iglesia y que formaba parte del antiguo retablo, y el cavildo acordó acceder a lo solicitado habida consideración de que se ha cedido en el mismo concepto todo el retablo y que la mencionada ymagen recibirá más culto en la yglesia de San Francisco...".

6. A.C.L. Doc.8778. C.285. *Documentos pertenecientes al altar mayor de esta Santa Iglesia*. Fol.1r. "En virtud de lo que tengo dicho vuesa merced podrá noticiar a su ilustrísimo cabildo que ai un devoto de Santa María de Regla que dessea se haga un retablo para su altar mayor en esta santa iglesia, por no parecer está bueno el que al presente tiene, con las calidades y condiciones siguientes. Primera. A la ymagen de Nuestra Señora no se ha de llegar de ninguna forma y se habrá de dejar según está en el nuebo retablo, excepto que sea ilustrar algo el vestuario, la nube o trono, podrá servir ilustrándola y haciendo todos los ángeles al modo que oi se estila y sólo se podrá levantar dicho trono un poco más...".

7. A. FRANCO MATA atribuyó a Jusquín la virgen del retablo en "La obra escultórica de Maestre Jusquín en León", *Goya*, 152 (1979), pp.83-89. La atribución de Santa Catalina al mismo artista se debe a R. RODRÍGUEZ en *Guía de la catedral de León*, León, 1925.

8. Tal atribución de la imagen de Santa Catalina se debe a M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de España. Provincia de León*, León, 1927, p.254.



Lámina 2. Imagen de Santa Catalina. Capilla Saldaña. Santa Clara de Tordesillas. (Foto de la autora. Copyright Patrimonio Nacional).

posteriormente por sus propios autores,⁹ incluso a Nicolás Francés en el caso de la virgen del retablo,¹⁰ lo que llevaría a determinar una faceta escultórica de este pintor, hasta hoy poco conocida.¹¹ En la actualidad se relacionan ambas imágenes con uno de los más importantes conjuntos escul-

tóricos de la primera mitad del siglo XV castellano, el de la capilla del contador Saldaña en Santa Clara de Tordesillas.¹² Esto ha permitido establecer la hipótesis de que alguna de estas dos obras, claramente de autores distintos, pudiera atribuirse a Guillén de Rohán,¹³ artista conocido únicamente a partir de una inscripción funeraria, hoy desaparecida, que se encontraba en el exterior de la capilla de Tordesillas.¹⁴ La inscripción vinculaba a este artífice, de clara procedencia foránea, con la obra arquitectónica de la capilla, aunque probablemente sólo en sus inicios, ya que se sabe que se levantó entre 1430 y 1435 y Guillén de Rohán murió a fines de 1431, por lo que sería quizá el autor de sus trazas y el que daría comienzo a la obra,¹⁵ lo que hace difícil que él personalmente pudiera participar en su complemento escultórico, aunque sí podría ser obra de alguno de los miembros de su taller.¹⁶ El texto aporta también la noticia de que a su muerte dicho artista era maestro de la obra de la catedral de León, lo que supondría la confirmación documental del vínculo necesario entre las obras de Tordesillas y las leonesas. Por desgracia su estancia en León no puede siquiera confirmarse, ya que gran parte de la documentación de este momento se ha perdido y en la restante no aparece en ningún caso el nombre del artista, por lo que su autoría, o la de alguno de sus colaboradores, sigue siendo únicamente una hipótesis. El toponímico del artista explicaría la evidente influencia borgoñona de ambas obras, visible sobre todo en las imágenes de Santa Catalina, la del Museo catedralicio leonés (Lám. 1) y la conservada en la capilla Saldaña (Lám. 2), de claro recuerdo sluteriano en la monu-

9. A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, 1998, p. 475, rectifica la atribución de la virgen del retablo. M. GÓMEZ MORENO, "Jooskén de Utrecht, arquitecto y escultor?", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, V (1911), pp. 63-66, rectifica la atribución de Santa Catalina a Mercadante.
10. C. J. ARA GIL, "Escultura", *Historia del Arte en Castilla y León. III. Arte gótico*, Valladolid, 1995, p.302.
11. En este sentido ya A. FRANCO MATA, *Escultura gótica...*, pp. 472-475 recoge su faceta de escultor como autor documentado del "faraute" que señalaba el camino al Paso honroso de Suero de Quiñones.
12. Ya establecía tal relación, en referencia a la imagen de Santa Catalina, M. GÓMEZ MORENO, "Jooskén de Utrecht...?" y la repite para ambas A. FRANCO MATA, *Escultura gótica...*, pp. 475-477. En la misma línea C. J. ARA GIL, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, p.195-209, a quien se debe el estudio hasta la fecha más completo de la obra vallisoletana.
13. A. FRANCO MATA, *Escultura gótica...*, p. 476 cree posible que sea el autor de la virgen del retablo.
14. "Aquí yace Mestre Guillén de Rohan, maestro de la iglesia de León, et apareiador de esta capilla, que Dios perdone. Et finó a VII días de diciembre, año de mil et CCCC et XXX et un años". El texto es recogido con pocas variantes por varios autores que todavía pudieron verla: E. LLAGUNO AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829, vol.I, p.102. J. M. QUADRADO, *España. Sus monumentos y sus artes. Su naturaleza e historia*. Valladolid, Palencia y Zamora, Barcelona, 1885, p.241 y M. GÓMEZ MORENO, "Jooskén de Utrecht...?".
15. J. CASTÁN LANASPA, *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia (siglos XIII-XV)*, Valladolid, 1998, pp. 562-569.
16. C. J. ARA GIL, *Escultura gótica...*, pp. 202-203, cree que Rohán podría haber llegado a hacer sólo el primer cuerpo de la capilla, planteándose el segundo tras su muerte, probablemente con cambios importantes en el proyecto, lo que explicaría las diferencias estilísticas entre las esculturas de ambas partes y la existencia de piezas incompletas o desubicadas.

mentalidad de la figura, la talla refinada o la elegancia de la postura de la santa.

La imagen de la Virgen presenta más similitudes con algunos de los ángeles representados en las enjutas de los sepulcros.

Además del nexo vallisoletano, que relacionaría las dos obras leonesas con dos de los escultores que trabajaron en la capilla Saldaña a partir de 1430, se ha visto en ellas una posible conexión con algunas realizaciones toledanas, también relacionadas con las de Tordesillas,¹⁷ en concreto con el sepulcro del obispo Cerezuela de la capilla de Santiago de la catedral y otras obras relacionadas, como el sepulcro de Aldonza de Mendoza realizado para el monasterio de Lupiana, hoy conservado en el Museo de Guadalajara, que en su día llegó a ser atribuido a un maestro de la obra leonesa: Maestre Jusquín.¹⁸ Estas conexiones sitúan a las poco conocidas obras leonesas entre las primeras que en Castilla muestran la introducción de las influencias artísticas europeas en la escultura castellana a través de la presencia en León de un grupo de escultores que trabajarían paralelamente en otros conjuntos castellanos.

MEDIADOS DE SIGLO: MAESTRE JUSQUÍN

Aproximadamente una década después de la realización de las obras anteriormente comentadas y coincidiendo con el inicio de una etapa en la que el cabildo intentó dar un nuevo impulso a

las tareas de remate del edificio, aparece en la fábrica catedralicia el artista mejor conocido desde el punto de vista documental de toda la centuria: Maestre Jusquín. A pesar del relativamente elevado número de datos documentales que se conservan sobre él y de la atención que su trayectoria ha suscitado entre los investigadores,¹⁹ la figura de Jusquín y el alcance de su obra sigue siendo en muchos sentidos una incógnita; aún así es indudablemente la presencia dominante del panorama artístico leonés del siglo XV, hasta el punto de que pocas obras de esta centuria han podido evitar serle atribuidas.

Citado como maestro de la obra catedralicia ya en 1445,²⁰ se supone que podría haber nacido hacia 1415,²¹ probablemente en España,²² de padre extranjero, quizá holandés,²³ quizá formado en la propia catedral leonesa con los maestros que le antecieron en el cargo, especialmente con Guillén de Rohán, con el que se la ha relacionado en múltiples ocasiones y junto al que podría haber trabajado,²⁴ quizá con los maestros Fernando González o Juan Domínguez, quienes le antecieron en el cargo de maestro de la obra.²⁵ Su labor en la obra leonesa se centra sobre todo en las décadas de los años 50 y 60, período al que pertenecería la mayor parte de su producción. A partir de 1459 su presencia en la obra leonesa es muy discontinua, faltando a menudo varios días seguidos, lo que ha llevado a pensar que a partir de este momento compatibilizó su trabajo en la fábrica leonesa, fundamentalmente en la torre sur, con alguna otra fuera, aunque

-
17. M. GÓMEZ MORENO, "¿Jooskén de Utrecht...?". A. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, "Un enterramiento en la capilla de Saldaña, en el monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid)", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1992, pp. 301-312.
 18. M. GÓMEZ MORENO, "¿Jooskén de Utrecht...?".
 19. M. GÓMEZ MORENO, "¿Jooskén de Utrecht...?". A. FRANCO MATA, "La obra escultórica...". J. L. BLANCO MOZO, "Maestro Jusquín, escultor. Nuevas aportaciones, nuevos problemas", *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época*, Burgos, 2001, pp.463-473.
 20. En dicha fecha se le menciona ya como maestro de la obra en un documento que recoge un pago por el alquiler de su casa, que era la que habitualmente ocupaba el titular de este cargo. A.C.L. Doc.10.112. *Libro de Rentas 1445*. Fol.92v.
 21. J. L. BLANCO MOZO, *Op.cit.*, p.464. La fecha se deduce del dato que le sitúa como maestro de la obra en 1445, por lo que supone que para entonces tendría al menos treinta años y que sería un artista ya plenamente formado.
 22. W. MERINO RUBIO, *Arquitectura hispano-flamenca en León*, León, 1995 (2ª edición revisada), p. 32 y 306. publica un recibo de pago, firmado por el propio Jusquín con una grafía inconfundiblemente hispana. A.C.L. Doc.10.103. *Libro de Cuentas de Fábrica 1441-1467*. Papel suelto en el libro.
 23. Fundamentalmente en base a cuestiones estilísticas. J. L. BLANCO MOZO, *Op.cit.* W. MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p.32 va aún más allá considerando la posibilidad de que estuviera relacionado con Jusquín de Utrecht, un mercader de origen holandés asentado en Burgos y que tuvo relación con la catedral leonesa, a la que vendió vidrio, estaño y plomo en 1424, y con el cual durante algún tiempo se ha confundido a Maestre Jusquín. A. FRANCO MATA, "La obra escultórica..." está de acuerdo con esta hipótesis.
 24. W. MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p.66.
 25. J. L. BLANCO MOZO, "La torre sur de la catedral de León: del maestro Jusquín a Hans de Colonia", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XI (1999), p.31.

quizá no muy lejos, debido a que las ausencias no fueron nunca de una duración superior al mes.²⁶ Se ha especulado con la posibilidad de que esta obra fuese, bien una posible y tardía intervención en la capilla Saldaña de Tordesillas,²⁷ bien un posible trabajo para el monasterio de San Benito de Sahagún que se comentará más adelante. En cualquier caso la fábrica consiguió mantener al maestro en la obra, por lo que seguiría trabajando en la torre sur hasta bien entrada la década de los 70 cuando se remató el cuerpo superior de la misma.²⁸ Jusquín se mantuvo en el maestrazgo de la obra hasta 1481, año de su muerte.²⁹ De estos últimos años, con el maestro envejecido, quizá enfermo, no hay apenas noticias.³⁰

Se ha destacado recientemente la situación privilegiada de que Jusquín gozó en la catedral leonesa:³¹ mayor sueldo que los demás maestros, pagos por los días festivos, beneficios fiscales, buena casa y ayudas de manutención durante su vida y tras su muerte a su viuda..., privilegios relacionados con su cargo de maestro de la obra y con su doble condición de arquitecto y escultor, y de manera mucho más relevante un cierto orgullo profesional quizá derivado de la apreciación de la importancia de su propia obra que constituiría un testimonio de los cambios que se estaban produciendo en la consideración del artista.³²

Estos supuestos rasgos de modernidad deben sin embargo ser matizados, ya que probablemente no se deban tanto a la importancia del propio artista o de su obra como a las características de los cargos por él ocupados.

Su obra documentada se reduce a dos estatuas pétreas realizadas probablemente para una monumental fuente, hoy perdida, que estaría ubicada en la plaza de Regla, frente a la fachada occidental de la catedral, y conservadas hoy en la portada de San Francisco del templo. Dicha fuente debió contar con al menos seis grandes imágenes por las que Jusquín recibió sustanciosos pagos³³ durante las décadas de los 50 y 60.³⁴ Se trata de una imagen de San Juan Bautista (Lám. 3)³⁵ y de otra del Salvador (Lám. 4),³⁶ ambas con unas mismas características estilísticas que sitúan al artista muy cerca de las formas de influencia borgoñona -corpulencia y macidez de las figuras, gusto por la representación detallada de las texturas...-, pero con una cierta transición hacia la manifestación de la influencia flamenca, visible por ejemplo en los pliegados.

El resto es producción atribuida en función generalmente de la datación cronológica que se les da a estas obras y del desconocimiento de la existencia de otros escultores relevantes con-

26. *Ibidem*, p.33.

27. W. MERINO RUBIO, *Op.cit.*, p.66.

28. J. L. BLANCO MOZO, "La torre sur...".

29. Se sabe que en julio de 1481 la casa que habitaba quedó libre y que al año siguiente se nombró un nuevo maestro de la obra a causa del fallecimiento de Jusquín. A.C.L. Doc. 9822. *Actas Capitulares 1480*. Fol. 103v. y Doc. 9823. *Actas Capitulares 1481*. Fol. 75r.

30. En el año de su muerte se concedieron al maestro de la obra, sin especificar quien ocupaba este cargo, una cantidad diaria durante el tiempo que tardase en terminarse la obra de las sillas de coro, "...por el cargo que tiene dellas como maestro e dar orden como se han de labrar." (A.C.L. Doc. 9822, *Actas Capitulares 1480*. Fols. 120r. y v.), lo que supondría un auténtico pago de atrasos por lo que podría haber sido una labor de coordinación de la obra, pagos que por otra parte debió recibir ya su viuda, puesto que el acuerdo es posterior en un mes a la desocupación de su casa.

31. J. L. BLANCO MOZO, "La torre sur..." y "Maestre Jusquín...".

32. J. L. BLANCO MOZO, "Maestre Jusquín...", interpreta de este modo la temporal ausencia de Jusquín en 1459, cuando estuvo unos días fuera de la nómina de la fábrica "...por quanto se alteró que dijo que non quería estar...". A.C.L. Doc. 9394. *Libro de Actas Capitulares 1458*. S.f.

33. En 1458 se le pagaron 1400 maravedís por las estatuas de San Juan Bautista y Santiago que había hecho para la fuente. W. MERINO RUBIO, *Op.cit.*, p.65. En 1464 se le paga un tercio de los 1800 que se le debían por tres imágenes de la fuente. J. BLANCO MOZO, "Maestre Jusquín...", p. 467.. La del Salvador, muy similar a la de San Juan y por lo tanto también seguramente destinada a la fuente, no sería, según este autor, por la que se le pagaron 80 maravedís en 1454 (W. MERINO RUBIO, *Op.cit.*, p. 309), ya que éste sería un precio demasiado bajo por una escultura tan grande. Hay que tener en cuenta que de los datos anteriormente mencionados se deduce que por cada una de las esculturas grandes de la fuente -como la de San Juan Bautista- se pagaba una media de 600 o 700 maravedís.

34. Estas piezas quizá formaron parte del compromiso adquirido por el artista con el cabildo en 1460 para realizar anual, o bianualmente si el tamaño lo requiriera, una estatua grande. Cfr. Nota 22.

35. Se le paga en 1458. Cfr. nota anterior.

36. Se le paga una de esta advocación en 1454. Antes estuvo en la capilla de San Nicolás. Cfr.nota anterior.



Lámina 3. Imagen de San Juan Bautista. Catedral de León.



Lámina 4. Imagen del Salvador. Catedral de León.

viendo con Jusquín en la fábrica leonesa durante estos años. Así el conocido sepulcro del doctor Juan de Grajal, canónigo catedralicio (+1447) (Lám. 5),³⁷ conservado en el lado occidental del claustro catedralicio. Es un original sepulcro murario que sustituye el tradicional arcosolio por un arco conopial de intradós -tracera gótica- y trasdós -macollas- ricamente decorados y rematado por un alfil moldurado enmarcado por dos pináculos. La sencillez de su marco, simplificación monumentalizada de los tradicionales enterramientos en arcosolio, no resta en absoluto riqueza ornamental al sepulcro, ni mucho menos complejidad iconográfica. El programa, probablemente debido al culto canónigo y sintetizado

en la larga inscripción que domina la composición,³⁸ se centra por una parte en la superación de la vanidad de las glorias del mundo, tema destacado tanto a través de la sobriedad del conjunto como del texto del epitafio -"¿para qué sirven tales honores?. Nadie puede ayudarte en este trance...los huesos quedan bajo la piedra"-, y por otra en la confianza en la redención del alma de la que es ejemplo la imagen de San Miguel que remata el sepulcro en su triple condición de vencedor del pecado, conductor de las almas e intercesor. Sin embargo estas ideas, utilizadas con frecuencia en los programas iconográficos funerarios, no ocultan el deseo del finado de destacar claramente su nombre y los hechos por los que debería ser recorda-

37. Lo fue entre 1419 y 1447, fecha de su muerte. A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León...*, pp. 481-483 y 522-523.

38. "Quisquis in exiguo defigis marmore vultus / Aspice quid mundi gloria vana ferat / Canonicus legionis eram (Civilia novi / Jura quibus miseris patrocinabar ego / Nomen honoratum titulis et tempora lauro / Pro meritis legum jam mea cinta tuli / Heu heu tantus bonos quid turba parata clientium / Profuit extremum nemo juvare potest / Patria grajar erat nomen michi sorte Jobannes / Mens petiit superos hic tegit ossa lapis". "Oh tu, quienquiera que seas, que pasas y contemplas la mezquina superficie de este mármol, mira donde lleva la vana gloria del mundo. Fui canónigo de León y estudié las leyes civiles para proteger a los necesitados; un nombre cubierto de títulos y unas sienes coronadas de laurel proclaman mi amor a la justicia. Pero, ¿para qué sirven tales honores y la multitud desolada de amigos y deudos? Nadie puede ayudarte en este trance. Mi patria fue Grajal y Juan tuve por nombre. El espíritu asciende a lo alto, mas los huesos quedan bajo la piedra". W. MERINO RUBIO, *Op.cit.*, p. 68.



Lámina 5. Sepulcro del canónigo Juan de Grajal. Claustro de la Catedral de León.

do: desde la concepción de la propia tumba, muy alejada de la simplicidad y tradicionalismo de los restantes enterramientos del XV leonés, hasta el teóricamente discreto protagonismo del difunto, sin yacente pero representado en vida y muerto,

en las ménsulas, pasando nuevamente por el epitafio, en el que junto a las frases anteriormente citadas, no dejan de ponerse de manifiesto las virtudes del difunto - "un nombre cubierto de títulos y unas sienas coronadas de laurel" -, sin olvidar finalmente la clara presencia de la heráldica que alude al nombre del canónigo. Todo ello pone de manifiesto una falsa modestia, no impropia del enterramiento de un clérigo, y conjuga eficazmente los objetivos religiosos y privados del difunto. Estilísticamente tanto la composición como los rasgos de las diferentes figuras del sepulcro no recuerdan demasiado a la obra conocida de Jusquín y sí más al yacente de abad conservado en el Museo de Benedictinas de Sahagún.³⁹

Coetánea podría ser la imagen de la justicia que actualmente se conserva en las jambas de la portada de San Juan de la catedral, aunque no fue ésta desde luego su ubicación original. La desproporción de la figura, su posición y la escasa delicadeza de la talla parecen indicar a una figura hecha para verse desde no muy cerca, por lo que se ha pensado que su ubicación original pudiera haber sido el abditorio,⁴⁰ aunque se separaría de su marco en una fecha relativamente temprana para integrarse en su ubicación actual en la portada de San Juan.⁴¹ De esta última obra se le ha atribuido también a Jusquín la portada de ingreso, en cuyo asentamiento se sabe que trabajó en 1454.⁴² Se trata de una portada, hoy incompleta, con sencillo remate moldurado formando un arco trebolado rematado en alfiz, sin más decoración que varias imágenes e inscripciones alusivas a la justicia.⁴³

39. La obra ha sido identificada como perteneciente al sepulcro de D. Pedro del Burgo por A. FRANCO MATA, *Escultura gótica...*, p.483, aunque por las descripciones antiguas de los sepulcros conservados en la iglesia del monasterio es mucho más probable que el yacente pertenezca al monumento funerario de don Pedro de Medina. El problema que esto plantea está en la cronología de ambos, ya que el segundo sería anterior al primero -Pedro de Medina falleció en 1448 y Pedro del Burgo en 1467-. M. V. HERRÁEZ y M. D. TEIJEIRA, "Los siglos del gótico", en *Esplendor y decadencia de un monasterio medieval. El patrimonio artístico de San Benito de Sabagún*, León, 2000, pp. 163-165.

40. Tribunal eclesiástico situado originalmente en Puerta Obispo. Al derribar Puerta Obispo la portada se trasladó a la capilla de San Nicolás o parroquia de Regla para poder entrar directamente desde la calle. Cuando esta entrada desapareció en 1964 al ser eliminada la parroquia se llevó al museo, como acceso por el ángulo sudoeste del claustro. A. FRANCO MATA, *Escultura gótica...*, p. 487.

41. La obra formaría así parte de un amplio programa iconográfico en torno al concepto de justicia celestial y terrena que se desarrollaría en la portada principal de la catedral leonesa, tal y como ha demostrado el doctor F. Galván Freile en "La imagen de la justicia en la catedral de León", conferencia inédita impartida en el Curso de Verano *Arte y Derecho en la Edad Media Hispánica*, celebrado en Oviedo en 1999. Agradezco al doctor Galván el haberme permitido utilizar y citar el texto original de dicha conferencia que no ha sido publicada.

42. Según A. FRANCO MATA, *Escultura gótica...*, p. 487 en ese año Juan de Candamo y Jusquín recibieron 3.500 maravedís por asentar la puerta y construir un muro en el abditorio. Según W. MERINO RUBIO, *Op.cit.*, p.308 la cantidad recibida fue de 3.600 maravedís.

43. A. FRANCO MATA, *Escultura gótica...*, pp. 487-488. La portada lleva un arco trebolado enmarcado por un alfiz con algunos motivos en las enjutas, en concreto un animal fantástico mordiendo una serpiente, además de una mano con una balanza

Se atribuye también a este período,⁴⁴ incluso a la mano del propio Jusquín,⁴⁵ la ampliación del sepulcro de Ordoño II con la adición del remate del arcosolio, enriquecido con un alfiz enmarcado lateralmente por dos pináculos que se adornan con diversas imágenes destinadas probablemente a configurar un programa iconográfico que ensalzase la figura del rey y la especial relación de éste con la institución catedralicia.

Por estos mismos años se sabe que estaba trabajando en la torre nueva de la catedral, iniciada en 1458,⁴⁶ y que le llevaría una considerable cantidad de trabajo, habida cuenta tanto de la importancia y volumen de la obra como de los datos que nos hablan del retraso que sufrieron sus otros trabajos por esta causa.⁴⁷ A la obra de la torre pertenecen los trabajos escultóricos más recientemente atribuidos a la mano de Jusquín: dos ménsulas del interior, compañeras de una tercera similar existente en la silla de la reina, y la conocida imagen del chantre Getino.⁴⁸

En cuanto a las ménsulas se trata de tres figuras humanas incompletas, de clara temática profana, en alguna de las cuáles ha querido verse incluso un posible autorretrato del maestro, debido a la utilización de una marca de cantero grabada en su frente y que se repite en varias partes de la torre Sur.⁴⁹ Son piezas, a mi modo de ver, muy diferentes y difícilmente relacionables con las esculturas de San Juan y el Salvador anteriormente comentadas, si bien es cierto que los artistas medievales solían mostrar una técnica más libre y espontánea en sus creaciones profanas. Por otra parte su ubicación en alto, y en el caso de las interiores en



Lámina 6. Relieve del chantre Getino en la torre Sur de la catedral de León.

rincones de escasa iluminación, hace difícil apreciarlas en todos sus detalles, aunque alguna de ellas, fundamentalmente la segunda del interior, parece más cercana a algunas tallas marginales de la sillería y desde luego participa del mismo espíritu iconográfico.⁵⁰ Por lo que respecta al relieve con la imagen del chantre Getino, colocado en la torre Sur en 1463 (Lám. 6)⁵¹ es una muestra un

en uno de los modillones. Se completan estos elementos con varias inscripciones alusivas al tema de la justicia: "*Diligite iustitiam qui iudicatis terram*" en el dintel, "*Iustitia de celo prosperit*" e "*In iustitia mortis...de cl...*" en los salmeres y "*Beati qui persecutioni patiunt propter iustitiam...qui ipsorum est regnum caelorum*" en el alfiz.

44. *Ibidem*, pp. 399-401.

45. W. MERINO, *Op.cit.*, p. 69, cree que las esculturas que se añaden al sepulcro durante el siglo XV formarían parte de las que Jusquín se había comprometido a hacer anualmente para el cabildo.

46. Según A. FRANCO MATA, *Escultura gótica...* p. 485, se inició la torre en 1458 y se acabaría el primer cuerpo en 1462. El siguiente cuerpo se acabaría en 1474, debido ya a Alfonso Ramos que haría también la flecha. W. MERINO RUBIO *Op.cit.* pp. 40-60. Según J. L. BLANCO MOZO, "La torre sur..." la obra se inició en 1458 y se terminarían, a fines de la década de los setenta, los cuerpos superiores, siendo atribuibles el cuerpo intermedio y superior y la aguja a Hans de Colonia.

47. Las tres imágenes de la fuente por las que se le pagaron 1800 maravedís estaban en 1464 sin terminar "...con ocupamiento de la torre...". Cfr. Nota 33.

48. J. L. BLANCO MOZO, "Maestre Jusquín..."

49. *Ibidem*, p. 470 y "La torre sur...", p. 36.

50. Parece que el personaje, un campesino por su atavío, está removiendo algo en una jarra al mismo tiempo que parece sostener un huso de hilar, lo que transformaría la figura en una representación típica del mundo al revés, similar a otras pertenecientes a elementos secundarios de la sillería.

51. A.C.L. Doc. 9811. *Actas Capitulares 1463*. Fol. 39r.

tanto peculiar de busto acodado, un tipo de trampantojo relivario muy habitual en obras profanas del tardogótico francés y renano.⁵² La obra leonesa supone una versión religiosa de esta tipología, al representar al chantre en el desempeño de su cargo, en uno de los púlpitos del coro, dirigiendo el rezo del credo, uno de cuyos versos aparece inscrito en la filacteria que porta.⁵³ La obra se ha querido identificar bien con la realización de un Jusquín cuyas formas habrían evolucionado por influencia flamenca, bien con alguno de los escultores de la sillería,⁵⁴ aunque el relieve es bastante anterior a esta última.

Los años centrales del siglo, marcados por la presencia de Maestre Jusquín, viven una clara intensificación de la actividad escultórica en la fábrica leonesa, sobre todo con respecto al período anterior, mucho menos fructífero. La producción de esta segunda etapa es muy heterogénea, tanto tipológica como iconográfica o estilísticamente, predominando obras pétreas que suponen una continuidad con respecto a etapas anteriores al centrarse en completar el conjunto escultórico monumental de algunos ámbitos concretos del templo y estilísticamente marcan una clara evolución desde formas de recuerdo borgoñón a otras de influencia flamenca. Si bien la mayoría de ellas se han vinculado al trabajo de Maestre Jusquín, es evidente que se trata de piezas de autoría muy diversa que deben relacionarse con varios escultores desconocidos que trabajaban entonces en la lonja catedralicia, artífices de muy diversa calidad y formación.

LA SEGUNDA MITAD DE SIGLO: LA SILLERÍA, LA LIBRERÍA Y OTRAS OBRAS

A partir de los años 60 y hasta la finalización del siglo el cabildo catedralicio emprendió las dos obras escultóricas más ambiciosas de la cen-

turia: la sillería coral y la decoración esculpida de la librería capitular, lo que supone la dignificación de espacios funcionales del templo que hasta ese momento bien no existían -librería-, bien precisarían de una ampliación y mejora -coro-. En relación directa o indirecta con estas dos obras se realizaron algunas otras que extendieron su influencia no sólo en el ámbito catedralicio, sino también fuera del territorio leonés.

La realización de la sillería capitular se planteó seguramente hacia mediados de siglo, cuando las restantes obras de acondicionamiento interior del templo estaban ya terminadas o bastante avanzadas.⁵⁵

Los estalos de coro constituían un elemento indispensable en un edificio catedralicio, toda vez que la función fundamental del numeroso clero capitular era el mantenimiento de un suntuoso, complejo y continuo culto religioso que tenía su centro de celebración precisamente en el coro. Es evidente que el cabildo leonés habría tenido hasta la realización de este nuevo conjunto otra sillería coral que le permitiera acomodarse convenientemente durante el rezo de las horas, probablemente una obra lúgnea, funcional, de carácter quizá temporal, que cubriera esta necesidad elemental pero que no proporcionase a los beneficiados el marco adecuado desde un punto de vista simbólico.

El acuerdo capitular para la realización de una nueva sillería coral debió tomarse hacia 1460, quizá antes, aunque no se conserva testimonio documental que pueda indicar una fecha segura. Si se sabe que en 1461 un carpintero al servicio de la catedral, Maestre Enrique, fue enviado por el cabildo en viaje por Sahagún, Palencia y Segovia para ver los conjuntos corales allí conservados y utilizarlos como modelo para la obra leonesa.⁵⁶ Maestre Enrique debió trabajar en los estalos leo-

52. R. RECHT, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg. 1460-1525*, Estrasburgo, 1987, pp. 134-135. Hace una breve reseña de la evolución del motivo y de algunas de sus obras más significativas, como los bustos de portada de la Cancillería de Estrasburgo o los del palacio de Jacques Coeur en Bourges.

53. "*Credo non redemptor meus vivit et in novissimo die de terra surrecturus sum*". En la parte superior: "*Amen tempora cursebant Christi notitia*". Ambas transcripciones en J. L. BLANCO MOZO, "La torre sur...", nota 50, p. 54 y "Maestre Jusquín...", p. 471.

54. J. L. BLANCO MOZO, "Maestre Jusquín...", p. 472.

55. La parte relativa a la sillería coral se basa en M. D. TEIJEIRA PABLOS, *La sillería de coro de la catedral de León y su influencia en las sillerías corales góticas españolas*, tesis doctoral leída en León en 1993, *La influencia del modelo gótico flamenco en León. La sillería de coro catedralicia*, León, 1993 y *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés*, León, 1999.

56. La noticia documental no ha podido ser localizada en el archivo catedralicio más que por W. MERINO RUBIO, quien fue el primero en publicarla, sin transcripción, en *Op.cit.*, p. 330.

neses durante los siguientes años, al menos durante 1462 y 1463, cuando se le cita como "maestro de las sillas", seguramente realizando tareas técnicas de preparación -selección y tratamiento previo del material, diseño de la estructura y corte de piezas...- y posiblemente llegó a completar algunas sillas. Actualmente se conservan en el museo tres estalos, montados hasta hace unos años en el presbiterio del templo, que pudieran pertenecer a esta primera fase de tallado (Lám. 7). Se trata de tres sillas bajas, es decir con dorsal bajo, decoradas con tracerías góticas, muy en la línea de las sillerías catedralicias palentina y segoviana que Maestre Enrique vería en su viaje y que habría reproducido en lo esencial en esta primera sillería leonesa. Las misericordias probablemente fueran añadidas posteriormente, cuando los auténticos tallistas se hicieron cargo de la obra, ya que presentan una gran similitud con otras tallas de los estalos del templo.

Es probable que la falta de formación y de talento de Maestro Enrique, a fin de cuentas un simple carpintero, y la escasa monumentalidad de la sillería que debió plantear, a partir de un modelo ya superado para los años 60, no satisficiera plenamente al cabildo que seguramente replanteó la obra a partir de nuevos criterios hacia 1464-65, año este último en que el nombre de Maestre Enrique comienza a escasear en la documentación catedralicia. Es igualmente probable que este deseo de rediseñar el conjunto coincidiese con la llegada a León -se ignora si por voluntad propia o buscado por el cabildo- de un nuevo artista: Juan de Malinas, al que se cita habitualmente como entallador o imaginero, es decir no ya un simple carpintero sino un especialista en la talla figurada en madera, lo que desde luego no se corresponde con la realización de una sillería anicónica.

La llegada de Juan de Malinas, producida hacia 1464 o un poco antes, coincide en la documentación con el nombramiento de nuevos representantes capitulares en esta obra: un nuevo administrador, García de Mansilla, y dos nuevos encargados -probablemente de la elaboración del programa iconográfico y del control del correcto avance de la obra-. Ambos hechos unidos dieron



Lámina 7. Estalos de coro. Museo Catedralicio y Diocesano de León.

a la obra de la sillería el impulso necesario para un desarrollo relativamente rápido, a pesar de los problemas económicos que hubo durante estos años derivados de la mala administración del dinero recaudado para ella.⁵⁷ Quizá la aparición de este artista, de clara procedencia foránea, tuviera también algo que ver en la utilización en la nueva obra de un modelo estructural e iconográfico ajeno a la tradición castellana del momento y muy ligado en cambio a modelos centroeuropeos cuya influencia, a partir de la obra leonesa, supondría un importante cambio en la evolución posterior de la tipología coral.

Se inició así un conjunto formado por ochenta y cuatro estalos, veintiséis en el nivel bajo y cincuenta y ocho en el alto, siguiéndose en la estructura de la silla un diseño tradicional, muy similar al de otros conjuntos coetáneos, pero con la particularidad de desarrollar, a imitación de otras obras castellanas pero a diferencia de las europeas, sendos dorsales sobre la silla, cuadrangular en el nivel bajo y rectangular en el alto (Lám. 8). Estos soportes, utilizados en conjuntos anteriores únicamente para tallar motivos ornamentales de composición fundamentalmente geométrica, fueron aprovechados en León para representar sobre ellos figuras individuales, de cuerpo entero en la parte alta y de medio cuerpo en la baja (Lám. 9). La amplitud y regularidad de estas superficies y sobre todo su ubicación en paneles yuxtapuestos, enfrentados, a distintas alturas y con diferente composición fueron utilizadas para crear en el conjunto un amplio y complejo programa iconográfico en el que, a través de la relación estable-

57. Parte de este dinero procedía de unas bulas cuya recaudación, destinada a esta obra, había sido impulsada por el obispo Antonio de Veneris. A.C.L. Doc. 9815. *Actas Capitulares 1468*. Fol. 41v.

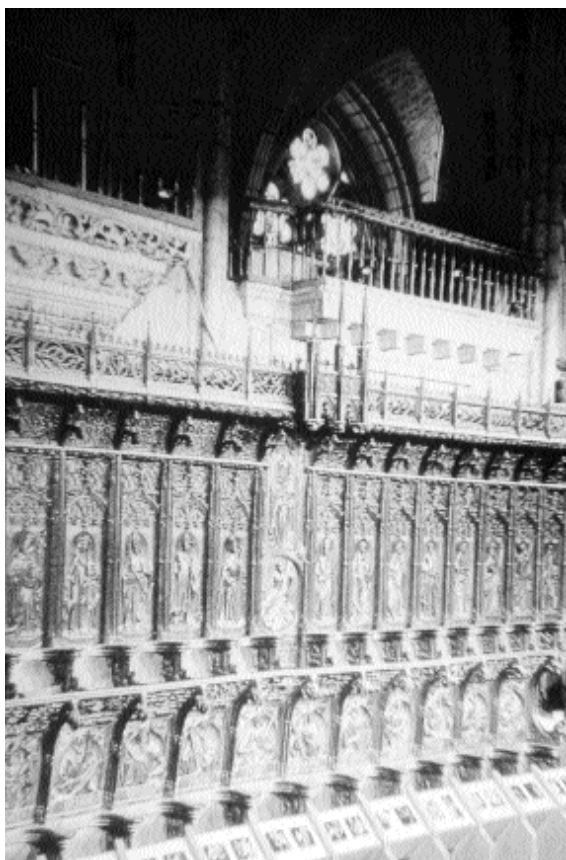


Lámina 8. Sillería de coro de la Catedral de León.



Lámina 9. Rey David. Dorsal bajo de la sillería de coro de la Catedral de León.

cida entre apóstoles y santos -en el nivel alto- y profetas y figuras del Antiguo Testamento -en el nivel bajo-, y a partir del antiguo tema del doble credo, el credo de los apóstoles como confirmación de las profecías veterotestamentarias, se pretendía establecer la importancia de mantener la organización jerárquica del cabildo, y por extensión de la Iglesia, como uno de los principios básicos de la institución, concepto reproducido en el propio coro, donde convivían canónigos y racioneros según estrictas reglas de funcionamiento que mantenían a cada uno en su lugar según su categoría. Esta misma diferenciación se establecía en estas tallas religiosas con respecto a las de otros elementos secundarios de las sillas, como las misericordias, apoyamanos, relieves laterales, pomos... decorados masivamente con todo tipo de escenas y figuras profanas, la mayoría muy atractivos por su espontaneidad, su viveza, incluso el atrevimiento de algunos de los temas representados. El programa se completaba con las escenas talladas en los testeros o paneles de cierre del lado occidental, que constituían la única parte de la sillería visible en el exterior del

coro y que desarrollan un pequeño programa basado en la redención (Lám. 10).

Juan de Malinas debió trabajar en los estalos leoneses durante una década, con toda seguridad ayudado por un pequeño taller cuyos miembros habían asimilado dignamente el estilo del maestro aunque sin alcanzar su calidad. A la muerte de Malinas, en 1475, una gran parte de las tallas estarían ya terminadas, especialmente las de los testeros, donde puede verse su mano en las mejores tallas de todo el conjunto (Lám. 10), y las de las sillas bajas, donde puede apreciarse también en algunos de los personajes representados -el rey David (Lám. 9), San Juan Bautista, el profeta Eliseo-. Continuó su trabajo hasta su finalización hacia 1481 otro tallista, Copín de Ver, citado como entallador y carpintero, que debió realizar en la sillería un volumen de talla reducido. La obra se finalizaría hacia 1481, año en el que se acordó pagar los atrasos que se debían al maestro de la obra por la obligación que tenía de vigilar el buen funcionamiento de las obras catedralicias.



Lámina 10. Detalle de un testero de la sillería de coro de la Catedral de León.

A la finalización de la obra se asentó en la capilla mayor, ante el altar, donde se ensamblaron los ochenta y cuatro estalos en una forma bastante similar a la que aún puede verse hoy en la nave.⁵⁸ En el siglo XVIII, tras varios intentos y diversos problemas de carácter litúrgico, el conjunto coral se trasladó hasta su ubicación actual.⁵⁹ Este cambio se saldó para la sillería con la pérdida de algunos de sus elementos, ya que el espacio en su nueva ubicación era menor. Desaparecieron así seis estalos altos y dos escaleras de subida a este nivel, un panel de las cuales fue encontrado hace unos años durante las obras de acondicionamiento del actual archivo catedralicio.

La obra de la sillería leonesa tuvo importantes repercusiones artísticas. Quizá la principal fue la de establecer una nueva tipología coral con importantes innovaciones tanto en lo relativo a su estructura como a su programa iconográfico. Esta nueva tipología sería utilizada como modelo a seguir por otros conjuntos corales catedralicios realizados unos años más tarde, como los de Oviedo, Zamora y Astorga, incluso se retomó, con los correspondientes cambios estilísticos e iconográficos, en algunas obras renacentistas.

Aparte de esta influencia, bien conocida,⁶⁰ el influjo formal de esta obra se manifestó en otras,



Lámina 11. Portada de la Capilla del rey Casto. Catedral de Oviedo.

realizadas por algunos de los artistas que participaron en la talla de la sillería o bajo su influencia.

Quizá la manifestación más profunda del estilo de la sillería leonesa pueda verse en la portada de la capilla del rey Casto, en la catedral ovetense (Lám. 11).⁶¹ La obra muestra claramente la mano de los principales artistas que participaron en la talla de la sillería leonesa, en imágenes que presentan numerosos puntos de contacto entre las dos obras, fundamentalmente a nivel estilístico, pero también en la configuración iconográfica de algunos personajes. Así puede verse claramente la similitud existente entre la imagen de la Virgen del parteluz de la capilla y varios de los persona-

58. M. D. TEIJEIRA PABLOS, "La sillería gótica de la catedral de León: hipótesis sobre su disposición original", *Anales de Historia del Arte*, 4 (1994), pp. 513-521.

59. M. D. TEIJEIRA PABLOS, "El traslado de la sillería coral de la catedral de León en el siglo XVIII. La aportación documental", *Estudios Humanísticos*, 16 (1994), pp. 223-243. *Idem*, "Los intentos de traslado y la ubicación definitiva del recinto coral durante el siglo XVIII", *Arte, función y símbolo. El coro de la catedral de León*, León, 2000, pp. 141-144

60. M. D. TEIJEIRA PABLOS, *Juan de Bruselas y la sillería coral de la catedral de Zamora*, Zamora, 1996. *Idem*, *La sillería de coro de la catedral de Oviedo*, Oviedo, 1998. *Idem*, "La sillería de la catedral de Astorga: entre Medioevo y Renacimiento", *La catedral de Astorga en la encrucijada del 2000*, Actas del Simposio, Astorga, 2001, pp. 197-219.

61. M. D. TEIJEIRA PABLOS, "Nuevas aportaciones al estudio del escultor Juan de Malinas", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LXII (1996), pp. 283-295.



Lámina 12. Ester. Dorsal bajo de la sillería de coro de la Catedral de León.

jes representados en la sillería baja, especialmente las figuras femeninas, como la sibila tiburtina o la reina Ester (Lám. 12) o la relación existente entre las imágenes del rey David, Moisés, o el profeta Joel de ambos conjuntos, o entre el apóstolado y algunas otras figuras de la sillería leonesa y los evangelistas y varios personajes de las jambas de la capilla asturiana. Es difícil establecer cuales de los tallistas de la obra leonesa participaron en la capilla asturiana. Quizá pueda hablarse del propio Juan de Malinas para las figuras de mayor calidad, principalmente las de las arquivoltas, ya que presentan grandes similitudes

con algunas de las mejores tallas leonesas, que lógicamente habría que atribuir a su mano, y de al menos dos diferentes miembros de su taller para el resto.⁶² La comparación estilística evidencia un movimiento de artistas entre ambas fábricas ya confirmado por la documentación.

En relación con la obra de la sillería leonesa y la portada ovetense se encuentra una imagen exenta de Santiago apóstol que se conserva hoy en el Museo de León, quizá procedente de la catedral. Esta imagen presenta importantes coincidencias tanto iconográficas -el tipo de representación es exactamente el mismo, con leves diferencias visibles sobre todo en el tratamiento de los paños- como estilísticas -la misma rotundidad de volúmenes, la misma dureza en los rasgos, la minuciosidad del trabajo del cabello y la barba, la delicadeza en la posición de las manos...- con la figura de Santiago que aparece en la jamba izquierda de la portada del rey Casto, así como con algunas figuras de apóstoles de la sillería leonesa, por lo que podría atribuirse a uno de sus tallistas.⁶³

Una gran imagen de San Sebastián conservada en el museo catedralicio leonés (Lám. 13)⁶⁴ se relaciona formalmente con la virgen de Oviedo y algunas figuras veterotestamentarias de la sillería leonesa, que repiten los mismos rostros cuadrados, de nariz recta, boca pequeña, escaso detallismo e inexpresión (Lám. 12). Aunque probablemente coetánea de la obra del coro, esta imagen sustituye la representación medieval del santo como arquero, tal y como aparece en uno de los dorsales de la sillería alta, por la más novedosa del santo martirizado que también se utiliza en otras imágenes de la misma iconografía y cronología de la zona de Campos.⁶⁵

Relacionada también con uno de los tallistas de la sillería, se encuentra la imagen del Cristo crucificado conservada en la iglesia de Santa María

62. J. CUESTA, *Guía de la catedral de Oviedo*, Oviedo, 1957, p.40 cita un documento, hoy no localizado, según el cual Juan de Malinas habría recibido en 1470 el encargo de realizar esta portada.

63. El modelo tuvo cierto éxito, como puede verse en la imagen conservada en la parroquial de Simancas, muy similar a estas dos desde el punto de vista iconográfico. La imagen fue estudiada por J. ARA GIL, *Escultura gótica...*, p. 463, aunque sin aludir a las obras leonesa y asturiana.

64. J. ARA GIL, "Escultura en Castilla y León en la época de Gil de Siloe. Estado de la cuestión", *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 145-188. La Dra. Ara relaciona estas piezas con el taller de Maestro Copín.

65. Julia Ara ya estableció la relación entre la imagen de San Sebastián aseteado de Medina de Rioseco y algunas obras leonesas, aunque no citaba expresamente el santo de la catedral. J. ARA GIL, *Escultura gótica...*, p. 439.

de Aguilar de Campos,⁶⁶ que ha sido atribuida a Juan de Malinas, así como otras imágenes líneas repartidas por varias iglesias de la zona de Campos, cuya relación con la obra de la sillería leonesa está actualmente en fase de estudio por parte de otros investigadores.⁶⁷

Finalmente, de la amplia producción funeraria, visible sobre todo en los enterramientos del claustro, habría que destacar por su calidad la lápida funeraria encastrada en uno de los muros de la capilla que da acceso a la sacristía, perteneciente al obispo Gonzalo Osorio, que ha sido relacionada en algunas ocasiones con Gil de Siloe y su taller,⁶⁸ pero también con las tallas de la primera etapa de la sillería coral,⁶⁹ atribución más correcta esta que aquella, como puede verse al compararla con algunas de las representaciones de santos obispos que aparecen en el nivel alto del conjunto coral.

Estas obras permiten conocer mejor a algunos de los artistas que trabajaron en la catedral leonesa durante toda la segunda mitad de siglo, artistas que seguramente llegaron a León con Juan de Malinas y que comenzaron haciendo tallas para la sillería coral y que, bien a su término, bien durante su realización, contrataron otras obras, algunas de ellas de gran entidad, como la portada ovetense, donde demostraron que además del trabajo de la madera, dominaban con el mismo buen oficio el tallado de la piedra. Todos ellos se movían con comodidad en el ámbito formal de influencia germano-flamenca, presentando, aunque con algunas excepciones muy destacables, unos mismos rasgos estilísticos -rostros alargados y muy expresivos, cabellos rizados que se apartan en ondas muy movidas de los rostros, manos de dedos alargados que adoptan posturas curvilíneas, vestiduras envolventes, de pliegues rígidos y un gusto marcado por los paños flotantes- en lo que supone un evidente deseo de mostrar una cierta homogeneidad estilística a la vez que la necesidad de manifestar su personalidad



Lámina 13. Imagen de San Sebastián. Museo Catedralicio y Diocesano de León.

artística en sus obras. La dispersión geográfica de las piezas conservadas indica con claridad el ámbito de influencia de la fábrica leonesa, (Asturias y Tierra de Campos) confirmando así

66. J. ARA GIL, "Escultura de Cristo crucificado", *El arte en la época del Tratado de Tordesillas*. Catálogo de la Exposición, Valladolid, 1994, pp. 130-131.

67. Me refiero a algunas piezas como el San Juan Bautista de la iglesia de San Juan de Villalón o la Piedad de la iglesia de Santiago en Medina de Rioseco, que han sido atribuidas al taller de Juan de Malinas en J. ARA GIL, "Escultura en Castilla y León en la época de Gil de Siloe...", p. 185. En la actualidad J. I. HERNÁNDEZ REDONDO se encuentra estudiando estas y algunas otras piezas similares que podrían adscribirse igualmente a algunos de los miembros del taller que realizó la sillería catedralicia leonesa.

68. W. MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 73. A. FRANCO MATA, *Escultura gótica...*, p. 485.

69. J. ARA, "Escultura en Castilla y León en época de Gil de Siloe...", p. 185.



Lámina 14. Imagen de un canónigo. Ménsula de la antigua librería de la Catedral de León.

los datos ya conocidos con respecto a otro tipo de manifestaciones artísticas.

Junto con la sillería leonesa la segunda gran realización escultórica de la segunda mitad de siglo se encuentra en el complemento escultórico de la nueva librería catedralicia. La obra se habría iniciado hacia 1492 en una de las antiguas capillas de la girola, que sería ahora ampliada creando un espacio rectangular que se utilizó como archivo y biblioteca capitulares.⁷⁰ Seguramente se comenzarían hacia esa misma fecha las esculturas que debían decorar su inte-

rior. En primer lugar las tallas de las orlas del muro y de las ventanas, desarrollan los habituales temas fantásticos y cotidianos entre vegetales, propios de este tipo de elementos,⁷¹ alusivos, únicamente en el marco del acceso principal, a la lucha del bien contra el mal y al triunfo del primero. En segundo lugar la parte fundamental del complemento escultórico de la librería está formada por las ocho grandes ménsulas que aparecen en las esquinas y en el centro de sus muros y que, tras una atribución hoy desestimada al propio Juan de Badajoz que levantaría la librería,⁷² hoy lo son a un discípulo de Alejo de Vahía,⁷³ artista con el que también se ha relacionado la sillería ovetense,⁷⁴ con lo que aparece un nuevo ejemplo de relación entre las fábricas leonesa y asturiana en el mismo sentido que la anteriormente comentada. Las ménsulas forman un curioso programa iconográfico probablemente debido al obispo Alfonso de Valdivieso durante cuyo obispado se llevó a cabo la obra de la librería. A partir de la representación individualizada de diversos personajes, como la reina de Saba, Hércules, Sansón... se pone de manifiesto la importancia de la sabiduría y la dificultad con que se obtiene, un tema muy relacionado con la función de biblioteca que desarrolló la hoy capilla de Santiago. El programa va aún más allá y se hace más concreto, al incluir entre las figuras representadas en las ménsulas a un canónigo con la inscripción "*Legere et non intelligere*" en una clara crítica hacia la ignorancia de algunos de los miembros del cabildo, con los que el obispo promotor tuvo continuos enfrentamientos durante todo su episcopado (Lám. 14).⁷⁵ Orlas y ménsulas ponen así el contrapunto al programa iconográfico desarrollado en las vidrieras, donde aparece el habitual despliegue de figuras religiosas. De este modo el soporte escultórico se pone al servicio de otras artes, dando un matiz profano no exento de crítica al conjunto.

70. E. CARRERO SANTAMARÍA, *Op. cit.* J. VALLEJO BOZAL, "El códice 17 de la catedral de León y la organización bajomedieval del archivo catedralicio", *La documentación para la investigación. Homenaje a José Antonio Martín Fuertes*, León, 2002, Vol. II, pp. 645-656.

71. Un resumen de los temas representados en estas orlas pétreas aparece en W. MERINO RUBIO, *Op. cit.*... y A. FRANCO MATA, *Escultura gótica...*, pp. 495-502.

72. A. FRANCO MATA, "Elementos decorativos secundarios en la catedral de León a finales del siglo XV y comienzos del XVI durante el maestrazgo de Juan de Badajoz el Viejo", *Archivo Español de Arte*, 200 (1977), pp. 417-425.

73. J. YARZA LUACES, *Alejo de Vahía, mestre d'imatges*, Barcelona, 2001.

74. J. ARA GIL, "La intervención del escultor Alejo de Vahía en la sillería de coro de la catedral de Oviedo", *Anales de Historia del Arte*, 4 (1994), pp. 341-352.

75. E. CARRERO SANTAMARÍA, "Una alegoría y un sarcasmo en la librería de la catedral de León", *Imágenes y promotores en el arte medieval*, Barcelona, 2001, pp. 289-298.

Como puede verse la actividad desarrollada en la catedral leonesa durante la segunda mitad del siglo XV fue intensa y variada, emprendiéndose varias obras de importancia a la vez que otras menos ambiciosas pero igualmente relevantes y de no menor calidad. Del estudio de las conservadas se deduce la presencia de varios talleres, uno de gran actividad en torno a la sillería coral, con extensiones en otras obras dentro y fuera del ámbito catedralicio, en León y en otros territorios cercanos, y otro a raíz de la obra de la librería, más puntual, aunque con una extensión aún mal conocida en la zona de Campos,⁷⁶ probablemente menos duradero en el tiempo y por lo tanto de menor impacto en el conjunto escultórico de la catedral. Para estas obras se contrataron escultores imbuidos de una fuerte influencia flamenco-germana, algunos de ellos claramente extranjeros, aunque bien adaptados al gusto hispano. Se trata de artistas de gran calidad, sin lle-

gar a la maestría de sus contemporáneos más famosos, y buenos conocedores de lo que éstos estaban haciendo, manifestando en su obra la influencia de los principales talleres castellanos, sobre todo de los burgaleses y palentinos. Contaron además con buenos iconógrafos, que supieron aprovechar el buen oficio y la versatilidad de los maestros para crear programas complejos e innovadores, adaptados a estructuras novedosas, que en algunos casos fueron el origen de modelos a seguir por obras posteriores. Esta calidad, quizá no de primera fila pero sí muy notable, muestra de manera muy clara la situación de la catedral leonesa como foco artístico destacado pero lejos de lo que coetáneamente suponían los talleres burgaleses y toledanos que trabajaban en sus respectivas fábricas catedralicias y que marcarían un último momento de esplendor del gótico antes de su definitiva disolución.

76. J. ARA GIL, "Escultura en Castilla y León...", p. 187, cita en relación con las ménsulas una figura papal conservada actualmente en el Museo Marés, procedente de Palencia y una Virgen, hoy desaparecida, que venía de Támara.

Artes del color en el siglo XV en la catedral de León

Joaquín Yarza Luaces

RESUMEN

Estudio de la pintura leonesa relacionada con la catedral de León. Dos etapas. En la primera, gótico internacional, la gran figura es Nicolás Francés, pintor del ámbito parisino, relacionado con los Maestros de Boucicaut, Bedford y Jean Mansel. Es el autor del retablo mayor donde se desarrolla un complejo programa iconográfico. Realizó muchas obras para la catedral durante treinta y cinco o cuarenta años de actividad. En la última etapa del gótico se destaca la presencia de quien llamo "Maestro del Llanto sobre el Cristo Muerto", el "Maestro de Palanquinos" (influenciado por Pedro Berruguete y que quizá se puede identificar con Pedro de Mayorga). Otros pintores menos importantes son el "Maestro de San Erasmo", de quien amplió el catálogo, el "Maestro de la Dormición de la Virgen", etc.

ABSTRACT

Study of the Leon painting of the XVth century related to the cathedral of León. Two stages. In the first one, international Gothic, the great figure is Nicolás Francés, painter of the Parisian ambience related to the Master of Boucicaut, Master of Bedford, and Master of Jean Mansel. He is an author of the biggest reredos who develops a complex iconographic program. It realized many works for the cathedral during the thirty five or forty years that his labor activity includes. In the last stage of the Gothic he stands out "Master of the Lamentation of Christ" and the "Master of Palanquinos" (influenced by Pedro Berruguete and that perhaps can identify with Pedro de Mayorga). Other less important painters are "Master of San Erasmo", of whom the catalogue is extended, the "Master of the Death of the Virgin" etc.

PALABRAS CLAVE: Pintura gótica. Gótico. Siglo XV. Catedral de León. Nicolás Francés. "Maestro de San Erasmo". "Maestro de Palanquinos". "Maestro del Llanto sobre el Cristo Muerto".

KEY WORDS: Gothic painting. Gothic. XVth century. Cathedral of León. Nicolás Francés. "Master of San Erasmo". "Master of Palanquinos". "Master of the Lamentation of Christ".

Pese al título, el presente análisis quedará reducido al ámbito de la pintura tan solo, dada la notable extensión que posee en León en los tres últimos cuartos del siglo XV. Como sucede en otros ámbitos de la Corona de Castilla, las artes del color anteriores al siglo XV han desaparecido casi por completo. La existencia de algunos restos en mal estado demuestra que tal vez haya sido de cierta calidad. Es el caso de una tabla procedente de Nuestra Señora del Mercado (León, Museo Diocesano) con un San Cristóbal lineal de iconografía singular e interesante¹ que podría

datarse en el primer tercio del siglo XIV, sobre la que se pintó a fines del siglo XV un Ecce Homo y que se ha restaurado permitiendo contemplar lo que quedaba de la fase más antigua. Es indicativo de la destrucción que sufrió un patrimonio sin duda más rico.

EL GÓTICO INTERNACIONAL.

Si nos situamos en el siglo XV, objeto de este estudio, la falta de piezas es evidente en la fase

1. G. LLOMPART, "San Cristóbal como abogado popular de la peregrinación medieval", *Revista de Dialectología y Costumbres populares*, XXI (1965), pp.292-313, estudió algún ejemplo en el que el santo, además de los atributos normales incorpora un rueda de molino bajo el brazo y en la cintura un grupo de peregrinos (que también puede llevar sobre los hombros). F. ESPAÑOL, "Sant Cristófor", n° 396, en *Fons del Museu Frederic Marès, Catàleg d'escultura i pintura medievals*, F. ESPAÑOL y J. YARZA (dirs.), Barcelona, 1991, p. 404, añade algún ejemplo y desecha la posibilidad de que la iconografía sea exclusiva de lo hispano. Más recientemente, se ha añadido algún nuevo ejemplar.

más antigua de lo que se conoce como gótico internacional, aunque todo cambia radicalmente con la llegada de un pintor y miniaturista, Nicolás Francés, en fechas indefinidas pero anteriores a 1434, procedente casi con seguridad de París o formado entre los mejores miniaturistas que trabajaron allí. Sin embargo, no debió ser el único que estuvo en activo aquí, sino que se detectan algunas obras escasas bastante dañadas que son contemporáneas.

Por una parte, de Carrizo de la Ribera procede una pequeña pintura con el Nacimiento (León, Museo Diocesano), seguramente con fuertes retoques y muy sucia, que proporciona una idea del mundo artístico leonés por estos años. Es de mayor interés que calidad, donde María se muestra ajena al Niño, que tiene como cuna una especie de sarcófago, señal o preaviso de su muerte posterior. José, a su lado, se manifiesta con una cierta presencia. El Niño está en manos de las parteras que se disponen a lavarlo. Sabemos que de la existencia de estas mujeres sólo nos informan los escritos apócrifos. Hay al menos una razón para ello: se trata de encontrar testigos del prodigio que el cristianismo, al margen de los evangelios canónicos o más fiables, desea que ocurra en torno a María, que sigue siendo virgen después del parto. Sin embargo, no se adecuan las imágenes en ocasiones a los textos, al menos con exactitud. Lo normal es que siempre se hable de dos testigos, no de tres como aquí. También se dice que el Niño nace limpio y no falta el baño primero de tradición oriental. Nuestra tabla se diría obra del segundo cuarto del siglo XV con ciertas influencias italianas y mediana calidad. No conservamos otra obra que pueda atribuirse a este maestro.

Muy diferente es el caso de dos murales situados en una de las capillas (del Rosario) de la girola de la catedral, enmarcados por arcos ciegos que luego cobijaron tablas del que se consideraba Maestro de Palanquinos, aunque proponemos para él una nueva identidad. Es extraño

que en un número relativamente corto de años se consideraran de poco interés o se encontraran tal vez en mal estado, como se deduce del modo en que aparecieron cuando se retiraron las nuevas tablas de fines del siglo XV. Se trata de dos figuras de los santos médicos, Cosme y Damián. El culto a quienes la tradición quiere que trabajaran en su profesión sin cobrar por sus consultas comenzó muy tempranamente en Europa occidental, pese a tratarse de santos orientales. Igualmente en la Península Ibérica se detecta al menos desde el siglo VII. Se incorporaron al Pasionario Hispánico, habiendo noticias de presencia en diversos lugares en tiempos altomedievales, como es el caso de Congosto en los alrededores de Covarrubias². Se mencionan asimismo en el *Liber Ordinum* y tienen un oficio en noviembre en el Antifonario hispano³. Todo indica un enraizamiento en la zona de los reinos de Castilla y León importante que va más allá del mero hecho repetidamente constatado de su popularidad como sanadores. Sin embargo, no se considera que estén entre los santos a los que se acude con mayor frecuencia en el ámbito del reino de León⁴.

Sabido es que cuando se representan visten como médicos o como burgueses acomodados y llevan una especie de bonete significativo que les cubre la cabeza. Así se encuentran en multitud de imágenes y en las leonesas. También pueden llevar cualquiera de los instrumentos propios de su oficio. De modo más excepcional muestran en sus manos un haz de flechas, porque uno de los suplicios sufridos fue el de ser aseteados. Se ve en las manos de uno de los hermanos un haz de flechas. En el Pasionario hispánico se dice: "Questionarii vero crucifixerunt sanctos Cosman et Damianum"⁵. Tampoco falta la crucifixión de los santos en la tradición occidental y se menciona en la Leyenda Dorada. En consecuencia, en ciertos retablos una escena es esta y le sigue el momento en que los santos son atacados con flechas. Por dos veces Fra Angelico dedica un bancel amplio en los retablos de Annalena Malatesta

2. J. YARZA LUACES, "Algunas reflexiones sobre iconografía en Pedro Berruguete y su época", en *Pedro Berruguete y su entorno* (Palencia, abril 2003), Palencia (en prensa).

3. Se recoge en *Antifonario visigótico mozárabe de la catedral de León*, (Monumenta Hispaniae Sacra), Dom L. BROU y Dr. J. VIVES (eds.), Barcelona-Madrid, 1959, fols. 238v.-239, pp.399-400.

4. J. SÁNCHEZ HERRERO, *Las diócesis del reino de León*, siglos XIV y XV, León, 1978, pp. 323-326, incluye un número relativamente alto entre los preferidos a partir de textos, que no de imágenes, y no los menciona.

5. Á. FÁBREGA (ed.), *Pasionario Hispánico*, Madrid-Barcelona, 1955, II, p. 352.

y del convento de San Marcos de Florencia a ambos santos y elige entre sus suplicios el momento en que los colocan en una cruz. Pero en el segundo, en la tabla central cuando se les presenta ante la Virgen no acusan ninguna singularidad en la iconografía que se haga eco de la crucifixión⁶.

Sin embargo, en la pintura leonesa, además de las flechas y la vestidura apropiada, ambos son portadores de una gran cruz alusiva. Hubiera sido interesante constatar que se trataba de una particularidad de este territorio, cuya antigüedad se llevase hasta tiempos de la liturgia hispana, pero por entonces raramente los santos llevaban atributos distintivos y no existe un Pasionario que los represente. Lo cierto es que la importancia concedida a la Cruz es indudable y se mantiene cuando sobre tabla se vuelva a pintar en el mismo lugar a ambos sanadores.

Pese a su mal estado parece adivinarse una pintura de cierta calidad y muy distinta a la que realizará por los mismos años Nicolás Francés.

NICOLÁS FRANCÉS.

Durante mucho tiempo existió el convencimiento de que en torno a un maestro anónimo se agrupaban diversas obras propias de alguien formado en el último "internacional", mientras por otro lado se publicaban diversos documentos relativos a un maestro Nicolás activo en León y vinculado a la catedral, cuya personalidad se confundía con la de otros. La curiosidad de F. J. Sánchez Cantón de buscar datos artísticos en textos literarios, históricos, etc., permitió identificar al artista conocido con el anónimo, y añadir al nombre de Nicolás el complemento de Francés, como signo probable de procedencia⁷.

Hoy estamos en situación de definir la rica personalidad del maestro e incluso concretar el lugar de su formación, al tiempo que a perfilar un catálogo de obras extenso que indica que trabajó mucho y con éxito. Sin embargo, nada conocemos de las circunstancias que llevaron a trasladarse a un artista dotado que había aprendido en el área parisina cerca de los grandes miniaturistas activos en el primer cuarto del siglo XV desde allí hasta la lejana León, ciudad de cierto interés en otro momento, aunque alejada de los centros productores del internacional europeo, incluso hispano, por esos años.

Hay una tendencia a considerar suya la parte de pintura del retablo mixto de la Pasión que se guarda en la capilla Saldaña en Santa Clara de Tordesillas y fecharla antes que cualquier otra de sus obras, aunque los datos apuntan en distinta dirección. Al menos en este caso sabemos que el contador Fernando López de Saldaña, en un tiempo hombre de confianza del condestable Álvaro de Luna, contactó (él o alguien a su servicio) con un artista nórdico a partir de 1430, quien dirigió las obras en principio para que entre este año y 1435 se diera fin al importante conjunto. Naturalmente, el retablo situado allí podía estar en sus manos desde fechas anteriores, aunque hay razones para creer que no fue así. En todo caso, se entienden mejor los contactos en Tordesillas o algún otro lugar del ámbito vallisoletano que en León, al tiempo que si Nicolás Francés llegó primero a Tordesillas, de allí hubiera sido contratado para realizar el retablo mayor de la catedral leonesa.

Ordenando los datos que hay sobre él no debe sorprender que salvo uno todos afecten a obras de dicha seo, aunque esto no indica que únicamente haya trabajado para ella, si no que los documentos conservados proceden de allí. Sabemos de él que se llamaba o le llamaban Nicolás Francés a partir de la relación puntual que se hizo del paso

6. E. MORANTE y U. BALDINI, *L'opera completa dell'Angelico*, Milán, 1970, nº 59 y 60, pp. 100-102.

7. En 1921 presentó sus conclusiones en el Congreso de Historia del Arte celebrado en París al que no asistió, de las que sólo se publicó un resumen. Pocos años más tarde daba forma a todo e incorporaba otras novedades en F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, "Maestre Nicolás Francés, pintor", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I (1925), pp. 41-65. A partir de entonces se depuraron atribuciones e identificaciones erróneas, como la que consideraba que el Nicolás de León era Nicolás Florentino, autor que se decía del retablo y los frescos de la catedral de Salamanca (J. E. DÍAZ JIMÉNEZ, "El pintor Nicolás Florentino", *Anales del Instituto General y técnico de Valencia*, 1922). El autor mantuvo aún sus puntos de vista en otro trabajo cuyo interés residía en dar a la luz nuevos documentos sobre el artista, sobre todo la visita de inspección que se hizo a su casa, propiedad del cabil-do, en 1461 (Id., "Nuevos documentos para la biografía del pintor Nicolás Florentino", *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, X, enero-marzo, 1928).

de armas que mantuvo el caballero leonés Suero de Quiñones⁸ junto al río Órbigo en el camino de Santiago en 1434. Se trata de uno de esos hechos de armas a los que seguía dándose importancia por entonces y que en este caso quizás tuvo unas connotaciones políticas más allá del hecho caballeresco, dados los enfrentamientos entre el condestable Alvaro de Luna y los infantes de Aragón⁹. Su autor, Pero Rodríguez de Lena, dice tan solo que escribió todo lo que pasó allí, pero en el Catálogo de los escritores que pueden servir de autoridad en el uso de los vocablos¹⁰ se afirma que las actas "las escribió Lena en el mismo Puente del Órbigo donde se efectuó el Paso", dando a entender que en tanto se celebraba. Tal afirmación ha condicionado la lectura del dato sobre el pintor, como es sabido.

Suero de Quiñones preparó el acontecimiento caballeresco con todo detalle y reclamó en especial la ayuda de carpinteros para levantar estrados y todo lo necesario. Finalmente, como anuncio a los caballeros que por allí pasaban de lo que se iban a encontrar "mandó fazer en la çiudad de Leon un faraute de madera, el qual entalló e fizo e pinto e dibujó, del tamaño de un home, el sutil maestro Nicolás Francés que pintó el rico retablo de la honrrada iglesia de Santa Maria de Regla de la noble ciudad de Leon"¹¹. Lo describe pormenorizadamente concluyendo que tenía la mano extendida y en ella un mote: "por ay van al paso". Luego explica que lo hizo colocar sobre "un muy fino lindo mármol de piedra muy liso e fermoso de color blanca", procedente de las casas de su padre¹².

Es claro que la noticia de mayor interés residía en que el retablo mayor de la catedral era obra de Nicolás Francés y, aunque deshecho en el siglo XVIII, se había vuelto a montar con parte de los originales salvados, por tanto se identificaba el

estilo y manera de hacer del maestro Nicolás. Pero también se afirmó que se decía que ya estaba hecho en 1434, cuando se celebró el Paso. Este es un dato a cuestionarse, porque se apoya tan sólo en la idea de que Rodríguez de Lena describía in situ los acontecimientos en ese año, por tanto ya entonces el retablo se había concluido. Sin embargo, esto no es tan claro e incluso parece más justo suponer que, aunque poco después, la redacción no fuera coetánea al desarrollo de la defensa del Paso, por tanto la fecha de ejecución del retablo podría retrasarse algo¹³.

Sin embargo, lo que es claro es que en 1434 Nicolás Francés estaba en León realizando el faraute. Además, al año siguiente sabemos que residía en unas casas de la calle de los Cardiles, propiedad del cabildo, y que estaba casado con Juana Martínez, todo lo cual apunta a un asentamiento previo de algunos años en la ciudad. Pide entonces una rebaja en el alquiler ofreciéndose a colaborar haciendo algo para la catedral, como dibujando vidrieras. Conocemos entonces la multiplicidad de habilidades profesionales, porque se encarga de un trabajo de talla, pinturas sobre tabla y cartones para vidrieras, a lo que añadirá luego pinturas murales y miniaturas sobre pergamino. Algo común entre los artistas del gótico.

Los datos que se han espigado aquí y allá indican esas actividades que hoy no valoramos, pero que eran comunes en un mundo donde el artista no lo era y se le consideraba un mero artesano. Así hace un pendón en 1454, cinco años más tarde limpia el trono de la Virgen, en 1460 se le da oro para dorar la corona de un rey que ponen en una torre, dora también una figura de León, etc.¹⁴

Junto a estos datos menores y significativos, otros de mayor entidad. En 1445 Nicolás Florentino se encargaba de cubrir el cuarto de

8. Suero de Quiñones pertenecía a la principal nobleza leonesa. Fernán Pérez de Guzmán habla entre otros de Pedro Suárez de Quiñones que fue el tío de Diego, que heredó todo de él y fue padre de Suero de Quiñones (F. PÉREZ DE GUZMÁN, *Generaciones y semblanzas*, Buenos Aires, 1947, pp. 52-53).

9. Al menos esto supone Amancio Lavandeira en su edición del texto (P. RODRÍGUEZ DE LENA, *El Passo honroso de Suero de Quiñones*, A. LAVANDEIRA (ed.), Madrid, 1977).

10. Madrid, 1874, p. 79.

11. RODRÍGUEZ DE LENA, *El Passo honroso*, cap. XV, p. 102.

12. *Ibid.*, cap. XVI, p. 104.

13. Por aquí iba la idea que me proponía Alejandro Valderas, a quien agradezco la sugerencia, y que no ha quedado expresa en un texto publicado.

14. Publicado en diversos estudios y recogido todo en F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Maestre Nicolás Francés* (Artes y Artistas), Madrid, 1964, pp. 12-13.

esfera del ábside mayor de la catedral de Salamanca que se había llenado con el retablo de su hermano Dello Delli. La emulación ha sido motivo suficiente para determinados encargos artísticos a lo largo de los siglos y lo encontramos en el siglo XV hispano como explicación posible en más de una ocasión. Todo hace pensar que la realización del retablo mayor de la catedral de León determinó en el cabildo de Salamanca el deseo de encargar otro asimismo monumental que resistiera la comparación. Luego, llegó Nicolás, el hermano florentino del pintor, y completó las obras con un monumental Juicio Final. Poco había transcurrido (1452) cuando a Nicolás Francés se le dice que cubra el muro interno de la fachada de los pies con un gran mural dedicado a ese tema. Al tiempo se le ordena que haga el viaje a Salamanca para ver el Juicio y tenerlo en cuenta¹⁵.

No quiere decir que debía copiarlo. De hecho disponía de una superficie plana y de forma rectangular, muy diferente a la salmantina. Además el lugar donde debía pintar era el que tradicionalmente se había reservado al Juicio Final, al menos desde los siglos románicos y aún seguramente antes, en Oriente y en Occidente. La obra sería una de las más ambiciosas llevadas a cabo por el artista, que consumió años en su realización, pagándole a cuenta aún en 1459 algo de lo que se le debía. Canónigos más pacatos que los que hicieron el encargo consideraron más tarde que ciertos desnudos eran demasiado francos, lo que condujo a la destrucción del fresco.

¿Podemos hacernos una idea de cómo era? Desde luego debía distanciarse bastante de la obra de Nicolás Florentino en Salamanca. Si se busca entre pinturas posteriores que la hayan tomado como modelo, nos viene a la memoria una tabla procedente de Valderas (fig. 1) que custodia el Museo Diocesano de León, más que la gran portada de los pies del siglo XIII, que hubiera podido servir de punto de partida de Nicolás Francés. Sin duda en la obra del XV son numerosos los condenados desnudos que son tragados por la boca gigantesca del Leviatán demoníaco, entre los cuales se encuentran alguna mujer y varios tonsura-



Figura 1. Juicio final, tabla procedente de Valderas. Museo Catedralicio-Diocesano de León.

dos. Existe una irregularidad compositiva que ayuda a distinguir otra iconográfica. Lo común es que a los lados de Cristo juez se dispongan las figuras de la Virgen y San Juan como intercesores, como se ve en la portada escultórica. Aquí sólo está María, a la que se concede un mayor protagonismo del normal. Tampoco deja de destacar la abundancia de verde utilizado en pintar los diablos. Era color caro, inestable y escaso, pero en ocasiones se pidió que con él se hiciera esto, como en el retablo de San Antonio abad para la cofradía dedicada a este santo en 1410 de Lluís Borrassà en Santa María de Manresa¹⁶. Es claro que no existe ninguna prueba ni evidencia de que la tabla de Valderas reflejara el desaparecido mural de Nicolás Francés, aunque no sea inverosímil.

Asimismo de fechas tardías es la empresa más ambiciosa que aceptó a lo largo de su vida. En 1451 se le dice que pinte el claustro. Se trataba

15. Sostiene la idea de emulación SÁNCHEZ CANTÓN, *Ibid*, p. 28, algo que comparto.

16. J. YARZA, "Il Colore del diavolo. Aspetti del colore nella pittura gotica catalana", en *Il colore nel medioevo. Arte. Simbolo. Técnica*, (Atti delle Giornate di Studi, Lucca, maggio 1996), Lucca, 1998, pp. 93-115. El contrato en J. M. MADURELL, "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VIII - nº 166 (1950), pp. 185 y ss.

de cubrir los muros del fondo de todas las pandas con grandes escenas. Quizás por el trabajo de estos espacios comenzó muy tarde y se le siguen librando pagos en 1461, sin que llegara hasta su muerte a darle fin. Muy lastimados, como veremos, han llegado a nosotros.

En 1461 se gira una visita a su vivienda que, comprobamos, es la misma de 1435. Sabemos que entonces debía haber muerto su primera mujer y estaba casado con Urraca González¹⁷. El visitador tiene como misión constatar el estado en que se encuentra la casa, de manera que con frecuencia menciona habitaciones sin decir para que uso se destinan. Se ve que es grande, tiene dos plantas principales y ha sido muy mejorada respecto a lo recibido por el mismo pintor que debía responsabilizarse de los trabajos personalmente y con la ayuda de algunos de sus oficiales. Muestra una casa amplia, con determinados elementos como establo, horno, pozo, panera, etc., que facilitan una cierta autonomía e indican, no obstante, que siendo el artista más destacado residente entonces en León no pasaba de disponer de un hogar propio de un artesano distinguido.

En 1468 muere. Si se le encarga antes de 1434 el retablo mayor de la catedral o poco después, indica que por entonces debía venir precedido de un cierto prestigio, por tanto que el principio de su actividad había que situarlo al menos en 1430, lo que indica casi cuarenta años de actividad profesional. Larga carrera, pero que se repite en otros artistas de la época. El 14 de diciembre de 1469 su viuda es reclamada por el provisor por una causa que no conocemos. Es el último documento en que se le menciona y, como siempre, como Maestre Nicolás.

¿Cuál es su trabajo más antiguo? Si acudimos a la documentación todo apunta al retablo mayor

de la catedral leonesa, pero desde la perspectiva del estilo parece anterior el retablo mixto de Tordesillas. De allí tan solo sabemos que en 1430 trabaja un arquitecto de nombre Guillem de Rouen, muerto en 1431, y que la capilla se concluye en 1435. El pequeño retablo con las puertas abiertas presenta seis escenas de la Pasión en madera policromada así como ocho santos sobre altos pedestales. Pero las alas están pintadas con dieciséis compartimentos y dos más menores como culminación. Ya Gómez Moreno las atribuyó a Maestro Nicolás¹⁸, aunque no se sabía bien quien era este pintor. Post lo aceptó¹⁹. Sánchez Cantón recoge la atribución que se ha dado como válida y la pone en cuestión²⁰, señalando junto a las semejanzas las diferencias, algo que juzgo acertado, como la presencia de gigantescos nimbos que no se repetirán en ninguna de las obras posteriores del artista. Es difícil sustraerse a la idea de que detrás de ese arte delicado y elegante está el poderoso autor del retablo mayor de la catedral de León, aunque existan puntos de contacto, como el de ser ambos amigos de los detalles anecdóticos caso de los hombres que luchan o los perros que juegan junto a los severos evangelistas.

Otro detalle singular, hay más, es la presencia junto a uno de esos evangelistas de un pequeño personaje arrodillado, de espaldas al supuesto San Marcos y mirando hacia el Calvario central. Se ha sugerido que fuera el propio contador Saldaña, algo que resulta normal. Su mujer muere en 1433 y no figura²¹. ¿Sería indicio suficiente para afirmar que el retablo es posterior a esa fecha?

Tampoco ha dejado de plantear problemas la parte escultórica. Bertaux la consideraba flamenca y la situaba cerca de los retablos de Jacques Baerze para la cartuja de Champmol²², pero un especialista como Didier²³ ni aún la menciona en

17. Lo transcribe, DÍAZ JIMÉNEZ, "Nuevos documentos para la biografía del pintor Nicolás Florentino", pp. 32-33.

18. M. GÓMEZ MORENO, "Joosken de Utrecht, arquitecto y escultor?", *Boletín Sociedad Castellana de Excursiones*, V (1911), p. 65.

19. Ch. R. POST, *A history of spanish painting*, III (1930), pp. 261-293.

20. SÁNCHEZ CANTÓN, *Maestre Nicolás Francés*, p. 21.

21. En un trabajo que supera lo exigible en esta clase de publicaciones de ámbito muy general A. FRANCO MATA, "Pintura medieval o el genio de Nicolás Francés", en *La catedral de León. Mil años de historia*, León, 2002, p. 153, sufre un *lapsus calami* y supone que quien fallece en 1433 es el mismo contador y no su primera mujer. De hecho sobrevivió al condestable Alvaro de Luna y al mismo rey Juan I (1454).

22. E. BERTAUX, "La peinture du XV^eme siècle en Espagne jusqu'au temps des Rois Catholiques", en *Histoire de l'Art*, A. MICHEL (dir.), III, 2^a parte, Paris, 1908, p. 771.

23. R. DIDIER, "L'Art Hispano-Flamand. Reflexions critiques. Considerations concernant des sculpture espagnoles et brabançonnnes", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época* (Burgos, 1999), Burgos, 2001, pp. 113-144.

su análisis de la escultura castellana del siglo XV en relación con la flamenca. J. Ara es quien ha estudiado con mayor detenimiento el conjunto y el retablo. Desde luego, aunque haya tres grupos de esculturas monumentales considera que ninguna tiene que ver con el retablo y señala su influencia borgoñona²⁴. En su estudio sobre el retablo mixto desecha la relación con Baerze, salvo en el hecho de que el conjunto se constituya por pequeños grupos independientes en ambos casos y no se pronuncia con claridad sobre la autoría de la escultura, en la que ni aún rechaza de plano la hipótesis de que podría haber intervenido el propio Nicolás Francés²⁵. Por fin, M. J. Gómez Bárcena, sin precisar más, apunta a que se trata de una importación²⁶. Personalmente, también me he decantado por la idea de que tras la obra hay un escultor nórdico²⁷. En consecuencia, que el análisis de la escultura en poco ayuda a la de la dudosa pintura.

Volviendo a ella es posible encontrar determinados estilemas que proceden del norte de Francia, de la miniatura parisina. El modo de representar a los evangelistas e incluso el disponer a algunos de ellos casi de espaldas a un espectador actual proviene de esa miniatura. Asimismo proviene de París el tipo de Virgen con velo, inclinada de manera que toda la figura se inscriba en un arco. Se ve aquí en el encantador y característico momento en el Niño juega con los ángeles guardado por su madre todos en un "hortus conclusus". Es la misma que encontraremos en el Nacimiento de un Cantoral de San Isidoro de León convincentemente atribuido al maestro. Aunque es cierto que Nicolás apenas volverá a usar estos nimbos de gran tamaño, no debe olvidarse que también resultan muy materiales los que hace el Maestro de Boucicaut en la obra que le da nombre.

En definitiva, que en estos momentos mi opinión no apoyada en argumentos sólidos o definitivos, es que la obra fue encargada por el

Contador Saldaña después de 1433 en que muere su primera mujer y antes de que vuelva a contraer matrimonio. Su autor fue un Nicolás Francés recién llegado de la región parisina quien, como muchos contemporáneos, abandonó la capital francesa a raíz de su ocupación por los ejércitos ingleses y el nombramiento de Juan de Lancaster, duque de Bedford, como regente de Francia (1422). Otros se quedaron y precisamente uno de ellos fue el Maestro de las Horas Bedford²⁸ supuesto Haincelin de Hagenau²⁹ contratado por el inglés al año siguiente, cuando casa con Ana de Borgoña. Los contactos entre los Países Bajos y Castilla, sobre todo vía Burgos y manifiesto asimismo en Valladolid, Palencia o Medina del Campo, debió ser el modo en que Nicolás vino aquí y se le contrató con otro artista nórdico para llevar a cabo el retablo.

EL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE LEÓN.

Si propongo que la obra brevemente comentada es posterior a 1433 y es la más antigua de todas las que conservamos del pintor de Francia, es que no dejo de considerar la hipótesis de fijar la fecha del retablo mayor de la catedral de León con posterioridad a 1434. Entiendo que es trabajo más maduro y monumental que el de Tordesillas, por tanto podría haberse realizado en los últimos años de la cuarta década del siglo XV, próximo a 1440³⁰. Esto proporcionaría una explicación al hecho de que falten documentos que lo mencionen entre 1435 y 1445. En parte estaría ocupado en el retablo.

Conocemos datos de la historia del mismo a partir del momento en que se colocó en el altar³¹. Es evidente que tenía una calle central principal y dos laterales a cada lado. En cada una de ellas se encontraban cuatro tablas que contaban la historia de la Virgen, a la izquierda próxima a la central; la de San Froilán, en el lado contrario, mien-

24. C.-J. ARA GIL, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, pp. 194-205.

25. *Ibid*, pp. 205-209.

26. M. J. GÓMEZ BÁRCENA, *Retablos flamencos en España*, Madrid, 1992.

27. J. YARZA LUACES, "Un perfil de Nicolás Francés", en *Restauración de las pinturas murales del claustro de la Catedral de León*, s.l., 1997, p. 13.

28. J. BACKHOUSE, *The Bedford Hours*, Londres, 1990.

29. A. CHÂTELET, *L'Age d'Or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les Heures du Maréchal Boucicaut*, París, 2000, pp. 104-105 y 166; I. VILLELA-PETIT, *Le Bréviaire de Châteauroux*, París, 2003, pp.39-46.

30. Con ello me desdigo de otras ocasiones en que he venido aceptando la fecha anterior a 1434.

31. F. ÁLVAREZ, "La Pulchra leonina y su retablo de la Capilla Mayor", *Archivos leoneses*, 6 (1952), pp. 95-109.

tras en los extremos se desarrollaba el ciclo de San Alvito (izquierda) y de Santiago el Mayor (a la derecha). En 1589 se decidió prescindir de las dos tablas más bajas en los extremos del retablo, correspondientes a Alvito y Santiago. Pero pronto los cambios de gusto hicieron que comenzara a discutirse la posibilidad de sustituir el retablo por otro acomodado a los nuevos tiempos. Existe abundante documentación acerca de las vicisitudes y propuestas que por fin cristalizaron en el siglo XVIII al deshacer el conjunto y pedir a Narciso Tomé que proyectara uno nuevo y barroco³² que culminará en 1745. Las pinturas se dispersaron por distintos lugares de la iglesia y se cedieron a parroquias del entorno pobres o de escasos recursos como Trobajo del Camino y Aldea de la Valdoncina. No duró tanto el retablo nuevo como se hubiera podido suponer, porque no encajaba ahora (fines del siglo XIX) con el deseo de recuperar el edificio gótico a partir de la restauración que en lo que afecta al retablo se lleva hasta 1903, cuando se hace uno ficticio en el que se incluyen las cinco tablas grandes, únicas que se recuperan de las dieciocho originales. Las entrecalles poseían un protagonismo notable y la ocupaban numerosas tablillas (por exageración se habla de 400) con figuras de santos, de las que se han recuperado unas veinte en total.

El montaje que se hizo no satisfizo a nadie, porque era caprichoso y añadió a las tablas de Nicolás Francés varias procedentes de un retablo conservado en Palanquinos que da nombre a otro maestro (o a varios) al que luego he de referirme. Es el que se mantiene ahora.

Tenemos la fortuna de poseer un dibujo realizado poco antes del desmontaje del retablo para que lo sustituyera el de Narciso Tomé. Se trata del documento 1.081 de la catedral cuyo texto publicó Sánchez Cantón³³, que ha utilizado Angela Franco para tratar de realizar una reconstrucción aproximada de lo que pudo ser el retablo³⁴. A partir de aquí se deben hacer algunas correcciones a lo propuesto.

No hay duda de que era una fábrica gigantesca de notable anchura, con cinco calles y cuatro

pisos. Las calles se dedicaban a los santos mencionados. Es normal el mayor protagonismo de María dado que bajo su advocación se encuentra la catedral. Pero se ha tratado de reconstruir el retablo haciendo todas las tablas iguales, aunque la realidad parece desdeñarlo. En efecto, la Presentación de la Virgen en el templo y la Vida de ermitaño de Froilán en el desierto son mayores que las restantes. Incluso hay que decir que la escena de la vida de Santiago es más pequeña que las otras dos. Alguien podría pensar que se recortaron para hacer un uso nuevo de ellas. Para que esto sucediera, tenían que ser nuevas todas las arquerías de arcos conopiales ciegas, porque son siempre cuatro y se acomodan a las dimensiones actuales de cada tabla. Aún así, debería notarse que algo quedaba cortado en las escenas menores y no es así. Cabría la posibilidad de que las alas extremas (San Alvito y Santiago) fueran de menor tamaño, de arriba abajo, por tanto, el retablo menos homogéneo. Sin embargo es más difícil entender y colocar las escenas medianas (Visita del rey Alfonso a Froilán y Consagración de Froilán como obispo de León). En todo caso es necesario encontrar una explicación a estas diferencias, como podría ser que las tablas de la parte baja fueran mayores que las de las zonas altas.

Propone la autora, simplemente porque es lo normal, que también este retablo debía culminar con una Crucifixión. Es raro que alguien tan cuidadoso a la hora de describirlo todo pudiera olvidarse de la presencia de una y menos aún tan compleja como la que plantea, por lo que entiendo que se debe desechar esa propuesta.

Interpreta la frase descriptiva: "Dividen estos cuerpos seis como columnas y todas están llenas de figuras de santos a tres fazes cada una" como si se tratara de seis entrecalles cubiertas de santos, de manera que en cada una hubiera tres figuras, lo que sumaría un total de 72 santos (número claramente inferior a los cuatrocientos que propone el autor del texto, pero asimismo inferior a las 200 propuestas por Sánchez Cantón que parece aceptar). Pero esto sería lo de menos. Lo que es claro es que no estaban en modo algu-

32. Desde 1733 se había comenzado a pensar sobre ello. Ver, *Ibid.*, pp. 101 y ss.

33. SÁNCHEZ CANTÓN, "Maestre Nicolás Francés, pintor", pp. 60-64, lo transcribe íntegro, aunque no hace lo propio con el dibujo. Agradezco a Gerardo Boto que me haya proporcionado una fotocopia del dibujo del XVIII.

34. FRANCO MATA, "Pintura medieval o el genio de Nicolás Francés", pp. 154 y ss.

no dispuestas como las dibuja Franco porque todas ellas son menores de altura que las escenas grandes y las hace iguales. Es indudable que han llegado hasta hoy en un estado deplorable, pero lo cierto es que no todas miden la misma altura, aunque es evidente que faltan parte de arriba y abajo, pero, lo más curioso es que tampoco coincide su anchura, por tanto bien serían todas de la misma en origen, bien habría una central más ancha que las laterales.

Lo demás que plantea, como un gran bancal, no se puede excluir por completo, pero no hay una sola razón para proponerla, teniendo en cuenta la descripción del siglo XVIII; menos aún que se dedicaran a los temas que sugiere, aunque no dejamos de saber que en los retablos suele existir un bancal.

De Alvito y Froilán hay que destacar que ambos fueron obispos de León y sus cuerpos se supone que descansaban en la catedral, siendo en ella trasladados a la zona del presbiterio. Siempre esto ha sido motivo de prestigio de una sede, que algunos de sus obispos sean santos, pero en especial a partir del siglo XIII. Incluso se llega a dedicar una portada o parte de ella a esos santos obispos. En León, aunque en extremo lastimada y aún perdida, esta portada es una de las que se encuentran en el lado sur y el titular es San Froilán. En Burgos, una mala lectura ha llevado a identificar al santo obispo del Sarmental, también portada sur, con Mauricio, titular de la diócesis y responsable del inicio de las obras, pero del que no consta que haya recibido culto en la catedral y menos aún que fuera considerado santo, ni por la diócesis, ni por Roma. Se trata de un obispo santo que hasta ahora no ha sido identificado³⁵. Los motivos de la presencia de estas portadas con obispos no son tan sólo devocionales, sino que pueden tener un contenido político religioso, como sucede en la catedral de Reims³⁶.

En León la importancia de Froilán se pone de manifiesto enseguida. Es obispo entre 900 y 905.



Figura 2. Nicolás Francés. San Froilán retirado como ermitaño. Retablo mayor. Catedral de León.

En 920 se copia en la Biblia de Juan y Vimara la primera vida que se ocupa de él, considerándolo santo³⁷. Sólo hacía quince años que había fallecido. Las fechas en las que gobernó la sede (900-905) son interesantes igual que la persona con la que tuvo relación cordial (Alfonso III el Magno), aunque en cierta medida casi le obligó a aceptarla porque se resistía a ello incluso de forma extravagante y ofensiva. Estamos en un momento importante para León que aún no es la capital del reino, algo que conseguirá con el hijo de Alfonso, Ordoño. En contraste con la Vida de Juan diácono de 920, en el antes mencionado Antifonario de León, que, a mi juicio, debe haberse copiado hacia el año mil o muy poco antes, aún no figura. Sin embargo ya lo menciona el obispo Pelayo en torno a fines del siglo XI³⁸.

Se conservan tres de las cuatro escenas que en origen se le dedicaron. Aunque Franco sitúa el inicio de la historia abajo, la descripción dice que había que empezar por arriba. El futuro santo, de origen lucense se retira a la soledad a hacer vida de ermitaño alcanzando un alto nivel en la vida contemplativa (fig. 2). Pero llega un momento en que siente deseos de bajar a lugares habitados y predicar a los cristianos. Pero se impone a sí mismo la disciplina de introducir en la boca carbones encendidos en juicio de Dios propio. Si se quema, será señal de que debe continuar su vida de penitencia, pero, si no le sucede nada, debe

35. Lo he manifestado así con claridad al menos desde J. YARZA LUACES, *La Edad Media* (Historia del arte hispánico, II), Madrid, 1980, p. 232, aunque aún algunos siguen identificándolo a mi juicio erróneamente.

36. W. H. HINKLE, *The portal of the saints of Reims cathedral. A study in Medieval Iconography*, College Art Association of America, 1965.

37. M. RISCO, *España Sagrada, XXXIV León*, Madrid, 1786, p. 165. Transcribe luego la citada Vida (*Vita Sancti Froilani episcopi legionensis*) en Apéndice VII, pp. 422-425.

38. F. J. FERNÁNDEZ CATÓN, "Froilano", en *Biblioteca sanctorum*, Roma, 1991 (nueva edición), V, cols. 1283-1285. Parece que los restos se trasladaron a diversos lugares y hacia 1181 estaban en Moreruela, de donde la mitad se llevó a León.



Figura 3. Nicolás Francés. San Froilán visitado en Veseo por Alfonso III. Retablo mayor. Catedral de León.

hacer lo que desea. Por supuesto ocurre lo segundo. El artista ha tenido que crear un escenario nuevo, porque seguramente no disponía de modelo para utilizarlo. Concibe un bosque tupido y nada luminoso en el que se le ve a él y a otro ermitaño de espaldas. A sus pies los tizones encendidos de los que ha tomado uno y lo introduce en la boca. El modo de representar el espacio exterior de manera que se van creando planos con un montículo y con figuras que quedan solapadas tras ellos lo utiliza con grandes resultados el Maestro de Horas Boucicaud. Por otra parte, el santo que se ve en otro momento inmediato, lleva un nimbo grande, como en Tordesillas.

La historia cuenta que siguió en el monte y una noche tuvo una visión de luz de donde surgían dos palomas una blanca y otra color fuego que se acercaban a él y penetraban en su boca. Una le produjo un ardor extraordinario y la otra tenía un sabor dulcísimo. No tuvo duda y se dedicó a la predicación. Este segundo momento se encuentra en la zona derecha de la misma tabla. Como referencia en esta zona al fondo se ve una ciudad. Destacan las figuras monumentales, con las que llega más allá que los que considero sus maestros.

La siguiente escena de la predicación se ha perdido, pero conservamos la siguiente. Su historia se hace más compleja (fig. 3). Después de visitar diversos lugares y hacer sermones a sus gentes decide volver a la vida del desierto, donde se le une Atilano que le acompañará hasta el final como discípulo. Todos acuden a escucharle y le piden que descienda a Veseo donde edifica un

monasterio que llega a tener trescientos monjes, número a todas luces inimaginable. Alfonso III quiere conocer el prodigio y envía emisarios que hacen que viaje hasta Oviedo donde el monarca queda asombrado de la santidad del monje y le ayuda económicamente a hacer nuevas fundaciones, entre ellas las de Tábara y un lugar que algunos identificaban con Moreruela.

Entonces vaca la sede leonesa y todos piden que la cubra. Se opone con insistencia. El texto de Juan diácono nos sorprende con una frase: "Constrictus atque catenatus procacioribus verbis insultans regem, et filios habere se incusabat, et falsum monachum se esse asserebat"³⁹. Es sorprendente verlo diciendo palabras indecentes, insultando al rey y llamándose a si mismo falso monje.

La tabla que cuenta parte de lo dicho vuelve a ser una invención del artista y su lectura total no es fácil. La construcción del fondo, una gran iglesia gótica, con pórtico y dependencias monacales es el monasterio fundado en Veseo. Al pórtico se asoman dos frailes negros, uno de mayor tamaño que el otro. Deben ser Froilán, el mayor, y Atilano. Para indicar la importancia del lugar el artista no ha encontrado mejor procedimiento que incluir dentro del pórtico un juglar que hace sonar una flauta dulce y un tambor, así como a dos mujeres fuera. Acaba de llegar un jinete. En el lado contrario asistimos al encuentro de Alfonso III con el futuro santo. El monje no ha acudido a Oviedo sino que el rey y algunos de sus hombres se ha trasladado al monasterio. Se dan la mano.

Lo que causa sorpresa son los dos enanos de primer término. El ha abierto sus ropas y muestra los genitales desnudos, mientras ella se acerca con las manos extendidas dispuesta a apoderarse del sexo. Por un lado, se creería que es uno más de los elementos anecdóticos que tanto gusta introducir en sus obras Nicolás Francés, pero la imagen resulta excesiva como mero entretenimiento. Recordamos, sin embargo que cuando a Froilán se le propone que acepte la sede episcopal de León reacciona con una violencia increíble, entre otras cosas "procacioribus verbis". Esto se traduce, bien como "con palabras insultantes", bien como "con palabras lascivas". Utilizando la

39. *Vita sancti Froylani episcopi*, p. 424.

40. M. GÓMEZ RASCÓN, *La catedral de León. Cristal y fe*, León, 1991.

segunda acepción la imagen procaz es como una nota a pie de página de glosa de lo que él dice.

No le valen subterfugios a Frolilán. Es elegido obispo de León, lo mismo que Atilano lo es de Zamora conquistada no hacía mucho. Ningún texto dice más, pero al artista se le obliga a concebir una escena de gran aparato que refleja tanto lo que un Pontifical debía explicar, como la necesidad de convertir el acto en una fiesta a la que asisten muchos laicos (fig. 4). Ofician tres obispos que sientan en un trono episcopal al futuro santo en una visión maiestática. Numerosos clérigos secundarios están presentes y participan, pero también lo hacen cantores en primer plano y diversos laicos situados en segundo término. Es la primera vez que el santo no va nimbado. El grupo de obispos y personas próximas contiene una serie de rostros severos de rasgos individualizados donde Nicolás Francés va más allá de lo que corresponde a un artista del internacional, como ya habían sugerido algunos de los miniaturistas parisinos, singularmente el Maestro de las Horas Boucicaut.

A la izquierda cuatro tablas, reducidas a tres a fines del siglo XVI, se dedicaron a Alvito, igualmente obispo de León en el siglo XI. Hace poco apareció en un viejo sillón tapizado una tabla con restos de pintura que convenientemente restaurada resultó ser de Nicolás Francés y Gómez Rascón sugirió que podría ser uno de los diáconos que figura en la comitiva que efectuó el traslado de los restos del santo desde Sevilla a León⁴⁰. De ser acertada la atribución sería todo lo que queda de las cuatro tablas iniciales que se le dedicaron. Anteriormente monje de Samos, el obispo Alvito de tiempos del rey Fernando I destacó sobre todo por una misión que el propio rey le encomendó enviándolo a Sevilla para adquirir y trasladar las reliquias de Santa Justa. La tradición quiere que esto no fuera posible y que se consiguieran las de San Isidro que serán llevadas al santuario que desde entonces cambiaría su patronazgo inicial de San Juan y San Pelayo, por el del gran polígrafo del siglo VII. La leyenda que se recogía aludía a las circunstancias maravillosas que se decía que habían tenido lugar: Alvito tiene un sueño donde se le aparece Isidoro indicando



Figura 4. Nicolás Francés. Consagración episcopal de San Frolilán. Retablo mayor. Catedral de León.

donde descansan sus restos. La misión fue encomendada por el rey Fernando I, de manera que de nuevo un santo obispo de la diócesis se vincula a la casa real a través de una de las figuras carismáticas de la monarquía leonesa.

A la Virgen se había dedicado el centro del retablo con una imagen de talla policromada que hoy se encuentra en los capuchinos de León que presidía todo el conjunto. Por encima existían otras dos más de las que la más alta se dedicaba a una Coronación de María en el cielo por su Hijo, acompañados de ángeles. Pero el lateral izquierdo no se diferenciaba en nada en cuanto a distribución de temas que el dedicado a Froilán.

Por desgracia no resta más que una gran tabla de las cuatro en las que se veía, la Presentación en el templo (única conservada), los Desposorios de María, la Anunciación con asuntos complementarios y la Dormición. Seguramente la más interesante iconográficamente era la Anunciación. Se dividía en tres partes por arcos. El de la derecha contenía la Anunciación propiamente dicha, pero en el arco de en medio estaba un José ocupado en trabajar mientras una ratonera contenía un ratón preso. Recuérdese el famoso Tríptico de Mérode (M. Cloisters, Nueva York) del maestro de Flémalle o Robert Campin, cuya tabla central está dedicada a la Anunciación mientras el lateral derecho lo llena San José trabajando en su taller en el que se ve entre otros objetos fabricados por el carpintero una ratonera a la que se ha buscado un significado simbólico⁴¹.

41. M. SCHAPIRO, "Muscipula diaboli, the symbolism of the Merode Altarpiece", *The Art Bulletin*, XXVII (1945), pp. 182-187 (hay traducción castellana).



Figura 5. Nicolás Francés. Presentación de la Virgen. Retablo mayor. Catedral de León.

Es impresionante la tabla con la Presentación de la Virgen con todos los vicios y virtudes que marcan su manera de hacer (fig. 5). El grupo de Joaquín y Ana a la izquierda acompañado por cuatro personas más posee una monumentalidad que sobrepasa de nuevo lo que requiere el "internacional" aunque se apunta en el París del siglo XV no sólo con el Maestro de las Horas Boucicaut, sino por los hermanos Limbourg, más jóvenes que él. En contraste, el escenario queda relativamente reducido. La niña asciende los quince peldaños de la escalera que le conducen al templo que está sobre un montículo. Parece meditar, como quieren algunas tradiciones en cada peldaño sobre los 15 salmos graduales. Su nimbo es gigantesco. Le reciben no uno sino dos sacerdotes que flanquean el altar de los holocaustos.

Naturalmente, esta historia procede de las narraciones apócrifas, porque nada se cuenta en los Evangelios canónicos. Pero a esas alturas el material se había incorporado a otros textos que eran los que se usaban. En nuestro caso es la Leyenda Dorada de Jacopo da Varazze o de Vorágine⁴² o cualquier *Flos sanctorum* en diversas lenguas romances que nace como traducción con variantes del texto del hagiógrafo. Es curioso el escenario creado. Las escaleras tienen un fondo arquitectónico de arquerías que se abren con complejas tracerías a un exterior verde donde se vislumbran diversos animales. La construcción perspectiva del suelo se concibe como si fueran composiciones independientes la zona de la derecha y la de la izquierda. El edificio o está en construcción o se ha cortado para que se vea el escenario donde se desarrolla la historia. Pero se trata

de una arquitectura inverosímil, dado que la totalidad de las arquerías está vista en diagonal hacia el fondo, mientras los soportes del primer término siguen la línea del primer plano, lo que haría imposible un abovedamiento lógico. Estas incongruencias son propias del pintor, mientras no suele caer en ellas el Maestro de las Horas Boucicaut, aunque no faltan en el Maestro de las Horas Bedford o el Maestro de Jean Mansel.

Del último ciclo sólo queda una tabla, que ya no estaba en el retablo cuando se dibuja el esquema que hemos utilizado. El protagonista es Santiago. Hay por tanto un cambio. Los santos de la diócesis elegidos eran Alvito, Froilán y Pelayo. La Virgen es natural que destacara por encima de todos, pero la cuestión es que se mantuvo a Froilán y Alvito, mientras se incorporó Santiago. Es una señal de la vitalidad que aún poseía el viejo camino de peregrinación y una manera de que la ciudad se vinculara a él.

Las historias elegidas a esas alturas podían leerse en cualquier *Flos Sanctorum*. Se comenzaba con el degollamiento del apóstol, para incluir luego una historia que sólo tenía razón de ser por la existencia del Camino. Los discípulos embarcan el cuerpo del apóstol que milagrosamente es llevado por ángeles hasta Galicia. Esto corresponde a las dos primeras tablas.

La tercera y la cuarta es la historia de la reina Lupa o Loba. Se le representaba probablemente en la tercera tabla. La cuarta se conserva (fig. 6). Los textos dicen que Lupa engaña a los dos discípulos de Santiago y los envía al monte Sacro



Figura 6. Nicolás Francés. Traslado del cuerpo de Santiago. Retablo mayor. Catedral de León.

42. S. DE LA VORÁGINE, *La leyenda dorada*, 2, Madrid, 1982, p. 569.

donde, les explica, pacen bueyes pacíficos que se dejarán uncir al carro que conducirá al cuerpo al lugar de enterramiento. No es así, son toros bravos. Pero los discípulos se acercan a ellos les toman por la testuz y uncen a dos de ellos al carro, mostrándose los animales de una total mansedumbre. Visten ropas de ceremonia, como si fueran diáconos y llevan tonsura. Así se encontraban en otras tablas. Pacíficos los bueyes pasan delante del palacio de Lupa que queda asombrada y se percata de la santidad del cuerpo, se convierte y dona su palacio a los diáconos para que lo utilicen como enterramiento. Es muy destacado el modo en que el artista tradujo todo en imágenes.

Como siempre, no prescinde de lo secundario, por eso vemos a un pastor y una pastora que contemplan con cara de asombro el cortejo de los bueyes dirigidos por los discípulos. El hace visera con la mano para verlo todo mejor. Quizás sea un gesto que se ve en otras ocasiones, pero es de destacar que tampoco falta en las Horas Boucicaud (f. 79v.)⁴³.

Es posible que lo más interesante sucede a la derecha. Los diáconos se acercan a lo que debía ser el palacio de Lupa convertido en lugar de enterramiento del apóstol. El palacio se ha convertido en una gran iglesia gótica, la catedral de Santiago vista por un artista que seguramente no la había visitado y que tampoco vive un momento en que el deseo de "retratar" los edificios sea motivo de atención para los artistas. Lo que se refleja es el ambiente de una gran iglesia de entonces adornada con telas heráldicas que cuelgan, pero también es algo preciso, porque lo que encontramos en primer término es un peregrino vestido como corresponde al que va a Compos-

tela que deposita una limosna en una caja preparada para ella ante una imagen del apóstol investido a su vez, como es usual, de los atributos de peregrino. Es llamativa la actitud de la mano que parece exigir la limosna al peregrino. En la enjuta del gran arco de entrada se distingue a la grisalla, como si se tratara de una escultura, la figura repetida de un Santiago peregrino. Se trata de una reiteración buscada seguramente. Otros detalles en apariencia anecdóticos tienen su significado, como el gesto del peregrino que arriba deposita una piedra junto a una Cruz⁴⁴.

Las entrecalles tenían un desarrollo notable, como si existiera el deseo de que se hicieran figurar muchos santos y profetas. No son los cuatrocientos que se dice, ni aún los doscientos de que se habló más recientemente, pero no parece que su número bajase de los 72. Sin embargo, sólo quedan unos veinte. Esto quiere decir que pocas conclusiones son posibles. Por ejemplo, se dice en el documento 1081 que destacaba la presencia de los fundadores de las grandes órdenes monásticas, Francisco de Asís y Domingo de Guzmán⁴⁵ y ambos han desaparecido. Igualmente, se mencionan dos santos hispanos importantes en algunas regiones pero cuyo culto no tuvo mucha difusión. Son Domingo de Silos y Domingo de la Calzada⁴⁶. Tampoco se conserva ninguno de los dos.

En otros casos podemos sospechar quien era alguno más de los que faltan. Por ejemplo, si en realidad es santa Cristeta la mujer que parece recibir la visita de un diablo monstruoso, debería tener a su lado a sus hermanos San Vicente y santa Sabina (fig. 7). Los tres figuran juntos en la tradición textual y en las imágenes, sobre todo en la monumental tumba de la iglesia de San Vicente de Avila⁴⁷. En consecuencia creo impro-

43. CHÂTELET, *L'age d'or du manuscrit*, pp. 294-295.

44. Sobre esto trata F. ESPAÑOL, "Ritual y liturgia en torno a los sepulcros santos medievales", en *Las imágenes de los santos entre los siglos XII al XVI*, I. BECEIRO (coord.), Madrid (en prensa).

45. Sobre la idea de contraponerlos y, al tiempo, emparejarlos, ver J. YARZA LUACES, "La imagen dominica en los siglos góticos", en *Las imágenes de los santos* (en prensa).

46. Será objeto del estudio de G. BOTO, "Santo Domingo de Silos: fortuna devocional e iconográfica (s. XI-XIV)", en *Els sants i el seu territori, Hagiografia peninsular en els segles medievals (1ª part)*, F. ESPAÑOL y F. FITÈ (coords.), La Seo de Urgel, (en prensa). Sobre santo Domingo de la Calzada ver las Actas del Simposio sobre *La cabecera de la catedral calceatense y el tardorrománico hispano* (Santo Domingo de la Calzada 1998), Santo Domingo de la Calzada, 2000. Singularmente se estudia el culto al santo y su sepulcro en F. ESPAÑOL, "Santo Domingo de la Calzada: el cuerpo santo y los escenarios de su culto", pp. 207-282.

47. M. VILA DA VILA, "La iconografía de San Vicente y sus hermanos en el arte medieval", en *Parentesco, familia y matrimonio en la historia de Galicia*, J. C. BERMEJO BARRERA, (coord.), Santiago, 1988, pp. 255-268. Pese al título trabaja sobre todo el sepulcro de san Vicente y su valoración. No recoge el ejemplo de la catedral de León. Más recientemente, D. RICO, "A shrine in its setting: San Vicente de Avila", en *Decorations for the Holy Dead*, S. LAMIA y A. VALDEZ DEL ÁLAMO (eds.), Tournhout, 2002, pp. 57-76.



Figura 7. Nicolás Francés. Santa Cristeta. Retablo mayor. Catedral de León.

bable que tuviera como pareja a santa Cristina⁴⁸. Lo que resulta difícil de entender es la presencia del diablo, salvo que se tratara de algo simbólico. Los textos que se refieren a los santos son pocos,

por tanto si en ellos no se justifican, no hay otros donde puedan aparecer escenas nuevas. La *passio* de los tres ha sido recogida primero por Ángel Fábrega⁴⁹. Más recientemente se han reunido y traducido al castellano los textos del Pasionario Hispánico sobre aquellos santos de aquí, entre los que se encuentran los tres hermanos, y su pasión se fecha a fines del siglo VII. En uno de los enfrentamientos entre Vicente y su verdugo Daciano, el santo le increpa: "Obmutesce, diabole", enmudece, diablo. De este modo el que ataca a Cristeta sería el propio Daciano⁵⁰. No se descarta la existencia de otra fuente que explicara satisfactoriamente la imagen. Es probable que en el retablo de León se hayan cuidado en especial los santos de la liturgia hispana, tanto aquellos propios como los que se incluyen desde tiempos muy antiguos en el mencionado Pasionario. Los cuerpos de los santos Vicente, Sabina y Cristeta se trasladaron a San Pedro de Arlanza, donde también poseyeron sepulcro monumental, pero además algunas reliquias muy destacadas se llevaron a una iglesia leonesa, de aquí que su culto hubo de tener alguna relevancia en la ciudad y ser uno de los motivos de que se les eligieran para ser representados en el retablo⁵¹.

En otro orden de cosas quedan indicios suficientes para proponer la existencia de un credo de los apóstoles doblado por los profetas⁵². De hecho Nicolás Francés pintó el Credo de los apóstoles en otras ocasiones, como en un bancal (Toledo, Museo de Santa Cruz) adquirido en Toledo en 1971 y restaurado recientemente⁵³, que debe pertenecer a un período avanzado de su actividad⁵⁴.

Todo apunta a que cada tabla de la entrecalle se dividía horizontalmente en dos partes y cada una la ocupaba un santo. Todavía hoy se ven

48. FRANCO MATA, "Pintura medieval o el genio de Nicolás Francés", p. 163.

49. FÁBREGA, *Pasionario Hispánico*, I, pp. 165-167; II, pp. 358-363.

50. P. RIESCO, *Pasionario hispánico (Introducción, edición crítica y traducción)*, Sevilla, 1995, pp. 216-217.

51. T. MORAL, "Vincenzo, Sabina e Cristeta", en *Biblioteca Sanctorum*, XII, Cols. 1187-1190.

52. Aunque conocido el tema en Francia desde hace tiempo, en lo hispano se llamó la atención por vez primera en F. ESPAÑOL, "Bartomeu de Robió (atribuible). Fragment de bancal de retaule", en ESPAÑOL y YARZA, (coords.), *Fons del Museu Frederic Marès. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, n° 316, p. 339. Ampliado luego con numerosos ejemplos en F. ESPAÑOL, *El escultor Bartomeu Robio y Lleida. Eco de la plástica toscana en Catalunya*, Lleida, 1995, pp. 148-156. Para el ejemplo de Nicolás Francés, A. FRANCO MATA, "El "Doble Credo" en el arte medieval hispánico", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* XIII, 1-2 (1995), pp. 127 y ss.

53. *Ibid.*

54. J. YARZA LUACES, "Nicolás Francés, bancal del Credo de los apóstoles", en *El apostolado de Nicolás Francés*, Toledo, 1999, pp. 11-35.

Cipriano (arriba) y Timoteo (abajo); Tiburcio (arriba) y Urbano (abajo); Valeriano (arriba) y Bricio (abajo); Juan el limosnero (arriba) y Silvestre (abajo); Juan evangelista (arriba) y Judas Tadeo (abajo); Cristina (arriba) y Paulino (abajo). Es sugestiva la idea de que el orden obedeciera al del calendario litúrgico (Franco), pero no ocurre así. Por ejemplo, San Cipriano se celebra el 16 de septiembre y Timoteo el 24 de enero, por tanto Timoteo había de estar encima. Se podría suponer que el orden se establecía de abajo arriba. Pero tampoco funciona porque, por ejemplo, Tiburcio, que está encima, se celebra el 14 de abril, mientras Urbano el 25 de mayo, por tanto debía ir más abajo el segundo. El orden obedecería a otras razones. Y los santos se agruparían de acuerdo con diferentes motivaciones.

No estamos en condiciones de plantear el problema del número de santos y santas, dado que falta tanto, pero si sólo se tuviera en cuenta lo conservado como una muestra objetiva, estamos con dos santas enfrente a unos veinte santos, lo que indica aproximadamente un 90-91% de varones contra un 9% de mujeres.

De algunos santos resulta extraña su iconografía. Sería el caso de Juan el Limosnero, patriarca de Alejandría y contemporáneo de Heraclio (fig. 8). La *Vita* más antigua señala que era de familia acomodada, pero su fama de generosidad con los pobres proviene de la época en que se eligió patriarca de Alejandría. En Oriente se le representa sobre todo como tal, por ejemplo en el *Menologio de Basilio II* (Vaticano, Biblioteca Apostólica, Gr. 1613, p. 183)⁵⁵, donde lleva las ropas sacerdotales y un libro en la mano. En fechas posteriores, cuando su culto llega a Occidente a fines del siglo XIII, las imágenes que se le dedican son semejantes, como la pintura muy tardía que realiza Tiziano en la iglesia bajo su advocación en Venecia⁵⁶. La relativa fama que alcanzó en Occidente se debe a que Jacopo da Varazze incluyó su vida en la *Leyenda Dorada*⁵⁷.

En la pintura de Nicolás Francés es un hombre rico o que viste con lujo, lleva el pelo cortado a



Figura 8. Nicolás Francés. San Juan Limosnero. Retablo mayor. Catedral de León.

la moda laica de principios del siglo XV y sostiene en una mano la bolsa con el dinero que emplea para dar limosna a los mendigos. Es de notar también que el pintor tiene interés y conocimientos para vestir y peinar a alguno de sus personajes como era propio de las modas parisina o borgoñona en los primeros veinte años del siglo XV.

Se repite la idea en otras ocasiones. Santos de escasa popularidad fueron Tiburcio y Valeriano. Parece que Valeriano fue esposo de Cecilia y su hermano se llamaba Tiburcio. La tradición dice

55. *Menologium graecorum jussu Basilii imperatoris*, Urbino, 1727, Pars prima, 13 de noviembre.

56. J. M. SAUGET, "Giovanni l'Elemosiniere", en *Biblioteca Sanctorum*, VI, cols. 750-757.

57. DE LA VORAGINE, *La leyenda dorada*, I, cap. XXVII, pp. 128-134.



Figura 9. Nicolás Francés. San Valeriano. Retablo mayor. Catedral de León.

que Cecilia no deseaba casarse con Valeriano, pero se le impuso el matrimonio. Sin embargo, ya casados consiguió convencer al joven para que mantuvieran la castidad y lo convirtió al cristia-

nismo, igual que a su hermano, Tiburcio. La persona que instruyó a ambos fue el obispo de Roma, Urbano, papa Urbano I. Luego, fueron llevados ante Almachius que intentó convencerles de que habían equivocado su camino, sin conseguirlo. Uno de sus hombres, Maximino, también confiesa su cristianismo. Se corta la cabeza a todos⁵⁸. Nicolás Francés representa a ambos como nobles vestidos con elegancia, Tiburcio casi de espaldas, con sombrero de notable diseño y Valeriano (fig. 9) con el mismo corte de pelo que Juan el Limosnero y con espada, de nuevo como dos personajes de la nobleza nórdica. Ambos, por otra parte, forman parte de una tabla que comparten, Tiburcio con Urbano y Valeriano con Bricio.

Ambos hermanos se encuentran raramente representados. En algunos Martirologios, como el de Usuardo puede verse el momento en que son degollados. Por ejemplo, en el llamado Martirologio de Girona (Girona, Museo Diocesano) en fol. 39v., se distingue al prefecto haciendo justicia y los dos hermanos arrodillados. Visten de un modo genérico, con túnica y manto intemporales, por tanto en nada semejante a lo que piensa Maestro Nicolás⁵⁹. En consecuencia resulta singular el aspecto con el que los inviste el Maestro Nicolás. Bajo Tiburcio, en la tabla doble, se encuentra el papa Urbano. No hay otra señal y se supone que se trata de Urbano I, por tanto aquel al que la tradición textual dice que acudieron sucesivamente Valeriano y Tiburcio.

El equivalente a Tiburcio y Valeriano sería en femenino, Santa Cristina. La historia y en particular la Leyenda Dorada dice que era de familia rica ("nobilissimis parentibus"), lo que justificaría la riqueza de las ropas que viste con brocados. Por no renegar de su cristianismo, después de una durísima discusión con su padre, en la que ella se confiesa hija del diablo porque, le dice "Tu es pater ipsius Sathane", este le impone los suplicios más atroces, hasta un punto de inverosimilitud que

58. Es de notar que una *Passio* de Valeriano, Tiburcio y Maximino, a los que se une a veces Cecilia, figura en el Pasionario Hispánico. Es un texto muy largo donde van surgiendo sucesivamente, Cecilia que pierde enseguida protagonismo, mientras lo gana su convertido esposo Valeriano que visita a Urbano. Luego entra Tiburcio, hermano de Valeriano, que sufre el mismo proceso. Hasta entonces ni se había mencionado a Almachius, el prefecto romano que desde que aparece es uno de los coprotagonistas, mientras de manera más episódica aparece Maximino (FÁBREGA, *Pasionario hispánico*, II, pp. 25-40). Es de notar que el autor no se refiere en el primer volumen apenas a esta *Passio*.

59. Ver ahora la edición facsimilar que se ha realizado con un volumen aparte de estudios en el que analizo aspectos hagiográficos generales (J. YARZA LUACES, "Esbozo de análisis iconográfico en el Martirologio de Usuardo", en *Martirologio de Usuardo*, Museu Diocesà de Girona, Museu d'Art, Barcelona, 1998, pp. 163-252).

roza lo grotesco⁶⁰. Son tantos los diversos tormentos que le infieren que puede llevar múltiples atributos, como una rueda de molino, flechas, etc. Lo que no es normal es que sea portadora, como sucede aquí, de una larga lanza. En el mencionado Martirologio de Girona (f. 73) un verdugo le dispara flechas mientras el otro está preparado con unas tenazas para cortarle la lengua. Pero no viste con la riqueza con la que la vió Nicolás Francés.

No es posible que aquí hablemos en detalle de todas esas tablas que componían las entrecalles. Muy castigadas por motivos diversos, aun es patente la calidad de algunas, lo que indica que en ocasiones el mismo maestro se debió encargar de la realización. Figuras como la de San Tiburcio, visto de espaldas, tienen aún toda la elegancia del "internacional", pese a las fechas avanzadas, pero cabezas como la de San Silvestre (fig. 10) o San Eugenio, llegan más allá y enlazan con el realismo flamenco.

El desmontaje antiguo del retablo y la descuidada dispersión de sus tablas nos hace difícil la reconstrucción de lo que debió ser el original. Como he dicho en más de una ocasión resulta paradójico que sean maestros extranjeros que no conocían obras de esa clase, los que creen los retablos gigantes que van llenando los muros del presbiterio de las grandes catedrales a lo largo del siglo XV. El que hizo Dello Delli en Salamanca obedece a esas ideas de gigantismo que saltan por encima de las condiciones espaciales exigidas por la arquitectura anterior o modifican la luz que baña los interiores. En nuestro caso, y aún creyendo que el retablo no tuvo ático con Crucifixión, la altura debió ser considerable, si bien no impidió que la luz entrara por los vanos abiertos en la zona superior de los muros del presbiterio, pero en apariencia la anchura era aún mayor. Trae a la memoria esos retablos en forma de trípticos que cerrados son más altos que anchos, pero todo cambia cuando se despliegan las alas, como el mismo Políptico del Cordero de Gante, de Jan van Eyck, y aún más los alemanes. El asunto es que Nicolás Francés se acomodó a lo que le exigían sus clientes.

¿Quiénes fueron estos? Aceptando que en 1434 ya estaba terminado se indicaba que se había



Figura 10. Nicolás Francés. San Silvestre. Retablo mayor. Catedral de León.

hecho durante el mandato del gallego Alfonso de Cusanza o Cusanza que gobernó la sede entre 1424 y 1435. Venía de la sede orensana (1420-1424) donde ya había celebrado un sínodo (1422) del que no se conservan las actas. En León convocó otro en 1426, pero su intención es que se celebraran todos los años y que vinieran la tercera parte del clero a cada uno, de manera que cada tres años todos habrían pasado por León. Imponía penas severas para quien no cumpliera su plan. Por tanto pretendía una reforma y quería que los clérigos completaran su formación. Había también quejas de las intromisiones y abusos de los señores en cosas tocantes a la Iglesia. No dejaba de aludirse a las buenas costumbres y se prohibía a todos los clérigos que siguieran conviviendo con concubina, bajo penas graves⁶¹.

60. JACOPO DA VARAZZE, *Leyenda aurea*, G. P. MAGGIONI (ed.), Florencia, 1998, I, pp. 646-649.

61. *Synodicon Hispanum, III Astorga, León y Oviedo*, A. GARCIA y GARCÍA (ed.), Madrid, 1984, pp. 302-313.



Figura 11. Nicolás Francés. Nacimiento. Cantoral. Real colegiata de San Isidoro de León.

Estas y otras acciones indican su interés por cuestiones que nada tienen que ver con proyectos artísticos, por lo que se dudaba de que estuviera detrás del encargo del retablo. Si ponemos en duda la fecha de ejecución del retablo esto nos llevaría a otro obispado. De ninguno de los inmediatos se pueden decir cosas distintas. Lo cierto es que programar o pagar esta fábrica tan conveniente era problema por lo común o con frecuencia del cabildo, quizás con la ayuda económica del obispo. Y tal vez esto fue lo que sucedió en esta ocasión. En realidad todo apunta aquí y en otros lugares a que tenían más responsabilidades los canónigos o el cabildo que el obispo en todo lo que afectaba la culto y las obras en la catedral⁶².

Aunque no existe documento que lo avale, a nadie queda duda de que un Nacimiento (fig. 11) que figura sobre un gran Cantoral de San Isidoro de León se debe a Nicolás Francés, reforzándose

la autoría por la presencia de una N en la que Gómez Moreno⁶³ supone que es una chimenea del portal de Belén, aunque considero que se trata de una torre que sobresale sobre la construcción al fondo. La figura de la Virgen se ve del mismo modo o invertida en varias obras de los círculos de Boucicaut y Bedford. Por ejemplo en las Horas Bedford (f. 65v)⁶⁴. También en las Horas de Isabel de Bretaña (Lisboa, Museo Calouste Gulbenkian), algo más alejadas estilísticamente del grupo. Sobre todo en el Breviario de Salisbury encargado después de 1423 por el duque de Bedford (Paris, Bibliothèque National, Lat. 17.294) (fig.12). Aquí las figuras del Nacimiento aparecen invertidas, pero la semejanza de actitud se extiende a José. En general, el Maestro Boucicaut acostumbra a hacer unos portales en los que cuida mucho la perspectiva y que tienen una forma característica. Es en el Breviario de Bedford donde se representa uno de este tipo, pero de modo muy semejante se ve en el Cantoral de León. De nuevo los



Figura 12. Breviario de Salisbury del Duque de Bedford. Natividad. Después de 1423. Paris, Bibliothèque National, Lat. 17.294.

62. Sobre la organización de las diócesis de León, que incluyen a Palencia, ver SÁNCHEZ HERRERO, *Las diócesis del reino de León*, op. cit.

63. M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de León*, Madrid, 1925 (reimp. León, 1979), p. 205.

64. BACKHOUSE, *The Bedford Hours*, fig. 16, p. 26.



Figura 13. Nicolás Francés. *Ecce Homo*. Pintura mural del deambulatorio. Catedral de León.

pastores, en una y otra miniatura se hacen visera con la mano para distinguir al ángel anunciador⁶⁵.

En definitiva que las semejanzas señaladas en el retablo, las particularidades en el vestir, la proximidad al ambiente de Haincelin de Hagenau, los detalles del Cantoral, etc., son suficientes indicios para que sepamos de donde vino y donde se formó Maestro Nicolás Francés. Recientemente se ha aceptado mi aproximación y se ha trabajado con la idea⁶⁶.

EL ECCE HOMO DEL TRASALTAR

Aparte el desaparecido Juicio Final maestro Nicolás debió recibir diversos encargos para la catedral, aunque no haya restado ningún documento al respecto. Quizás nada tan importante,

como el mural que se fija sobre el cierre de intercolumnios entre altar mayor y girola, con un extraordinario *Ecce Homo* (fig. 13) del que falta el protagonista, desaparecido antiguamente y sustituido por un lienzo en el siglo XIX de escasa calidad, que recientemente se ha retirado. A pesar del vano que nadie ocupa persiste la impresión de que estamos ante una de las obras maestras del pintor y aún de la pintura castellano leonesa de entonces. Gómez Moreno la describió con cierto detalle considerando que le recordaba ciertas tapicerías francesas del siglo XV⁶⁷, aunque no llegó a decidirse por autor alguno, algo razonable, porque aún la figura de maestro Nicolás seguía en nebulosa. Sin embargo, Sánchez Cantón se pronunció con rotundidad sobre la autoría, pese a que entonces se encontraba sucio y con el añadido mencionado⁶⁸, al tiempo que la consideraba de su última época. También Franco

65. Algunas de estas semejanzas las planteé en YARZA, "Un perfil de Nicolás Francés", pp. 11-12 y 18; Id., "Nicolás Francés, el bancal del Credo", pp. 17-18.

66. Me refiero a FRANCO MATA, "Pintura medieval o el genio de Nicolás Francés", p. 152. Por motivos que desconozco oculta mi nombre ("justifica la propuesta esgrimida recientemente en tal sentido") como autor de la idea, cuando cita a otros tantas veces como cree conveniente.

67. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental*, p. 271.

68. SÁNCHEZ CANTÓN, *Maestre Nicolás Francés*, p. 29: "debe atribuírsele la pintura al temple en la girola", aunque no haya documento probativo.



Figura 14. Nicolás Francés. *Ecce Homo*. Pintura mural del deambulatorio. Catedral de León. Detalle.

Mata acepta la autoría de maestro Nicolás en el estudio más extenso hasta ahora publicado con la transcripción de todos los textos⁶⁹. A mi juicio tampoco ofrece la menor duda y se trata de uno de sus más grandes trabajos, tanto desde el punto de vista de la calidad como por el interés del mensaje iconográfico.

Ante todo es necesario decir que tal vez es la primera vez que este tema del *Ecce Homo* se encuentra en el arte español. Pese a que los evangelios lo definen, sin duda siempre se ha preferido alguno de los momentos anteriores, para pasar luego al asunto de Cristo camino del Calvario. Se citan algunos ejemplos muy sencillos y con pocos protagonistas propios de la miniatura ottoniana, como el Libro de Perícopes Codex Egberti de c. 980 (Tréveris, Stadtbibliothek, cod. 24, fol. 81v.) donde Pilatos toma de la mano a Jesús y lo muestra a un grupo de judíos. La fórmula debió

quedar consolidada, porque años después (1039-1043) se ve casi lo mismo, si bien un tercer personaje coloca sobre la cabeza de Jesús una monumental corona de espinas (Libro de Perícopes de Enrique III, Bremen staatsbibliothek, ms. b 21 fol. 53), pero permanecen seguramente con algún otro ejemplo aislados y sin continuidad⁷⁰.

En realidad hay que dar un salto y situarnos en el siglo XV para que se vuelva al tema y desde entonces tome carta de naturaleza en el arte cristiano. Los casos aducidos proceden todos del norte y comienzan con una escena de pocos personajes que aún no presagian lo que vendrá más tarde. Me refiero al altar de la iglesia monástica de San Miguel de Lüneburg (Hannover, Niedersächsische Landesgalerie), c. 1418, que contiene varios paneles con la historia pormenorizada de la vida de Jesús, con un *Ecce Homo* no más complejo que los ottonianos. Diez años después (1429) en Bamberg en la iglesia franciscana (hoy en Bayerische Nationalmuseum) un retablo incluye la escena y se distingue ya dos peldaños más arriba a Pilatos y Jesús separados de los judíos⁷¹.

A partir de entonces los dos principales protagonistas personales se distancian en altura de los protagonistas corales y se crean grandes composiciones con numerosas personas. Nicolás Francés hubo de inventar la composición y para ello contaría, sin ninguna duda, con un mentor desconocido que le proporcionaría los textos que convierten el conjunto en una especie de mural parlante de enorme interés. La responsable última pasa casi desapercibida, pero es con seguridad la mujer con aspecto monjil o quizás viuda de edad avanzada a quien se distingue de pequeño tamaño abajo a la izquierda, en gesto de oración de cuya boca sale una larga cartela donde se lee: "O vos omnes qui transitis attendite et videte si est dolor..." que corresponde a las Lamentaciones de Jeremías (I, 12) y que se utiliza en la liturgia de Semana Santa, Jueves y Viernes. Se pone con frecuencia en el arte en relación con María y la Quinta Angustia, pero en otras ocasiones las palabras salen de la boca de quien ha hecho el encargo. Pueden tener un sentido devocional y se pretende con ello que el fiel que contemple el escenario tome concien-

69. FRANCO MATA, "Pintura medieval o el genio de Nicolás Francés", pp. 163-165.

70. G. SCHILLER, *Iconography of Christian art*, vol. 2, Londres, 1972, p. 74; L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien II Iconographie de la Bible, II. Nouveau testament*, Paris, 1957, pp. 459-460.

71. SCHILLER, *Iconography of Christian art*, vol. 2, p. 75.

cia del dolor de Cristo y de su propia responsabilidad como pecador, invitándole a que sufra con él. Además, puede figurar en ámbitos funerarios.

Aquí no se descarta esta última opción, pero no excluye que la persona que ha hecho el encargo sienta sobre sí el dolor del *Ecce Homo*. En modo alguno se puede identificar con nadie que no fuera la donante, aunque la rareza y la importancia del encargo sugieran otras identidades.

Todas las inscripciones provienen del evangelio de Juan. Por lo pronto, sólo falta en la parte central el *Ecce Homo*, Jesús, porque el hombre barbado que señala con su izquierda hacia donde debía estar es Pilatos. El letrero dice: "*Ecce adduco vobis eum foras, ut cognoscatis...*" (He aquí que lo saco fuera, para que sepáis que no hallo en él culpa alguna) que corresponde a Juan, XIX, 4⁷² y se trata de la frase que Pilatos dice declarándolo inocente (fig. 14). Es normal que se tratara de él o de alguien que está cuando Jesús entra en el pretorio, porque el tema debe corresponder todo al tiempo en que está allí. Pilatos lleva un alhambre, muestra de que los romanos aparecen como gentes exóticas, lejos de cualquier intento de recordar el mundo clásico. Viste una ropa de brocado muy rica y es una figura monumental y llena de dignidad. En realidad nadie viste como él.

Los judíos se identifican por los letreros. A la derecha, hay dos bien vestidos con nariz hebrea característica y tocados, también figuras excelentes y bien conservadas, con escasos rasgos caricaturescos. Dicen: "*Tolle, tolle, crucifige eum*" (Quita, quita, crucifícalo) que viene de Juan, XIX, 15. Es la respuesta de los judíos a las propuestas de salvación sugeridas por Pilatos.

Los dos judíos serían doctores de la ley, porque tienen un libro ante ellos cerrado. Hay otros que lo tienen abierto y lo señalan. Están en un lugar casi simétrico respecto a los otros y exclaman: "*Nos lege habemus, et secundum legem debet mori quia Filium Dei se fecit*" (Juan XIX, 7). Este será el tema principal de las disputas entre cristianos y judíos medievales, porque como es natural los segundos se niegan a admitir a Cristo como Mesías e hijo de Dios. Para ellos había cometido un pecado horrendo declarándose tal, decían.

Por fin sobreviene el chantaje político, si salva el pretor a quien se dice rey va en contra de César: "*Si hunc dimittis, non es amicus Cesaris*" (Juan XIX, 12). Las inscripciones, en definitiva, no están elegidas al azar. En este último caso existe una cierta ambigüedad. El texto es claro que lo dicen los judíos. El personaje pintado tiene los rasgos hebreos, pero viste de modo diferente a los demás y lleva espada al cinto.

En general sabemos que el numeroso grupo debe estar compuesto de romanos y judíos. Se diría que los que van tocados con alhambres son romanos, igual que los soldados que portan armas, armaduras o escudos. Uno de estos escudos (a la izquierda) tiene un reborde con un motivo ornamental que es como una imitación de un ornamento musulmán, añadiéndose a lo otro para indicar de qué manera se hace la identificación. Sería interesante encontrar una explicación a esto.

Además, hay que tener en cuenta que a todos estos se deben añadir dos mujeres, situadas respectivamente a derecha y a izquierda. Cualquiera de las dos viste con cierta riqueza. ¿Sabemos quienes son o se trata sin más de dos mujeres? A mi juicio, una de ellas, quizás la de la derecha podría ser la esposa de Pilatos. Mateo explica que había tenido un sueño en relación a quien llama el justo (*justo illi*), por lo que pide a su marido que no se comprometa contra él (Mateo, XXVII, 19). En cuanto a la otra, podría tratarse de la mujer que reconoce a Pedro como discípulo de Jesús y que surge varias veces en los evangelios provocando las tres negaciones del apóstol.

Nicolás Francés ha creado una gran composición coral en la que no ha cometido ningún disparate de dimensiones contrastadas de diversos personajes entre sí o en relación con el espacio. Ha creado un pórtico, que se entiende que es el pretorio, a cuya parte superior se sube por una escalera central. Todas las figuras poseen una monumentalidad evidente, pero ha superado ese cierto estatismo que se encontraba en las figuras del retablo mayor de la catedral. Los rostros pertenecen a su repertorio y se asemejan a los apóstoles del banco del Credo de Toledo (Museo de Santa Cruz). Sólo la donante es de extrema pequeñez,

72. Sin embargo, FRANCO MATA, "Pintura medieval o el genio de Nicolás Francés", p. 164, entiende que se trata de Mateo XXVI, 61, cuando a todas luces se lee lo que he transcrito.

pero no se debe al pintor sino al modo en que se representaban en obras hispanas de entonces.

Todo esto es aún más excepcional si tenemos en cuenta que estamos en una época en que la mayor parte de la pintura mural hispana es de calidad inferior a la realizada sobre tabla, bien al contrario que en Italia⁷³. También se pone de manifiesto el interés que para la iconografía tiene el puro texto bíblico⁷⁴.

OTRAS OBRAS.

Pese a lo visto, hemos de reconocer que quizás apenas sabemos de lo que debieron ser sus obras de mayor empeño: el Juicio Final, destruido conscientemente, y el inmenso conjunto del claustro. Este último aún es parcialmente visible, debido entre otras cosas a su reciente restauración. Gómez Rascón ha debido hacer un esfuerzo notable simplemente para identificar las escenas, comenzando por las primeras, que son las que Nicolás Francés inició, y que resultan las menos legibles. Aunque no dispusiéramos de documentos, las hubiéramos fechado en momentos avanzados de su carrera. Serían contemporáneas o más tardías que el Ecce Homo analizado. Esto se confirma con los datos a nuestra disposición.

Estamos en el tiempo en que el "internacional" casi había desaparecido, pero el pintor había llegado a unas soluciones personales que le diferencian de los grandes maestros de influencia nórdica que entonces comienzan a trabajar, como es Jorge Inglés en Guadalajara o Fernando Gallego en Salamanca y Extremadura. Sólo se me ocurre

que haya llegado a esta superación por el conocimiento directo que tuvo de lo que Dello Delli y su hermano menor, Nicolás Florentino hacen en la catedral de Salamanca. Esto supondría en el pintor una capacidad de renovación notable. En todo caso, no analizaré lo que queda de las pinturas del claustro limitándome a remitir al trabajo de Gómez Rascón⁷⁵. Lo cierto es que mientras se conservaron debieron causar un notable impacto visual⁷⁶.

SU HERENCIA Y SU ENTORNO.

Aunque dispongamos de varios documentos relativos a vida y encargos del maestro, nada sabemos de sus discípulos y seguidores. Es posible que el que acusa una dependencia más estrecha de su manera de hacer sea Juan de Burgos. Hasta hoy un documento dice de él que en 1452 se le pedía un informe acerca de unas vidrieras. Por otro lado, firma con su nombre una Anunciación dividida en dos tablas (Harvard, Fogg Art Museum)⁷⁷ de cierto tamaño que podrían ser alas de un tríptico desaparecido. Tanto su estilo como la fecha en que se le menciona indican que, aunque haya sido discípulo de Nicolás Francés, trabajó con independencia de él muchos años antes de su muerte.

Muy notable, pero seguramente bastante retocado es el gran mural de la Piedad que se sitúa simétricamente de acuerdo con el eje de la iglesia respecto al Ecce Homo. Para Gómez Moreno que resaltó en él la huella giottesca es quizás la pintura mural más interesante de la catedral⁷⁸. Con dudas lo atribuye a Nicolás Francés el hispanista A. L. Mayer⁷⁹, en tanto que Sánchez Cantón ni

73. En León quizás posea un interés mayor del esperado si juzgamos, por ejemplo, las pinturas murales que han aparecido en Laguna de Negrillos, cuyo italianismo parece claro, que poseen cierta calidad. Agradezco a don Máximo Gómez Rascón que me haya proporcionado fotografías de este conjunto y de otras pinturas de Gordaliza y Bercianos del Páramo.

74. Por otra parte, es una muestra de la importancia que para el análisis iconográfico de las obras del siglo XV tienen los evangelios, sin recurrir a otros apócrifos o de distinta naturaleza, como trató de mostrarse con el arte nórdico del último medioevo (J. H. MARROW, *Pasión iconography in Northern European art of the late middle ages and early renaissance*, Courtrai, 1979).

75. M. GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la catedral de León. Aproximación iconológica", en *Restauración de las pinturas*, pp. 27-55. Sólo una pequeña reflexión. Gómez Rascón sugiere que en la escena de la condena a muerte de Jesús, que no es un Ecce Homo, también aparece una mujer que cree identificar con la esposa de Pilatos (p. 51).

76. Como se debe suponer no se trata de analizar la pintura leonesa en el siglo XV sino de comentar la que se encuentra o se hizo para la catedral. Por eso no comentaré retablos tan importantes como el llamado Retablo de La Bañeza hoy en día en el museo del Prado y otras pinturas más fragmentarias.

77. POST, *A history of spanish painting*, III (1930), p. 292; J. GUDIOL RICART, *Pintura gótica* (Ars Hispaniae IX), Madrid, 1955, pp. 230-233.

78. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental*, pp. 270-271.

79. A. L. MAYER, *Historia de la pintura española*, Madrid, 1942 (cito por la segunda edición), p. 152.

siquiera la cita mostrando así que la desliga del mundo del artista. Franco Mata⁸⁰ resalta su italianismo y su dependencia lejana de Giotto.

Sin duda debió ser un notable conjunto en el que se perciben huellas bastante claras de maestro Nicolás, sobre todo en la monumentalidad de algunas figuras y en los rasgos físicos de otros, como San Juan o el barbudo Nicodemo, pero tampoco faltan en las cabezas femeninas. Se diría que su autor conoció bien la pintura del francés, incluso pudo trabajar en su taller, pero que tenía una cierta formación italiana que sólo pudo adquirir en Salamanca. El supuesto recuerdo giottesco es muy lejano y obedece más que otra cosa al impacto que causa la composición, porque por lo demás nada más se percibe del estilo del maestro florentino. Los retoques impiden apurar el análisis estilístico, pero muy lejos parecen de lo italiano los nimbos tan materiales que lleva el grupo de Juan y las santas mujeres.

Es difícil distanciar por completo del maestro la figura difusa del que se ha bautizado como Maestro de San Erasmo, pero hasta tal punto se ha visto diferente que se ha ubicado en otro capítulo en ocasiones y puesto en la órbita del hipotético Maestro de Palanquinos. Por eso lo analizaremos en el último.

LA ETAPA FINAL Y LA INFLUENCIA NÓRDICA.

Poca es la huella que Nicolás Francés ha dejado en León. Tal vez la explicación reside en el hecho de que vivió mucho tiempo y que su evolución a partir de un "internacional" muy tardío discurrió por caminos muy personales, pero ajenos a lo que fue común en el resto del reino de León y Castilla.

Si hiciéramos caso de la crítica desde Post, el período final del gótico estaría dominado por un artista hasta ahora anónimo y al que se ha busca-

do nombre recientemente, que sería el Maestro de Palanquinos. Ha sido el gran estudioso norteamericano quien ha propuesto el nombre y le ha dado contenido⁸¹ y cuyas conclusiones han sido aceptadas por el otro gran conocedor de la pintura gótica hispana, Gudiol Ricart⁸², además de otros autores⁸³.

El nombre proviene de varias tablas de un conjunto que se conservó en el lugar de Palanquinos y se recuperó para la catedral integrándose en la desafortunada reconstrucción del retablo mayor de Nicolás Francés. Se trata, se dice, de seis tablas con Muerte de la Virgen, Anunciación, Pentecostés, Nacimiento, Epifanía y Presentación en el templo, más de dos de bancal cada una con tres santos. Mayer ya no citaba ni la Pentecostés, ni la Muerte de la Virgen. En realidad se trata de la obra de un pintor diferente, si a uno le llamamos Maestro de Palanquinos. De hecho debió constar así en un principio, porque Gómez Moreno⁸⁴ sólo cita estas cuatro además del bancal. Tampoco deja de señalar que estaban restauradísimas, algo que es perceptible con claridad hoy en día. Tanto es así que es difícil distinguir con seguridad aspectos de su estilo. A mi juicio, el bancal fue realizado por el mismo maestro, de manera que creo que podemos hablar del Maestro de Palanquinos autor de esas cuatro tablas y del bancal y uno segundo que sería autor de Pentecostés y Muerte de la Virgen que vienen de Santa María del Mercado de León.

Post utilizando como elemento de comparación el bancal atribuyó a quien llamaba Maestro de Palanquinos una imponente tabla con el Llanto sobre Cristo muerto o Santo Entierro, obra importante de la pintura del último gótico en España, añadiéndole dos tablas con los santos Cosme y Damián, que cubrían la superficie de arcos ciegos de la capilla absidal pintadas anteriormente sobre el muro y que ya comentamos. Aunque vuelva sobre el tema, a mi juicio convienen al mismo maestro las tablas del bancal de Palanquinos, los

80. FRANCO MATA, "Pintura medieval o el genio de Nicolás Francés", p. 166.

81. POST, *A history of spanish painting*, IV (1933), pp. 155-169.

82. GUIDIOL RICART, *Pintura gótica* (Ars Hispaniae IX), p. 356.

83. MAYER, *Historia de la pintura española*, pp. 166-167; CAMÓN AZNAR, J., *Pintura medieval española* (Summa Artis XXII), Madrid, 1966, pp. 586-589; J. YARZA LUACES, "La pittura spagnola del Medioevo: il mondo gótico", en A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, (cur), *La pittura spagnola*, Milán, I, 1995, pp. 175-176. Más dudosa parece mostrarse FRANCO MATA, "Pintura medieval o el genio de Nicolás Francés", p. 167, quien trata de la obra principal entre todas las atribuidas al maestro, sin identificarlo con el Maestro de Palanquinos.

84. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental*, p. 278. Su texto a la hora de hablar de distintos conjuntos resulta confuso y admite varias lecturas, porque habla de lo mismo como si fuera diferente en dos ocasiones.



Figura 15. Maestro del Llanto sobre Cristo muerto. Llanto sobre Cristo muerto. Museo Catedralicio-Diocesano de León.

santos Cosme y Damián y el Llanto sobre Cristo muerto, pero no las restantes. Post también había completado su catálogo del Maestro de Palanquinos con el retablo de Santa Marina de Mayorga de Campos y el de Santa María de Arbás en la misma villa, además de otras tablas sueltas sobre las que volveremos. A mi juicio estas atribuciones son convincentes si solo hablamos de las cuatro tablas de Anunciación, Nacimiento, Epifanía y Presentación en el Templo. Nos encontramos ante tres artistas interesantes y sobre todo el autor del Llanto sobre Cristo muerto al que no podemos llamar Maestro de Palanquinos.

EL MAESTRO DEL LLANTO SOBRE CRISTO MUERTO.

Hace unos años Gómez Rascón publicó esta pintura adscribiéndola a la mano de Nicolás Francés, aunque consideraba que su autoría era difícil

de establecer. Por tanto se distanciaba de todos los que la incluían en el catálogo del Maestro de Palanquinos⁸⁵. No podemos estar de acuerdo con él en la atribución, pero sí en que se desgaje del catálogo del últimamente citado maestro.

Es una tabla de enorme tamaño (300 x 285 cms.) (fig. 15) al parecer sobre madera de álamo, como dijo en su momento Gómez Moreno, enmarcada hoy por distintas tracerías de madera dorada, tal vez retocadas pero excelentes de trabajo y ricas en extremo. Dice Gómez Rascón que cuando se llevó al presbiterio, cerca de los restos del retablo mayor, venía del "altar menor" situado en el crucero norte. Debía tener entidad propia y quizás culto, como los Santos Entierros de escultura que llenaron capillas de iglesias en occidente, con una mayor densidad en Francia, pero abundando en otros lugares⁸⁶. En realidad se trata de un asunto distinto al Santo Entierro, que surge en Bizancio y conocemos como Trenos. Gómez Moreno señalaba la semejanza con el mismo tema tal como lo trató el andaluz Pedro Sánchez en la tabla de menores dimensiones que se guarda en el museo de Bellas Artes de Budapest⁸⁷, algo citado por muchos de los que escribieron después. En realidad la única semejanza deriva de la similitud que no la identidad del tema. Pero incluso en esto hay un cambio sustancial. La pintura de León está cerca del Descendimiento y anuncia la Piedad, porque el cuerpo de Jesús se deposita en una sábana sobre el suelo, siendo Nicodemos y José de Arimatea los que realizan el trabajo, pero en la pintura de Pedro Sánchez estamos ante un Santo Entierro, dado que el cuerpo se coloca directamente sobre el sarcófago. En León el tema devocional que supone la Piedad está casi presente, por la actitud de María dispuesta a hacerse con el cuerpo de su Hijo. Diríamos que se encuentra más cerca de una religiosidad emotiva que coincide con lo propio de lo hispano a fines del siglo XV⁸⁸.

Es una composición cerrada, aspecto que se resalta con el modo de colocar el cuerpo de Jesús

85. M. GÓMEZ RASCÓN, "Nicolás Francés (atribución), Llanto sobre Cristo muerto", en *Las edades del hombre. El arte en las iglesias de Castilla y León*, Valladolid, 1988, pp. 158-159.

86. Tenían un profundo sentido teatral y era posible componer el escenario dado que la mayor parte de las figuras eran exentas. El primer gran estudio de conjunto que se les dedicó fue el de W. H. FORSYTH, *The Entombment of Christ. French sculptures of the fifteenth and sixteenth centuries*, Cambridge (Mass.), 1970. Recientemente se han analizado sus inicios en S. ABALLÉA, *Les Saints sépulcres monumentaux du Rhin supérieur et de la Souabe (1340-1400)*, Estrasburgo, 2003.

87. *Obras maestras del arte español. Museo de Bellas Artes de Budapest*, Madrid- Bilbao, 1997, p. 37.

88. Como luego se verá, el Santo Entierro reaparece en el retablo de Santa Marina de Mayorga de Campos y la semejanza con el que comentamos es muy escasa. Además no figuran estos personajes distintos de los usuales.

en el suelo y la inclinación de los portadores. Además de María, imagen en especial expresiva, hay cuatro santas mujeres identificadas en sus nimbos, de los que destaca Magdalena, portadora del pomo de perfumes. La figura de San Juan vestida de rojo indica que el artista conocía alguna pintura de Weyden o derivada de él. No se distingue a mi juicio ningún elemento que permita relacionarlo, ni con Fernando Gallego, ni con Pedro Berruguete. Sin embargo, alguno de los rostros tiene que ver con Diego de la Cruz o con el Maestro de los Reyes Católicos, en definitiva con el área de Valladolid-Burgos. Una muestra más de todo lo que le separa del Maestro de Palanquinos, en quien se manifiesta algún contacto leve con Gallego y más estrecho con Pedro Berruguete.

Constituye una particularidad la presencia del grupo de tres hombres de rotundo volumen que miran hacia el escenario dramático. Uno de ellos señala al centro con un dedo y se vuelve en diálogo con el que está más cerca. No se ven en la pintura de Pedro Sánchez. Tampoco en otros retablos dedicados a la Pasión como el retablo de la Flagelación de Medina de Pomar (Madrid, col. particular)⁸⁹. Sin embargo, a partir al menos de Giotto, se incorporan a la escena otros personajes como serían apóstoles y así se ve en el Llanto sobre Cristo muerto de la capella Scrovegni de la Arena de Padua⁹⁰. Pero aquí es imposible pensar en que se trate de apóstoles. En todo caso estamos ante testigos en unas de las composiciones más complejas sobre el tema que se conocen entonces.

Pese a la presencia de tantos personajes y de su aspecto monumental hay lugar para un paisaje convencional, aunque el fondo sea dorado quizás por imposición del cliente, y se percibe con cierto detalle Jerusalén que, según una tradición artística sin paralelo en textos y relativamente común en la pintura española del siglo XV, se encuentra rodeada de agua⁹¹.

Se han relacionado con esta gran tabla las figuras mencionadas de los santos médicos Cosme y Damián y no creo que existan dudas razonables de que nos encontramos ante el mismo artista. No estamos en situación de afirmar si su perfil hubo



Figura 16. Maestro del Llanto sobre el Cristo muerto. San Cosme. Museo Catedralicio-Diocesano de León.

de acomodarse al lugar en que estuvieron hasta no hace mucho o si se pensaron ya con esa forma. Lo que ven son dos figuras de las que Cosme (fig. 16) se encuentra en un exterior con montículos artificiosos a la izquierda, mientras a la derecha distinguimos en primer término un árbol y más lejos un río que baña unas murallas tras las cuales emerge una catedral gótica cuyo aspecto se asemeja en líneas generales a la de León. No se trata de una visión arqueológica, pero hay pocas dudas de que hubo el deseo de reproducirla completando las torres que entonces no estaban terminadas del modo en que se ven en la tabla.

El santo viste con riqueza más allá de su condición de médico. Porta un gran libro abierto en

89. J. YARZA LUACES, *El retablo de la Flagelación de Leonor de Velasco*, Madrid, 1999, pp. 134-136.

90. SCHILLER, *Iconography of Christian art*, p. 174.

91. J. YARZA LUACES, J., "Los "lejos" en la pintura tardogótica española: de los Países Bajos a los reinos peninsulares", en *Los Paisajes del Prado*, Madrid, 1993, pp. 41 y ss.

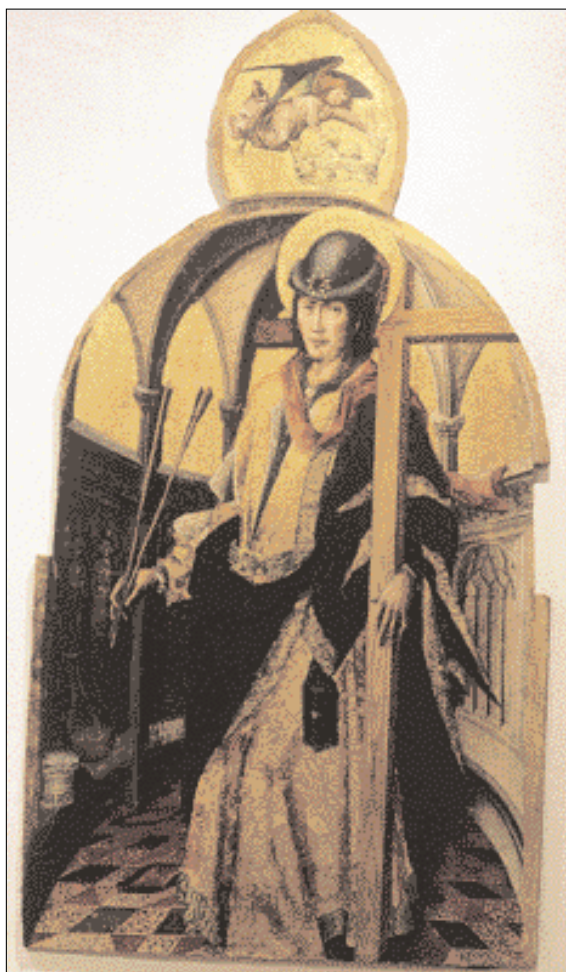


Figura 17. Maestro del Llanto sobre el Cristo muerto. San Damián. Museo Catedralicio-Diocesano de León.

una mano, de su cintura cuelgan diversos objetos propios de su profesión, mientras sostiene una cruz, señal de su martirio. Ya llamamos la atención sobre de qué manera se privilegia este aspecto, que se refleja ya en el Pasionario Hispánico, cuando es uno de los suplicios a los que se les somete. Se trata de un modelo casi único que surge unos años antes en León. Sobre el santo vuela un ángel que es portador de una corona que va a depositar sobre la cabeza, manera de mostrar que ha recibido la corona del martirio.

San Damián se identifica de inmediato (fig. 17), porque en la construcción circular en que está el santo abajo a la izquierda se escribe su nombre en capitales. Parece que se haya buscado el contraste entre ambos al colocar a este en una construcción ejecutada con algo de torpeza. Esto permite que del mismo lado de la inscripción se distinguan un tarro de loza blanca y un recipiente de cristal con orina para examen y diagnóstico médico, como se acostumbra. Es portador, junto

a la cruz, de unas flechas de nuevo alusivas al martirio. Viste con riqueza.

Se han pensado como pareja, de manera que uno mira hacia el otro y los ángeles adoptan posturas contrapuestas asimismo. De nuevo llama la atención la riqueza con que visten y la piedras preciosas que adornan sus sombreros. Existe una semejanza con el "Llanto sobre Cristo muerto", señalado por todos los que definieron con más extensión el perfil del que llamaron Maestro de Palanquinos, pero aún con las restricciones aquí impuestas parecen haber salido ambos de la misma mano.

El problema se presenta si se quiere ampliar el catálogo de este pintor. De lo que forma parte del actual retablo mayor se conserva mejor lo que parece un bancal con las figuras de seis apóstoles. Se distingue a un lado a Pedro, Juan evangelista y San Andrés, con los atributos que les corresponde. Al otro está Pablo, Santiago el Mayor y Tomás con el cinturón de la Virgen. De todos ellos ninguno parece que proceda de los pinceles de nuestro maestro. En todo caso quedaría la duda de San Juan, que se hace un aire con San Cosme. Hay



Figura 18. Maestro de Palanquinos. Nacimiento. Retablo mayor. Catedral de León.

señales de que el Maestro de Palanquinos ha conocido la obra del otro, algo perfectamente natural si ambos trabajaron en la misma ciudad.

EL MAESTRO DE PALANQUINOS O PEDRO DE MAYORGA.

Dejando de momento este bancal volvamos al del retablo mayor. Ya se ha dicho que hay cuatro tablas que desarrollan la historia de la Infancia con Anunciación, Nacimiento, Epifanía y Presentación en el templo. Todos parecen de la misma mano y proceden del retablo de Palanquinos, por lo que ese nombre está justificado. Por desgracia debían estar en mal estado cuando se colocaron aquí de manera que las restauraron con muy poca fortuna. En la Anunciación se distinguen repintes en el rostro y parte de la figura de la Virgen. Ocurre lo propio con María y José en el Nacimiento (fig. 18). Pero la que está más dañada es la Presentación en el templo. A partir de aquí se han sucedido las atribuciones e incluso se han sugerido nombres para el maestro.

Sobre todo se ha pensado que le pertenece el retablo de Santa Marina de una de las iglesias de Mayorga de Campos (Valladolid), que ya le adjudicó Post⁹² compuesta de 24 tablas. La iglesia desapareció, pero el retablo desmontado en 1969 se vendió a Pedro Masaveu y fue cuidadosamente restaurado, mostrando que su estado de conservación no era malo. Hoy se exhibe en el Museo de Bellas Artes de Oviedo.

Mayorga de Campos forma parte en este momento de la provincia de Valladolid, pero durante la Edad Media dependió del obispado de León. Dispuso de numerosas iglesias (no menos de una docena) y cuatro hospitales, de todo lo cual poco queda en pie⁹³. Quiere decir que tuvo bastante importancia y no sólo poseyó este retablo del Maestro de Palanquinos, sino que aún conserva otro.

Contiene seis escenas de la Pasión de Jesús y doce de la vida de Santa Marina. No es este el

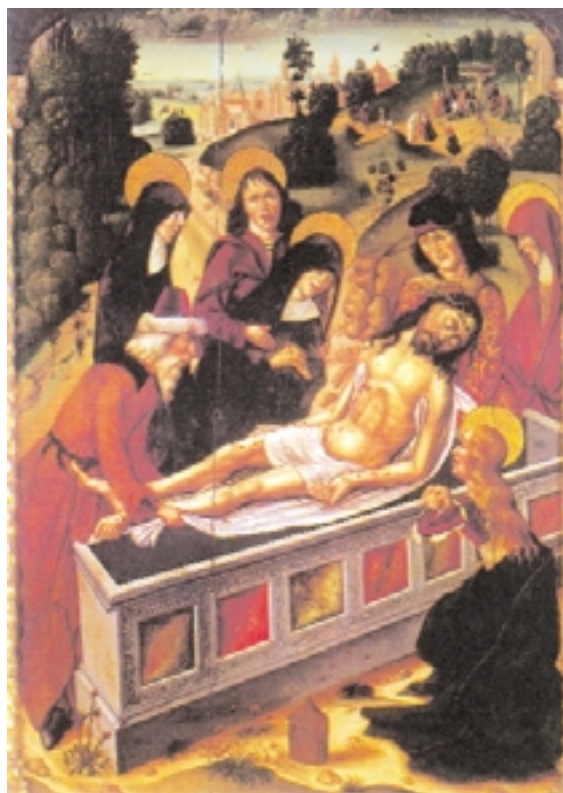


Figura 19. Maestro de Palanquinos. Santo Entierro. Retablo procedente de Mayorga de Campos. Museo de Bellas Artes (Colección Masaveu). Oviedo.

momento de analizar la iconografía, pero reviste mucho interés. Entre otras cosas está dedicada a una santa cuyo nombre es este en Oriente, aunque en Occidente se identificó con santa Margarita. Sin embargo, una Marina tuvo culto centrado en santa Mariña de Augas Santas en Orense desde tiempo muy antiguo, quizás anterior al documentado de Margarita en el resto de España. Alguno de sus santuarios, como el mencionado, se relaciona probablemente con prácticas religiosas muy arraigadas anteriores a la llegada del cristianismo⁹⁴.

En cuanto a la autoría todos aceptan que se debe al Maestro de Palanquinos. Si es suyo el bancal incluido en el retablo mayor de la catedral leonesa, compárese el Santo Tomás apóstol de ambos conjuntos y se pondrá en evidencia la semejanza. El Habacuc de Mayorga se asemeja

92. POST, *A history of spanish painting*, VI (1933), pp. 164-168.

93. J. URREA, J. C. BRASAS, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid, XII Antiguo partido judicial de Villalón*, Valladolid, 1981, pp. 62 y ss.

94. J. LORENZO FERNÁNDEZ, "El monumento protohistórico de Augas Santa y los ritos funerarios en los castros", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, X (1948), pp. 157-211, donde se pone de manifiesto la confusión que existe sobre una santa Marina gallega, aparte del estudio del monumento.

al Pedro del bancal de León. En Mayorga se ve la Piedad y el Santo Entierro⁹⁵. Si las comparamos con el Llanto sobre Cristo muerto de León las diferencias formales y compositivas son muy grandes. El cuerpo muerto de Cristo en León de rasgos suaves, pero expresivo, da paso a una figura de plástica acusada con calidad de madera (fig. 19). Mayores son las diferencias compositivas, en especial con el Entierro visto en diagonal hacia el fondo. Por el contrario, algunas de las figuras femeninas se aproximan a la Virgen de Anunciación o Nacimiento de León, del retablo de Palanquinos. Todo apunta a que este maestro es responsable del retablo de ese lugar y del retablo de Santa Marina de Mayorga, pero diferente del Maestro del Llanto sobre Cristo muerto.

Por otro lado, el examen de las pinturas de Mayorga lleva a Pérez Sánchez a descubrir elementos en el uso de la luz o del sentido plástico de las formas tomados de Berruguete o relacionados con él. En la escena en que la santa vence al diablo con la ayuda de un ángel, señala la semejanza de éste con otros de Berruguete. Compartimos la opinión, pero insistimos que esto no se encuentra ni en el Llanto sobre Cristo muerto, ni en los Santos Cosme y Damián.

Establecido un primer catálogo es claro que los investigadores han conseguido acrecentarlo con numerosas obras. Al tiempo se ha tratado de encontrar un nombre para el artista. Una primera propuesta trató de demostrar que el maestro no trabajaba en León, sino en Sahagún y como el único nombre de pintor de ese lugar era Juan de

Santa Cruz a fines del siglo XV él sería como hipótesis el maestro de Palanquinos. Propuesta que por inconsistente se ha rechazado⁹⁶, aunque la obra atribuida podía ser suya.

Mejor acogida tuvo un nuevo análisis que indicaba que un Pedro de Mayorga pintaba en 1487 en el retablo mayor de la catedral de Oviedo. Una tabla con la Asunción procedente de Santa María del Naranco, se supone que podía haber formado parte de ese anterior al actual⁹⁷. El estilo de esta pintura está cerca del que se atribuye al maestro de Palanquinos. Complementariamente es interesante constatar que la propuesta afecta a un pintor que trabaja en reiteradas ocasiones para Mayorga de Campos⁹⁸.

La prueba la reforzamos con el retablo de la iglesia de Santa María de Arbás en la misma ciudad de Mayorga, que ha sido trasladado a la parroquia del Salvador⁹⁹. Posee grandes dimensiones con 24 tablas que incluyen un amplio bancal. Está dedicado a la vida de María y ciertas escenas se encontraban ya en las tablas de Palanquinos. La comparación permite ver semejanzas, pero asimismo diferencias. Este retablo sería posterior al otro y en parte se debería al taller¹⁰⁰.

El propio Post engrosó el catálogo con nuevas atribuciones¹⁰¹, como la de la Asunción de la Virgen de colección particular española que perteneció a José Lázaro Galdiano y que yo incluiría entre los trabajos de taller¹⁰².

No sé hasta qué punto la denominación de Maestro de Palanquinos conviene a un pintor de

-
95. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Maestro de Palanquinos (¿Pedro de Mayorga?), Retablo de santa Marina", en *Colección Masaveu. Pinturas sobre tabla (ss. XV-XVI)*, Oviedo, 1999, pp. 40-83, esp. 72-75.
96. P. NIETO SOTO, "Nueva obra del llamado Maestro de Palanquinos y una propuesta de identificación", *Archivo Español de Arte*, 267 (1994), pp. 305-308.
97. Iniciado en 1512 y hecho de talla policromada con una estructura tardogótica fue restaurado recientemente y objeto de un estudio (I. FRONTÓN, F. J. PÉREZ-CARRASCO, PURAS, *Retablo mayor de la catedral de Oviedo*, Oviedo, 1993).
98. J. GONZÁLEZ SANTOS, "Pedro de Mayorga: ¿El maestro de Palanquinos?", *Archivo Español de Arte*, 284 (1998), pp. 409-417.
99. URREA, BRASAS, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, XII, p. 65. La atribución se debió a POST, *A history of spanish painting*, IV, I, pp. 168-170.
100. J. I. HERNÁNDEZ REDONDO, "Maestro de Palanquinos, Coronación de la Virgen", en *Las Edades del Hombre. La música en la Iglesia de Castilla y León*, León, 1991, n° 101, pp. 167-168, prefiere considerarlo del maestro directamente.
101. POST, *A history of spanish painting*, IV, I (1933), pp. 162-163, hace suyo el retablo de los dos Juanes de la iglesia parroquial de Juan Bautista de Villalón de Campos, con un bancal excelente de apóstoles que está cerca del Maestro de Palanquinos, pero también del Maestro del Llanto sobre Cristo muerto. Por otra parte, de nuevo permite replantear el origen de Pedro de Mayorga y la posibilidad de que tuviera taller no sólo en León. Ver asimismo, URREA, BRASAS, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, XII, p. 129.
102. POST, *A history of spanish painting*, IX, II (1947), pp. 800-801; *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*, textos de A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, Sevilla-Madrid, 1997, n° 13, pp. 56-57.



Figura 20. Maestro de San Erasmo. Martirio de San Erasmo. Museo Catedralicio-Diocesano de León.

amplia actuación en tierras leonesas y asturianas cuyo principal trabajo no fueron las tablas procedentes de este lugar precisamente. Su trabajo más significativo es el del retablo de Santa Marina de Mayorga de Campos. Todavía hay que decir que los análisis técnicos indican que en ese retablo trabajaron dos artistas diferentes. Si tal cosa afirmamos cuando las semejanzas son tan estrechas y obligan a veces a aceptar puntos de vista a Pérez Sánchez que aparentemente no le convienen, tendríamos que decir que cada obra se debe al menos a un autor que es distinto de todos los demás. Considero que ese maestro es responsable principal de los retablos de Palanquinos, de Santa Marina de Mayorga de Campos, de Juan Bautista de Villalón de Campos, y, con la ayuda del taller, del retablo de la Virgen de Santa María de Arbás, de los restos que quedan del retablo de la catedral de Oviedo y de piezas sueltas como la Asunción mencionada. La identificación con Pedro de Mayorga es sugestiva y casi obligaría a plantearse el problema de si su residencia estaba en la capital leonesa o en la villa de Mayorga. Posee una personalidad propia, pero son convincentes los puntos de contacto señalados con Pedro Berruguete. Para que conociera su pintura

tendría mayor facilidad si su residencia fuera siempre o en algún momento de su vida la villa de Mayorga.

MAESTRO DE SAN ERASMO.

La pintura de finales del siglo XV en León no la protagonizaron sólo los pintores mencionados, sino que existió un grupo interesante, aunque queda muy poco de todo lo que se pudo hacer.

El único que se ha intentado personalizar es el que se llama Maestro de San Erasmo. Se ha llegado a considerar influenciado por el Maestro de Palanquinos, cuando a este supuesto artista único se la atribuyeron todas las obras antes mencionadas¹⁰³, aunque considerando su menor valor y falta de equilibrio. La pintura que le dio nombre se utilizó partiendo de la tabla con el martirio de ese santo (fig. 20) que cubrió el lucillo de un sepulcro que alguno creyó era el del antiguo obispo Manrique¹⁰⁴, aunque no debió hacerse para allí, salvo que se enterrara otra persona a fines del XV en ese lugar. Por lo general, aunque piezas de estas características han llegado a nosotros en su mayor

103. GUDIOL RICART, *Pintura gótica* (Ars Hispaniae IX), p. 356.

104. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental*, p. 277. Recuérdese el casi contemporáneo conjunto de Juan de Flandes en la catedral de Salamanca, centrado en un notable San Miguel, y que ha sido montado en el museo.



Figura 21. Maestro de San Erasmo. San Sebastián. Procedente de Alija de la Ribera. Museo Catedralicio-Diocesano de León.

parte descontextualizadas, completaban sepulcros con iconografía singular y debieron ser más abundantes de lo que por lo general se considera.

Elegir a San Erasmo como protector es algo único en lo hispano, pero presentar como suplente el de las vísceras que se enrollan en ese ingenio mecánico es todavía más excepcional. Su pasión es por completo fantástica y horrorosa en cuanto a los tormentos infligidos, pese a lo cual no se encuentra el de las vísceras. La Leyenda Dorada contiene una biografía extensa que se centra en los castigos, la insolencia ante Diocleciano y Maximiano y los prodigios que realiza o que le tienen como destinatario. No se incluye el que comentamos. Unos años antes de



Figura 22. Maestro de San Erasmo. San Fabián. Procedente de Alija de la Ribera. Museo Catedralicio-Diocesano de León.

que se hiciera este encargo, pero no muchos, recibe el mismo Dirk Bouts (Lovaina, iglesia de San Pedro)¹⁰⁵ otro similar. Ante la contemplación de esta pieza flamenca tenemos la impresión, no tanto de que el maestro español la haya visto, sino de que alguien, quizás quien la encargó, sí lo hizo y le dió instrucciones al limitado artista leonés, porque es extraño que se dé la coincidencia de presentar de la misma manera la máquina del suplicio, el trabajo del verdugo y el grupo que rodea no sabemos si a Diocleciano o a Maximiano. Son dos ejemplos pictóricos del tema que por su singularidad se mencionan en todos los repertorios iconográficos¹⁰⁶.

Los rostros tienen unos rasgos muy característicos y repetitivos entre hombres jóvenes y así se ve que el del santo es muy similar al del noble suntuosamente vestido un poco más atrás que el emperador y el que se vuelve mirando hacia la

105. M. SMEYERS, *Dirk Bouts, peintre du silence*, Tournai, 1998, pp. 60 y ss.

106. Por ejemplo RÉALI, *Iconographie de l'art chrétien*, III, 1, p. 439, o F. NEGRI ARNOLDI, "Erasmo", en *Biblioteca Sanctorum*, IV, col. 1293.

izquierda. Quiero destacar asimismo la manera en que resuelve el desnudo del santo y cómo marca los músculos del brazo.

Pues bien, todo esto lo relaciona directamente con otras dos tablas del Museo Diocesano que proceden de la iglesia de Alija de la Ribera. Son San Fabián (fig. 21) y San Sebastián (fig. 22), siempre unidos en imágenes porque su fiesta se celebra el mismo día. Los dos rostros se asemejan entre sí y se repiten en San Erasmo y el caballero del centro detrás del emperador en el Martirio. El modo en que se dibuja la musculatura con pectorales y en brazo izquierdo presentan nuevas semejanzas y fórmulas de taller entre los santos Erasmo y Sebastián. Por tanto se trata de acrecentar con estas dos tablas la obra del Maestro de San Erasmo, incluso diría de calidad ligeramente superior a la que le ha dado nombre.

Se trata de un encargo particular y una obra propia de la devoción personal. El donante es de pequeño tamaño a los pies de San Sebastián, vestido quizás como clérigo o hombre de leyes, pero desconocemos su nombre. Alija de la Ribera no es lugar de importancia para tal encargo, salvo que se trate de alguien de allí que tenga intereses en León, como un canónigo. El significado se hace explícito en las inscripciones. El donante pide ayuda a los santos y estos se la prometen, no quedando en buen lugar el encargado de proporcionar el texto literario. Pide el donante: "Ombres bien aventurados, por un pecador sed abogados". Contesta por los dos Fabián: "Pues nos es encomendado, de Jesús sea perdonado".

Iconográficamente todo es normal. Incluso que Fabián vista como obispo, cuando era papa. Sebastián, como es sabido, es uno de los santos a quien se pide ayuda, entre otras cosas contra la peste y en vez de su imagen con atributo, figura en su martirio cuando es aseado. El único elemento infrecuente es esa especie de campana arriba a la izquierda de Sebastián. ¿Alusión a los enfermos que debían llevarla para alejar a la gente?

Asimismo entiendo que el Maestro de San Erasmo trabajó en las capillas de la girola, en la



Figura 23. Maestro de San Erasmo. Virgen de la Anunciación. Museo Catedralicio-Diocesano de León.

zona de arcos ciegos. Entre las obras en que participó más o menos directamente, destaca la Virgen de la Anunciación (fig. 23), a mi juicio obra suya indudable, con una construcción espacial de pavimento en la línea de las restantes obras y una cara de la Virgen en la que se descubren parte de los rasgos de las figuras masculinas jóvenes antes citadas. Menos próxima se encuentra la Santa Cecilia¹⁰⁷.

OTROS MAESTROS DEL ÚLTIMO GÓTICO.

Se puede considerar como formando parte de los artistas de la sede al autor de las tablas de la Muerte o Dormición de la Virgen y de la Pentecostés, incluídas hoy como bancal en el retablo mayor de la catedral. A ambas le faltan partes importantes de la superficie pictórica, pero lo que persiste parece bien conservado y revela la presencia de un pintor diferente a todos los vistos, que posee una cierta calidad, utiliza colores

107. Tampoco está lejos la Santa Elena procedente de la catedral y situada en el Museo Diocesano. Finalmente, añadiría los que se califican de "donantes" de Grisuela del Páramo y que también se exponen en el museo. Están muy sucios y quizás retocados, su calidad es menor, pero no dejan de presentar semejanzas con las obras del maestro. Serían trabajos de la escuela. También es dudoso que se trate de dos donantes, pero en tanto que no se limpien es difícil precisar más.

intensos y utiliza estampas de Schongauer. La Dormición (fig. 24) a partir del grabado del alemán tuvo un enorme éxito e incluso fue copiado por otros grabadores¹⁰⁸. El artista leonés repitió invertido y simplificado la obra germana, aunque se mantuvo fiel en líneas generales. Pero añade en la zona superior un rompimiento de gloria con ángeles que no figura en el grabado. Si es cierto que proceden de san Juan del Mercado en la misma ciudad quiere decir que el pintor debió residir en León.

Quizás diferente a él, pero próximo, es el que lleva a cabo una Piedad (León, Museo Diocesano) que procedería de la misma catedral, en mal



Figura 24. Maestro de la Dormición. Dormición. Retablo mayor. Catedral de León.

estado seguramente, muy dramática y con cierto influjo flamenco.

Se ha comentado brevemente el Juicio Final de la iglesia de Valderas (León, Museo Diocesano), llamando la atención sobre alguna particularidad iconográfica (fig. 1). Su autor es alguien diferente de todos los que hasta ahora hemos mencionado. Es más limitado que los maestros de San Erasmo y de la Dormición de la Virgen, pero resulta en especial expresivo por el tema que conservamos.

El museo de León guarda una tabla de la Caída de los ángeles rebeldes que procede de León, aunque no se sabe de dónde exactamente y desde antiguo se ha relacionado con el Maestro de Palanquinos¹⁰⁹. A mi entender no tiene mucho que ver con él. Sin embargo, aunque escasos, existen algunos puntos de relación con el Juicio Final. Sobre todo los diablos verdes y sus caras obedecen a los mismos tipos en ambas tablas y tampoco deja de haber alguna coincidencia entre los ángeles.

Un repaso más detallado por los restos conservados proporcionaría constancia de algún otro pintor secundario o alguna tabla de escuela de cualquiera de los pintores cuyo perfil, siquiera impreciso, se ha dado¹¹⁰. Por lo visto se comprueba que León debió ser un centro de producción que abastecía a toda una diócesis de cierta importancia, donde trabajaron al menos dos excelentes pintores, el llamado Maestro de Palanquinos que sería el Pedro de Mayorga citado en la documentación y el excelente Maestro del Llanto sobre Cristo muerto, contemporáneo del anterior y quizás de mayor edad. Se perfila mejor el Maestro de San Erasmo que tanto actúa para la catedral como para otros lugares de la diócesis y tiene interés, pese a sus limitaciones. El Maestro de la Muerte de la Virgen, confundido en ocasiones con el Maestro de Palanquinos, no deja de poseer una

108. Es el caso, por ejemplo, de *Wenzel von Olmütz* en 1481 (M. LEHR, *Late gothic engravings of Germany and Netherlands*, Nueva York, 1969, fig. 419).

109. M. A. RODRÍGUEZ GARCÍA, en *Museo de León, Guía-catálogo de 100 piezas*, s.l., 1993, nº 70, pp. 128-129, pone el nombre entre interrogaciones; M. C. GONZÁLEZ CHAO, *Catálogo de pinturas. Museo de León* (Estudios y catálogos), s.l., 1995, nº 3, p. 14, ni siquiera incluye la interrogación.

110. Por ejemplo, en Bercianos del Páramo, y formando parte de un retablo muy posterior en el que se integraron, quedan abundantes tablas de lo que debió ser un retablo de estas fechas, si no se trata de dos diferentes, pero cuya suciedad y falta de iluminación hace difícil analizar. Parece que se trata de temas tan dispares que no pueden corresponder al mismo lugar (vida de Jesús, de San Vicente). Tal vez alguna pintura tiene algo que ver con el Maestro de San Erasmo. Aprovecho para agradecer de nuevo a don Máximo Gómez Rincón las fotografías que me ha proporcionado de todos estos lugares.

técnica correcta y una sensibilidad para los colores intensos. Tal vez su obra se prolonga ya al siglo XVI y la Epifanía que parece proceder de la catedral y ahora en el Museo Diocesano sea suyo, igual que la Piedad en su momento citada. El autor de un Juicio Final procedente de Valderas posee una interesante personalidad, pero poco es lo que conocemos de él. Posiblemente, en la ciudad debieron estar activos en el último tercio del siglo una decena de pintores de los que al menos dos están entre los interesantes de la pintura hispana de entonces.

FINAL

Casi ningún dato se ha encontrado, tal vez porque la búsqueda no ha sido en especial exhaustiva, de esta pintura y lo mismo cabe decir de la que se realizó en el primer cuarto del siglo XVI. Hay indicios de que durante unos años se mantuvo el nivel del último gótico y que otros pintores, quizás los mismos, iban asumiendo, aunque externamente, los valores ornamentales del renacimiento, sin dejar de lado lo que debía de ser su formación tradicional.

Destaquemos para acabar dos pinturas del museo Diocesano que proceden ambas de Corbillos de la Sobarriba y que explicitan esto. La primera es una Imposición de la casulla a San Ildefonso (fig. 25)¹¹¹. Tema que tiene cierto eco en el ámbito leonés, porque en la catedral una de las capillas de la cabecera, la del Nacimiento, tiene una gran vidriera con cinco escenas de la vida de San Ildefonso entre las que está la imposición de la casulla¹¹². Es asunto que en ámbitos marianos, no exclusivos pero preferentemente hispanos, tiene bastante difusión¹¹³.

La tabla de León es característica del momento. Todo el ámbito se concibe con arquitecturas y ornamentos renacentistas en cuanto a forma, aunque no existe una intelección correcta del espacio perspectivo, ni la presencia de una arquitectura coherente. La imagen de María y del doctor de la Iglesia visigoda, con el brocado que



Figura 25. Anónimo. Imposición de la Casulla a San Ildefonso. Procedente de Corbillos de la Sobarriba. Museo Catedralicio-Diocesano de León.

viste ella y los materiales nimbos adornados al modo tradicional, pertenecen al pasado inmediato, mientras los ángeles músicos anuncian el renacimiento. Técnicamente es excelente y no deja de recordar a los maestros de la generación anterior activos en León.

De manera similar comentaríamos la Anunciación de la misma procedencia, aunque producto de un pintor diferente, donde la arquitectura es muy compleja, casi la protagonista de la pintura, si bien no se domina ni siquiera el repertorio de las formas renacentistas más tópicas, lo que no excluye un oficio interesante en el pintor. La impresión es que esos anuncios no tuvieron continuidad y la pintura leonesa no llegará a estar entre las más destacadas del siglo XVI hispano.

111. M. GÓMEZ RASCÓN, "Anónimo, Imposición de la Casulla a san Ildefonso", en *Las Edades del hombre. La música*, nº 100, pp. 166-167.

112. M. GÓMEZ RASCÓN, *Catedral de León: Las vidrieras. El simbolismo de la luz*, León, 2000, capilla del Nacimiento, 3 A.

113. J. YARZA LUACES, "Historias milagrosas de la Virgen en el arte del siglo XIII", *Lambard*, XV (2002-2003), pp. 217-219.

La constitución del Museo Catedralicio-Diocesano de León

Máximo Gómez Rascón

RESUMEN

El actual Museo Catedralicio-Diocesano constituye uno de los centros culturales de mayor relevancia en la Diócesis leonesa. Se encuentra instalado en espacios anejos al Claustro de la Catedral de León. Su historia como entidad museística ha sido muy compleja, sobre todo por que la propiedad y administración de los fondos corresponde por derecho particular a entidades jurídicamente distintas: la diócesis, la Catedral, las parroquias titulares u otras entidades depositantes. Estamos ante dos museos jurídica y moralmente distintos y con personalidad propia, aunque compartan la misma sede.

El presente trabajo, después de justificar la razón de ser de un museo de arte religioso, desde el punto de vista eclesial, pretende esbozar alguno de los pasos más significativos que se han seguido durante el proceso constitucional del Museo Catedralicio-Diocesano, hasta el momento presente. Ello nos ha obligado a retomar la prehistoria de cada uno de ellos, sus circunstancias históricas, y, sobre todo, las etapas en las que el papel de insignes preladados, como el Obispo Almarcha, ha sido determinante de cara a la salvaguarda, la puesta en valor y el tratamiento que debía darse a los tesoros artísticos de esta Diócesis. La lógica de todo ese proceso nos ha facilitado la oportunidad de constatar el incremento progresivo de los fondos museísticos, antes, durante y después de la fusión de ambos museos.

ABSTRACT

The Cathedral and Diocesan Museum, housed in premises adjoining the Cathedral cloister, is one of the most important cultural centres in the Diocese. Its history as a single institution has been complex, mainly because the ownership and management of exhibits corresponds to legally different entities, each with its own statutes: the diocese, the Cathedral, individual parishes and other institutions providing exhibits. What we have is two legally and morally distinct museums, each with its own personality, yet sharing the same premises.

This purpose of this study, apart from justifying the existence of a museum of religious art from the point of view of the Church, is to outline some of the most significant steps taken during the process of setting up the Cathedral and Diocesan Museum. This has involved going back to the prehistory of each museum, their historical background and, above all, the stages when the role of outstanding prelates such as Bishop Almarcha was crucial for the safeguarding, valuing and treatment of the artistic treasures of this Diocese. The study had made it clear that there has been a steady growth in the number of exhibits over time before, during and after the amalgamation of the two museums.

PALABRAS CLAVE: Museo. Sede. Obispo Almarcha. Diócesis. Catedral. Arte religioso. Historia.

KEY WORDS: Museum. Premises. Bishop Almarcha. Diocese. Cathedral. Religious art. History.

I. NATURALEZA Y FINES DE LOS MUSEOS ECLESIASTICOS

Antes de adentrarnos en el tema central de la ponencia -que lleva por título *La Constitución del Museo Catedralicio-Diocesano*- permítanme una breve reflexión sobre la naturaleza, los fines y algunos aspectos jurídicos de un Museo Eclesiástico. Ello justificará su razón de ser, así como los esfuerzos y desvelos que tanto su crea-

ción como el funcionamiento han supuesto, en nuestro caso, para la Catedral y para la Diócesis de León.

Como el nombre lo indica, Museos eclesiásticos son aquellos que pertenecen a alguna persona jurídica, de carácter público, dentro de la Iglesia¹. Ésta, en virtud del art. 33,1 de la Constitución Española puede, con pleno derecho, crear y organizar sus propios Museos. Y de

hecho así lo hace, poniendo como límites a esa propiedad o títulos los mismos que condicionan a cualquier otra persona o institución, de acuerdo con el artículo antes citado y con la doctrina que la misma Iglesia propugna en relación con sus "*bona culturalia*". Estos bienes han de estar al servicio de la evangelización y, mientras tanto, contribuir al desarrollo integral del hombre.

Existen tantas denominaciones de Museos Eclesiásticos como personas jurídicas que los poseen: Catedralicios, Diocesanos, Monasteriales, Párroquiales, Interparroquiales, de una Cofradía, etc. Cada uno posee su peculiaridad distintiva, acorde con el régimen de la propia institución, aunque su legislación o estatutos internos deberán estar siempre supeditados a normas de rango superior, tanto eclesiásticas como civiles. La variedad de entes eclesiales propietarios o gestores de los Museos de la Iglesia constituye la trama oculta de ese tapiz tan variado que se extiende a lo largo y ancho del territorio español, y que normalmente denominamos Patrimonio Religioso, Histórico-Artístico.

Como cualquier Museo, los Eclesiásticos son, o deben ser: *Una institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierto al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe, para fines de estudio, de educación y deleite, testimonios materiales del hombre y de su entorno*². Tal definición mundialmente reconocida y aceptada, pretende expresar un concepto de Museo, y así lo recogió el Consejo Internacional de Museos.

Pero el mismo Consejo reconoce la existencia de Museos de Arte Religioso, cuya naturaleza requiere un tratamiento especial, pues albergan, fundamentalmente, objetos de índole sacra, religiosa o devocional, que han estado durante siglos al servicio del culto, de la fe, de la caridad y de la veneración de los creyentes. La mayoría de las obras de arte cristiano han nacido y vivido al servicio de la Liturgia Sagrada, a la que también en este sentido podemos considerar como fuente y raíz animadora de los mismos. Esta consideración subsana y enriquece de alguna manera la deficiencia sustancial que habrá en la definición de lo que es un Museo común,

a la hora de aplicarla específicamente a los Eclesiásticos.

Digamos, por acortar el tema, que no hay pasaje bíblico, teológico, o realidad eclesial y sentimiento humano que no hayan sido expresados en todos los géneros del arte cristiano desde la perspectiva y proyección de la fe. A medida que la Palabra revelada iba llegando hasta los últimos rincones del mundo, creaba torrentes de belleza, que se materializa en estas obras que hoy constituyen lo más granado de nuestro Patrimonio.

Ha existido siempre una mutua interdependencia entre revelación-palabra, palabra-imagen, imagen-catequesis. Los tres elementos, encarnados en la obra de arte, constituyen distintas formas de teofanía, o presencia de lo sagrado. Esto ha sido posible porque la Iglesia en su labor evangelizadora no separa lo cultural de lo cultural, lo ético de lo estético. El *bonum, verum et pulchrum*, esto es, la bondad, la verdad y la belleza, desde el punto de vista metafísico, no solo se identifican, sino que realmente identifican al creyente, conduciéndolo al fin supremo, que es Dios, por la vía de la inteligencia y por la vía del amor al mismo tiempo. Para eso ha creado y conservado su Patrimonio Cultural y Artístico. En el arte sagrado se ha pretendido hacer coincidir la *vía veritatis* con la *vía pulchritudinis*.

Dado el carácter específico de este Patrimonio, la Iglesia se esfuerza primordialmente por mantener intacta su finalidad cultural y catequética, como aglutinantes de otros valores humanos, estéticos o sociales que brillan en las obras del arte cristiano, hasta el punto de caracterizarlas, como verdaderos de *tesoros de toda la humanidad*.

Partiendo de esta premisa, cualquier metodología que se pretenda aplicar a la creación, organización y funcionamiento de un Museo Eclesiástico, incluidas sus propuestas culturales y recreativas, nunca se deberá olvidar la prioridad de aquellas finalidades intrínsecas.

El Vaticano II declaró que a *la Iglesia nunca le ha interesado ni le interesa el arte por el arte, dando a la pieza un valor absoluto por el hecho de ser artística. Es más, la*

1. *Codex Iuris Canonici*, c. 1254

2. XI ASAMBLEA GENERAL DEL ICOM, art.- 3, Copenhague, 1974.

*Iglesia nunca consideró como propio arte alguno, sino que, acomodándose al carácter y condiciones de los pueblos, aceptó las formas de cada tiempo, creando a lo largo de los siglos ese gran tesoro*³. Ha fundido su mensaje con las formas artísticas y culturales de cada pueblo. Solamente ha excluido aquellos objetos que repugnan a la fe y a la piedad cristiana y ofenden el sentido auténticamente religioso, ya sea por la depravación de las formas, ya sea por la insuficiencia, la mediocridad y la falsedad del arte. Ello indica que la belleza de estas obras y sus valores estéticos, no solo responden a la evolución de las formas o a los determinantes sociales o económicos, sino que se han debido, además, a la tutela moral que sobre ellas ha ejercido la Iglesia misma.

Así se explica que la Iglesia haya creado a lo largo de los siglos un corpus ideológico y teórico sobre la naturaleza y fines de las imágenes, ya cristalizado en el Concilio de Nicea II, el año 787. Ha luchado por hacer frente tanto a los movimientos iconoclastas como a los abusos introducidos casi siempre por la piedad popular, que pudieran inducir al error, a la confusión doctrinal o al empobrecimiento estético, aunque la tolerancia haya privado muchas veces sobre el rigor canónico. En esa dirección irían las enseñanzas de Trento, en pleno siglo XVI⁴ o las del Vaticano II, que no hace más que ratificar, actualizándola, la doctrina tradicional sobre el arte sagrado, que los últimos documentos de la Santa Sede sintetizan de alguna manera⁵.

Por consiguiente, si a la Iglesia no le interesa el arte por el arte, tampoco le interesan los museos por los museos, dándoles un valor absoluto. Esto se comprende fácilmente si pensamos que el inmenso patrimonio artístico cristiano no ha sido concebido en función de los museos, cuyo papel es puramente mediático. Los artistas no hacían sus obras para ser contempladas en las salas de un museo, sino para ser veneradas en los lugares de culto, para alimentar la piedad personal y comunitaria o como servicio de la caridad. Hasta hace escasamente medio siglo, las gentes de nuestros pueblos no se preguntaban por autorías, estilos o

épocas cronológicas, en relación con sus imágenes.

Las vicisitudes de la historia, lo deleznable de la materia con que están ejecutadas, el cambio exigido por las reformas litúrgicas, el peligro de robo o los gustos pendulares de cada época, han sido algunos de los factores que han llevado a muchas piezas del arte cristiano al apartamiento de su uso natural, imponiéndose así el problema real de su conservación. Muchos de estos bienes han permanecido retiradas del culto desde tiempo inmemorial. Sus lugares de supervivencia, antes de pasar al Museo, suelen ser las trasteras, los desvanes, enterramientos, emparedados, etc., dentro de los templos.

La Iglesia se ha sentido y se siente amorosamente responsable de que, por humildes que sean, estas obras de arte tengan garantizada su permanencia en el tiempo incluso cuando ya no se utilicen para su finalidad originaria. Expresan la capacidad creadora de los artistas, los artesanos y los obreros, que han sabido imprimir en las cosas sensibles el propio sentido religioso y la devoción de la comunidad cristiana.

En las instituciones museísticas la Iglesia ha encontrado un medio, no solo para garantizar la conservación de las piezas, sino también para facilitar la investigación sobre la historia de la comunidad; evidencian, además, su continuidad histórica, dado que el museo eclesiástico debe representar, junto con las demás huellas del pasado, la *memoria estable* de cristianismo y, al mismo tiempo, su *presencia activa y actual*. Por otra parte, la conservación de los bienes culturales facilita el encuentro con las manifestaciones culturales del territorio.

El último Documento Pontificio citado se lamenta al comprobar cómo, en los países de antigua tradición cristiana, el patrimonio histórico-artístico que a lo largo de los siglos se ha ido enriqueciendo continuamente con nuevas formas interpretativas y *ha sido un instrumento privilegiado de catequesis y de culto para generaciones enteras, en*

3. SACROSANCTUM CONCILIUM, *Constitución sobre la Sagrada Liturgia*, Cap. VII. N° 123

4. CONCILIO DE TRENTO, sesión XXV, 1556

5. Especialmente los Cartas Circulares de LA PONTIFICIA COMISION PARA LOS BIENES CULTURALES DE LA IGLESIA: *Necesidad y urgencia del Inventario y Catalogación n de los Bienes Culturales de la Iglesia*, Ciudad del Vaticano 8 de diciembre de 1999 y *La Función Pastoral de los Museos Eclesiásticos*, Ciudad del Vaticano 15 de agosto de 2001.

*tiempos más recientes ha adquirido, algunas veces, a causa de la secularización, un significado casi exclusivamente estético*⁶.

Pero en la *mens* de la Iglesia, la memoria cronológica de las piezas de los museos eclesiásticos lleva a una nueva lectura espiritual de los sucesos en el contexto del *eventum salutis*. La visita a los mismos no se puede entender exclusivamente como una propuesta turístico-cultural. Las obras que en él se exponen son expresiones de fe y por su propia vocación remiten al *sensus fidei* de la comunidad.

Por todo ello, la Iglesia, que ya desde mediados de siglo XIX ha estado y sigue estando comprometida en crear y promover sus propios museos, intenta que éstos *no sean depósitos de obras inanimadas, sino viveros perennes, en los que se transmiten en el tiempo el genio y la espiritualidad de la comunidad de los creyentes*⁷.

La experiencia va demostrando que "los depósitos museísticos", cuando haya sido necesaria su creación, se han convertido en la mejor garantía para la salvaguarda de aquellos objetos sagrados expuestos al peligro del robo, del abandono, de la dispersión y de la entrega a otros museos (estatales, civiles o privados). En ellos se garantiza, primordialmente, la custodia y el disfrute en el ámbito eclesial, que es una de las finalidades específicas de los museos eclesiásticos, ya que sus fondos testimonian la fe y cultivan la memoria de la Iglesia, expresando su unidad y continuidad desde los tiempos apostólicos hasta el día de hoy.

II. EL PATRIMONIO ARTISTICO EN LA DIOCESIS DE LEON

A la hora de congratularnos y de justificar la temprana aparición de nuestros museos, tanto el Catedralicio como el Diocesano, no podemos menos de ser críticos y valorar el alcance de otros aspectos que en los dos últimos siglos favorecieron muy poco a la conservación del Patrimonio de la Iglesia de León, a pesar de contar aún con tantos fondos artísticos. La guerra de la Independencia, la nefasta legislación desamortizadora, el movimiento promovido desde algunas

políticas culturales empeñadas en la creación de Museos nacionales o provinciales durante la segunda mitad del XIX a costa de los "tesoros" de muchas instituciones religiosas y, en tiempos más recientes, la incidencia negativa que tuvo para los signos religiosos la guerra del año 1936, de manera especial en muchos templos de cornisa norte de la Diócesis, y, no menos lamentable, la torpe aplicación de las normas conciliares para la reforma litúrgica en algunos casos, han propiciado, como de todos es sabido, malos tiempos para los bienes artísticos y culturales.

Ello se ha visto incrementado por el decaimiento religioso de las últimas décadas que, lejos de cortar la sangría, ha contribuido a ver en estas obras de arte, más que objetos sagrados o religiosos, material óptimo para la especulación económica. Lo cual, además de las ventas ilícitas, los robos y los destrozos, ha generado mayor inseguridad e indefensión en nuestro patrimonio, aunque, dicho sea de paso, esta Diócesis es una de las menos afectadas por estos factores tan perniciosos.

Por razones históricas, la Iglesia de León ha sido muy fecunda a lo largo de los siglos en cultura cristiana y, como expresión de la misma, en obras de arte. Desde la época de la repoblación hasta nuestros días ha sabido sacar a la luz no solamente modelos únicos de arquitectura, sino también señeros conjuntos escultóricos, imágenes, pintura monumental y exenta, orfebrería y todo género de las mal llamadas artes menores.

La estabilidad y el crecimiento de los núcleos urbanos, y de algunos rurales, había dado lugar a la creación de numerosas parroquias, templos y ermitas en toda la geografía leonesa. Hubo pueblos que contaron con varios edificios eclesiásticos: -recuérdese, por ejemplo, Sahagún, Valderas, Valencia de D. Juan, Mayorga de Campos, Villalpando-, cuyas imágenes, con el transcurso del tiempo, pasarían a otros⁸, unas veces para ser expuestas al culto o, en muchas ocasiones, para quedar almacenadas en trasteros, enterradas o emparedadas. La irrupción de nuevas formas espirituales, a las que la Diócesis siempre estuvo abierta,

6. Cart. Circ. *La Función Pastoral*, nº. 1. 2.

7. JUAN PABLO II, *Mensaje a los participantes a la II Asamblea Plenaria de la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia*, 25 de septiembre de 197, nº 2.

8. Codex I.C. del año 1917, nº 1501



Figura 1. Museo Catedralicio-Diocesano de León. Sala de piezas románicas.

conllevaba frecuentemente la devoción a determinados santos y la aparición de sus correspondientes cofrades, lo que incrementaba los campos y recursos de la iconografía. Muchas tallas medievales serían sustituidas por otras en la época renacentista. Solamente alguna, las de mayor devoción, siguieron presidiendo la capilla o los retablos de factura nueva. Lo mismo ocurrió con su repertorio de objetos litúrgicos. Cada estilo imponía sus tipos formales o decorativos, que llegaban a imponerse suplantando a los anteriores. La fuerza creadora de la Iglesia de León supo expresar su mensaje en cada tiempo y en cada circunstancia local, utilizando sus vocabularios artísticos, sin que se haya identificado de manera exclusiva y excluyente con ninguno concreto. De ahí el impresionante legado de muchos templos, verdaderos museos hasta hace algunas décadas, y la inabarcable floración de iconografía religiosa. Todo ello se nos presenta hoy, visto de manera global y unitaria, como un monumento vivo de la inculturación de la fe cristiana, o si se prefiere, son los estigmas del acontecimiento salvífico, grabadas

en la piel y en el corazón de nuestros pueblos.

Como otras muchas, esta Diócesis sufre todavía el impacto sociológico que produce el abandono de las zonas rurales y la escasez de sacerdotes. Durante siglos, cuando un párroco atendía normalmente dos o tres edificios eclesiásticos, la conservación y el mantenimiento de los templos y de sus bienes muebles estuvieron garantizados, lo cual hoy resulta impensable. Determinadas imágenes contaron siempre con el apoyo de una vela encendida o un ramo de flores, lo que constituía la mejor garantía de su pervivencia, tanto como bien cultural como objeto religioso⁹.

Además, durante la segunda mitad del siglo XX, dentro del territorio diocesano se han construido grandes embalses de agua, como los de Barrios de Luna, Vegamián o Riaño, con verdaderos exponentes de riqueza artística, especialmente de carácter popular, que en nuestros pueblos han coexistido a veces con obras selectas. Quedaron anegadas varias decenas de pueblos,

9. En este momento la diócesis de León cuenta con 775 parroquias en las que se reparten en torno a 1300 edificios eclesiásticos del más diverso interés artístico. Hay 260 sacerdotes en activo y alguno de ellos atiende a 22 núcleos de población rural, que no sobrepasan los 500 habitantes. Uno de cada tres pueblos no sobrepasa los 50 habitantes.

con sus ermitas e iglesias. No perdamos de vista que en cada templo material, por humilde que sea, se celebraban todos los cultos y festividades del año litúrgico, los ritos sacramentales, la fiesta de sus patronos, con la misma disciplina y utilizando el mismo repertorio litúrgico, aunque su esplendor material o el brillo de las ceremonias no fueran tan esplendorosos como en un monasterio o en la Sede del Obispo. A pesar de todo, hay muchas parroquias que cuentan con utensilios sacramentales, piezas de orfebrería, retablos o imágenes, de valor artístico superior al de las que se conservan en los casos citados.

Por otra parte, hasta hace algunas décadas, era costumbre que determinadas piezas, especialmente las de orfebrería, se custodiaran celosamente en casas particulares o lugares más seguros. Los escasos vecinos, mayoritariamente de la tercera edad, que quedan en muchas localidades, se niegan hoy a cargar con tal responsabilidad. En ocasiones, la cruz procesional o la talla de la Virgen que se utilizan en determinadas fechas, permanecen durante el resto del año depositadas en el Museo.

III. LA PRESENCIA DEL OBISPO LUIS ALMARCHA EN LA DIOCESIS DE LEÓN

Quiero recordar aquí, antes de seguir adelante, a la figura del Obispo D. Luis Almarcha Hernández¹⁰, no solo por razones de justicia, sino también por la importancia histórica, tan relevante, que tuvo en esta Diócesis de León, en relación con su patrimonio Histórico-Artístico, y más concretamente con el tema que nos ocupa: los Museos, Catedralicio y Diocesano.

Fue preconizado obispo el 13 de julio de 1944 y consagrado el 28 de octubre. Tomó posesión de la Diócesis al día siguiente.

El bagaje teológico-cultural de este Prelado, la sensibilidad de su pensamiento artístico y el amor a la Iglesia, influyeron de manera decisiva en la valoración y salvaguarda del Patrimonio sagrado. No

solamente supo ejercer una acción doctrinal y orientadora en relación con el mismo, sino que supo concretarla dando criterios y normas precisas dentro del ámbito diocesano, adelantándose a la legislación que el Vaticano II señalaría de obligado cumplimiento para la Iglesia Universal. No en vano fue uno de los redactores de la Constitución de Liturgia, y por ello su pensamiento aflora muy concretamente en su capítulo VII, dedicado al Arte Sacro. Por otra parte, este Obispo tuvo especial relevancia a la hora de convenir los campos y procedimientos de colaboración entre la Iglesia católica y el Estado español, en materia de Patrimonio.

Tres años después de su toma de posesión en la Diócesis, el 20 de noviembre de 1947 el papa Pío XII publicaba la encíclica *Mediator Dei*. Acorde con el espíritu y las orientaciones que en ella se expresan, Almarcha puso en práctica las indicaciones de la Santa Sede creando las Comisiones Diocesanas de Apostolado Litúrgico, Música y Arte Sacro, el 1 de junio de 1948.

*Promoverán, dice el decreto fundacional, cada una en su campo, la acción del clero y de los fieles para que se llenen de vida y devoción las funciones sagradas, y procurarán que la parte artística de las ceremonias, de la música y de las imágenes, ornamentos y objetos sagrados... se desenvuelvan y presenten con su atuendo artístico y sus cánones de belleza, conforme a la doctrina y normas generales y particulares de la iglesia*¹¹.

Estas Comisiones, además de la vida y vigilancia del apostolado, ejercían la función científica recogiendo, clasificando y estudiando cuantos vestigios o cosas se conserven de antiguas culturas o tradiciones en las costumbres litúrgicas, cantos y música religiosa...¹². Por razones de eficacia, las tres Comisiones nacían conexas con el Centro de Estudios e Investigación de S. Isidoro, estableciendo en el mismo sus archivos y colecciones.

La Comisión de Arte Sacro, constaría de dos secciones: una para Arquitectura, Escultura y Pintura; otra para artes suntuarias religiosas, como ornamentos, orfebrería y utensilios sacros.

10. D. Luis Almarcha Hernández ejerció como obispo de la diócesis de León desde el 29 de julio de 1944, en que tomó posesión, hasta el 4 de abril de 1970.

11. Vid. *Constituyendo y Regulando las Comisiones Diocesanas de Apostolado Litúrgico, Música Sacra y Arte Sacro*. BOLETIN OFICIAL del Obispado de León. 1 Junio de 1948, p. 241 ss.

12. *Ibid.* n.º 2, pp. 241-242

Ella, cito textualmente, *vigilará para que sea conservado adecuadamente el tesoro artístico de cada iglesia. Examinará para su aprobación o reprobación todo proyecto de imagen nueva y a este efecto se le remitirá fotografía de altares e imágenes para su informe. Propondrá a la Autoridad Eclesiástica cuanto estime sobre la preservación, conservación, reparación, custodia y seguridad de las cosas u objetos artísticos de la Diócesis. Informará en todo lo relativo al valor artístico de templos, imágenes, ornamentos y utensilios sacros. Propondrá al ordinario los objetos de Arte Sagrado que por estar deteriorados o fuera de uso, o por correr peligro de daño o de robo, deban ser custodiados y conservados en el Museo Diocesano de Arte sagrado*¹³.

En ese contexto hemos de enmarcar la génesis y nacimiento del Museo diocesano. A él nos vamos a referir a continuación con el fin de no interrumpir el hilo del discurso, aunque el Museo Catedralicio sea cronológicamente anterior.

IV. EL MUSEO DIOCESANO

1. Fundación

Según consta en el Decreto Fundacional, del 1 de julio de 1948, *el Museo Diocesano de Arte Sacro queda instalado en el Seminario Mayor de San Froilán. Se custodiarán y conservarán en el mismo, además de los objetos adquiridos, los objetos de Historia y Arte Sagrado que estén deteriorados o fuera de uso y aquellos otros que en la propia sede o lugar corran peligro de daño o robo y también los objetos de particular valor de entidades o templos de sitios de difícil acceso y custodia. En el Registro y en el objeto se anotará la procedencia y la propiedad*¹⁴.

Cumpliendo desde el primer momento con esos fines, permaneció en aquella sede hasta verificarse la unión con el Catedralicio. A partir de la década de los años 70 adquirió un notable prestigio que ha logrado mantener, dada la calidad y el contenido de las piezas que fueron enriqueciendo sus salas, de manera creciente y selectiva. Si en el de la Catedral se custodiaban y exponían

objetos sagrados pertenecientes al repertorio del tesoro propio, el segundo nació con la finalidad de salvaguardar las obras del arte cristiano que habían sido retiradas del culto o que permanecían en el olvido, por infravaloradas o inservibles. Muchas estaban ya siendo custodiadas en dependencias del Obispado y del Archivo Diocesano¹⁵.

Podemos hablar de tres etapas o circunstancias diferentes que han afectado cualitativamente al Museo Diocesano desde su constitución canónica: la fundacional (1948-1954), las décadas posteriores al Congreso Eucarístico (1964-1982) y, por fin, el *statu quo* en que se encuentra desde su fusión con el de la Catedral (1982-2003). Entiéndase que, moralmente, cada uno conserva su propia personalidad jurídica, a la que se hallan vinculados los correspondientes fondos.

De acuerdo con el Decreto fundacional, fueron utilizadas como Sede dos estancias contiguas al Salón de Actos de Seminario Mayor, sin remodelación alguna. Se trataba de cubrir la finalidad primaria y más urgente de todo centro museístico de carácter religioso: recoger las piezas retiradas del culto, salvarlas y conservarlas con dignidad, catalogarlas y exponerlas al público, aunque en la mente del Obispo subyacían otros criterios de carácter científico y pastoral, que de momento no eran fácilmente realizables. El ordenamiento de las piezas era muy precario y en las paredes de las salas se imponía el *horror vacui*.

Una de ellas, la primera, albergaba la colección de restos prehistóricos recuperados en Tierra de Campos por D. Eugenio Merino, y que primeramente se custodiaron en el Seminario de Valderas¹⁶. A estos fondos añadiría más tarde D. Raimundo otros objetos de la época romana y, en su mayoría, procedentes de la Canalina de Morgovejo¹⁷.

En la segunda estaban expuestas varias tallas de época medieval, sobre todo marianas, los

13. *Ibíd.* 2-7. pp. 243-244

14. BOLETIN OFICIAL DEL O. L., *Decreto sobre el Archivo Histórico Diocesano, la Biblioteca Diocesana y el Museo Diocesano de Arte Sacro.* 1 de junio de 1948, p. 246.

15. Cfr. F. DE LA CUESTA. *Archivos Leoneses*, Enero-Junio. I. (1947), pp. 165-168.

16. Cfr. G. DELIBES DE CASTRO, *Colección arqueológica "D. Eugenio Merino" de Tierra de Campos. Estudio, análisis y descripción de la Colección de piezas arqueológicas*, Colc. Fuentes y Estudios de la Historia Leonesa, León 1975.

17. Cfr. J. M. LUENGO. *El Castro de Morgovejo*, Atlantis, Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria...T. XV. 1936-194, pp. 170-177.

Calvarios de Torre de Babia y de Barniedo, varias cruces procesionales, como las de Manzaneda, Itero Seco y la donada por Miguel Bravo. Junto a ellas, otros objetos de menor entidad artística. En el libro de Entradas correspondientes a los años 1947 y 1966 figuran obras que pronto serían devueltas al culto en sus lugares de origen o destinadas a iglesias consideradas como *pobres*, ya que ésta ha sido una de las normas constantes del Museo, desde su fundación, sobre todo cuando la parroquia propietaria las cede o pone a disposición de la Diócesis con tales fines.

2. Segunda etapa

Con motivo de la Celebración del Congreso Eucarístico celebrado en San Isidoro, y de la II Semana Nacional de Arte Sacro, del 2 al 7 de julio del año 1964, el Seminario inauguró un nuevo Salón de Actos más digno y acorde con los nuevos tiempos. Por esa razón quedó libre la amplia nave del antiguo, ubicada en la planta baja del edificio, colindante con la Calle de D. Mariano de Berrueta. A partir de aquel momento el obispo Almarcha dispuso que se destinara también para Museo.

Tras una tímida remodelación de aquel viejo Salón, la superficie disponible para Museo se triplicaba, dando cabida a mayor número de retablos, imágenes y otros objetos que habían sido recogidos más recientemente y que no habían podido ser expuestos. La mayoría de estas piezas eran de carácter popular, sin que pudieran ser considerados como realmente *musealia*, por lo que serían desplazadas, dado el nivel artístico de las que se iban recuperando, sobre todo a partir de la década de los setenta. En mayo del año 1966 se hizo cargo de la dirección y gestión del Museo D. Máximo Gómez, sustituyendo a D. Epígnio Berzosa, rector del Seminario, y al mismo tiempo responsable del Museo¹⁸.

El nuevo impulso cobrado por el Museo coincidía con la puesta en marcha de la reforma litúrgica y con el normal funcionamiento con que estaba desarrollando su labor la Secretaría de Arte Sacro, que procuró aplicar las normas conciliares con notable rigor, manteniendo los niveles de exigencia y desvelo, inculcados por el

Obispo Almarcha y sostenidos por los sucesivos Prelados, hasta el día de hoy.

Ni las instalaciones del museo, ni la seguridad, ni la capacidad de sus salas, ni los medios disponibles, permitían poner en práctica un programa museístico adecuado. Por fortuna, con la llegada del obispo Fernando Sebastián Aguilar a la Sede de León (1979-1988), aquellas circunstancias serían superadas, situándose el museo diocesano frente a un horizonte nuevo y esperanzador como luego veremos.

SITUACION JURIDICA DE LAS OBRAS DEL MUSEO DIOCESANO

Las obras custodiadas y expuestas en el Museo ingresan normalmente bajo el amparo y la tutela jurídica de tres modalidades: como adquisiciones, como depósitos y como donaciones.

1. Adquisiciones

De acuerdo con los principios fundacionales, la Secretaría de Arte Sacro ha sido el órgano ejecutivo de la Comisión a través del cual la Iglesia Diocesana ha dirigido las obras de restauración, reformas, intervenciones, etc., en los templos y lugares sagrados, dando cumplimiento a la legislación, tanto eclesiástica como civil, protectoras también de los bienes muebles del Patrimonio. Gracias a la mediación de este Secretariado, no se ha roto nunca la conexión entre los templos y el Museo. Hasta hace algunas décadas, contaba con fondos económicos de la Diócesis para subvencionar aquellas obras. Si en estos lugares sagrados o en sus dependencias había obras retiradas del culto - que previsiblemente nunca volverían al mismo- se rescataban para el Museo mediante ayudas que, sin tener naturaleza comercial, resolvían dos problemas: restaurar o reconstruir el templo y salvar el patrimonio mueble, evitándose las ventas, los robos o los deplorables deterioros de muchas de ellas que pasaban de ese modo a ser propiedad del Museo.

Las piezas adquiridas mediante ese sistema de ayudas y subvenciones constituyen la base perma-

18. Cfr. A.C.L. A.C. Caja 452. Doc. 10070(3). Fol 59v. Palabra 30-X-1950 y Doc. 100070 (4). Fol 134. Palabra: 11-VI-1954.

nente y la más rica de los fondos museísticos. A pesar de todo, siguiendo el criterio de la museología eclesiástica, también esas piezas cuyo derecho de propiedad ha sido transferido al Museo, se ceden ocasionalmente a sus antiguos propietarios cuando la pastoral y el bien de los fieles así lo reclamen, abundando siempre en la idea de que la razón de ser de las obras de arte sagrado es, antes que nada, servir al pueblo creyente.

Muchas de ellas, inservibles para el culto, apenas ostentan ya valores arqueológicos, dado el estado en que se encuentran. Pero junto con ellos, mantienen su fuerza evocadora y sentimental, y pueden todavía enriquecer con su presencia un programa cultural, catequético o lúdico, en los lugares de origen.

2. Depósitos

Mediante la figura del Depósito se pretende que las parroquias titulares no pierdan el derecho de propiedad sobre las obras. Todas ellas son devueltas a la parroquia el día de su fiesta o cuando alguna efemérides requiera su uso, a criterio y a petición del párroco y de la Junta parroquial. Así se hace constar en el correspondiente documento que firman ambas partes.

El depósito unas veces se hace de forma temporal y otras tiene carácter indefinido, según el estado de conservación en que se encuentre la pieza depositada. Pero en todo caso limita las posibilidades del Director del Museo, o del organismo diocesano competente, ya que no podrá cederla para exposiciones, fotografías, publicaciones, etc., sin el permiso de la parroquia titular. Cualquier intervención extraordinaria sobre la pieza ha de contar, consiguientemente, con el beneplácito del propietario o institución depositante.

La Iglesia Diocesana, de acuerdo con los criterios pontificios, está empeñada en garantizar jurídica y prácticamente la eventual reutilización de estas piezas que se custodian y exponen en el Museo, ya sea por motivos estrictamente pastorales y litúrgicos, ya por motivos culturales y sociales¹⁹.

Las circunstancias sociales de los últimos años han propiciado el incremento de esta figura del Depósito, como media más eficaz para salvaguardar el Patrimonio, por ser la que menos recelos suscita entre la gente y con ella se ha abierto notablemente el abanico de las obras protegidas.

3. Donaciones

Son cada vez más las piezas que ingresan en el Museo por esa vía. Personas particulares y familias, como ha ocurrido siempre en la Historia, donan graciosa y gratuitamente obras para mayor disfrute de todos los hombres. La abundante documentación existente en el Archivo de la catedral pone de manifiesto cómo la mayoría de las piezas hoy expuestas en su museo fueron donadas por obispos, canónigos o simples fieles.

V. EL MUSEO CATEDRALICIO

La Catedral de León, con palabras de Demetrio de los Ríos, *amada de todos los Reyes y de España entera desde que surgió de entre los restos de las termas y de la basílica de Ordoño II, siempre fue muy enriquecida con alhajas, paños y presas de toda especie, y para ellas contó con muchas y pingües rentas, siendo su tesoro uno de los más espléndidos de la Península*²⁰. Pero esta Catedral, dotada de muchas y valiosísimas joyas de los mejores siglos, desde los días de la invasión francesa quedó despojada, incluso, de los más indispensables utensilios y vasos para el culto. No es el momento de bajar a detalles sobre aquel expolio tan nefasto y empobrecedor del patrimonio de todos los leoneses. En los libros de actas, sobre todo desde el siglo XIV hasta el XIX, se documentan multitud de donaciones de joyas, bordados, repertorio litúrgico, cruces, relicarios, etc., únicos en su género, como la Custodia de Enrique de Arfe, que engrosaron los 22 cajones que salieron de León en la noche del 21 de septiembre, escoltados por cuarenta granaderos y sus jefes, camino al puerto de Gijón, para desde allí ser transportados en el bergantín Minerva, que los llevó hasta Cádiz y Sevilla. Nunca se supo más sobre su último destino, aunque presumiblemente fueron transformados en monedas de

19. Cfr. PONTIFICIA COMISIÓN PARA LOS BIENES CULTURALES, Carta Circular *La FP de los M.E.*, nº 2.1.1

20. D. DE LOS RÍOS Y SERRANO, *La Catedral de León, Monografía*, Madrid, 1985. Ed. Facsímil t. I. p. 170 ss.

plata²¹. A pesar de todo, todavía el Museo catedralicio pudo contar, desde su constitución, con obras de singular valor que se habían salvado del naufragio de la historia.

El templo catedralicio se reestrenó, abriéndose al culto el 27 de mayo de 1901. Atrás quedaba medio siglo de desvelos, amenazas de ruina, restauraciones, y una impresionante labor que afectó a la mayor parte de su arquitectura y a la totalidad de sus vidrieras. El Cabildo, sin tregua, podía ahora hacer frente a otras necesidades como la instalación del retablo mayor, un nuevo trono para el Obispo, o la pavimentación y saneamiento del claustro, la restauración de sus pinturas y otras importantes tareas de conservación. Habían quedado limpios de retablos, cuadros e imágenes algunos paramentos del interior, y era preciso buscar lugares adecuados para ellos, aunque hasta la fecha fundacional del museo siguieran repartidos por distintos espacios y capillas, sobre todo la de Santiago, la Sala Capitular, el Cuarto de Fábrica, la Sacristía, el Oratorio y otros destinados a servicios auxiliares. Su función había sido reducida, más que nada, a la de simples elementos decorativos... En las sucesivas ampliaciones del Museo, incluida la más reciente de 1998, fueron pasando a integrar las salas de exposición.

Las publicaciones de Matías Laviña²², Policarpo Mingote²³ y, sobre todo, de D. Demetrio de los Ríos²⁴ se anticiparon a sacar a la luz la gran riqueza artística de bienes muebles de esta catedral. Reviste especial interés la monográfica de D. Demetrio, pues en ella se enumeran también las piezas expoliadas en principios del XIX. Posteriormente, en 1925, cuando todavía no se había constituido materialmente el Museo, D. Manuel Gómez Moreno publica su catálogo en el que figuran la casi totalidad de las piezas de mayor valor artís-

tico, indicándose además el lugar del templo donde se hallaban²⁵. Lo mismo hace más tarde la *Guía Inédita* de D. Raimundo Rodríguez. Este tiene la particularidad de acercarnos por primera vez a las piezas ya expuestas en el primitivo Museo, conduciéndonos sala por sala. Estas publicaciones son documentos auxiliares imprescindibles que nos ayudan a conocer los cambios de lugar y el recorrido de muchas obras y, por lo tanto, la prehistoria del mismo, antes de la fusión con el diocesano. Otros, como A. Rodríguez²⁶ y Javier Ribera²⁷ aportan datos sobre el crecimiento y las modificaciones posteriores a la obra de D. Raimundo. Como su título indica, el libro *Museo Catedralicio-Diocesano*, de Máximo Gómez, sería el primer trabajo monográfico después de la unión de ambos²⁸.

Podemos hablar de cuatro fases en la historia del Museo Catedralicio. Son cronológicamente distintas, pero casi siempre coincidentes con la ampliación de espacios, el incremento notable de los fondos y selección de los mismos. Su institución y apertura (1917-1932); la primera ampliación (1950); la fusión con el Museo Diocesano (1982-1983); y, finalmente, la remodelación del antiguo archivo con criterio museográfico, y su destino para tal fin (1996-99).

I. Etapa Fundacional

El primer planteamiento formal que se hace el Cabildo sobre la dedicación de algunas salas a Museo tiene lugar en enero de 1917, un año después de haberse verificado obras en el archivo o otras dependencias anejas, a las que se debía dar algún destino²⁹.

Tal vez por aprovechar aquella oportunidad, el Sr. Arquitecto solicita al Cabildo locales para ofi-

21. Cfr. *Ibíd.*, p. 183 ss.; Además, sobre esa materia, A. FERNANDEZ ALONSO, "La Custodia de Enrique de Arfe de la Catedral de León". *Studium Legionense* nº 12 (1971), pp. 291 y ss.

22. MATIAS LAVIÑA, *La Catedral de León*, Madrid, 1876.

23. P. MINGOTE Y TARAZONA, *Guía del Viajero en León y su Provincia*, León, 1879.

24. Nos referimos a la anteriormente citada. Se publicó en dos volúmenes en Madrid, el año 1895. Sin ánimo de ser exhaustivos sobre el tema, citamos otras pequeñas obras que pueden ilustrar al lector que se interese por él: C. FERNANDEZ ROBLEDOS, *Guía para visitar la Catedral de León*, León, 1922; J. CONTRERAS, Marqués de Lozoya. *Historia del Arte Hispánico*. T. II. Barcelona, 1934.

25. M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*. Madrid, 1925, pp. 219-289.

26. A. RODRIGUEZ BELZUC, *Guía de León*, León, 1978, pp. 68-73 (M. de la Catedral) y pp. 75-77 (M. Diocesano).

27. J. RIVERA BLANCO, *La Catedral y su Museo*, León, 1979.

28. M. GÓMEZ RASCÓN, *Museo Catedralicio-Diocesano*, León, 1982.

29. Archivo de la S. I. Catedral. Actas. Cabildo Ordinario: 28-I-1916. Folio 333

cinas, talleres y para instalar un museo de objetos de la Catedral³⁰. Estudiado el asunto por una comisión nombrada *ad casum*, el Cabildo ofreció dos posibilidades: instalarle en la planta baja, por el ala occidental del claustro, o bien en la parte alta de dicha zona, pero aceptando solamente una de ambas alternativas. En realidad ya se ponía en evidencia uno de los mayores problemas que siempre ha tenido la catedral de León, como es la falta de los espacios disponibles para los usos y servicios del templo. Aunque el proceso resultaría lento y costoso, con esta propuesta se daba un paso definitivo de cara a la creación del Museo. Ya desde 1910 había un capitular que formaba parte del Patronato de Museos Provinciales, lo que no dejaría de suponer un importante estímulo para sacar adelante el de la catedral³¹.

A las piezas retiradas del culto o dispersas por el templo, que presumiblemente integrarían los fondos del Museo, se iban incorporando otras, como las tablas de principios del XVI, de la Anunciación, San Roque y la Imposición de la Casulla a San Ildefonso, recuperadas tiempo atrás en Corbillos de la Sobarriba y que no se habían utilizado para rehacer algún retablo, como ocurrió con las procedentes Palanquinos, de la iglesia del Mercado y de Trobajo del Camino.

Que el desvelo de los capitulares por salvaguardar y exponer parte de su patrimonio era cada vez más notorio, se deduce del encargo hecho al Administrador y al Arquitecto de que cambiasen de lugar y colocasen en uno más apropiado el *Cuadro de las Flores*, que ellos atribuían equivocadamente al Ticiano y a Morales³². Se referían, sin duda, al cuadro de la Virgen con el Niño, de escuela de rubeniana, que estaba en la capilla del Conde de Rebolledo, como acredita una nota manuscrita que encontramos en su reverso durante el proceso de restauración el año 1998³³.

De todas formas, las actas capitulares ponen de manifiesto cómo para el Cabildo la atención y mantenimiento del Archivo sigue siendo prioritaria



Figura 2. Museo Catedralicio-Diocesano de León. Sala capitular. San Damián. Detalle.

durante la década de los años 20. Preocupa de manera especial el riesgo que corren algunos códices y tratan, sobre todo, de buscar medios para preservarlos del contacto directo con los que se acercaban a ellos, como era la protección mediante vitrinas. Las actas demuestran que tampoco contaban con posibilidades económicas, por lo que se sugiere, cito literalmente, *la conveniencia de hacer un billeteaje para visitar ciertos lugares de la catedral como el Archivo, las torres, el coro y la Sala Capitular, y así arbitrar fondos*³⁴. También se propuso y autorizó la idea de publicar una guía de la Catedral y la venta de postales con la misma finalidad.

La publicación del catálogo del Archivo, elaborado por el P. Zacarías Villada mereció la felicitación del Rey Alfonso XIII al Cabildo. A partir de entonces, se multiplican las solicitudes de investigadores para el estudio de muchos códices y documentos que, consecuentemente, cada vez participan en más Exposiciones nacionales.

Por fin, retomando la iniciativa del año 1917, el 28 de junio de 1930 *El Sr. Deán propuso al estudio de la Corporación la conveniencia de formar un Museo con los objetos artísticos pertenecientes a la Catedral, y siendo este el deseo unánime de los Señores Capitulares se encargó al Sr. Administrador de Fábrica haga desalojar, adecentar y poner en condiciones de seguridad los locales de la crujía del Claustro del poniente*³⁵, los mismos que se habían ofrecido al Arquitecto el año 1917.

30. A.C.L. Caja 451, Actas 10069, fol 323, Palabra: 31-XII-17.

31. A.C.L. Libro Actas 10069 fols. 334v y 335. Palabra: 11-I-1917.

32. A.C.L. Caja 451. Doc. 10070 (1) Actas 1918-1925. Fol 110. 19-XI-21.

33. La nota manuscrita dice: Esta pintura de Nuestra señora es de la capilla de Rebolledo que se trajo a la sacristía porque se echaba a perder con los aires y nieblas que correspondían a dicha capilla. Pasose en 6 de noviembre de 1717.

34. A.C.L. Caja 452. Doc. 10070(2), fol 22v C.O. 31-VIII.1926. Palabra: 31-VIII-1930.

35. Fol 88v -89.

Pero el impulso definitivo de cara a la creación del Museo sólo tuvo efectos irreversibles con ocasión de la Exposiciones de Barcelona y de Sevilla para las que la Catedral contribuyó con una parte muy selecta y de su Patrimonio³⁶. Es más, ante las noticias de que el Comité de la Exposición estaba devolviendo los objetos de otras catedrales, el Cabildo reclama y urge la pronta devolución de los pertenecientes a ésta³⁷. Ello certifica que los locales del Museo estaban ya preparados para acogerlos, pues se trataba de piezas que a partir de entonces se expondrían allí, incluido el armario Mudéjar, para cuyo desmonte se tuvo que desplazar a la ciudad Condal el arquitecto Torbado³⁸.

Una vez devueltos los préstamos de las dos exposiciones, se nombró una Comisión compuesta por el Archivero, el Administrador de Fábrica y el Arquitecto Director, *para seleccionar y determinar los objetos que debían de figurar en el Museo e instalarlos*³⁹. Esta Comisión propuso también trasladar al mismo el grupo escultórico de la Virgen con el niño, de terracota policromada y tradicionalmente atribuido a Torrigiano, que se encontraba en el retablo del Oratorio, prácticamente inaccesible y desconocido por la mayoría de los ciudadanos, y que todavía sigue siendo una de las piezas más relevantes del conjunto museístico⁴⁰.

Más aún, se vuelve a reclamar a los PP. Capuchinos de San Francisco la devolución de imagen de la Asunción⁴¹, pero junto con ella se pide ahora que sean devueltas a la Catedral otras también pertenecientes al antiguo retablo. Y sería la Comisión nombrada para la formación

del Museo la encargada de llevar a efecto cuantas gestiones estimara convenientes, aunque nunca se logró el resultado pretendido. Un breve análisis del contexto de las actas nos hace pensar que la intención de recuperar aquellas piezas aparece asociada a la instalación del Museo, al que con toda probabilidad irían se destinarían.

No debió ser muy gratificante para al Cabildo el hecho de que la Comisión Municipal de Parque y Palacios de Barcelona denegara las vitrinas que había pedido el día 27 de septiembre de 1931⁴², para cuando la Exposición se hubiera clausurado.

No acertamos a averiguar por qué razones, el Museo permaneció cerrado al público una vez instalado. Lo cierto es que en junio de 1931 el Arcipreste propuso que se abriera a quienes desearan visitarlo, y que, en caso de que así no sucediese, constase en acta su proposición. Se acordó entonces que la Comisión designada para la organización del Museo estudiase en un plazo de quince días, la manera de obviar las dificultades que impidieran su apertura y, esto hecho, lo propusieran al Cabildo para que éste adoptase las oportunas medidas⁴³. Probablemente se estuvieran buscando mayores medidas de seguridad antes de abrirlo. Al mismo tiempo sugieren al Arquitecto la conveniencia de cerrar al público el Claustro, - *a fin de evitar destrozos en las esculturas que hay en él, expresándole - cito textualmente- la buena disposición en que se halla el Cabildo para evitar, por los medios que estén a su alcance, los daños denunciados, y que se retiren a lugar más seguro y libre de peligros las esculturas que por su mérito artístico deban ser particularmente estimadas y apreciadas*⁴⁴.

36. Entresacamos, siguiendo el orden del Catalogo de la Exposición, dirigido por D.Manuel Gómez Moreno, las obras prestadas por la Catedral de León: Sala IV: la Biblia visigótica, nº 730. Sala IX: estatua del Rey Ordoño II; San Isidoro; 3 cálices de plomo; cuatro vinajeras de plomo; un cáliz de barro cocido. Sala XVI: Virgen sedente de piedra. Sala XIX: la imagen de piedra de Santa Catalina. Sala XXI: el armario mudéjar; dos portapaces góticos; un arcón de nogal. Sala XXIII: la imagen de Santa Lucía (Ana); tres evangelistas del retablo de Juan de Valmaseda; un calderillo de cristal de roca. Sala XXV: la tabla de San Erasmo. Sala XXXIII: tabla hispanoflamenca del evangelista San Juan; el trípico de la Virgen con el niño, de terracota; dos candelabros de hierro forjado; el tenebrario; un facistol del siglo XVI; el cuadro de la Adoración de los Reyes, de Pedro de Campaña. Sala XXXV: la base triangular de un viril renacentista; un dibujo a pluma de la Catedral; dos proyectos del siglo XVII, de Conde. Vestíbulo VI: un diploma real de Alfonso X; un diploma de Doña Urraca; un diploma de Ordoño II; un diploma de Fernando II; un diploma de Alfonso IX. (Cfr. *El Arte en España*. Exposición Internacional de Barcelona 1929. *Guía del Museo del Palacio Nacional*. 3ª Ed., revisada por D. Manuel Gómez Moreno).

37. A.C.L. Caja 552. Doc. 10070(2). Actas 1928-190. C.O. 29-VII-1930. 1930 Fols 101 y 101v. C.O 29-julio de 1930 Fol 100

38. C.O 29-VIII-1930. Fol 101 y 101v.

39. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 152. Doc. 10070(2). Fol 107 y Palabra 19-IX-30 Fol 103

40. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 452. Doc. 10070(2) Fol 110. Palabra 1-XI-30.

41. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 452. Doc. 10070(2). Fol 111v. C.O. 30-XII-30.

42. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 452. Doc. 10070(2) Fol 115v. Palabra. 18-III-1931.

43. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 452. Doc. 10070(2). Fol 122. C.O 29-IX-31

El 24 de abril de 1932 la Comisión da cuenta al Cabildo de que tiene dispuestos los modelos de billetes para visitar el Claustro y el Museo, y preparados las demás cosas precisas para que el Museo quedase abierto al público, por fin, el día 25.

El Cabildo, además, trató en aquella misma sesión varios puntos relacionados con la seguridad, controles, personal encargado, billeteaje, etc., y todo lo relacionado con el buen funcionamiento del Museo desde la puesta en marcha.

Se acuerda, entre otras cosas:

1. No permitir la entrada en el Claustro a personas extrañas, sin previa presentación del billete correspondiente.
2. Que sobre la puerta de la Gomía se fije un cartel donde se advierta tal prohibición; que se ponga un picaporte para que con él se pueda cerrar dicha puerta, para facilitar su uso al personal del templo; y hasta tanto se coloque dicho cartel y picaporte, se tenga cerrada con llave la puerta.
3. Que, dejando abierta la puerta del crucero - brazo norte de la catedral - para no impedir el acceso a la capilla de Santa Teresa, se obstruya el paso a la Capilla de San Andrés, dejando únicamente la puerta que da entrada al vestuario, para por ella poder entrar en el claustro.
4. Que se impriman billetes para visitar el claustro, el Museo y la Sala Capitular -aunque todavía no formaba parte de aquél, fijando el precio en 2 pts. para los billetes individuales, 1,50 para los grupos de 5 a 10 personas y 1 pts. para los que excedan de este número.
5. Que para evitar gastos, sea algún Capitular o Beneficiado quien se encargue del despacho de los billetes y de acompañar a los que hayan de visitar el Museo, habiéndose ofrecido, gratuitamente, a desempeñar estos cargos el Sr. Archivero, con la condición de que se le tengan presente en Coro, como compensación por el trabajo y tiempo que haya de destinar a las atenciones anejas a los indicados cargos, y siendo aceptado por el ofrecien-

to. Finalmente, se acordó que, hasta ver el resultado que da, se fije la *hora de 9 a 11 de la mañana para visitar el Museo y demás, sin perjuicio de señalar horas por la tarde, si se viere que así convenía mejor.*

También se acordó, a propuesta del Sr. Administrador, que la Comisión técnica nombrada para el Museo vea la manera más adecuada de que sean atendidas convenientemente las personas que deseen visitar el mismo mientras dure la ausencia del Sr. Beneficiado Contralto, ya sea encargándose de ello alguno de los Srs. Capitulares o Beneficiados, bien estableciéndose turnos entre los primeros, para este efecto (Se había ido de vacaciones el Contralto)⁴⁵.

Otro paso importante fue la aprobación del reglamento del Museo, y el nombramiento de una Comisión administrativa, aparte de la técnica ya existente⁴⁶.

Dos años más tarde, con el fin de aumentar el número de visitas, se acordó que hubiera siempre algún capitular acompañando a las personas que visitasen la catedral, para, *de esa manera, promover y fomentar las visitas al Museo*⁴⁷.

Piden voluntarios que ayudasen al responsable del Museo, para lo que se ofrece colaboración generosa tanto por parte de miembros capitulares como de Beneficiados⁴⁸.

Sigue la preocupación del Cabildo sobre la seguridad y se acuerda requerir al Sr. Arquitecto para que dé su opinión en ese sentido, en relación con la custodia de los objetos de valor que posee la catedral y, si creyere disponga lo necesario para reforzarla⁴⁹. Cree que los objetos están bien custodiados, mas para tomar todas las precauciones que humanamente pueden tomarse, al siguiente mes propone:

1. Que se levante de nuevo la pared llamada de la Gomía que años antes había mandado derribar el Ayuntamiento, (murete próximo a la puerta de la Gomía).
2. Que se refuerce la puerta de entrada al Museo.

44. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 452. Doc. 10070(2). Fol 118v. Palabra. 10-VI-31.

45. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 254. Doc. 10070(29). Fol 133v y 134. Palabra 24-IV-32 y Fol 135v.

46. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 452. Doc. 10070(2). Fol 133v. Palabra 24-V-1932.

47. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 452. Doc. 10070 (2). Fol 168v. C.O. 30-VII-1935.

48. *Ibíd.*

49. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 452. Doc. 10070(2). Fol 171. Palabra 17-VII-1935.

3. Que se tapie o construya una puerta en condiciones, que aisle la biblioteca de la Sala Capitular. Si el Cabildo no viera inconveniente en cambiar la sacristía, cree que podrían trasladarse a esta los objetos de más valor. El Cabildo acuerda tomar inmediatamente las medidas propuestas por el Sr. Arquitecto, y en cuanto al cambio de sacristía, no ve la manera de hacerlo, por no disponer para ella más que del vestuario, y no cree oportuno que estén las dos cosas en un mismo lugar⁵⁰

El primer gran disgusto ocasionado llegó en marzo de 1943. Así lo recoge el acta correspondiente. El Sr. Administrador de Fábrica dio cuenta oficialmente, ya que particularmente tenía conocimiento del hecho los Señores Capitulares, del robo cometido en el Museo en la noche del tres al cuatro del corriente mes. Se supone que el sábado, día tres, que estuvo la catedral abierta hasta más de las once de la noche por causa de las confesiones de los hombres, se ocultaron los ladrones dentro de la catedral; se hizo requisa y se trancaron las puertas todas como de costumbre, apareciendo al día siguiente violentadas, *la que da acceso al claustro por junto a la capilla de Santa Teresa, la del muro y la que da entrada al vestuario por la catedral, y presentando señales de violencia, sin haber logrado abrirla, la puerta del Claustro que está junto al cuarto de Fábrica*. Del hecho se dio cuenta inmediatamente al Excmo. Sr. Obispo, al Excmo. Sr. Gobernador civil y a la policía⁵¹. Entre otras piezas de gran valor, desaparecieron los dos portapaces góticos, de plata, y varias piedras preciosas de la Corona Votiva, de plata también, de la Asunción.

De nuevo, ante lo sucedido, "El Sr. Administrador de Fábrica, velando por la seguridad del Museo, y otras dependencias de la catedral, propuso algunas reformas, que el Cabildo aprueba, principalmente el cambio de la puerta de hierro que hay en el interior del Museo, para la entrada del mismo por el Claustro⁵²".

II. Segunda Etapa

En la década de los cincuenta, y bajo el episcopado de Almarcha, el Museo Catedralicio inicia una nueva etapa. Hasta este momento solamente estaban abiertas dos Salas bajas del ala occidental del Claustro, más la próxima a la puerta de la Gomia, que antiguamente fue la Capilla de la Trinidad, y a partir de 1665 quedó convertida en Archivo. En su guía inédita, que presenta al Cabildo el 30 de octubre de 1950 para ser aprobada y publicada⁵³ - lo que nunca se llevó a efecto -, Raimundo Rodríguez dice expresamente: *Se balla repartido, al presente, en tres pequeños departamentos que se comunican*⁵⁴.

Gracias a esta Guía sabemos también qué objetos y cómo se encontraban distribuidos por el Museo, aunque no se especifique nada en relación con los ornamentos, que ya debían de estar expuestos, al menos algunos. Por eso, cuando se encargó al Administrador reparar los que se usaban el día de Viernes Santo, el año 1949, se le dijo que, si era posible, se arreglase también el *terno negro* que se encontraba en el Museo⁵⁵. No hemos encontrado más datos al respecto. En el libro de actas se recoge otro dato que nos indica que también estaban expuestos en el museo objetos de forja, como un *brasero* que era utilizado el día de Sábado Santo. Así, en la autorización que se dio a una persona para que pudiera hacer un dibujo del mismo, consta la condición de que *dicho brasero se saque al claustro, pero que haya alguien delante*⁵⁶.

El mismo año se dicta una norma que hoy a nadie llamaría la atención: *para evitar peligros manifiestos que lleva consigo, se acordó prohibir en absoluto que se fume durante las vistas al Museo*⁵⁷.

También las actas capitulares nos ponen de manifiesto que ya estaba siendo reconocida la personalidad del Museo Diocesano, recientemente fundado, cuyo director, D. Epigmenio

50. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 452. Doc. 10070(2). Fols 171 y 171 v Palabra 23-VIII-1935.

51. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 452. Doc. 10070(3). fol 113-114v. Palabra: 6-IV-1943.

52. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 252. Doc. 10070 (3). Fol 114. Palabra: 15-IV -1943.

53. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 452. Doc. 10070(4). Fol 29-X-1950 Fol 59v.

54. R. RODRIGUEZ. *Manuscrito inédito*. Fol 61.

55. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 452. Doc. 10070(4). Fol 29v. Palabra: 17-III-1949.

56. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 452. Doc. 10070 (4). Fol 24v. Palabra 5-I-1946.

57. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 452. Doc. 10070(4). Fol 35 Palabra 28-VII-1949.

Berzosa, fue uno de los comisionados por el Cabildo para examinar el proyecto de la Guía de D. Raimundo, como responsable del tesoro diocesano, en clara referencia a aquel Museo. La misma conclusión se deduce de una carta de agradecimiento que el Cabildo dirige al Excmo. Sr. Obispo D. Luis Almarcha, a quien había recurrido la Sagrada Congregación de Seminarios para obtener permiso del Cabildo y poder publicar un facsímil del Antifonario mozárabe. Ante lo cual *El Excmo. Cabildo acordó manifestar a V. E. Rvdma. que ve con el mayor agrado y complacencia el interés que manifiesta en la conservación de las reliquias de nuestro pasado glorioso y los esfuerzos constantes que con tanto acierto viene haciendo para ponerlos de relieve, como lo testifican la creación de la Biblioteca Diocesana, del Museo de Arte Sacro y del Centro de Estudios y de investigación de San Isidoro, por citar solo los principales*⁵⁸.

El tesoro de la Catedral se vio por entonces muy enriquecido con la donación de la Custodia del Sr. Carballo, por lo que el Cabildo mostró grandes muestras de agradecimiento⁵⁹.

Los ingresos por entradas servían para contribuir a determinadas obras sociales y religiosas, como la construcción de la Capilla del Seminario Menor, para lo que el Sr. Obispo autorizó la cantidad de 8.000 pts.⁶⁰ con cargo a dicho capítulo.

El año 1950 el Cabildo pidió al Administrador saliente que continuase prestando su valiosa colaboración con el recién nombrado, en lo referente al Museo, lo que indica que la atención al mismo exigía cada vez mayor número de personas⁶¹.

Algunos detalles indican que era evidente la voluntad de ampliar los lugares visitables. Probablemente eso explica que el Sr. Obispo aconsejase el traslado de los moldes y maquetas de escayola que se hallaban colocados en la escalera de la Sala Capitular, al menos, dicen las actas, *lo que quitaba visibilidad a la misma*. Con esta

medida, además de dejar visible y limpia esta obra monumental, construida por Juan de Badajoz el Mozo, se abrían las posibilidades de convertir en museable la Capilla de Santa Catalina, a la que se accede por debajo de aquella⁶². Las maquetas pasarían a colocarse en la puerta de la Gomía⁶³, aunque en un principio se había propuesto como lugar adecuado la casa de la Lonja⁶⁴, no sin antes poner el asunto en conocimiento del Sr. Arquitecto.

Pensando en el mejor funcionamiento del Museo, el Obispo acepta una propuesta relacionada con el reparto de los fondos obtenidos por entradas, de forma que el 10% se dejase a disposición del Sr. Administrador para pagar a los encargados de enseñarlo y explicarlo, y el resto para solemnizar el Culto, dotando al templo de los servicios necesarios, como era el *peritiguero*, los niños de coro, un segundo sacristán, etc.⁶⁵. Digamos de paso que el día 28 de octubre de 1954 el Cabildo ordenó al Arquitecto que reforzará la arqueta de las reliquias, de D. Enrique de Arfe, actualmente expuesta en el Museo.

Siguen creando preocupación en los capitulares los inconvenientes que conllevaban los préstamos tan repetidos de obras para exposiciones, sobre todo cuando la solicitud se centraba en las de mayor valor artístico del Museo. Eso debió ocurrir cuando se habla de *varias cartas o formulaciones relacionadas con el posible envío a la Exposición de Arte Flamenco celebrada Brujas*, para la que se había pedido el cuadro de la Adoración de los Magos, de Pedro de Campaña. El Cabildo acordó cederlo, tras varias deliberaciones y no sin antes cerciorarse acerca de las suficientes garantías para sacarlo del Museo Catedralicio⁶⁶. Con gran disgusto se comprobaría, a su regreso, que esta obra sufrió algunas añadiduras o machacones irreparables por lo que el Procurador se negó a firmar el documento de entrega, proponiendo, *que examinaran el cuadro los Capitulares a fin de reclamar en todo caso*

58. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 452. Doc. 100070(4). Fol 68-68v C.O. 28-VI-51.

59. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 452. Doc. 10070(4). Fols 44v y 45. C. O 28-II-1950.

60. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 452. Doc. 100070(4). Fols 57v 58. Palabra 4-X-50.

61. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 452. Doc. 100070(4). Fol 116v C.O. 31-XII-51.

62. *Ibid.*

63. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 452. Doc. 100070(4). Fol 131v C.O 28-V-54.

64. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 452. Doc. 100070(4). Fol 132v Palabra 16-V-1954.

65. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 452. Doc. 100070(4). Fol 127v. C.O 25-II-54.

66. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 452. Doc. 100070(4). Fol 124. C.O. 29-V-58.

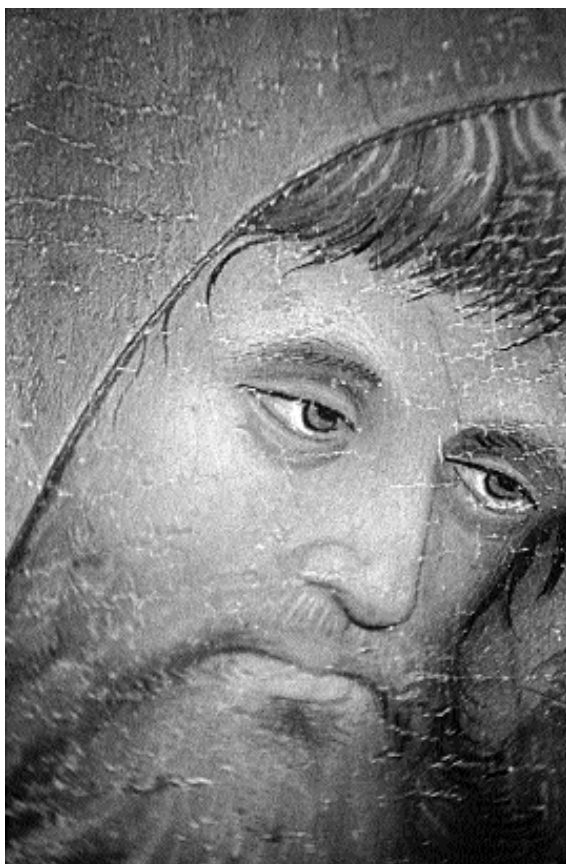


Figura 3. Museo Catedralicio-Diocesano de León. Sala Capitular. Pintura de Nicolás Francés procedente del retablo mayor. Detalle.

la indemnización de los daños sufridos por la joya, y exigir los costes de la restauración, ejecutada por un técnico competente⁶⁷.

Curiosamente, y a pesar de las penurias económicas, un acta de noviembre de 1960 constata que por primera vez se habló expresamente de un *cicerone para atender al Museo*⁶⁸, lo que indica la relevancia que iba cobrando y lo que ello significaba para la Catedral misma.

A petición del Abad de San Isidoro, se llevaron diversos *objetos medievales, códices y documentos* a la Basílica, con ocasión del Año Isidoriano, donde permanecieron expuestos desde el 25 de septiembre hasta octubre de 1960⁶⁹. En el correspondiente informe favorable, el Cabildo insinuó que, como al sacar de la catedral durante esos

días documentos tan valiosos, podrían mermarse los ingresos del Museo, convendría que los visitantes que sacasen entradas para el Museo de la Catedral y se interesasen por tales documentos y códices, pudieran verlos en la real Basílica sin necesidad de abonar nuevo billete por este concepto.

En la década de los 60, la renovación y puesta al día de las instalaciones y del funcionamiento del Museo Catedralicio se veía cada vez más necesaria y comenzaba a cobrar cuerpo entre las prioridades del Cabildo, encabezado por el Obispo.

Un oficio del Prelado formaliza aquella voluntad en estos términos: *Excmo. Sr.: Entre tanto se llega a la reforma y adaptación completa de los estatutos capitulares, parece conveniente adoptar soluciones, siquiera ad experimentum sobre algunos asuntos. Entre ellas, la de desdoblamiento determinados cargos capitulares*, de forma que una persona quedara ya como Delegado de Museos y Visitas a los mismos. Y, lo que es más importante, también se dice que para dicho cargo se requieren condiciones especiales técnicas, conocimiento de lenguas, etc., que deberían ser tenidas presentes en la elección de personas⁷⁰.

El Cabildo tomó en consideración las indicaciones del Prelado, que suponían la creación de un oficio específicamente dedicado a la atención del Museo, trabajo que hasta el presente correspondía al Administrador de Fábrica, a tenor de los números 196 al 208 de los Estatutos capitulares.

Aunque los ingresos del Museo ya permitían desenvolverse con un mayor desahogo a la hora de gratificar al personal encargado, una planificación sobre la puesta al día de instalaciones, modernización y aprovechamiento pedagógico, aun no estaba a su alcance. Tal vez por ello, el Presidente propone el aumento del precio de billetes, acordándose que fuera elevado a 15 pts. por unidad. Al mismo tiempo se hizo un talonario para sacar fotos en la Catedral y en el Claustro, duplicándose el precio⁷¹.

67. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 452. Doc. 100070(4). Fol 193v. C.O. 29-IV-59.

68. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 452. Doc. 100070(4). Fol 195 C.Ext. 16-VII-59.

69. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 452. Doc. 100070(4). Fol 195. C.E. 29-IX-60.

70. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 453. Doc. 10000(5). Fol 3v. C.O 28-XI-60.

71. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 453. Doc. 17000(5). Fol 60v. Palabra. 14-V-65.

En noviembre de 1967 el Director General de BB.AA. solicitó del Cabildo el préstamo de algunas esculturas para figurar en la Exposición de arte gótico que se celebraría en el Museo del Louvre⁷² entre el 2 de abril y 1 de julio de 1967. Al final su petición quedaría concretada en la figura del Arcángel San Gabriel, que en su día formó grupo con la Virgen de la portada sur de la catedral⁷³.

La iniciativa de cuanto afectase a las mejoras del Museo de alguna manera cobró nuevo empuje a raíz del robo del Libro de las Estampas, a juzgar por el acta capitular del 24-VII-69. Con tal motivo, el Procurador dio cuenta de una entrevista tenida dos días antes con los Señores Pidal (arquitecto) y D. Andrés Seoane, (maestro de obras). Ambos manifestaron que el Museo *no se ballaba, a su modo de ver, en las debidas condiciones de seguridad y vigilancia*, lo que obligó a replantear más a fondo nuevas medidas en ese sentido, incluida la selección de personal adecuado⁷⁴.

En ese contexto, el arquitecto presentó a la consideración del Cabildo la transformación de la Casa de la Lonja en Museo y de viviendas, dejando dichos planos en la Secretaría del Obispado, al objeto de que los Señores Capitulares pudieran examinarlos con más facilidad y poner reparos y modificaciones que estimaran oportunas, lo cual implicaba más a la corporación entera⁷⁵.

El 15 de enero de 1970 sería nombrado Director Técnico del Museo de la catedral D. Máximo Gómez Rascón. Era el primer paso operativo de cara a unificar los dos museos, y a integrar los fondos artísticos de la catedral en un plan museográfico más orgánico, con respecto al patrimonio de la Diócesis, ya que desde el año 1966 como se dijo anteriormente, el nuevo Director llevaba sobre sí la responsabilidad, técnica y administrativa, del Diocesano, y comenzaba a dar los primeros pasos en la Secretaría de Arte Sacro, bajo el inestimable magisterio de D. José María Fernández Catón, Secretario de la misma.

III. Tercera Etapa (se refiere a ambos museos)

A partir de los años 70 el Museo Catedralicio, aunque siguiera dependiendo jurídicamente del Cabildo, adquiriría cierta autonomía y capacidad de gestión innovadora, de elaborar propuestas y proyectos más actualizados y, sobre todo, contaba con medios para una mejor preparación del personal auxiliar.

Iba cundiendo entre los capitulares la idea de verificar una transformación profunda y definitiva en el Museo, incluida la apertura de nuevas salas. Eso explica que el Cabildo encomendara al Administrador colocar en un lugar seguro, *hasta que se encontrara el más adecuado en el Museo*, siete cálices que habían sido cedidos por distintas parroquias de la Diócesis para entregar a iglesias de zonas devastadas durante la guerra del 1936. Aunque así lo decretó el Obispo Carmelo Ballesster⁷⁶, algunos de estos objetos por lo visto no habían llegado a su destino.

En mayo de 1973 recibe el Cabildo un escrito del Delegado Provincial de Archivos y Bibliotecas ofreciendo una mejora de las instalaciones del Archivo y de la Biblioteca catedralicias, con cargo a la Dirección General. En la carta se advertía entre otras cosas, que, a ser posible, se reformara también la Sala Capitular, lo cual no impediría que siguiera utilizándose para sus fines propios en un caso dado.

La respuesta dada por el Cabildo deja entrever que la intención de la Dirección General estimaba conveniente que la dicha Sala quedara convertida en un servicio más del Archivo, como lugar de lectura o que facilitase una mejor utilización de los fondos. No entraba, pues, en dicho proyecto, la posibilidad de adecuarla para exposiciones permanentes o para amplificar del Museo⁷⁷.

Un año más tarde se traslada a Toledo el Antifonario, que custodiaba el Museo con otros códices, con el fin de participar en el I Congreso In-

72. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 453. Doc. 17000(5). Fol 79. Palabra 26-XI-67.

73. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 453. Doc. 17000(5). Fol 81. Palabra: 22-I-68.

74. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 453. Doc. 17000(5). Fol 93 C.O. 24-VII-69.

75. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 453. Doc. 17000(5) Fol 94v. C.O. 23-X-69.

76. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 453. Doc. 17000(5). Fol 23. C.O. 31-VII-1972.

77. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 453. Doc. 170000(5). Fol 29v. Palabra: 12-V-73.

ternacional de Estudios medievales. Posteriormente sería restaurado⁷⁸, y su regreso reaviva la necesidad de exponerlo de manera más digna y segura, para lo que se fabricarían vitrinas de cristal blindado, dotadas con instrumental para mediciones de luminotecnia, humedad y temperatura, lo que situaba al Museo en las vanguardias más innovadoras de los museos eclesiásticos de los años setenta.

También por aquellas fechas el Cabildo decide exponer algunos objetos de especial interés, desconocidos para el público, por encontrarse desde tiempo inmemorial en el Cuarto de Fábrica. Entre ellos, una buena colección de arquetas medievales, cofres, caja-relicarios tallados en marfil, madera o hueso, como la famosa del XV; también el Arca de plata San Froilán, fabricada por Candanedo y Neira en el siglo XVII. Al mismo tiempo el Cabildo autorizó que se expusieran los báculos de San Pelayo y de San Albito, que se encontraban fuera de sus sepulcros desde finales del XIX, y que solamente conocían muy contados especialistas⁷⁹. Una vez limpios y ordenados, también se expusieron por primera vez los tarros del botamen del siglo XVIII, de cerámica de Talavera, que tiempo atrás perteneció al Hospital de San Antonio Abad.

Con esto, el Museo y sus fondos cobraban mayor relevancia numérica y cualitativamente⁸⁰.

El cuatro de octubre de 1975 recibió el Cabildo, con gran satisfacción para todos los leoneses, un comunicado sobre el hallazgo del Libro de las Estampas, que estaba a punto de ser subastado en una galería de Inglaterra por 2.000.000 pts⁸¹. Después de un largo y no fácil recorrido, exigido por las correspondientes tramitaciones legales, en mayo del 77 pudo mostrar el Sr. Deán dicha joya documental y artística, ya recuperada, al Cabildo y a los medios de comunicación.

Aunque ya se había tratado el problema en varias ocasiones, se retomó el acuerdo capitular de

nombrar una Comisión que gestionase la instalación de un sistema moderno de seguridad, abarcando globalmente tanto a la Catedral como a las Salas del Museo⁸². Esto suponía otro notable avance en la concepción y proceso del plan museístico, sobre todo cuando éste ya había sido asimilado y asumido por parte del Cabildo. Un mes más tarde ya contaba la catedral con dicho sistema.

Aunque los trabajos se habían iniciado dos años antes, el Administrador de la Catedral manifestó al Cabildo que, bajo control del Director, se estaba adaptando la Sala Capitular con vistas a la ampliación del Museo. Era el principio del cambio histórico, progresivo e irreversible, para la valoración, salvaguarda y uso específico del Patrimonio artístico de la Catedral y de la Diócesis, como instrumentos eclesiales al servicio de la cultura, del ocio y de la evangelización. Un sueño madurado durante mucho tiempo que comenzaba a hacerse realidad. Junto con el Archivo, convertían a la Catedral en uno de los centros culturales más completos de León, e imprescindibles para conocer el arte y la Historia del territorio diocesano.

La propuesta venía precedida del hallazgo de los relieves tardorrománicos de dos obispos, emparedados y ocultos bajo el estuco de la citada Sala, en el muro oriental⁸³.

Una vez limpios los sillares, se cegaron algunos vanos, y se procedió a la sustitución de toda la cubierta. Encima de la Sala Capitular había otra de las mismas dimensiones, incomunicada por falta de escalera, que también podía adaptarse como lugar de exposiciones, una vez facilitado el acceso. Nos estamos refiriendo a la que hoy conocemos como Sala del Rosetón, iluminada por dos hermosos rosetones hispano-flamencos, que, una vez reconstruidos, se convertirían en un excelente enmarque para las vidrieras del maestro Luis García Zurdo que hoy lucen en ellos. Se hizo necesario, además, reforzar la parte superior

78. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 453. Doc. 17000(5). Fol 57v C.O. 27-IX-75 Y C.O. 25-III-76, Fol 58.

79. J. E. DÍAZ GIMENEZ, *Reliquias de la Iglesia de León*, León, 1901.

80. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 453. Doc. 17000(5). Fol 65. C.O. C.O 24-IV-76. El botamen había pasado a la Catedral el 24-XI-66.

81. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 453. Doc. 17000(5). Fol 75 y 75v. El asunto relacionado con el *Libro de las Estampas* se trató en varias sesiones capitulares, registradas en el citado documento, fols 68, 73.

82. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 453. Doc. 17000(5). Fol 78. C.O. 26-XI-72 y 31-XII-77.

83. E. FERNÁNDEZ y M. FERNÁNDEZ "Recientes hallazgos artísticos en la Catedral de León", en *León medieval. Doce estudios*, León, 1978.

de los muros, de canto rodado, y otras zonas a punto de derrumbarse.

En el muro occidental de esta nueva sala podía abrirse un pasadizo hacia la estancia siguiente que se corresponde con la caja de la escalera plateresca. Recreando dos metros sus paredes, se pudo contar con la que hoy llamamos Sala del Románico. La obra fue de notable envergadura, pero el Cabildo se enfrentó a ella. Al mismo tiempo que se lograban ampliar los espacios del Museo, se recuperaba la arquitectura de estas estancias catedralicias, anexas al costado norte del claustro, sin alterar la fisonomía exterior ni la sobriedad de los paramentos arquitectónicos. El nuevo sistema de compensaciones volumétricas, según todos los expertos, ha dado origen a un conjunto más ponderado y armónico.

Si las obras, conforme al proyecto inicial podían ascender a siete u ocho millones, al final, rebasarían los cuarenta y cinco⁸⁴.

Va quedando claro que debajo de estas iniciativas subyacía un proyecto arriesgado y de gran envergadura, técnica y religioso-cultural. Los capitulares habían aceptado, en reunión extraordinaria y con plena unanimidad, la propuesta del obispo D. Fernando Sebastián Aguilar de unificar los museos Diocesano y Catedralicio, y en ese sentido se orientaban las obras. Lo constata una carta dirigida por el Cabildo a la Administración Diocesana con el fin de resolver algunos aspectos conflictivos, tanto de orden jurídico como sobre la financiación compartida. En ella, entre otras cosas se dice: *La conveniencia, necesidad y urgencia - de las obras- obedecen a la iniciativa e intenciones mostradas por el Sr. Obispo de unificación de los Museos Catedralicio y Diocesano en dependencias de la Catedral, así como el peligroso mal estado en que se halla la estructura de los muros, techumbre y piso de los locales destinados a ese fin*⁸⁵.

Concluida la restauración y rehabilitación de la zona norte, los trabajos se extenderían, de mane-

ra ininterrumpida, a las estancias del ala occidental del Claustro, encima de lo que había sido el primitivo Museo. Con ello, además de salvar y dar utilidad a unos locales que también se encontraban en estado semirruinoso, se podían elevar a trece las salas disponibles. Ello facilitaba establecer un nuevo plan de exposición más distendido, y programarlo acorde con las exigencias de una museografía más didáctica y actualizada, partiendo de la naturaleza específica de estos fondos, y de una mejor selección de los objetos expuestos. También fue aprovechada esta ocasión para actualizar los criterios de montaje, iluminación, seguridad y los diversos controles.

Pero, sobre todo, se lograba con esta fusión crear un Museo donde se potenciaran mutuamente el Patrimonio diocesano y el catedralicio, facilitando un mejor servicio a las parroquias depositarias de las piezas. También se podía ofrecer de manera global una buena parte del patrimonio diocesano para el disfrute, el estudio, la investigación o el reforzamiento de las creencias religiosas de los visitantes.

Ya hemos hecho alguna referencia a las muchas dificultades, tanto económicas como burocráticas, que han existido a lo largo de todo el proceso. De ello dan fe las densas y muy sopesadas resoluciones que durante años afloran en las actas capitulares.

Queremos poner de manifiesto, y una vez más como muestra de agradecimiento, que el proyecto salió adelante gracias, sobre todo, al apoyo económico de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, y a otras ayudas de la Diputación Provincial y del Excmo. Ayuntamiento. Ello se tradujo en convenios con ambas instituciones que repercutiría en bien de todos los ciudadanos. Gracias a estos convenios, durante la década de los ochenta pasaron por el Museo anualmente, y de manera gratuita, más de seis mil escolares de los centros de la ciudad y de la provincia.

84. A.C.L. Actas Capitulares caja 453, Doc. 17000(5) Fol 87.

85. A.C.L. Actas Capitulares caja 543, Doc. 1700(5). El asunto se trata en diversas sesiones capitulares, por lo que no vamos a bajar a detalles. Quien se interese por el tema puede encontrar abundante materia, a partir de ahora, en los fols 103, 110v, 111, 111v, 112, 112v, 113 y siguientes. Las referencias más notables son las que afectan al enfrentamiento, por razones de competencia y de carácter administrativo, entre el Cabildo y la Administración Diocesana, que tardarían bastante tiempo en ser resueltas. Lo más importante es que, mientras tanto, el funcionamiento del Museo Catedralicio-Diocesano no vería interrumpido y que institucionalmente se consolidaba la nueva personalidad de ambos museos unidos.

IV. Nueva ampliación

En sesión capitular celebrada el 23 de octubre del año 1995, se presentó el nuevo reglamento del Museo Catedralicio-Diocesano, que sería aprobado por unanimidad⁸⁶. Entre otros puntos de interés, y con el beneplácito del Prelado, se determinaba que una parte de los fondos fuera destinada a la adquisición de piezas; otra para restauración, y el resto para el personal y el mantenimiento de las instalaciones. Quedaría claro que la unión de ambos museos no implicaba la pérdida de personalidad moral jurídica de cada uno de ellos, ni el hecho de estar en locales de la catedral suponía poner en duda los derechos de las iglesias y edificios eclesiásticos propietarios de las obras. Gracias a esa pequeña, pero continua fuente de ingresos que aportaban las entradas, durante los últimos quince años se han restaurado más de un centenar de obras, del propio Museo, de la Catedral misma y de la Diócesis, y se ha podido mantener abierto el taller de Restauración, anexo al de las Vidrieras. En uno y en otro caso, los responsables capitulares y los de la Diócesis no han dejado de velar por el rigor profesional y científico de todas las intervenciones que en materia de restauración y conservación afectan a su patrimonio histórico-artístico.

El Museo Diocesano, además de las piezas aportadas en el momento de la unificación, contaba, como ya se dijo, con un interesante fondo de restos arqueológicos, integrado sustancialmente por la Colección "D. Eugenio Merino, procedente del Seminario de Valderas, y por otros hallazgos recuperados por D. Raimundo Rodríguez. A ellos, además, hay que añadir las múltiples donaciones hechas por otras personas durante las última décadas. Todas, a parte de su valor intrínseco, venían a completar el *iter* recorrido por los pueblos de la Diócesis, desde la prehistoria hasta nuestros días, y por ello considerábamos que debían conocerse y permanecer expuestas en algún lugar del Museo, puesto que todavía se encontraban en el antiguo local del Seminario.

Para ello se readaptaron las salas de la parte baja del poniente, - los locales del primitivo

museo catedralicio- cuyos muros, en un primer momento, servirían también para sacar a la luz el legado de D. Juan Crisóstomo Torbado, cedido a la Catedral en septiembre de 1994⁸⁷. De este modo el visitante podía conocer algunos aspectos de la gran restauración decimonónica de la catedral. La importancia de aquellos planos, bocetos, dibujos o láminas coloreadas que integraban dicho legado cobran mayor interés histórico y artístico al provenir de quien fuera el último arquitecto de aquella epopeya restauradora: D. Juan Crisóstomo Torbado.

Por tratarse de un museo vivo, el incremento de fondos ha sido una constante desde el momento de su inauguración, en mayo del año 1991, cuando el Cabildo planteó la conveniencia de dedicar algún departamento en las llamadas Salas barrocas a la exposición monográfica de tejidos y ornamentos sagrados⁸⁸, aunque esto tardaría en llevarse a efecto.

El montaje de las salas de Tejidos se adelantó cuando el Sacerdote D. Saturnino Escudero donó al Museo un juego compuesto por la capa pluvial la casulla y dos ternos de terciopelo rojo, bordados en sus talleres y bajo su dirección, lo cual venía a engrosar el legado de trescientos fragmentos litúrgicos, incluidos los de estilo copto, de los siglos IV al VII, que años antes había cedido al Museo Diocesano⁸⁹.

Poco antes el Director había encontrado casualmente el Sudario de San Froilán, que desde principios de siglo permaneció oculto y dado por desaparecido dentro de la Arqueta de plata de Candanedo y Neira, cuyo sistema de apertura y cierre no aparecía a la vista, por estar cubierto, en la parte inferior, por una tela del siglo XI, que también se pudo recuperar. Aunque estaba muy empobrecido el repertorio de ornamentos sagrados, todavía se conservaban en la sacristía algunos de especial interés, como los juegos de escuela toledana del XVIII o los de los talleres de Lyon, de principios del siglo XX.

Esta nueva sección dotaba al Museo de algo que venía siendo implícitamente reclamado ya

86. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 453. Doc. 17000(6) Fol 009. Palabra 23-X-95

87. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 453. Doc. 17000 (5). Fol 090v-091. 24-IX-94

88. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 453. Doc. 10000(5). Fol 037v-o38 Palabra 22-II-91. *Ibid.* Fol 093, C.O. 26-XI-94.

89. MUSEO DIOCESANO. LIBRO DE ENTRADAS Y SALIDAS, Fol 16v, Núm 373, 9-II-77.

desde finales del siglo XIX, ante el destino que esperaba a muchos tejidos litúrgicos retirados del culto, y ante la falta de medios para sustituirlos por otros nuevos. Sobre este punto, resulta aleccionador el texto de D. Demetrio de los Ríos: *Y si es muy cierto respecto de los objetos de oro y plata, mucho más de bulto se presenta tratándose de brocados, tisúes riquísimos o bordados soberbios en telas estimadísimas, que más rápidamente se truecan en trapos desaseados, rotos, corroídos y deshechos e inútiles por todo extremo para cosa ninguna. La en cierto modo perdonable comezón de reponerlos por vestiduras y paños nuevos triunfó sin oposición en todo el orbe católico desde tiempo inmemorial hasta hace veinte o treinta años, que se ha despertado la afición a cosas viejas, dándose en algunos seminarios, como los de Sevilla y León, cátedra de Arqueología cristiana*⁹⁰.

Aunque la Iglesia seguía valorando estos ornamentos, y teniéndolos en gran estima, viene a decir, ¿quién, entre los más ardientes partidarios de la antigüedad, se prestaría a officiar con vestiduras andrajosas, deshilachadas o ennegrecidas por el tiempo? Sabiéndose la escasa dotación a la cual se hallan reducidas Parroquias, Colegiatas y Catedrales, ¿quién se atrevería a comprometer sus sacerdotales ternos viejos por el sólo placer de guardarlos en museos sin uso ni práctica trascendencia? *Tales son, pues, las razones que nos aconsejan no decir palabra alguna a nuestros amigos capitulares para que adquiriese la Corporación no pocos ornamentos indumentarios, que más de una vez hemos visto con dolor, para servir después de tapicería en sillas y sillones de casas pudientes y de buen gusto. Y esto supone lo que debiéramos haber comenzado por decir: que la catedral de León, aunque con suficientes vestiduras para las solemnidades religiosas, carece de las arqueológicas que posee, por ejemplo, San Isidoro y otra infinidad de templos más afortunados que el nuestro. Pero si pobre es hoy nuestra Catedral de históricos tapices y paños suntuarios de los mejores tiempos, no lo fue siempre ciertamente, puesto que sus libros de actas y cuentas guardan memoria y noticias interesantes de adquisiciones o donativos de preciosas telas y ornamentos, en las edades más florecientes de la tapicería, la textura y el bordado artístico.*⁹¹ En realidad, las salas destinadas a tejidos hubieron de retrasarse hasta principios del 95,

dado el coste que ello suponía⁹², puesto que era preciso restaurar y dar el debido tratamiento de fumigación, montaje de instrumentos adecuados, etc., según el informe previo del Director del Museo.

Por fin pudieron ser inauguradas en febrero del 1996⁹³. Si en un principio se había pensado en destinar a Sala de Tejidos la antigua capilla de la Trinidad, al final ocuparía tres departamentos de las barrocas.

Entre tanto, La Junta de Castilla y León, en un convenio firmado por el BBV, había restaurado y consolidado todas las pinturas murales del Claustro, cuya visita estaba vinculada a la del Museo⁹⁴. También, habían cobrado toda su belleza las puertas de acceso al mismo, desde la portada de la Virgen del Dado, cuyo coste lo sufragó el Corte Inglés⁹⁵.

V. Últimos cambios

Con el traslado del Archivo Capitular a la Casa de la Lonja habían quedado libres las estancias que antes ocupaba, en la parte alta de la muralla oriental. En un primer momento se destinaron a taller de vidrieras, pero cuando éste se ubicó en el Seminario Mayor, el Cabildo consideró que también aquellos espacios podrían convertirse en salas del Museo.

La Dirección General del Patrimonio extrajo de los fondos de la Unión Europea una subvención con la que pudieron realizarse tales obras⁹⁶. Ello permitía plantearse lo que sería la última gran intervención en el Museo, tras haberse unificado. Se recuperó el paso desde la Sala Capitular a la zona de la muralla, sobre la que se habilitaron tres nuevas salas, además del torreón bajomedieval, una de las zonas más nobles de todo el conjunto museístico. Con el fin de evitar la ruptura ambiental con respecto a la Sala Capitular y las dos que se encuentran en el piso superior, se creyó conveniente sustituir el pavi-

90. DEMETRIO DE LOS RÍOS, *La Catedral de León*, pp. 179-181.

91. *Ibid.*

92. CO 26-XI-94 Fol 093.

93. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 453. Doc. 17000(5). Fols 098 y 117.

94. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 453. Doc. 17000(5). Fols 037 y 037. Palabra 9-V-93.

95. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 453. Doc. 17000(5). Fol 114 C.O 25-III-95.



Figura 4. Museo Catedralicio-Diocesano de León. Escalera de Juan de Badajoz el joven. Acceso a la sala capitular.

mento de las mismas por otro similar al de las nuevas. Esto trajo consigo la remodelación del programa expositivo a partir de la escalera de Juan de Badajoz, por la que se accede a todas ellas. Las unidades temáticas se ajustarían a los nuevos espacios, en cuanto ello fuera posible.

Además, casi al mismo tiempo, el Cabildo tuvo que emprender la reforma del Presbiterio de la Catedral, exigida por una mejor aplicación de las normas litúrgicas postconciliares, asunto que llegaba con años de retraso, dada la trascendencia que ello podía tener dentro del marco catedralicio. Esta reforma obligó a retirar del culto varias obras instaladas en aquella zona, lo que repercutiría muy positivamente en el enriquecimiento del Museo, ya que se consideró que éste era el lugar más seguro y apropiado para custodiarlas. Pasarían a él, entre otras, la arqueta de San Froilán, construida por D. Enrique de Arfe; la tabla del Descendimiento, atribuida al Maestro de Palanquinos; las pinturas de Nicolás Francés, de pequeño formato,

con las que Crisóstomo Torbado había compuesto el trono del Obispo; los tres sitiales de la sillería hispano-flamenca que cerraba el costado sur del presbiterio. Todas estas piezas constituirían el mejor exponente de pintura del gótico internacional que merecían figurar en un lugar preeminente del Museo. Otras obras de indudable calidad, como las tablas de San Cosme y San Damián, que estaban sufriendo el deterioro por humedad y pasaban desapercibidas en arquillos ciegos de las capillas del ábside, muy deterioradas por la humedad, también serían rescatadas y expuestas en el Museo⁹⁷.

Lo mismo ocurrió con el sudario de San Pelagio, encontrado en un estado muy deteriorado entre los restos del propio sepulcro, por lo que también necesitó labor muy delicada restauración⁹⁸. Otra pieza de especial interés que también fue instalada en la sala de Piedra es el alto-relieve del "Caballero y la dama", tardorrománico, que se hallaba empotrado en el muro norte de la puerta del Dado, por el interior.

96. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 453. Doc. 170007(5). Fol 114v. C.O. 30-II-96.

97. A.C.L. Actas Capitulares. Caja 453. Doc. 17000(5). Fol 137 y 137v C.O 30-V-98 y Fol 138. C.E. 2-VI-98.

98. *Ibid.*

Con estas y otras obras de excelente calidad, daba un salto de gran magnitud la panorámica histórico-artística del Museo, cuya reinauguración se propuso para *después del verano de 1998*, aunque oficialmente no llegó a realizarse⁹⁹.

Quedaría, desde el punto de vista de la distribución de espacios y contenidos, de esta manera: 1.- Escalera de D. Juan de Badajoz, donde se expone el cuadro del Descendimiento. 2.- Sala de Piedra, en la Capilla de Santa Catalina, destinada a los elementos pétreos, restos y esculturas de las primitivas construcciones catedralicias, sobre todo la tardorrománica, aunque figuran algunas obras góticas, como las esculturas de Ordoño II y de San Gabriel. 3.- En la Sala Capitular se concentran la pintura del gótico internacional y flamenca, alternado con relieves y esculturas de ambos estilos. Salas 4,5,6.- Las dos primeras estancias del antiguo Archivo han pasado a convertirse en Salas de los Marfiles y la de la Orfebrería. Albergan, casi monográficamente, una abundante colección de piezas de marfil y un excelente repertorio de objetos litúrgicos, como cruces, custodias, sagrarios, entre los que destaca la Arca de D. Enrique de Arfe¹⁰⁰; en la tercera estancia continúan los temas hispanoflemancos, aunque de momento tenga que compartir el espacio con un selecto muestrario de arqueología. Digamos de paso que en la mente del Cabildo sigue la idea de exponer, además de estos fondos prehistóricos y romanos, otros medievales relacionados con la historia de la Catedral. Para ello está destinada la cámara subterránea de termas y enterramientos, sita en el subsuelo del costado norte, por el exterior, y paralela a las naves catedralicias entre la torre norte y el crucero. 7.- La llamada Sala del torreón todavía no se ha abierto al público y que, en el plan orgánico previsto por quien suscribe este trabajo, en principio se destinaría a la exposición permanente de fondos mozárabes, tanto bibliográficos como arqueológicos. 8.- La Sala de los Rosetones recoge lo más florido del renacimiento catedralicio y diocesano, con obras como el Crucificado de Juan de Juni o la tabla de la Adoración de los Reyes, de Pedro de Campaña. Sala 9.- La Sala del románico, que apenas sufrió cambios en la última remodelación general, sigue albergando la singular colección de iconografía medieval, especialmente mariana y cristológica. Salas 10-16.- En las estancias bajas de las llamadas

"salas barrocas", entre las que se incluye la Capilla de San Juan de Regla, además de los tejidos que alternan con obras escultóricas y pictóricas de los siglos XVII y XVIII, también se exponen la Rebotica del Hospital de San Antonio Abad, y, de manera transitoria, algunos de los códices más emblemáticos de la Catedral, como el Antifonario, la Biblia visigótica o el Libro de las Estampas. En las altas, se ha abierto una galería de obras generosamente cedidas por artistas de la actualidad, con el fin de paliar la laguna de obras de arte religioso contemporáneo existente en el Museo.

Si la carencia de medios y la limitación de los espacios impedía un sistema de montajes moderno, didáctico, acorde con la dignidad y los contenidos de las piezas recogidas, en parte ello pudo subsanarse cuando tuvo lugar la unificación de los dos Museos, en las actuales estancias de la Catedral. Pero, repito, solo en parte. Se ha ganado en seguridad, montajes, modernización y proyecto museográfico. Incluso en relevancia, ya que ambos se autopotencian, pero estamos todavía muy lejos del "Museo eclesiástico ideal".

Al Museo Catedralicio-Diocesano le ocurre lo que normalmente suele ocurrir a los Museos eclesiásticos que ocupan edificios históricos o lugares anejos a ellos: templos, monasterios, claustros, crujías, salas de carácter monumental, sacristías, antiguas salas capitulares, etc. Se reutilizan espacios grandiosos, que a veces no son los más adecuados para acoger a piezas humildes, enraizadas en el mundo rural. Dichos lugares no responden plenamente a proyectos racionales con destino a museos.

Esto conlleva múltiples problemas de cara a una buena planificación. En parte es bueno, pues no perdemos de vista que los responsables eclesiásticos deben interesarse activamente en la restauración de edificios, y de conjuntos antiguos, con vistas a devolverlos a su estado original y donde esto sea posible, para que sirvan, una vez restaurados, de museos o centros culturales religiosos. La práctica de tales propósitos supone grandes dificultades técnicas, insalvables a veces.

Muchos de esos edificios, como ocurre con los espacios anexos al Claustro catedralicio, sede

99. *Ibíd.* 2-VI-1998, fol 139.

100. Cfr. HERRÁEZ ORTEGA, M. V., *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*. León, 1989.

hoy de nuestros Museos, fueron construidos para cumplir con otras finalidades, lo que constituye un condicionante serio de cara a un montaje pedagógico y útil, a pesar de la grandiosidad del Claustro que los arropa.

Los itinerarios a veces son entorpecidos por circuitos cerrados o retrocesos, sin posibilidad de una circulación desahogada. Los responsables se ven obligados a repartir colecciones o piezas del mismo estilo y características formales por zonas separadas, distantes entre sí o sin relación alguna.

Todo ello, claro está, sin olvidar el número cada vez mayor de las piezas reclaman, por su importancia, ser recuperadas, expuestas y disfrutadas por los visitantes. Serio problema éste de los espacios museísticos, que probablemente nos obligue a todos, civiles y eclesiásticos, a replantear la política cultural actual de salvaguarda de este Patrimonio disperso.

Es difícil potenciar las piezas, singularizarlas, cuando deslumbra la grandiosidad arquitectónica, a no ser que se trate de grandes retablos. Se ha intentado subsanar estos inconvenientes, pero nos han impedido otras programaciones didácticas deseadas.

Con todo y con eso, la Catedral de León cuenta hoy con esta hermosa realidad que es el Museo Catedralicio-Diocesano, uno de los mejores en su género. Buena prueba de ello son los estudios y los trabajos monográficos que sobre sus fondos están publicándose periódicamente, tanto a nivel intelectual como divulgativo.

Además de un importante servicio didáctico, orientado sobre todo a estudiantes y grupos culturales, funciona con toda normalidad su Taller de Restauración, abierto a todas las obras de la Diócesis, y dirigido por un selecto equipo de profesionales.

COMUNICACIONES

Obispos en la Iglesia Regio-Aristocrática o del Regnum Leonés: Aproximación a alguna de sus figuras, funciones y a la transmisión de la dignidad episcopal (910-975)

Dolores Mariño Veiras

RESUMEN

El obispo asume atribuciones de obispo-abad, *cho-repiscopus*, repoblador, coepiscopo en una misma sede episcopal... por sus méritos, cualidades y la importancia de su grupo familiar aristocrático. La función episcopal permanece unida a una vida monástica clericalizada, que arraiga en los ámbitos suburbano y urbano, no sólo en el rural, en una situación de sistema de propiedad particular y de descentralización episcopal. Su adscripción a las sedes del medio ciudadano no conlleva una organización diocesana, por lo que se inscriben en *provinciae, urbes y commissos*. Y siendo personas interpuestas entre el rey y el *populus* cristiano, la intervención regia en la nominación de obispos, reclutados en las *proles* aristocráticas, se manifiesta como el eje en torno al cual gira la articulación de la Iglesia del *Regnum* y de la sociedad cristiana en lo político y religioso.

ABSTRACT

The bishop assumes the functions of a bishop-abbot, *cho-repiscopus*, person that helps repopulation, co-bishop in a see ... depending upon his merits, personal qualities and importance of his aristocratic group. The Episcopal function remains linked to a monastic clerical life that now establishes itself, not only in the rural, but also in the suburban and urban areas, at the same time as there is a system of private property and Episcopal decentralization. His position within the civic milieu doesn't involve a diocesan organization and that is why they register in *provinciae, urbes, commissos*. As intermediaries between the king and the Christian *populus*, the royal intervention in the designation of bishops (who are recruited from the aristocracy) is the axis around which the king's *regnum* church and the Christian society in religious and political matters rotates.

PALABRAS CLAVE: Atribuciones del obispo. Monasterios-episcopales y clericales. Descentralización episcopal. Sistema de propiedad particular. Sedes. El rey y la nominación de obispos.

KEY WORDS: Bishop's functions. Episcopal and clerical monasteries. Episcopal decentralization. Private property system. Sees. The king and the designation of bishops.

Hasta que el *episcopus civitatis* se instituya en obispo único de una sede en el medio ciudadano, prevalecen tipos diversos de obispos que coexisten asumiendo funciones peculiares, con las que se articula la Iglesia regio-aristocrática o del *regnum*¹, amparados en una interpretación del mandato apostólico y en una jerarquía fundamentada

en el *orden*. Estamos ante una iglesia episcopal descentralizada, de base monástica y hegemonía del sistema familiar y propio² en la cual se fortalecen los tres grados: obispos, presbíteros y diáconos, siendo habitual que los dos primeros asuman también el *officium* abacial, y los dos últimos el de *primicerius* pero sólo a partir de fines del

1. Sobre este sistema de Iglesia, véanse I.W. FRANK *Historia de la Iglesia medieval*, Barcelona, 1988, pp. 53-54. L. FELLER *L'Église et la société en Occident. Pouvoir politique et pouvoir religieux du VIIe siècle au XIe siècle*, Liège, 2001 pp. 271-272. J. PAUL *La Iglesia y la cultura en Occidente (siglos IX-XII)*, 1, Barcelona, 1988, pp. 111-113. A. SÁNCHEZ CANDEIRA *Castilla y León en el siglo XI. Estudio del reinado de Fernando I*, R. Montero Tejada (ed.), Madrid, 1999, p. 198. C. SÁNCHEZ ALBORNOZ subraya la intervención regia en asuntos clericales y su papel como jefes temporales de la Iglesia, en *España. Un enigma histórico*, T. I, Barcelona, 1977, pp. 320-321; y en "La Curia regia portuguesa. Siglos XII y XIII", *Investigaciones y Documentos sobre las Instituciones Hispánicas*, Santiago de Chile, 1970, pp. 383-384; cit. en adelante *Investigaciones*. Mientras arraigaba el sistema eclesiástico imperial con Otón I (936-973), Ramiro II expresa su mandato de gobierno sobre el pueblo cristiano y su prestigio personal con la dignidad imperial e ideas cristológicas, D. MARIÑO VEIRAS "El título de rex-imperator atribuido a Ramiro II de León (931-951)", en *Os reinos ibéricos na Idade Média*. Livro de Homenagem ao Professor Doctor Humberto Carlos Baquero Moreno, vol I, Lisboa 2003. pp. 371-376.

segundo tercio del s. X en algunas *civitates*³. Al obispo se le considera el Padre en quién confluyen responsabilidades religiosas y, desde ahora, funciones de atracción e integración de lo suburbano en lo ciudadano⁴, junto a otras responsabilidades transferidas por el monarca o la aristocracia a la que pertenece. Es un personaje encumbrado con facultades de gobierno sobre comunidades y colectivos de una sociedad cristiana, en la que se consolida su autoridad al tiempo que se restaura la pública del monarca, ambos en el doble sentido político-religioso, por más que se distinguen desde mediados de siglo a los clérigos de los laicos en el seno de la *Ecclesia*.

Para el espacio y período aquí considerados analizaremos, en primer lugar la existencia de varios tipos de obispo, que mezclan su cometido y prerrogativas con alguno de los aspectos que encierra la variedad del carisma episcopal: jerarquía y comunión; autoridad y servicio⁵. Y en el segundo, la transmisión de esta dignidad que, a pesar de mantenerse en el seno de las *proles regias* y aristocráticas, evoluciona con las ideas de servicio, idoneidad, utilidad... hasta alcanzar cierta distinción entre *officium* y persona.

1. APROXIMACIÓN A ALGUNOS TIPOS DE OBISPO

Las prerrogativas del obispo se manifiestan a través de vocablos y personajes que lo acompañan

expresando, con frecuencia, una concurrencia de cualidades en tipos diversos de obispo. En ocasiones, el complemento de autoridad será resultado de la coexistencia de usos y doctrinas que confluyen por entonces⁶, pues si bien la figura del obispo-abad enlaza con tradiciones suevo-visigóticas, céltico-irlandesas, merovingias-carolingias, que aseguran su pervivencia hasta el siglo X; el obispo-itinerante o *chorepiscopus* se relaciona no sólo con el universo carolingio sino también con el de los obispos-repobladores de los siglos VIII y IX. En otras, provendrá de necesidades político-religiosas que impulsan la cooperación entre un obispo y un conde, además de actuaciones de parejas de obispos y su concentración en el medio ciudadano, perviviendo aún los *comites civitates* y *comitissas... civi*⁷.

Consideramos que no estamos ante distintos tipos de obispo cuando a la palabra *episcopus* se asocian las de *antistes*, *pontifex*, *presul*, *rector*... pues si bien realzan su carácter público con responsabilidades de gobierno sobre el *populus* y su posición jerárquica de dirección en la sociedad cristiana, tan sólo destacan capacidades y cualidades que le son propias. En cambio, conceptuamos de figuras diferentes de obispo: al *episcopus... abbas*, al obispo-itinerante, al *in partibus*, así como al que actúa en pareja con un conde o con otro obispo, que lo sustituye o desplaza, por si acaso ejerciera tareas de *missi* carolingio⁸.

El obispo-abad fortalece el ministerio episcopal

2. Para dicha descentralización y el patrimonio de la Iglesia regio-aristocrática, D. MARIÑO VEIRAS "La *gens* y el patrimonio de la Iglesia regio-aristocrática o del *Regnum* en León y Castilla: principios de estabilización durante el segundo tercio del siglo X", *Hispania Sacra*, 55 (2003), pp. 15-33; cit. en adelante "La *gens*...".
3. En la sede leonesa, donde abundan los textos originales, tal diversificación de funciones clericales corresponde al año 974, en que *Scemenus presbiter et primicerius signa* un texto, E. SÁEZ y C. SÁEZ *Colección Documental del Archivo de la Catedral de León*, II, León, 1990, 426, 219-220. En adelante, cit. *Col... León*, II. Se encarga de tareas notariales, a lo que sin duda contribuye el conocimiento de Gregorio Magno que los había situado en ese ámbito administrativo, véase S. ACERBI en "La società ecclesiastica nell' Italia del VI secolo: clericalis ordo e scrinia apostolica attraverso l'epistolario di Papa Gregorio Magno" en *Hispania Sacra*, XLVIII (1996), pp. 553-554. Se arrojarán, asimismo, la dirección de los escribanos, por lo que el presbítero David anota, en el testamento del obispo Diego a favor de la Iglesia de Oviedo, que lo hace "per iussionem domni Didaci episcopi et annuntiauit domnus Sigericus presbiter et primicerius", en copia del *Liber testamentorum*, año 967, S. GARCÍA LARRAGUETA *Colección de Documentos de la Catedral de Oviedo*, Oviedo, 1962, 27, 107-109. En adelante cit. *Col... Oviedo*. Y, tal vez, "la formación de diáconos", P. TOUBERT *Les structures du Latium Méridional et la Sabaine du IXe siècle à la fin du XIIe siècle*, II, Roma, 1973 p. 805.
4. A. M^a ORSELLI "Vita religiosa nella città medievale italiana tra dimensione ecclesiastica e cristianesimo civico", *L' immaginario religioso della città medioevale*, Rávena, 1985 p. 377. En adelante cit. *Vita religiosa*...
5. R. GREGOIRE estudia los aspectos del carisma episcopal, en "L'ordine e il suo significato: "utilitas" e "caritas", *Segni e riti nella Chiesa Altomedievale*, XXXIII Settimana del CISAM, Spoleto, 1985, p. 670.
6. Igualmente, R. GREGOIRE resalta que el papel episcopal y la complejidad de la tipología del obispo "dependen de la evolución de las doctrinas eclesiológicas y de las mismas instituciones eclesiales", por cuya razón esa tipología "no puede ser descrita haciendo abstracción de la multiforme realidad de la Iglesia y de la sociedad", *Ibidem* p. 671.
7. C. SÁNCHEZ ALBORNOZ registra casos de *comites civitatis* en el s. X y principios del siglo XI, "Imperantes y potestates en el reino astur-leonés", *Investigaciones*... p. 297. Año 980, *Col... León*, II, 478, 281-282.

agregando la paternidad espiritual sobre determinadas comunidades y congregaciones de religiosos, en una absorción de funciones y dignidades conocida en siglos precedentes, aquí y en otros lugares europeos⁹. Cixila en Abellar, Salomón en Compludo¹⁰, Rosendo en Celanova... se asimilan a obispos-abades y obispos *sub-regula* puesto que rigen una comunidad de fratres y/o una congregación de monasterios próximos o alejados en el suburbio *legionense*, en Astorga-Bierzo y en Galicia donde promueven el cenobitismo bajo su *regimen, manus* y/o de un abad¹¹. Su autoridad de obispo se consolida al aunar explícita o implícitamente ambos *officia* que se consignan siempre disociados, bien en su denominación de *episcopus... abbas* o bien a través de su presencia en una comunidad monástica que rigen de forma continuada o intermitente. La transferencia del prestigio espiritual del monacato y de la autoridad moral del abad

afianzan su potestad jerárquica sobre comunidades y congregaciones de religiosos/sas e iglesias que se incorporan a la *ordinatio* episcopal y/o abacial con bienes y personas: presbíteros, *fratres* y/o *sorores*... en áreas anteriormente inscritas a la extensa *provincia Galliciam*¹².

Su actividad más señera es dotar, fundar y renovar la vida religiosa y cultural¹³ en sus monasterios para alcanzar la estabilidad patrimonial y regular. No sólo consiguen la fijación de religiosos o la radicación de iglesias y/o monasterios, algunas de las cuales finalizan su edificación y son "consagradas" en el reinado de Ramiro II¹⁴, sino también y sobre todo, la anexión de otras iglesias y/o monasterios, ubicados en lugares próximos o alejados, que se agrupan bajo su régimen. En esa iglesia episcopal descentralizada, se asemejan a los obispos "edificadores" al construir

8. La desviación experimentada por la institución de los *missi* a partir del año 802 permite a los obispos, según señala R. KAISER "actuar regularmente en sus diócesis" en "Royauté et pouvoir épiscopal au Nord de la Gaule (VIIe- IX siècles)", *La Neustrie. Les pays au Nord de la Loire de 650 à 850*. Colloque historique international. T. 1, publicado por Hartmut Atsma, Jan Thorbecke verlag Sigmaringen, 1989, pp. 156-157. Alguna de esas parejas de conde-obispo y comisiones de dos o tres *missi atque provisos* intervienen en asuntos judiciales en el reinado de Ramiro II, D. MARIÑO VEIRAS "El título de rex-imperator..." p. 375.
9. M. ARIAS recuerda la figura del obispo-abad Fatalis de Samos, de mediados del siglo IX en "El monasterio de Samos desde los orígenes hasta el siglo XI", *Archivos Leoneses*, 70 (1981), p. 298. R. KAISER señala el caso de Hugo que acumula la función episcopal y la dignidad abacial en "Royauté et pouvoir épiscopal ...". p. 152.
10. A. QUINTANA propone el monasterio de Compludo como posible residencia del *abbas astoricensis episcopus* Salomón, donde se ocupa de la vida monástica de los monasterios del Silencio y de San Pedro de Montes... *El obispado de Astorga en los siglos IX y X*, Astorga, 1968 pp. 283, 286-287, 299 y 300-301. San Genadio también es considerado uno de los *episcopi sub regula*, A. M. MARTÍNEZ TEJERA en "Cenobios leoneses altomedievales ante la europeización: San Pedro y San Pablo de Montes, Santiago y San Martín de Peñalba y San Miguel de Escalada", *Hispania Sacra*, LIV (2002), p. 94.
11. La expresión de *episcopus sub-regula* se encuentra, "en el encabezamiento del cap. segundo de la *Regula Communis*" según M. ARIAS que se adhiere a la tesis de Ch. Bishko acerca de la autoridad ejercida en Dumio sobre "otros preladados adscritos a la *Santa Communis Regula* en *El monasterio de Samos*... p. 298. J. ORLANDIS había analizado los orígenes y la evolución de esta figura episcopal en la abadía-episcopado de Dumio, "Las congregaciones monásticas en la tradición suevo-visigótica" en *Estudios sobre instituciones monásticas medievales*, Pamplona, 1971 pp. 102-106 y 110-112, y del abad-obispo de las cristiandades célticas *Ibidem*, pp. 107-11. Con respecto a San Martín de Braga, A. M^a ORSELLI subraya la "importancia de una orto-praxis polarizada en la Iglesia episcopal, esto es, urbana, en el sentido que podía tener el término urbano en el siglo VI" en "Eredità senecana nel Tardo Antico: l' esempio di Martino de Braga", *Seneca nella coscienza dell'Europa*. A cura di Ivano Dionigi, Milano, 1999 p. 89.
12. Era la cuarta de las seis en que se había dividido Spania hacia fines del siglo IX, según la *Chronica Albeldensia, Incipit liber Cronice*, en versión del año 881. Estuvo conformada por "Braga, la metrópoli, Dumio, Oporto, Tuy, Orense, Iria, Lugo, Bretonia y Astorga", *Crónicas Asturianas*, GIL FERNÁNDEZ, J. J. MORALEJO y J. I. RUIZ DE LA PEÑA, Ed. p. 154 y 224-225; e "Introducción", *Ibidem*, p. 91. SÁNCHEZ ALBORNOZ estudia variantes diversas de obispos y sedes en "Fuentes para el estudio de las divisiones eclesiásticas visigodas", *Investigaciones*... pp.84-88. En el año 928 estaba integrada la "civitate, que vocitatur Legio, in territorio Gallecie" Col... León, I, 76, 129-131.
13. M. C. DÍAZ Y DÍAZ señala la circulación de obras de San Isidoro en manos de San Rosendo que entrega a Celanova en el año 942; de San Genadio de Astorga en el 915; de Cixila a Abellar y de Oveco al monasterio de San Juan, *De Isidoro al siglo XI. Ocho estudios sobre la vida literaria peninsular*, Barcelona, 1976, pp. 177-178.
14. Son conocidas las dudas de Salomón acerca del emplazamiento de las obras que se realizaban en el Valle del Silencio porque "non erat locus ipse pro coenobium" año 937, G. CAVERO DOMÍNGUEZ Y E. MARTÍN LÓPEZ *Colección Documental de la Catedral de Astorga*, I (646-1126), León, 1999, 48, 97-100; y QUINTANA PRIETO *El Obispado* pp. 290-291. La "consagración" de Celanova en septiembre de 942, en J. RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ "La figura de San Rosendo en el reinado de Ramiro II de León", *Archivos Leoneses*, 53 (1973), p. 305. El protagonismo de los hermanos Rosendo o Froila en la construcción del oratorio de San Miguel de Celanova en el año 942, en M^a. C. PALLARES MÉNDEZ *Ilduara, una aristócrata del siglo X*, A Coruña, 1998 p. 36 n. 86.

en lugares que pueden corresponder a "provincias" atribuidas a otros obispos¹⁵, resultantes del fraccionamiento de la unidad constituida por la extensa *provincia Galliciam* de antaño. Incorporan en ella iglesias y/o monasterios, en su totalidad o en parte, lo que era normal por cuanto la propiedad laica de tales iglesias y monasterios "no busca favorecer a las diócesis, sino incardinar la propiedad monástica de las iglesias propias en una provincia"¹⁶.

Personifican una forma eficaz de unión entre monacato y aristocracia, en vista de que los bienes recibidos para sus monasterios e iglesias se transforman en una masa patrimonial más estable, de difícil disponibilidad por quienes los aportan, pero no por sus administradores. Al tiempo, anudan los lazos de su parentela con las iglesias y/o monasterios propios fundados en sus villas... que ya trascienden la esfera religioso-privada de ser centros familiares para alcanzar la dimensión público-religiosa. Y este cambio en lo religioso afecta a la propiedad que, acumulada para luminaria de altares, sustento de pobres, peregrinos... o de la propia comunidad de religiosos/sas, experimenta una evolución gracias a la protección y defensa ejercidos sobre tal patrimonio eclesiástico. En consecuencia, los obispos-abades establecen límites al sistema propio porque no sólo incluyen los monasterios e iglesias locales en la unidad de una agrupación o congregación sino que los insertan en relaciones feudales más amplias y en la ordenación de la

Iglesia regio-aristocrática, gracias a sus relaciones personales y/o familiares.

A pesar de su relevancia, esta figura declina gradualmente durante el segundo tercio del siglo X, cuando cede su lugar a un abad o a un obispo junto a un abad. En Abellar, en el suburbio *legionense*, es donde antes se separan ambos *officia* porque, habiendo permanecido esa comunidad bajo régimen de Cixila, desde su fundación en el año 905 hasta los años 937-938, en que desaparece o muere, es sustituido a partir del año 940 por un abad: Severo. Esa anticipación cronológica puede responder al desarrollo de la *civitas perpetim* de León, a la que se reconoce en el año 940 un principio de continuidad jamás interrumpida de forma voluntaria, análogo al atribuido al título de *rex-imperator* de Ramiro II¹⁷. Sin embargo, el obispo-abad Rosendo coexistirá en Celanova con el abad Franquila desde el 942 hasta el 955¹⁸. Una concurrencia de factores subyace en la disociación de esta figura, tales como, las tentativas de adscripción de cada sede a un obispo único: León a Cixila; Astorga a Salomón, que se centra en la *civitas* hacia el año 943; Dumio-Mondoñedo a Rosendo¹⁹; la instalación de grupos familiares regio-aristocráticos en las *civitates*, donde continúan con el sistema propio; o el acceso de los abades a obispos en el medio ciudadano, así, Gonzalo, antes de ser obispo en León (952-961) fue abad del monasterio de Santiago de Cellariolo donde es sustituido por otro abad, Ranosindo, que permanecerá *sub regimen de domno Gundisalvo*²⁰.

15. A la altura del año 962 se entregan bienes al monasterio de Celanova "per manum cultoribus eius Rudesindi episcopi et fratrum eius"... en carta signada por "Fredulfus episcopus provincie huius monasterii et sedis Auriense ducatu gerens" O Tombo de Celanova, I, Ed. J. M. ANDRADE, Santiago, 1995, T. I, 8, 30-32.
16. J. F. LEMARIGNIER "Le monachisme et l'encadrement religieux des campagnes du royaume de France situées au Nord de la Loire de la fin du X a la fin du XI siècle", *Le istituzioni ecclesiastiche della Societas Christiana dei secoli XI-XII. Diocesi, pievi e parrocchie*, Milano, 1977 p. 360.
17. Col... León, I, 137, 209-210. Véase la n. 31. Y D. MARIÑO VEIRAS, "El título de rex-imperator..." p. 374.
18. La comunidad de *fratres* de Abellar, en el "suburbio legionense" permanece bajo "regimené" del "domno... episcopo" Cixila, desde su fundación hasta la desaparición siendo sustituido a partir de entonces por un abad E. SÁEZ Colección Documental del Archivo de la Catedral de León (775-1230), I, 140, 140-212, en adelante Col... León, I. Ejemplificado en Rosendo, J. MATTOSSO indica que los obispos-abades desaparecen como muy tarde a finales del siglo X, *Fragments de uma composicao mediaval*, Lisboa, 1987, 168-169.
19. La "Notitia episcoporum" de la "Crónica Albelsensia" ya vinculaba a "Rosendo la de Dumio en Mondoñedo habitando;... Mauro en León y Ranulfo en Astorga", *Crónicas Asturianas*, pp. 158 y 229. La nómina de doce obispos y sedes de la "Notitia episcoporum", *Ibidem* pp. 88 y 228-229; y A. ISLA FREZ *La sociedad gallega en la Alta Edad Media*, Madrid, 1992 pp. 43-48, 54. A. QUINTANA, *El obispado...* cit. pp. 307-309. Para la cronología de Rosendo en Dumio-Mondoñedo (927-948) C. BALIÑAS PÉREZ *Do Mito á Realidades. A definición Social e Territorial de Galicia na Alta Idade Media (Séculos VIII E IX)*, A Coruña, 1992, p. 633.
20. Año 954, Col... León, II, 284, 45-46; y D. MARIÑO VEIRAS "Renovación cultural y monástica en León y Castilla al servicio del poder público-religioso: el protagonismo de presbíteros y diáconos durante el segundo tercio del siglo X", *Historica et Philologica. In honorem José María Robles*, Juana Torres (Ed.) Santander, 2002, p. 166.

Efectivamente, la actividad de los obispos-abades se centra en su propia fundación monástica por más que se les adscriba a una sede ciudadana, pues la insignificancia inicial de su potestad en ella justifica acaso que dispensen más atención a sus monasterios, acreditando que no fue tajante la separación entre los *officia* episcopal y abacial. La documentación referida a Rosendo deja entrever, en efecto, que algunas sedes eran poco relevantes y que estos obispos permanecerán conectados a sus monasterios²¹ después del año 975. Asimismo, Novidio abad de Samos "fue promovido a obispo" en la sede de Astorga (967-972), volviendo a regir ese monasterio en el ínterin y posteriormente²². A estos obispos-abades se les asignan actividades en monasterios, iglesias y sedes inscritas en una *provincia* que había sido única, pero sin que la sede sea continuamente su lugar de residencia y mucho menos cabeza de una diócesis o distrito territorial eclesiástico administrado por un sólo obispo²³.

Otra figura es la de los obispos-itinerantes o *chorévêques* que tienen en común con los obispos-

abades el que las sedes ciudadanas no son esenciales para ellos en vista de que operaban en las áreas rurales, donde interesa al rey y al grupo jerárquico, recorriendo "los campos alejados de la residencia episcopal... sin lugar fijo"²⁴. En algunos casos, el cometido que desempeñan es tan denotado por quienes consideran que su ámbito de actuación ya es el ciudadano²⁵, que convierte en efímera su estancia y a sus personas en poco conocidas. En otros, la naturaleza de sus tareas y las áreas donde las realizan incrementan su prestigio, tal como ocurre cuando operan por mandato regio al igual que los obispos repobladores de los siglos VIII y IX. Son bien conocidas las actividades del obispo Oveco en las *populationes* del suburbio *Salamantica* junto a otros *populatores* procedentes de León, a resultas de las cuales las iglesias edificadas allí pasarán a manos de su sucesor el obispo Gonzalo de León que las acumula hasta su integración en aquella sede, encaillada a fines del siglo IX en la *provincia* de Lusitania²⁶. Los obispos-itinerantes son una figura adecuada para acometer labores colonizadoras que justificarán el restablecimiento de lazos jerár-

21. Como obispo, Rosendo continúa recibiendo bienes para Celanova, año 962, *O Tombo*, 70, 109; año 968, 92, 140-141, año 969, 246, 346-347, año 973, 81, 123-124. A. ISLA señala que "la actividad episcopal de Rosendo se polariza en torno a su propia fundación monástica, Celanova, más que en la supuesta localización del episcopado dumiense", revitalizando Rosendo la tradición que se remonta a Martín y Fructuoso de Dumio, en *La sociedad...* pp. 82-84. Con respecto al obispo Novidio de Astorga, M. ARIAS lo considera "más preocupado... de su monasterio que de su diócesis" en "El monasterio de Samos desde los orígenes hasta el siglo XI", *Archivos Leoneses*, 73 (1983), p. 327.
22. Primero fue abad de Samos y después "fue promovido a obispo" de Astorga, QUINTANA *El obispado...* pp. 320 y 403, 413-422; M. ARIAS *El monasterio...* pp. 320-327, 330, 345, 267-350 y "Un abadologio inédito del monasterio de Samos", *Archivos Leoneses*, 44 (1968) p. 225. M. LUCAS ALVAREZ *El Tumbo de San Julián de Samos* (Siglos VIII-XII), Santiago de Compostela, 1986, año 951, 93, 229-230; año 961, *Ibidem*, S-3, 448-449 año 951, 93, 229-230; año 961, S-3, 448-449, año 962, 32, 118-119; año 969, 241, 425-426. LUCAS ALVAREZ en su "Introducción" al *Tumbo... Samos* pp. 21-23.
23. Se trataba, según señala A. VACA LORENZO de "lugares que recibían el título de sedes episcopales no por constituir el centro administrativo de una circunscripción territorial eclesiástica, sino por residir en ellos obispos..." en "El obispado de Palencia desde sus orígenes hasta su definitiva restauración en el siglo XI", *Hispania Sacra*, LII (2000), p. 44.
24. De forma similar a la explicada por R. MONIER, G. CARDASCIA y J. IMBERT *Histoire des Institutions et des Faits Sociaux. Des origines a L'Aube du Moyen Age*, París, 1955, p. 534. J-F. LEMARIGNIER, J. GAUDEMET y G. MOLLAT *Institutions Ecclésiastiques*, en *Histoire des institutions françaises au Moyen Age*, III, París, 1962, p. 19. Cit. en adelante, *Histoire des Institutions*.
25. Siendo "útiles en los obispados de gran extensión no tardan en convertir su presencia en indeseable", R. MONIER y OTROS, *Histoire des Institutions* cit. p. 534. En el reinado de Ramiro II actúa el "episcopus lucensis" o "bracarense" Ero, quien "invidia diaboli egressu est domus Erus episcopus de sua civitate et venit in Samanos et tulit ipsa casa ad fratres manibus..." *Tumbo... Samos*, 35, 128. M. ARIAS señala esta ingerencia en *El monasterio de Samos...* p. 229, donde confirma donaciones regias y testamentos del "quasi abba" Adelfio a Samos, *Ibidem*, 34, 123-125; *Ibidem*, 43, 138-139. También de Ilduara a Celanova, *O Tombo de Celanova*, I, 4, 17-21. Y el "testamento" de Ramiro II a San Martín de Castañeda, año 940, A. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ *El Tumbo de San Martín de Castañeda*, León, 1973, 2, 28-30, en adelante *Tumbo... de Castañeda*, y M. FERNÁNDEZ DE PRADA *El real monasterio de San Martín de Castañeda*, Madrid, 1998, pp. 98-101.
26. Sobre las actividades en la ribera del Tormes informa Sampiro p. 327 y PÉREZ de URBEL en sus "Notas...", *Ibidem*, pp. 410-411. En esa *populatio* in suburbio *Salamantica*, el obispo Oveco adquiere bienes que le son consignados per iussione de Ramiro II, *Col... León*, I, 149, 223-224. Y las iglesias edificadas allí por los *populatores patris mei qui fuerunt de Legione, id est, patri domno Ovecco aepiscopo...* pasan al obispo Gonzalo en el 953, *Col... León*, II, 260, 4-6. Salamanca había pertenecido a Lusitania, la tercera de las "*provinciae*" registradas por la "Albeldensia", *Crónicas Asturianas*, p. 154 y 224-225. Sobre la división de *Spania* en sedes metropolitanas, según el código de Gerona del siglo X, SÁNCHEZ ALBORNOZ "Fuentes..." p. 79. PÉREZ DE URBEL recuerda a Dulcidio, unas veces como obispo en Zamora y otras de Salamanca en "Notas..." pp. 385-386.

quicos sobre iglesias, comunidades religiosas y colectivos del *populus*, cuando el monarca invoque ese origen, anunciando la vinculación futura de iglesias y monasterios a una sede, integrada o no en la misma *provincia* del siglo IX. A diferencia del obispo-abad no concentran sus actuaciones en los monasterios e iglesias de la *proles* aristocrática a la que pertenecen y, no existiendo una organización diocesana, sus actuaciones permiten integrar, bajo *ordinatio* regia y episcopal, a comunidades monásticas e iglesias que precisan renovación material y religiosa. Así, Salomón, Rosendo, Hermenegildo... ejercen de obispos-itinerantes cuando, por *ordinatio* regia y/o conciliar, intervienen con su presencia o la simple confirmación nominal al lado del monarca y de otros obispos, para restaurar la vida religiosa comunitaria y dotarla de estabilidad material en Sahagún, Samos, Castañeda, Peñalba...²⁷. Y su decadencia vendrá señalada en cada lugar por la aparición de los archidiaconos que los sustituirán²⁸.

Entre las décadas del 915/40-960 se remodela una estructura episcopal que concentra a los

obispos en el medio suburbano y ciudadano²⁹, y efectúa su designación de forma más controlada. Ahora bien, si en un primer momento las adscripciones de obispos a dichas sedes pudieron haber sido meramente formales y esporádicas³⁰, las ausencias del obispo se mencionan cuando interesa justificar ciertas actuaciones. Y aunque a veces, se invocan para evidenciar una dejación de poder en la *civitas perpetim* de León³¹, la adscripción de los obispos a una sede se convertirá gradualmente, no sólo en efectiva, entre los años 940-960, sino también en el factor actuante para imponer, posiblemente en León después del año 974, la figura del *episcopus civitatis*, cuyo prestigio y el de sus ciudades dificultarán la posible ordenación de obispos en *villulae* y *vici*, erigidas o no en sedes, pugnando contra un abuso denunciado en el XII Concilio de Toledo del año 681³², no obstante, su incumplimiento pudiera explicar la abundancia de obispos poco conocidos y de sedes no correspondientes al medio ciudadano. Entre fines del primer tercio y fines del segundo tercio del siglo X, los obispos adquieren importancia creciente en el medio suburbano y ciuda-

-
27. A. QUINTANA PRIETO particularizó los "viajes frecuentes" del obispo Salomón y, entre ellos, el que lo conduce "con el monarca por tierras de Sahagún con otros obispos, abades, magnates" en *El obispado...* pp.304 y 308-309. M. FERNÁNDEZ DE PRADA, pp. 97-102. J. RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ constata la presencia de Rosendo en Peñalba, Bande, Castañeda... en "La figura de San Rosendo..." pp. 298- 299. Para Hermenegildo, C. SÁNCHEZ ALBORNOZ *Una ciudad de la España Cristiana hace mil años*, Madrid, 1976, pp. 57, 67 y 70. Año 932, *Tumbo... Samos* 6, 34, 123-125; año 951, *Ibidem*, 2, 63-64.
28. Acaece hacia fines del siglo IX, según J-F. LEMARIGNIER, J. GAUDEMET y G. MOLLAT *Institutions Ecclésiastiques...* p. 19. No obstante, el "arcediaconus" aparece en un texto de Pardomino del año 925 *Col... León*, I, 68, 115-116, aunque debe ser valorado tanto por su excepcionalidad como por las dudas proyectadas por P. LINEHAN sobre la originalidad de éstos y otros documentos, en "León, ciudad regia, y sus obispos en los siglos X-XIII", *El reino de León en la Alta Edad Media*, VI, León, 1994 pp. 424-431, cit. en adelante "León...".
29. Con respecto a la nueva sede de León, PÉREZ DE URBEL subrayó la coincidencia de las versiones Pelagiana de Sampiro y la Crónica Najarense al señalar que la sede se ubicaba "extra muros urbis" o "extra murum civitatem" hasta que Ordoño II la "trasladó al interior, transformando en iglesia sus palacios, que la mandó consagrar en honor de Santa María" en "Notas..." p. 379; y en *Crónica Najarense* (Ed) A. UBIETO ARTETA, Zaragoza, 1985 p. 62. Para León, P. LINEHAN "León..." pp. 414-416. Entre los años 930-953 se consolida el obispado en Zamora, M^a LUISA BUENO "La ciudad de Zamora en el siglo X, algo más que una ciudadela militar", *El pasado histórico en Castilla y León*. Vol. I: Edad Media, Burgos, 1983 p. 181. F. LÓPEZ ALSINA señala el año 920 en que la Iglesia de Santiago adopta un papel de centralidad al sustituir "por primera vez a Santa Eulalia de Iria", y la década del 960 como "segundo hito significativo en la evolución del marco urbano" compostelano, *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago, 1988 pp. 169 y 255.
30. Por razones políticas y/o religiosas, no son improbables los intentos de acumulación en un solo obispo de la función episcopal de dos o más sedes. Tal vez ocurra en Oviedo y León hacia el año 948 en que existiendo dos obispos tocayos coetáneos, pudieran darse acaparamientos temporales por parte de *Obecus episcopus in Lion, in Ovedus ubi sedi est*", *Col... León*, I, 202, 287-288; no reconocidos por la sede y obispos afectados, P. FLORIANO LLORENTE *Colección Diplomática del monasterio de San Vicente de Oviedo*, Oviedo, 1968, XI, 43-45; *Col... León*, II, 333, 112-114; año 968, *Ibidem*, 410, 198-199.
31. Sucede ante el regreso de Alfonso IV que provoca el abandono de León por el obispo Oveco para unirse a Ramiro II con sus hombres de confianza, según relata la Crónica del Califa Abderramán III, en *Ibn Hayyan de Córdoba Crónica del Califa Abderramán III an-Nasir entre los años 912 y 942* en Traducción, notas e índices de M^a J. VIGUERA Y FEDERICO CORRIENTE, Zaragoza, 1981, p. 260.
32. Había sido prohibido como tal en el c. IV del XII Concilio de Toledo del año 681, porque "no conviene que se ordenen obispos in vicis et villulis", en *Concilios visigóticos e hispano-romanos* Ed. VIVES, Barcelona-Madrid, 1963 pp. 390-391. En adelante cit. *Concilios visigóticos...* Tal vez su probable incumplimiento explique la abundancia de desconocidos obispos y sedes episcopales no pertenecientes al medio ciudadano, registradas en este período y señaladas por A. VACA LORENZO en "El obispado de Palencia..." p. 44.

dano desde donde ejercen funciones de atracción y coordinación que inserta al *populus* en la vida político-religiosa, en un proceso de organización interna que implica a iglesias, monasterios, personas y bienes³³.

Por su capacidad para acumular funciones episcopales y sedes, la figura de los obispos *in partibus*³⁴ resulta especialmente eficaz en este período de asignación de obispos al medio ciudadano y a sedes a las que otorgan continuidad y legitimidad formal, proviniendo de la fragmentación de anteriores *provincias*. El que Ilderredo haya sido obispo en Segovia hacia el año 960, cuando ocupaba la de Simancas, y titular no sólo de aquella sede en territorio musulmán sino también de Palencia, alistadas ambas en la de "Cartago" de su momento³⁵, acreditará en el futuro que tal jurisdicción se encontraba cubierta o existía con anterioridad.

Todas estas figuras episcopales se insertan en una Iglesia regio-aristocrática donde prevalece el sistema familiar o propio lo que supone, consecuentemente, que los magnates siguen ejerciendo funciones tutelares y correctoras de la disciplina en sus monasterios y en los de su vecindad,

siempre que precisen restauración y si lo establece el acuerdo de los reunidos en las asambleas conciliares³⁶. No son infrecuentes las actuaciones conjuntas de un obispo y un conde³⁷, que si bien en un primer período eran hermanos o de la misma parentela³⁸, dejarán de serlo desde la década del 940, a medida que se distingue el clero de los laicos en la *Ecclesia*, así como el *officium* de la persona que lo ostenta. A la aristocracia se le atribuye una capacidad de "dominación" sobre iglesias y monasterios a la que se oponen los movimientos reformadores monásticos durante este siglo X y XI³⁹.

El carácter dinámico del poder empuja a otra situación en la cual la presencia del conde, en la pareja formada con el obispo, es desplazada o sustituida por la de otro obispo, a resultas de lo cual, son dos obispos quienes actúan juntos para ejercer las mencionadas funciones tutelares, restauradoras y correctoras de la disciplina en los monasterios. Persuaden a los presbíteros de comunidades religiosas restauradas para que transfieran a otro monasterio los bienes recibidos mediante donación por el alma, e intervienen en litigios judiciales que enfrentan a comunidades,

-
33. De forma similar a la analizada por A. M^a ORSELLI, para otros lugares y épocas, cit. n 4. Por su parte, M^a L. BUENO apunta que "la presencia de un obispado supone la llamada a la ciudad de eclesiásticos que desarrollan su pensamiento y viven dentro de ese recinto, "La ciudad de Zamora..." p. 181.
34. M. CARRIEDO considera a Dulcidio obispo "*in partibus infidelium*" de Salamanca hacia los años 916-920 en "El obispado de Salamanca en la primera mitad del siglo X", *Archivos Leoneses*, XLIX (1995), p. 191.
35. En "Chronica Albeldensia", *Crónicas Asturianas* p. 154 y 224-225. "Ilderredus, Dei gratia aepiscopus. Segoviense sedis aepiscopus" h. 960, Col... León, II, 333, 112-114. Sánchez Albornoz *Una ciudad...* p. 60, n. 13. En el año 974 se rememora el mandato de Ordoño III a Ilderredo a quien eligió "*episcopum in civis Septimance*" y "*hordinabit eam erigere et epulatum facere ex diocensios de cunctis sedibus*", Col... Astorga, 129, 147-149. Sobre este personaje y las sedes de Segovia y Simancas véase M. CARRIEDO TEJEDO "El obispado de Salamanca..." p. 184. F. J. FERNÁNDEZ CONDE que analiza la "Restauración del antiguo mapa eclesiástico" y "La creación de sedes episcopales nuevas", *La religiosidad medieval en España. I. Alta Edad Media (S. VII-X)*, Oviedo, 2000 pp. 451-453. Para un estado de la cuestión, me remito A. VACA LORENZO "El obispado de Palencia..." pp. 40-44.
36. El sistema propio había pervivido gracias a esa guarda de los herederos de los fundadores, reconocida en el c. I del IX Concilio de Toledo del año 655 frente a pretensiones clericales y episcopales de apropiarse de bienes *Concilios visigóticos...* pp. 297-298. Asumen "*ut episcopi vel comites qui in vicino fuerint, ipsum monasterium defendat, malos ex monachos evellant, bonos et regulares in eo confirment*", año 927, O Tombo...Celanova, I, 179, 247-249.
37. En el año 944, el obispo Oveco con el conde Gisvado y un grupo de abades y hombres, intervienen en un litigio por bienes que habiendo sido reclamados por la comunidad monástica de Pardomino y ocupados por los habitantes del entorno, finaliza con el deslinde de los términos de Pardomino Col... León, I, 184, 263-264. Sobre Assur Fernández y el obispo de Zamora, M^a L. BUENO "La ciudad de Zamora..." p. 182.
38. Entre otros ejemplos, véase el citado al final de la n. 14; y los de Oveco de León con Vermudo Núñez que alcanza su título condal en la zona del Esla y del Cea. Para los condes del Cea, véase J. RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ *Ramiro II*, León, 1998, pp.149-152; y 154-156; y a M. TORRES SEVILLA QUIÑONES DE LEÓN *El reino de León en el s. X. El condado de Cea*, León 1999, pp. 101 y 106-107. Las familias aristocráticas incrementan su prestigio al acaparar la dignidad episcopal y el título condal con los que dilatan su poder y su patrimonio. Por su pertenencia a la aristocracia tienen los mismos gustos y hábitos, tal como fue evidenciado en otros lugares y épocas por R. MONIER, G. CARDASIA, J. IMBERT *Histoire des institutions...* p. 200.
39. El obispo de Lugo dona a Gutier e Ilduara la Iglesia de Santa Marina: "*concedimus... ut secundum inquoastis monasterium ibidem cum Dei adiutorio perfectiatis, fratres namque qui ibidem sunt secundum ad nostram steterunt hordinationem, ita et modo ad vestram stent dominatione, ut quicquid eis hordinaveritis omnia...*" Año 922, E. SÁEZ Y C. SÁEZ *Colección Diplomática de Celanova*, I, Universidad de Alcalá de Henares, 1996, 17, 79-80. O. BRUNNER *Nuevos caminos de la Historia Social y Constitucional*, Buenos Aires, 1976 p. 52.

habitualmente una religiosa con los habitantes de su entorno⁴⁰.

Se documentan dos actitudes: la de los interesados en registrar el reconocimiento de la *dominatio* de la aristocracia sobre iglesias y/o monasterios; y la de quienes promueven la idea de que la protección y defensa de "las cosas consagradas a Dios" atañen a los obispos⁴¹, que ya lo son por *Dei gratia*. Ambas posturas se desenvuelven en una situación en la que los obispos carecen de poder material sobre iglesias o monasterios del sistema propio que no pertenezcan a su parentela. Aunque, desde la década del 950, la posición jerárquica de los obispos quedaba asegurada por su integración en el orden sacerdotal/pontifical⁴² que hace superfluo el *ordo* abacial por la subordinación jerárquica de los abades, quienes pueden promocionarse a obispos. Y, además de la idea de jerarquía, se despliegan otros aspectos que encierra el carisma episcopal, en particular, los relativos a la colegialidad con otros obispos y abades, y a la autoridad y servicio.

El arraigo de la idea de ministerio había estimulado las relaciones de dependencia entre religiosos y comunidades de religiosos, salvaguardando una concepción de fraternidad que se manifiesta en los lazos existentes entre ellas, y en que los obispos tienen igual dignidad, al ser copartícipes del poder único de Cristo en cuyo nombre actúan para santificar e incorporar a las comunidades de religiosos/as⁴³. Prosperan unas relaciones horizontales que se exteriorizan en

organizaciones colegiadas y reuniones conciliares o judiciales con presencia del monarca y los magnates, de donde emanan decisiones consensuadas que afectan a la renovación de iglesias y/o monasterios y a los patrimonios eclesiásticos. Sin embargo, lo característico del período es la asunción paulatina de relaciones verticales, de lo cual constituye un ejemplo, evidenciado en lo material, la integración de iglesias y monasterios bajo *ordinatio* episcopal sin dejar de estar en la *dominatio* de la aristocracia o de otros *dominadores*; y en lo personal, la transmisión de la dignidad episcopal y sucesión de cada obispo en una sede urbana.

2. LA TRANSMISIÓN DE LA DIGNIDAD EPISCOPAL Y SUCESIÓN DE CADA OBISPO EN UNA SEDE URBANA

Esas ideas de jerarquía y autoridad se consolidan armonizadas con la de servicio, aun manteniéndose la dignidad episcopal en una prole regia o aristocrática⁴⁴, ya que la existencia de miembros cualificados en su seno, admite el establecimiento de cierta distinción entre oficio y persona. El origen aristocrático de los obispos facilitaba la transmisión de la dignidad de tíos a sobrinos, según las costumbres hereditarias de las parentelas y la transmisión de iglesias o monasterios del sistema propio⁴⁵. Se agrega el componente de la sangre encumbrada, a la superioridad moral, religiosa, material y política de los obispos que pertenecen a la jerarquía social de su época por poseer en alto grado tales cualidades y atribuciones. Oveco de León está relacionado familiarmente con Vermudo Núñez

-
40. Gonzalo de León y Frumínio "ordinaverunt...cum consilio abbatorum suorum" a los presbíteros Aloito y Mágnito y demás "com-morantes" de Santo Tomé Apóstol que concedan, por sus propias almas y remisión de sus pecados, a la "partem monasterii" de Abellar "per testum scripture" cuantos bienes les habían sido otorgados en dos villas por las almas de sus donantes, Año 953, Col...León, 263, pp.10-11. Sobre la designación de Oveco de Oviedo y Salomón como jueces, véase SÁNCHEZ ALBORNOZ, *Una ciudad...* pp. 70 y 83-85. A. QUINTANA señala la presencia de Notario y Novidio junto al monarca *El Obispado...* p. 419. Por otras razones, Sampiro informará sobre la pareja que habían compuesto Dulcidio y Ermogio, *Sampiro...* 313-314, Y *Crónica Najarense* p. 71.
41. I. W. FRANK *Historia...* p. 42. El obispo depara a presbíteros "commoderationem et defensionem absque alios dominatores" año 940, O Tombo...Celanova, I, 162, 230; al igual que a todos aquellos que se acogen a su protección con sus bienes, año 969, *Ibidem*, 246, 346-347.
42. Año 954, Col... León, II, 270 y 271, 19-24.
43. Así se refleja en la consagración de templos por cuatro o tres obispos, véase la *Inscripción* de Montes del año 919; y la de San Adrián de Boñar del año 920 en CARRIEDO TEJEDO "El obispado de Salamanca..." n 29, p. 168. Y en las suscripciones o confirmaciones de los actos documentados, con esa armonía entre los obispos que actúan bajo nombre de Cristo: "Sub Christi nomine, Obeco episcopus" Col... León, I, año, 943, 168, 245-246; "Sub Christi nomine Vimara Dei gratia episcopus", "Sub Christi nomine Ovecco Dei gratia episcopus Ovetense sedis"... Col... *San Vicente de Oviedo*, año 948,, XI, 32-45.
44. Para sus raíces en el pasado tardo-romano, R. TEJA "Las dinastías episcopales en la Hispania tardo-romana", *Emperadores, obispos, monjes y mujeres. Protagonistas del cristianismo antiguo*, Madrid, 1999 pp. 135-145.
45. La transmisión familiar era habitual en ese sistema. El obispo Vimara concede la iglesia de su antecesor, el "avius noster...dom-nus Addaulfus episcopus", a su "congermano...et...consanguineum nostrum, et de genere de ipso nostro avio...domno Addaulfo" año 948, Col... *San Vicente de Oviedo*, XI, 43-45.

que alcanza su título conde en la zona del Esla y del Cea. Su sucesor Gonzalo de León pudiera estar relacionado familiarmente con el conde Placente y con el monasterio astorgano de Santa Lucía⁴⁶. En Galicia el entramado de relaciones familiares entre los obispos es bien conocido. La familia del obispo Rosendo Gutiérrez, cuyos orígenes se remontan a finales del siglo IX, está emparentada con Ramiro II y los reyes anteriores, además con su predecesor Savarico en la sede de Dumio-Mondoñedo y con su sucesor Arias Núñez⁴⁷.

Sin embargo, se introduce un proceso de selección de candidatos que se adopta en reuniones conciliares donde participa el monarca. Para acceder a la dignidad episcopal es necesaria una idoneidad personal que se acredita por los méritos contraídos en el desempeño de la función de presbíteros, diáconos o abades, que constituye la mejor prueba de su preparación⁴⁸. Y precisamente de la experiencia e instrucción previas deriva el carácter institucional de la figura del obispo que impulsará, entre los años 940-970, sus actuaciones en los ámbitos suburbano y de la comunidad ciudadana. Una de las facetas de tal idoneidad es la capacitación técnica, necesaria para la consolidación de los patrimonios eclesiásticos⁴⁹, pues había que protegerlos y adaptarlos a las estructuras eclesiales y monásticas. Otra es la superioridad moral o espiritual, ineludibles para llevar adelante la renovación religiosa de las costumbres, clericales y laicas.

El acceso al episcopado se limita con la noción de que se transfieren responsabilidades religiosas que deben recaer en personas idóneas, con las cualidades precisas o necesarias para atender a los deberes del ministerio, siendo obligada la virtud cristiana de la humildad, que hace ostensible esa dignidad en su esplendor con la renuncia tácita a la soberbia, mediante fórmulas: *humilis servusque vester... indignus episcopus, indignus... inmeritus episcopus...* Así, el obispo santifica la acción concreta que transmite el documento y asume una carga inserta en el orden divino, al tiempo que se impulsa la noción de servicio en cumplimiento del mandato de Cristo, en cuyo nombre y con su ayuda actúa, en contraste con los cargos laicos.

Aun cuando los textos verifican la superioridad espiritual y moral de la persona, sustentadas en su humildad y calidad de *pater spiritualis, egregius, pius...*⁵⁰, más que el sistema de acceso a la dignidad episcopal, con todo transmiten varias formas de acceso que pudieran ser complementarias. Salomón fue *ordenado* obispo de Astorga por el monarca quien confirma también a Hermenegildo en la Iglesia de Iria-Compostela⁵¹. Según un texto interpolado del Becerro de Sahagún, Gonzalo de León recibe el *episcopatum* directamente del Señor⁵² mientras, su coetáneo Ilderado fue elegido por Ordoño III⁵³, sin que ello ensombrezca el que los obispos reciban de Dios la gracia del ministerio, que los hace aptos para atender los deberes de su oficio. La elección y ordenación de Sisnando se efectúa en un concilio donde partici-

-
46. Véase la n. 38. En la dotación por Oveco del monasterio de San Juan de Vega se da cuenta de la amplitud de su prosapia: "*germanis, supprinis, congermanis aut aliquis ex propagine genetricis mei*" Col... León, I, 220, 306-310. Col... Astorga, 71, 114-116; 84, 123-124. Oveco de Oviedo con los antepasados del conde Piniolo y es tío del futuro obispo Bermudo. F. J. FERNÁNDEZ CONDE *La Iglesia de Asturias en la Alta Edad Media*, Oviedo, 1972, p.57.
47. Sobre la "intromisión de la aristocracia galaica en la jerarquía episcopal de Galicia" C. BALIÑAS PÉREZ *Do Mito...* cit. pp. 631-634. Las relaciones familiares de la madre de San Rosendo fueron estudiadas por M^a C. PALLARES MÉNDEZ *Ilduara...* pp. 64-72 y 81. J. RODRÍGUEZ analiza la tradición familiar y las relaciones personales de Rosendo con Ramiro II en *La figura de San Rosendo...* pp. 288-307. A. ISLA FREZ *La sociedad...* pp. 79-80. El obispo Hermenegildo reconoce que su predecesor Gundesindo era tío de Sisnando: "*ego exiguus servus servorum Dei Hermegildus sub gratia Dei in culmine pontificale compto... tibi Sisnando diacono... eo quod dive memorie tuis tuus domnus Gundesindus episcopus...*" año 947, P. LOSCERTALES DE GARCÍA DE VALDEAVELLANO *Tumbos del monasterio de Sobrado de los monjes*, I, Madrid, 1976, 44, 77-78.
48. Para Gonzalo de León y Novidio de Astorga, véase lo señalado respecto a las n. 20 y 22; y en D. MARIÑO VEIRAS *Renovación cultural y monástica...* pp. 164-166.
49. D. MARIÑO VEIRAS "La gens..." pp. 24-31.
50. Año 928, Col... León, I, 76; 943, *Ibidem*, 168, 245-246; Col... Astorga, I, 48, 97-100.
51. Los reyes consagrados contribuyen a la elevación de obispos y así se pone en boca de Salomón que "*ego... ordinatus sum episcopus in ea sede a principe domino nostro domno Ranimiro*" Col... Astorga, año 937, 48, 97-100; y QUINTANA PRIETO, A. *El obispado...* cit. pp. 279-280 y 283. A. LÓPEZ FERREIRO *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Ed. Facsimilar, II, Santiago de Compostela, 1983, p. 295; en adelante *Historia...* II.
52. "*Dedit Dominus episcopatum ad dominum Gundisalvum*", año 974, Col... Sahagún, 276, 329-332.
53. Según noticias del año 974 conservadas en copia del siglo XI, Col... Astorga, 129, 147-149.

paría ese monarca⁵⁴, lo que resultará inadmisibles en el siglo XII a los autores de la Historia Compostelana⁵⁵, porque la presencia acostumbrada de los reyes y la aristocracia en las asambleas conciliares será considerada en el futuro una influencia extra-ecclesial que cuestiona la legitimidad y continuidad de obispos y sedes. También Sancho I forma parte del concilio en el que se consagra obispo al abad Cesáreo de Monserrat, a petición de éste para sustraerse de la autoridad de la sede de Narbona⁵⁶. Preocupa de tal manera la idea de conveniencia a los allí congregados que se registra expresamente: "lo que se contiene en las Reglas y enseñan los Cánones, conviene elevar a éste a la dignidad episcopal"⁵⁷. La elevación al episcopado de este abad perteneciente a otra provincia eclesiástica, cuando está en proceso de restauración la de Tarragona, enlaza con la ruptura de la unidad de extensas provincias y la individualización de sedes merced a las figuras episcopales atrás señaladas.

Si el sistema de una elección apropiada, *decen-ter electis*, fue aplicado a los todos los dirigentes del Aula regia⁵⁸, tal vez podría utilizarse para los obispos que forman parte de ella. Por entonces se confirmaba que la elección y consagración de los obispos tenía en cuenta las responsabilidades y deberes de un oficio que había sido conferido por concesión divina de la gracia, aun cuando reparen en sus aptitudes personales y morales.

Por otra parte, como el principio de utilidad, adecuación o conveniencia permite consagrar obispo a personas idóneas para desempeñar su función en la Iglesias, su falta de utilidad o inadecuación puede ser alegada contra un inconveniente o ineficaz administrador, por cuya razón la persona de algunos obispos es cuestionada. El encarcelamiento de Sisnando por Sancho I, hacia los años 965-966, será justificado en el Cronicón Iriense por la entrega inmoderada de bienes de la Iglesia Compostelana a sus parientes y monasterios propios⁵⁹. Y la recusación o desposesión por no atender debidamente a su oficio, implica el cese en el ejercicio de todas o de algunas responsabilidades, aun manteniendo su dignidad. Al no existir mecanismos jurídicos para removerlo de su ministerio, debido a la carencia de tal relación jurídica entre el obispo y la Iglesia, lo conservan aunque sean apartados, relegados o privados de su libertad por el monarca, tal como evidencian algunos sucesos y ese episodio de la reclusión del obispo Sisnando con su posterior regreso a la Iglesia de Santiago tras la muerte del rey⁶⁰. El consiguiente vacío de poder se resuelve con el nombramiento de otro u otros obispos, por cuya razón es posible que el obispo Rosendo pueda cumplir funciones de administrador temporal en la sede de Iria-Compostela, que hubo de abandonar tras el regreso del airado Sisnando⁶¹. Al no perder su dignidad consiguen ser restituidos en su función sin formalidades perceptibles, de lo que segura-

-
54. "Domni Sisnandi, quem ipse princeps in loco eligo antestitem...Sisnando, qui tempore per conclium electus et ordinatus ibi fui" año 952, *El Tumbo A de la Catedral de Santiago*, Estudio y Edición de M LUCAS ÁLVAREZ, Santiago 1998, pp.116-118.
55. "Quodam sorte potestatis", según recoge LÓPEZ FERREIRO *Historia...II*, pp.317-319; "Sisnando, hijo del conde Menendo y sobrino del mencionado Gundesindo, que le sucedió por alguna influencia del poder polírtico" en la *Historia Compostelana*. E. FALQUE, Ed. Madrid, 1994, p. 74.
56. LÓPEZ FERREIRO *Historia...II* pp. 328-329. J. A. MARAVALL señala la importancia del recuerdo de la tradición hispánica de la Tarraconense para explicar esta noticia, en "La sede narbonense en la tradición Hispánica" en *El concepto de España...* cit. p.96. E. MAGNOU-NORTIER señala la oscuridad de ese proceso en el año 971 en *La société laïque et L'Église dans la Province Ecclésiastique de Narbonne de la fin du VIII a la fin du XI siècle*, Toulouse-Le Mirail, 1974, p. 374. Entre otros, sobre esta noticia véase, LÓPEZ ALSINA *La ciudad...* pp.174-175. A ella concierne la eventualidad de que "toda España era tierra de predicación del Apóstol Santiago" que enlaza con las ideas de hegemonía imperial leonesa, véase MENÉNDEZ PIDAL *El imperio hispánico y los cinco reinos*, Madrid, 1950, pp. 50-51; y A. SÁNCHEZ CANDEIRA *El regnum-imperium leonés hasta 1037*, Madrid, 1951 pp. 55-57.
57. LÓPEZ FERREIRO, *Historia...II*, p.329. Sobre la influencia de las obras de Isidoro en este personaje, M. C. DÍAZ Y DÍAZ *De Isidoro...* p. 176.
58. A tenor del texto del año 960, *Col... Sahagún*, 175, 216-217; 176, 218-220.
59. *El Cronicón Iriense* Ed. R. GARCÍA ÁLVAREZ, Madrid, 1963 p.116, y A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia...II*, p. 342. Sobre la cronología del encarcelamiento, véase L GARCÍA ÁLVAREZ "Notas Histórico-críticas al Cronicón", *Ibidem*, pp. 201-202; y LÓPEZ FERREIRO, *Ibidem*, pp. 342-4
60. LÓPEZ FERREIRO, *Historia... II*, p. 353, y GARCÍA ÁLVAREZ "Notas..." pp. 206-209.
61. "Tumidus et elatus ad propiam rediit sedem" *Cronicón Iriense*, pp. 118-119; Sobre el encargo provisional a Rosendo véase LÓPEZ FERREIRO, *Historia...II*, 363-364; y GARCÍA ÁLVAREZ, *Ibidem*, pp. 204-205.

mente resulta la coincidencia de dos o más obispos en una sede.

Habitualmente la historiografía no considera que exista problema alguno cuando aparecen varios obispos en una sede ciudadana, al interpretar que estamos ante casos de obispos *in partibus infidelibus*, dimisionarios, auxiliares, coadjutores... Pero estos enfoques postgregorianos de organización eclesiológica soslayan la existencia de otros tipos de obispo o la de dos o más obispos, más frecuente de lo que justificarían aquellas circunstancias de ausencia, apoyo, dimisión... de quién se encontraba en el ejercicio de su ministerio. Está confirmada la presencia de dos o más obispos en las propias sedes ciudadanas, donde se concentran templos y monasterios adyacentes e inmediatos a la Iglesia principal, en medio de noticias en las que aparecen obispos formando parte de grupos de cuatro, cinco o más que suscriben concesiones regias de bienes. La sucesión de cada obispo en una sede ciudadana permanece oscurecida, en el período aquí considerado, por razones de legitimidad del ministerio que exige la transmisión reconocible y la continuidad en el tiempo. Con frecuencia, los documentos y episcopologios acomodan convenientemente la cronología inicial y/o final de los reinados a la permanencia de un obispo a una de esas sedes. Sólo a efectos sucesorios la dignidad de un único obispo se circunscribe a una *civitas* y al territorio suburbano, en el cual se procede, durante el segundo tercio del siglo, a la incorporación de iglesias, monasterios y personas bajo la dependencia de los aristocráticos obispos o/y abades, diáconos, presbíteros y, en escasa medida, monjes que componen el conjunto de las sedes en el medio ciudadano. Mientras tanto las *civitates* se transfiguran en centros sacros gracias a la presencia de los obispos, el depósito de reliquias..., desarrollándose una identidad espiritual, religiosa, defensiva... merced a la piedad martirial, la edificación de templos y/o monasterios en el interior del recinto murado.

A pesar de los intentos de estabilizar y fijar un obispo a cada sede de una *civitas*, no se adopta

una postura firme hasta finales del período propuesto acerca de la conveniencia de que la titularidad sea ejercida por una o más personas. De hecho, lo primero se impondrá después de que haya desaparecido el riesgo de que las familias más poderosas reivindiquen que el cargo sea de sucesión individualizada. Para soslayar el problema se apela a una combinación, ciertamente audaz, de categorías de índole personal-individual con la participación colegiada en un poder unificador que subordinan o someten a todos en aras a la "utilidad" del colectivo, que siendo anti-téticas, tienen la misma finalidad. La dignidad episcopal se ejerce como autoridad colegiada que hace prevalecer la idea de que su ejercicio no es ni un derecho personal ni un patrimonio individualizado, sino un oficio con responsabilidades que otorgan un principio de unidad y de dirección a la dualidad o pluralidad de eclesiásticos, en aras a cumplir con esa utilidad. A partir del año 974 se alcanza en León una diversificación de las funciones clericales con un *primicerius* que se sitúa al frente de los presbíteros y de los diáconos de la sede, posiblemente dirigiendo la cancillería y ocupándose de la formación de aquellos⁶². Es por entonces cuando se reflexiona y se decide acerca de la conveniencia de que la titularidad de una cátedra episcopal sea ejercida por uno o dos obispos. El documento "falsificado" sobre la diócesis de Simancas de ese año establece que "de ninguna manera sean ordenados dos obispos en una cátedra" y sólo se mantenga uno si existen dos, tal como se había sido recomendado en el XII Concilio de Toledo⁶³, evidenciándose que esta situación no sólo no era desconocida sino que perdura en el tiempo.

CONCLUSIONES

Las facultades de los tipos diversos de obispo analizados experimentarán un largo proceso de depuración antes de encontrarlas reunidas en un único *episcopus civitatis* precursor de los modelos hagiográficos, salvo que se entiendan como inherentes al *officium* episcopal las actuaciones de obispo-abad, repoblador, itinerante..., interpretación que no comparto y tampoco que sea excepcional la existencia de coepiscopos en una misma

62. Así lo señalábamos en la n. 3. Se señala que el obispo Sisnando de León asume en el año 977 la acción pastoral o *curam... regimine pastorale*, Col... León, II, 451, 253-254.

63. Col... León, II, 436, 233-236. Había sido planteado y resuelto en el c. IV del XII Concilio de Toledo del año 681 que recurre "al título octavo del concilio Niceno" en donde, entre otros asuntos, "se preceptúa que en una misma ciudad no haya dos obispos" en *Concilios visigóticos...* p. 390.

sede o circunstancial la de los obispos *in partibus*. Considero determinantes para que se le atribuyan unos cometidos u otros, individualmente o en grupo, no sólo la importancia del grupo familiar y las cualidades e instrucción de la persona sino también su afinidad con grupo jerárquico que rodea al monarca. De momento las atribuciones dependen de la persona más que del *officium*, al contrario de lo que sucederá en el futuro.

La función episcopal permanece estrechamente unida a una vida monástica clericalizada que arraiga ahora en los señalados ámbitos suburbano y urbano, no sólo en el rural. Y gracias a la vinculación episcopal y clerical a los monasterios, así como al destacado protagonismo y a la posición jerárquica del obispo sobre diáconos y presbíteros, se cubre el vacío de la inexistencia de un vínculo jurídico entre él y la iglesia principal del medio ciudadano, puesto que aún no se había definido el episcopatus en el sentido de ámbito territorial donde se ejerce

la función episcopal. De momento, la existencia de sedes episcopales no presupone una configuración ni organización diocesanas, pero la preocupación por el encuadre territorial se plasma en su inscripción en *provinciae, urbes* y *commissos*.

Los obispos, que en su andadura transitan por el sistema propio, la descentralización episcopal en esos monasterios episcopales/clericales y/o sedes no urbanas hasta llegar a constituirse en obispo único de una sede en el medio urbano, acreditan la evolución de la *Ecclesia*. Pero, asimismo, adquieren gran relevancia en la organización política al asegurar, no sólo el apoyo y lealtad de su grupo familiar al monarca sino también la del *populus* cristiano sobre el que gobiernan, mostrándose que la intervención regia en la nominación de obispos, reclutados en las *prolis* aristocráticas, es el eje en torno al cual gira la articulación de la Iglesia regio-aristocrática y de la sociedad cristiana en lo político y religioso.

Un Prócer de León Obispo de Oviedo

Patricia Herrero Sánchez

RESUMEN

Don Diego Ramírez de Guzmán es un ejemplo de cómo un hombre va ascendiendo dentro de la Iglesia hasta convertirse en obispo de Oviedo. En este puesto, demostró su enorme importancia al solucionar los problemas que enfrentaban a su obispado con el concejo de Llanera, con la ciudad de Oviedo, y don Diego Fernández de Quiñones. Otorgó beneficios a sus gentes como en el caso de carta puebla a Las Regueras. Además, probó poseer una gran capacidad como diplomático, puesto que mantuvo contactos tanto con Roma como con la corona, que fueron sumamente beneficiosos para su obispado. Por otra parte, destacó durante su mandato un hecho llamativo: el milagro acaecido a un peregrino al llegar a San Salvador. Y, por último, hay que destacar su carácter como benefactor de la catedral al donar su biblioteca privada y ayudar en las obras de construcción de su iglesia.

ABSTRACT

Don Diego Ramírez de Guzmán was raised inside the Catholic Church till the rank of Bishop of Oviedo. He was of great importance as he solved the problems his bishopric had with the concejo of Llanera, with the town of Oviedo and with don Diego Fernández de Quiñones. Besides, he granted the carta puebla to the people of Las Regueras and his work as a diplomat and the contacts he maintained with Rome and the Castilian Crown were very profitable for his bishopric. On the other hand, we can highlight that, while he was Bishop of Oviedo, there was a miracle in San Salvador. (A pilgrim recovered the faculty of speaking). And to finish we should mention his generosity towards the cathedral of Oviedo as he donated his own library and helped economically in the building of the church.

PALABRAS CLAVE: Biblioteca. Conflictos. Corona castellana. Diego Fernández de Quiñones. Milagro. Papado.

KEY WORDS: Castilian Crown. Conflicts. Diego Fernández de Quiñones. Library. Miracle. Papacy.

INTRODUCCIÓN

El estudio de un personaje tan importante, como don Diego Ramírez de Guzmán, nos va a mostrar un ejemplo de cómo un hombre va ascendiendo en la escala eclesiástica hasta convertirse en obispo de una de las mitras más importantes del momento.

Se intentará realizar un análisis lo más amplio posible sobre este personaje histórico, pero dada la escasez de espacio en esta exposición habrá que comentar de ante mano, que algunos aspectos van a ser tratados livianamente, aunque siempre bajo el estudio más riguroso de las fuentes documentales.

PRIMERAS NOTICIAS COMO MIEMBRO DE LA IGLESIA

La noticia más antigua que tenemos sobre don Diego Ramírez de Guzmán, dentro del mundo eclesiástico, data del año 1380, en ella se le nombra como "*Diego Ramírez de Guzmán, compañero de la iglesia de León*"¹, aparece citado el primero de la lista de testigos, que participaron en un pleito sobre el pago de la tercera parte de los diezmos, frutos, bienes y derechos de unas heredades próximas a la ermita de Santa María Magdalena, de Villaverde, situada dentro de los términos de la iglesia de San Simón de Nogales.

Hasta diez años más tarde no volveremos a tener ninguna otra noticia a cerca de don Diego,

1. C. ÁLVAREZ ÁLVAREZ, *Colección diplomática del Archivo de la Catedral de León (1351 – 1474)*, Madrid, 1995, nº 3372.

2. M. RISCO, *España sagrada. León*. Tomo XXXVI, León, 1980, pp. 43 – 44.

3. J.A. MARTÍN FUERTES, C. ÁLVAREZ ÁLVAREZ, *Archivo Histórico Municipal de León: catálogo de documentos*, León, 1986, nº 253.

y será por el naciente conflicto entre el rey Enrique III y el Papa, por nombrar este último como arcediano de Valderas al cardenal de San Marcelo, personaje que para el rey no era adecuado, además de ser extranjero², ya que consideraba más eficaz y apto para este puesto a don Diego, que pertenecía en este momento a la "*çibdat e obispado de León*"³. Esta petición ya habría sido realizada en tiempos del rey Juan I, pero no había tenido respuesta, y al ser la acción del Papa contraria a los deseos de ambos reyes fue este motivo, por el cual el rey don Enrique decidiría realizar una real provisión, en la que se pedía al concejo, jueces, regidores y alcaldes de la ciudad de León y todas las villas y lugares de su obispado que no alojasen o recibiesen a este nuevo arcediano, puesto que podrían caer en alguna pena o castigo.

Pero, por qué Valderas es tan importante para la corona castellano leonesa, dónde se encuentra situada, para que posea tanto intereses en cuanto a su control, esos interrogantes entre otras cuestiones se responden conociendo un poco la historia de esta villa, ya que es ahí donde radica la importancia de este núcleo en aquellos instantes, debido a que en el siglo XIV se produciría el asedio del Duque de Lancaster a esta villa, que estaba bajo el señorío de la familia Osorio, Valderas tomó partido por el infante Enrique de Trastámara, en las luchas producidas entre los años 1366 al 1369. La ciudad fue cercada por el legítimo rey don Pedro y resistió el asedio, pero el Duque de Lancaster, yerno del difunto rey don Pedro, después de invadir Castilla se dirigió contra Valderas, que fue abandonada, después de quemar sus víveres. Esta actitud mereció que el rey Juan I de Castilla, le concediese diezmos y tercias reales como privilegios, de ahí viene, por tanto, el interés por esta villa, que se dejaría sentir no sólo en esos favores reales, sino también en ese deseo de darles una recompensa que afectaría, también, al plano espiritual, por eso el deseo de querer el mejor representante posible para este arcedianazgo, que a su vez sería miembro de una de las familias más importantes de León, los Guzmán.

De este conflicto no volveremos a saber nada más hasta nueve años después, en 1410, cuando

en un documento aparentemente sin importancia se nos vuelve a citar a don Diego, pero esta vez ya con el cargo de arcediano de Valderas⁴. Y decimos que es un manuscrito sin apenas importancia, puesto que se trata de la venta de un campo por cincuenta maravedíes, entre la cofradía del Santo Espíritu de Villalpando y un particular, Juan Martínez.

No sabemos mucho de este intervalo de tiempo, pero Risco, en su obra *España Sagrada*⁵, nos informa que tras la no concesión del arcedianazgo de Valderas fue nombrado arcediano de Saldaña, saliendo de ese puesto para ocupar la silla de la mitra ovetense.

HITOS COMO OBISPO DE SAN SALVADOR

Don Diego llega a Oviedo para sustituir como obispo a don Guillén, quien falleció estando al frente de este obispado, verificándose este hecho el 17 de febrero de 1412⁶. La plaza de obispo estuvo muy poco tiempo libre, tan sólo cuatro meses. Este nuevo obispo traería consigo una fase de calma para su diócesis, que se mantendría durante todo su mandato, concretamente veintinueve años, pero esa tranquilidad no sólo será por su larga estancia en el puesto que desarrolló, sino también por la paz que mostró hacía sus fieles. Tras su muerte reinaría el caos en San Salvador, a causa de las idas y venidas de nuevos obispos a esta Iglesia: don García Enríquez Osorio (1441 – 1443), don Diego Rapado (1443 – 1444), don Iñigo Manrique de Lara (1444 – 1458).

El Conflicto de Llanera con la Autoridad Episcopal

Lo primero que hay que saber es cuándo comienzan estas luchas, que en todo momento fueron pacíficas, según podemos ver a través de los documentos que nos han llegado de este suceso, para ello debemos fijarnos en lo que nos dice uno de los manuscritos que marcan el final de esas desavenencias, concretamente del 27 de julio de 1412⁷, "*... Méndez Fernández de Castañeda alcal del dicho conçello y fiso / sid que llamara por el para este dicho dia segund quello ha de visso et de costunbre dixo*

4. A. VACA LORENZO, *Documentación medieval del archivo parroquial de Villalpando (Zamora)*, Salamanca, 1989, nº 117.

5. M. RISCO, *España sagrada. León*. Tomo XXXVI, León, 1980, pp. 43 – 44.

6. M. RISCO, *España Sagrada. Oviedo*. Tomo XXXVIII, Madrid, 1986, p. 47.

7. S. GARCÍA LARRAGUETA, *Catálogo de pergaminos de la Catedral de Oviedo*, Oviedo, 1962, nº 1023.

nuestro que por giro puede aid quatro annos poco mas o menos ...", este fragmento nos indica claramente, que los hechos aquí planteados comenzaron en torno al año 1408, por lo tanto bajo el obispado de don Guillén, y para saber el porqué de esos enfrentamientos, también, hay que acudir a la documentación, la cual nos informa que el concejo de Llanera se alza contra los representantes de este obispo, por cometer estos abusos.

Ante el levantamiento del concejo de Llanera, el obispo don Guillén les sentencia a que cumplan como castigo a su osadía la pena de excomunión. Esos abusos consistían en el cobro del tributo del "nuncio", este gravitaba, fundamentalmente, en pagar los habitantes de cualquier sitio, en que recayese la entrega de este tributo a su poseedor, el desembolso de un bien de tipo variable: ganado, dinero, trigo, cebada, ..., debiéndose este hacer efectivo a petición del señor a la muerte del colono o poseedor del fundo⁸.

Pero, cómo don Guillén había llegado a tener la capacidad y por tanto el poder para cobrar esos tributos en el concejo de Llanera, pues a través de la supuesta donación de doña Urraca a la iglesia ovetense en el año 1112, en la que esta reina daría: "... *facimus Kartulam testamenti suprafatae sedi de toto Oveto com suo kastelo et tota sua mandatione et cum suo sagione et cum toto suo foros et directo sicut ad regale ius pertinet, cum tota Lanera...*". Respecto a esta donación parece que Llanera en el siglo XII dependía de Oviedo, y es probable que se introdujera en este documento a petición del obispo Pelayo, con el fin de aumentar el territorio de su Iglesia y dotarle así de fundamento jurídico, como afirma Fernández Conde⁹.

Don Gutierre de Toledo, obispo ovetense anterior en el cargo a don Guillén, realiza una relación de las tierras y lugares pertenecientes a la sede ovetense, además de los derechos que se tenían en esos sitios, y en ella hace una explícita referencia a Llanera: "... *La tierra de Lanera: es toda del obispo, espiritual e temporal, ...*", pero además nos aporta un dato fundamental dentro del ámbito de los tributos, que se pueden cobrar en estas tierras,

"...*E ha el obispo en este conçeio nunçio e maneria e cotos e calomnas ...*", y precisamente será el nuncio, el impuesto por el que se desencadene la revuelta concejil de Llanera, ya que los comenderos debieron de abusar tanto en el cobro de este impuesto, el cual no tenía unos límites muy marcados, en el que cometerían abusos lo suficientemente llamativos, para que todos los habitantes del lugar se decidieran a levantarse y así quejarse de los hechos, que estaban sucediendo en el concejo.

Aunque otros factores pudieron, también, contribuir a que se diese este levantamiento, hablamos de las revueltas causadas por el conde don Alfonso en Asturias, quien lucharía contra su sobrino Enrique III, entre los años 1394 y 1395, por conseguir el poder, esto se aprecia, claramente, en el incendio de la villa de Gijón¹⁰. Otros agentes causantes de ese malestar puede ser la actuación de Diego Fernández de Quiñones, merino mayor de Asturias, quién se dedicaría con sus gentes a cometer ilegalidades de todo tipo en las tierras asturianas, pero de esto ya hablaremos más adelante.

Don Diego Ramírez de Guzmán se convertiría en obispo de la catedral ovetense en el año 1412, y este será el año en el que se empiezan a solucionar los problemas para este concejo, aunque no se sabe de quien parte la idea para solucionar este levantamiento.

En el citado documento del 27 de julio de 1412, se sientan las bases para finalizar con este conflicto pues el deán y cabildo de Oviedo dan a: Alvar Fernández de Cabezón, arcediano de Tineo; Alvar Pérez, chantre; y Alvar Fernández, bachiller y canónigo, plenos poderes para que junto con Pedro Suárez, arcediano de Saldaña, provisor y vicario general de don Diego, tomasen las medidas, que considerasen oportunas con respecto a los pobladores del concejo de Llanera. Estos además se hicieron acompañar de varios notarios, testigos, designando como personero del concejo a Juan Fernández.

Una vez relatados los hechos los habitantes del

8. J.I. RUIZ DE LA PEÑA, "Los perxüraos de Llanera. Una resistencia concejil al señorío episcopal ovetense (1408 – 1412)", *Asturiensia medievallia*, 1, (1972), p. 271.

9. F.J. FERNÁNDEZ CONDE, "La supuesta donación de la ciudad de Oviedo a su Iglesia por la reina doña Urraca", *Asturiensia medievallia*, 1, (1972), pp. 191 – 192.

10. R. MENÉNDEZ PIDAL, *Historia de España*, Tomo XIV, Madrid, 1999.

concejo de Llanera pedían humildemente, que se les absolviese de la pena de excomunión, que pesaba sobre ellos, y analizado el caso se da una sentencia nada gravosa para los pobladores del concejo de Llanera, esta consta de varias partes. La primera en la que dan su palabra bajo juramento prometiendo no volver nunca más a rebelarse en contra del poder de la Iglesia de Oviedo. A continuación, se arrepienten de haberse levantado contra su obispado, y, por tanto, también, de cualquier daño que le hubiesen podido ocasionar e inmediatamente se les manda una penitencia.

Finalmente, se decía que como por un mal uso del nuncio se había podido abusar, por una parte y por la otra se había dejado de pagar todo tipo de tributo a la Iglesia de Oviedo, que ambas partes quedaban a pre.

Con todo ya resulto se daba, por fin, la absolución al concejo y gentes de Llanera de su pena de excomunión, con lo que el conflicto entre ambas partes quedaba liquidado.

Aunque ya todo estaba solucionado entre el concejo de Llanera y la mitra ovetense, este levantamiento vería como broche final, el 12 de marzo de 1421, con el cumplimiento de la pena impuesta a su alcalde, don Gómez Arias, quien tendría que ir hasta la catedral de Oviedo de rodillas y portando un cirio, en señal de penitencia, ante el obispo don Diego, para que así la sentencia de excomunión se diese por efectiva y valedera¹¹.

Concesión de Carta Puebla a Las Regueras

La concesión de la carta puebla al concejo de Las Regueras se hace el 20 de mayo de 1421, en Santullano de Brado¹², dicha carta es dada por el obispo don Diego, el deán y el cabildo de la Catedral de Oviedo.

Este tipo de actividad empieza a realizarse primeramente por iniciativa de la corona, pero después será promovida por los obispos ovetenses, esta afectará a tres de las más importantes tierras sometidas a la jurisdicción de los obispos y

cabildo de San Salvador de Oviedo: Ribadeo, Langreo y Las Regueras, y a un concejo de reallengo: Allende. Esta repoblación episcopal respondió, en esencia, a las motivaciones que impulsaron la de los monarcas, utilizando, también, sus mismos fines y mecanismos de ejecución¹³.

Una vez que ya conocemos quién ha dado puebla a Las Regueras, hay que preguntarse el por qué, y este se nos aclara en el mismo documento, por la inseguridad que se vivía en esas tierras, sus propios vecinos pidieron a la Iglesia ovetense que les diese esta merced, a lo cual no se negó está.

Las Regueras consigue su carta puebla, pero estarán bajo el fuero de Benavente, que tendrá en estos momentos una fase de expansión urbana.

Por último, hay que especificar que este modelo de carta puebla es el tipo más evolucionado que existe, junto con el de Langreo, puesto que se desarrollan en once partes, visiblemente, diferenciadas entre sí.

Problemas con la Ciudad de Oviedo

La iglesia catedral de San Salvador está asentada en la ciudad de Oviedo, por ese motivo hay varios centros de poder dentro de un mismo lugar, lo cual en algunos momentos ocasionará algunos roces. La configuración de la morfología urbana del poblamiento ovetense en la etapa bajo medieval vendrá determinada por la acción de tres elementos: el castillo o fortaleza, la iglesia catedral y el mercado, que darán lugar a la definición de tres barrios nucleares, que responden a un modelo estructural de distribución del espacio urbano del que se encuentran abundantes ejemplos en las ciudades medievales europeas.

La afirmación y consolidación de la nueva sociedad burguesa ovetense y de la autoridad concejil en los siglos finales de la Edad Media iría acompañada de tensiones continuas con el señorío episcopal que tratara, frente al nuevo poder civil, de mantener las antiguas prerrogativas señoriales, que le atribuían una parte de la

11. S. GARCÍA LARRAGUETA, *Catálogo de pergaminos de la Catedral de Oviedo*, Oviedo, 1962, nº 1047.

12. *Ibid.*, nº 1049.

13. J.I. RUIZ DE LA PEÑA, *Las "Polas" asturianas en la Edad Media. Estudio y diplomático*, Oviedo, 1981, pp. 65 – 66.

jurisdicción sobre la ciudad y el derecho a percibir parte de las rentas de la misma.

Todo esto se ve reflejado en la documentación existente del período en el que don Diego estuvo al frente de esta mitra, hay documentos que nos aclaran más si cabe esta relación. Uno de ellos nos muestra ese interés por parte de la Iglesia ovetense por conservar ciertos derechos que ha tenido, a lo largo del tiempo, se trata de un manuscrito en el que se pide al rey don Juan II, que sean de nuevo confirmados los derechos allí contenidos. Al rey, se le hace esta petición el 21 de agosto de 1417, y es respondida esta cuestión, en forma de confirmación el 20 de mayo de 1420¹⁴. En ella se pide, que la puerta de la Noceda, sita en Oviedo, este abierta, siempre y cuando, también, se halle abierta la puerta de Cimadevilla, puesto que supone un gran beneficio para la Iglesia ovetense, y en el momento, en el que se hiciese algo, que provocase el no cumplimiento de lo aquí declarado, mandaba que se les impusiese una pena o castigo por no hacer caso de su mandado.

Este derecho sobre la puerta de la Noceda será tratado en otro documento, que ya muestra más nítidamente el enfrentamiento entre la catedral y la ciudad de Oviedo, el cual data del año 1435¹⁵. Este manuscrito, nos informa que se trata de una carta de compromiso a cerca de un pleito mantenido entre ambas partes, en él que actuaría como juez, don Ramir Nuñez de Guzmán. El conflicto que se muestra en este escrito gira en torno a las ordenanzas de la ciudad, que son de: pan, vino, carnes, pescados y otras cosas a estipular; y la puerta de la Noceda, que está regido su uso por la catedral. La sentencia estipulada, por el juez, sobre este tema nos informa que no se podrá recurrir, y que, por tanto, esta valdrá para siempre. Las partes que forman el cuerpo de la sentencia son ocho y en ellas se van enumerando, cual son las acciones que se pueden o no realizar por ambas partes.

Enfrentamientos del Merino Mayor de Asturias con el

Obispado

Como ya venimos observando, durante el período en que don Diego estuvo al frente de la Iglesia ovetense existieron pocos momentos de tranquilidad, puesto que pronto se plantearía uno de los conflictos más peliagudos de su carrera como obispo de estas tierras, este se trataría del enfrentamiento que mantuvo el merino mayor de Asturias, don Diego Fernández de Quiñones, con esta diócesis, al ir cogiendo y adueñándose de un sin fin de derechos pertenecientes a la catedral.

Este problema se vería resuelto a través de un pleito, que podemos observar a través de la lectura de varios documentos¹⁶. Y, a través de ellos, podemos observar que las provocaciones de don Diego Fernández de Quiñones hacia los dominios de la mitra ovetense¹⁷, se dieron durante varios años seguidos, pero no comenzaron en todos los sitios en el mismo instante. Aquí, vamos simplemente a comentar la sentencia de dicho pleito, puesto que dada la extensión de los mismos se podría hablar de ellos de forma independiente, la cual está compuesta de diez puntos, en los que se narran las obligaciones, que han de tener de aquí en adelante las dos partes implicadas en este conflicto, en conclusión se manda que sean devueltas todas las cosas que fueron tomadas, para que se restituyan los daños causado por don Diego Fernández de Quiñones y sus gentes. Así, se le podrá absolver de la pena de excomunión que recaía sobre su persona.

Contactos con Roma

La relación de don Diego con el papado es evidente, no sólo por el cargo que desempeña, sino porque a la vista de los distintos documentos, que hemos podido consultar, parece que ese trato era cordial y que, se mantuvo a lo largo del tiempo.

El primero de estos contactos, data del 13 de enero de 1420, en él "...magister dominus Martinus Divina Providencia Papa quintus ..."18, es decir Martín

14. GARCÍA LARRAGUETA, *Catálogo de pergaminos de la Catedral de Oviedo*, nº 792.

15. *Ibid*, nº 1082.

16. El primero ha sido citado por C. ÁLVAREZ ÁLVAREZ, *Catálogo del archivo de los condes de Luna*, León, 1977, nº 79; en segundo lugar citado por R. ARIAS DEL VALLE, *El papel manuscrito del Archivo Capitular de Oviedo (Inventario - Índice)*, Oviedo, 1993, p. 258; y, por último, C. MIGUEL VIGIL, *Colección histórico-diplomática del Ayuntamiento de Oviedo*, Oviedo, 1991, nº 73.

17. *Ibid*, nº 73.

18. F.J. FERNÁNDEZ CONDE; I. TORRENTE FERNÁNDEZ; G. NOVAL, *El monasterio de San Pelayo: historia y fuentes*, Oviedo, 1987, nº 84.

V, a petición de monasterio de San Pelayo de Oviedo realiza una carta apostólica, en la que pide a don Diego, que como obispo de Oviedo, que no favorezca al cabildo de su iglesia, sino que medie entre ambas partes, para llegar a un entendimiento, en este conflicto, en el que las monjas del monasterio de San Pelayo querían pagar un menor número de panes, para que fuese este menor gravoso a su economía, al cabildo ovetense.

Quizá, uno de los contactos más importantes y a la vez más satisfactorios para San Salvador, en este período histórico, con el papado haya sido en 1421, momento en el que se recibe de Martín V un documento en el que, además de alabar a la iglesia catedral de Oviedo, les disminuye las rentas, que debían de pagar de mil quinientos florines a seiscientos florines¹⁹, es decir más de la mitad de lo que se venía pagando hasta ese momento.

Pero, este favor puede ser debido a la crisis que se venía experimentando en varios cabildos, y el de Oviedo no parece haber sido en este caso una excepción, puesto que en el año 1403, el canónigo Juan Alfonso renuncia en beneficio del obispo, a sus préstamos, que componían su prebenda²⁰. Estos cambios, que supondrían grandes transformaciones en las formas de explotación y administración del dominio, fueron los mecanismos, que se pusieron en marcha como respuesta a la desfavorable coyuntura económica que se venía sufriendo.

Este hecho parece, que viene reforzado por la adhesión de Santa María de Logrezana a la Iglesia ovetense a través de un beneficio que da el papa Martín V, en una bula, al obispo don Diego²¹.

El último contacto que sostuvo San Salvador, y en su nombre el obispo don Diego, con el papado fue en el año 1440²², con este se intentaba conseguir una bula de santa indulgencia del papa Eugenio IV. Para este fin se unen tanto don

Diego como el cabildo de la catedral, y recaudan una cantidad nada despreciable: 358.530 maravedís, que provienen de distintos personajes, tanto clérigos como laicos, empezando por el propio obispo de esta catedral. Por todo esto, se puede decir que las relaciones entre ambas partes, Iglesia de Oviedo y Roma, eran bastante fluidas y continuadas en el tiempo.

Relaciones con la Corona

Las relaciones mantenidas entre don Diego y la corona han sido, claramente, de tres tipos. En primer lugar, aparece como confirmante dentro de documentos que, no le afectaban directamente a él, como en los casos de: León, Villablino y el Monasterio de Gradefes, en León²³, en los que, este aparece en las listas de personajes, bajo el título de: "obispo de Oviedo", que dan fe y por tanto confirman lo allí escrito. Un segundo tipo serían, aquellas confirmaciones pedidas por el obispo al rey, aquí contamos con dos ejemplos, cuya ejecución no dista mucho entre sí, cinco meses, ambas son realizadas en el reinado de Juan II, pero la diferencia radica en que: en la primera, que data del año 1419²⁴, se confirma lo dado a esta catedral por, los reyes Enrique III y Juan I, padre y abuelo respectivamente del citado rey; y en la segunda, que es del año 1420²⁵, se reafirman los privilegios entregados a esta Iglesia por, don Alfonso y el rey Fernando IV. Y, como último ejemplo, de relación, estaría un documento, que nos muestra la acción del rey, en el sentido de intervención en la vida diaria de una comunidad, puesto que manda abrir la Puerta de la Noceda, siempre que este abierta la Puerta de Cimadevilla, sitas las dos en la ciudad de Oviedo.

El Milagro acaecido en San Salvador

El día 3 de mayo del año 1415 se produjo un hecho, que provocó la ruptura de la calma en la diócesis ovetense, puesto que nada hacía presa-

19. GARCÍA LARRAGUETA, *Catálogo de pergaminos de la Catedral de Oviedo*, nº 1050.

20. S. SUÁREZ BELTRÁN, *El cabildo de la catedral en la Edad Media*, Oviedo, 1986, pp. 229 – 230.

21. R. ARIAS DEL VALLE, *El papel manuscrito del Archivo Capitular de Oviedo (Inventario – Índice)*, Oviedo, 1993, p. 47.

22. *Ibid*, p. 165.

23. Los dos primeros citados por C. ÁLVAREZ ÁLVAREZ, *Colección documental del Archivo de la catedral de León (1351 – 1474)*, v. XII, Madrid, 1995, nº 3390 y 3392; en segundo lugar, citado por J.I. RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, *Las "polas" asturianas en la Edad Media. Estudio y diplomático*, Oviedo, 1981, pp. 433- 436; y, por último, citado por T. BURÓN CASTRO, *Colección documental del Monasterio de Gradefes, II (1300 – 1899)*, Oviedo, 1983, nº 718.

24. FERNÁNDEZ CONDE; TORRENTE FERNÁNDEZ; NOVAL, *El monasterio de San Pelayo: historia y fuentes*, nº 81.

25. Documento que está en Archivo del Monasterio de San Pelayo (Oviedo), en el fondo de San Salvador con el nº 24.

giar un hecho de semejante calibre: un milagro²⁶, al menos así se calificó en aquel momento y así se ha mantenido llamando con el paso de los siglos.

Este milagro se produjo a la llegada a la catedral de Oviedo, de cinco peregrinos, cuatro de ellos extranjeros y un tal Domingo Iñigo, quien una vez recuperada el habla diría que vivía en la aldea de Cabañas, sita en Teruel, este afirmó ser pastor que curaba ganado, y que se había puesto enfermo, perdiendo el habla en cuaresma del año anterior, la cual había recuperado a su llegada a la iglesia catedral de San Salvador. La solución a su enfermedad se la dio San Vicente Ferrer, ya que aunque había consultado a muchos médicos ninguno le había podido curar y, por tanto, solucionar su mudez. Este habiéndole pasado consulta, le mando venir en romería hasta San Salvador de Oviedo y si no se curaba su enfermedad, que siguiese caminando a Santiago de Compostela. Todo este hecho fue confirmado por numerosos testigos de distinta índole, pero no sólo por eclesiásticos sino también por laicos, que estaban presentes en este hecho. Además, de los notarios que dieron fe en testimonio de verdad, de lo aquí sucedido.

Aportaciones a la Biblioteca de San Salvador

El pleito que mantiene don Diego con el merino mayor de Asturias, don Diego Fernández de Quiñones, es uno de los manuscritos que nos ha llegado hasta nosotros, con el fin de garantizar los derechos y rentas que tenía la mitra ovetense en ciertos lugares de Asturias, que a simple vista parecer ser que eran sumamente apetecibles.

En este libro tenemos recogido un juicio entero, desde el momento en que se plantean los abusos cometidos por el acusado, el nombramiento de procuradores, el testimonio, bajo juramento de los diferentes testigos de muy diversos lugares, hasta la sentencia final.

Aquí, no volveremos a repetir de qué trataba el litigio, o cómo se desarrolló, sino que ofrece-

remos una descripción detallada de ese manuscrito. Para empezar decir que su encuadernación es muy simple, se trata de un pliego corrido de pergamino, a modo de cartera, para así proteger todo el códice, especialmente el frente de las hojas del libro, cuyas dimensiones son, para la tapa delantera: 273 x 175 mm, la contratapa: 270 x 173 mm, y su lomo tendría las siguientes medidas, 270 x 40 mm. Está compuesto por 152 folios, cuya paginación comienza en las tapas, con el nº 1, el cual en la primera página no está escrito, pero sí en las sucesivas. Utiliza la numeración romana, contemporánea a la realización del texto del libro, y para ello usa la misma tinta, que para el resto.

Aunque, la más interesante aportación de libros al archivo capitular ovetense se produjo el 14 de julio de 1432, cuando el obispo don Diego Ramírez de Guzmán, en señal de agradecimiento a la iglesia de San Salvador de Oviedo por las muchas gracias y favores, que había obtenido tras haber llegado a este cargo, en un lugar tan sumamente distinguido a la par que importante²⁷, decide donar los libros de su biblioteca privada para el uso de esta iglesia.

De esta ofrenda deja don Diego especificado, que los libros que da a esta iglesia y cabildo eran de su propiedad, pero de antes de ser obispo de esta diócesis asturiana, con lo que muestra más, si cabe, su agradecimiento a esta sede eclesiástica. Pero, hay que dejar constancia, que hoy no se conserva ninguno de estos códices en el archivo capitular ovetense.

Obra Catedralicia

Al comenzar el siglo XV, estaba pendiente la construcción del ala oriental del claustro, sería esta labor de don Diego, quien logra de Juan II la renovación del privilegio de exención fiscal a favor de diez canteros catedralicios, y obtiene del papa Eugenio IV una bula, para cuantos acudan a esta catedral a visitar la Cruz de los Ángeles dando limosna "*ad reparatione et conservatione predicta fabrice ipsius ecclesie*"²⁸. Tampoco parece

26. GARCÍA LARRAGUETA, *Catálogo de pergaminos de la Catedral de Oviedo*, nº 1033.

27. Los libros que don Diego lega son un total de ocho códices, concretamente los siguientes: "... *hun decreto item unas de decretales item otras decreta / les que tien el archidiano de Villaviciosa E que lle las demanden item los enriques acabados en tres volumen item el Guillermo e chancellino sobre las cremeninas en un volum item hun catholico / que fue (sic) Fernando Ximenez item hun Inocençio que tiene el tesoro item hun flo santorum e estos libros sobre dichos dixo el dicho senor obispo que los daua e donaua e dio e dono ...*", documento citado por GARCÍA LARRAGUETA, *Catálogo de pergaminos de la Catedral de Oviedo*, nº 1074.

que exista mucho inconveniente en admitir el respaldo de don Diego, invirtiendo en esta obra parte de su fortuna personal, debido a la reiterada presencia de su escudo en el claustro.

Don Diego podría haber estado satisfecho si, en el año 1441, se hallaba concluida la panda oriental del claustro, ello significaba que Oviedo se había convertido en toda una avanzada en la implantación de la arquitectura flamígera, desprendiéndose momentáneamente de su habitual subsidiariedad, y aventajando, así, a otros lugares.

No existen muchos documentos que nos informen a cerca de quién o quiénes llevaban las obras de esta catedral, aunque si hay un texto del año 1449, que nos dice que desde algún tiempo, ejercía como maestro titular de San Salvador el flamenco, Nicolás de Bar, con lo que existe la posibilidad de que haya venido de su mano la renovación, que significa la panda oriental²⁹.

La decoración heráldica, común recurso en la arquitectura del último tercio del siglo XV, hace ostentosa presencia en la hermosa portada que cubre el lienzo sur del transepto. Es ligeramente abocinada, de tres arquivoltas, poblados los extremos de motivos foliáceos, va flanqueada de pilastrillas, con repisas para esculturas, y se enmarca con tornavos canopial de cardinas, sobre el que aparecen las armas castellanas del obispo Palenzuela y las de don Diego Ramírez de Guzmán³⁰.

Don Diego, además, mando construir dos capillas a los lados de la mayor, y también, comenzó

el retablo mayor de su iglesia catedral.

Por último, comentar que, don Diego había ideado su sepultura entre el altar mayor y el coro de la catedral, pero como murió en Noreña, se decidió que fuese enterrado allí, concretamente en la capilla mayor de la iglesia de Noreña, pero el lugar que le correspondería sería el anteriormente citado³¹.

CONCLUSIÓN

En su dilatada vida como religioso demostró, poco a poco, que su futuro estaba encaminado hacia un puesto de gran reconocimiento, por su enorme valía, en este caso al frente de la mitra ovetense, como se demostró con la resolución de los conflictos con, el concejo de Llanera, o con el merino mayor de Asturias, don Diego Fernández de Quiñones. Al igual que, dando favores a sus vasallos, como la concesión de carta puebla al concejo de Las Regueras. O bien, manteniendo contactos de suma importancia con el papado, de Roma, o con la corona.

Todo esto nos hace ver a un personaje de enorme inteligencia y generosidad, alabado enormemente por el valor y constancia con los que defendió a sus gentes, quien ha dejado su impronta no sólo física, sino también, mental e intelectual, en el modo de interpretar las acciones y hechos que marcaron su obispado, y que con el transcurrir de los años, han dejado su huella en la catedral.

28. F. CASO; C. CUENCA; C. GARCÍA DE CASTRO; J. HEVÍA; V. MADRID; G. RAMALLO, *La catedral de Oviedo. I. Historia y restauración*, Asturias, 1990, p. 88.

29. F. CASO, *La construcción de la catedral de Oviedo: 1293 – 1587*, Oviedo, 1983, p. 117.

30. F. CASO; C. CUENCA; C. GARCÍA DE CASTRO; J. HEVÍA; V. MADRID; G. RAMALLO, *La catedral de Oviedo. I. Historia y restauración*, Asturias, 1990, p.107.

31. M. RISCO, *España Sagrada*, Tomo XXXVIII, Madrid, 1986, p. 52.

El ejercicio de la caridad por una institución señera en la sociedad medieval leonesa: el Cabildo Catedralicio (a.1450-1550)

Montserrat Prada Villalobos

RESUMEN

Con el presente trabajo se pretenden definir las principales manifestaciones asistenciales que desarrolló el cabildo catedralicio leonés durante la Edad Media con el objeto de auxiliar a los grupos sociales más desfavorecidos, ayuda que se canalizará de diversas maneras: por medio del reparto de limosnas, la atención a los niños expósitos y la creación del arca de la misericordia.

ABSTRACT

With this work, we try to define the main charitable declarations developed by the Cathedral chapter in Middle Ages, mainly the following aspects: the alms, the foundling's attention and the so-called "Arca de la Misericordia" (Ark of the Pity).

PALABRAS CLAVE: Limosnas. Pobres. Niños expósitos. Cabildo catedralicio y Arca de la Misericordia.

KEY WORDS: Alms. Poors. Foundling. Cathedral chapter. Ark of the Pity.

INTRODUCCIÓN

Antes de comenzar a definir las principales manifestaciones asistenciales que tienen lugar durante el período medieval por parte del cabildo catedralicio leonés es fundamental precisar qué es lo que entendemos por pobre, que es aquel que de manera permanente o temporal se encuentra en una situación de debilidad, de dependencia, de humillación, caracterizada por la privación de medios variables según las épocas y las sociedades de poder y consideración social: dinero, relaciones, influencia, poder, ciencia, cualificación técnica, linaje, vigor físico, capacidad intelectual, libertad y dignidad personales. Vive al día, sin poder variar su situación si no es con la ayuda de los demás¹.

Durante la Edad Media será muy difícil cuantificar el número de pobres que existían en las ciudades, villas y otros núcleos de habitación, pues la carencia de censos, archivos parroquiales y otro tipo de documentos frecuentes en época moderna son aquí inexistentes, aunque podemos

suponer que sin la ayuda de determinadas instituciones religiosas, como los cabildos catedralicios, la sociedad medieval habría sido incapaz de hacer frente a sus necesidades.

El presente artículo hablará de los medios por los que el cabildo catedralicio leonés canalizará la atención a los más necesitados durante la Baja Edad Media: el Arca de la Misericordia, institución de la que hay constancia en el siglo XIV, dedicada a financiar diversos actos caritativos; la ayuda a los niños expósitos abandonados a las puertas de la catedral, y la concesión, de manera personalizada de donativos a individuos que sufrían determinadas anomalías, bien por su físico, bien por su sexo, o bien por pertenecer a un grupo étnico determinado. Además se ponía especial atención en socorrer a personas relacionadas con el entorno catedralicio, como los obreros encargados de la realización de las obras de la catedral, sus familiares, o los religiosos que por diversos motivos se habían visto empujados a una situación de pobreza.

1. M. MOLLAT, *Les pauvres au Moyen Age*, París, 1978, p.14.

1. REPARTO DE LIMOSNAS POR PARTE DEL CABILDO CATEDRALICIO.

A finales del siglo XV y comienzos del XVI la concesión de limosnas por parte del cabildo catedralicio estaba totalmente organizada y regularizada, y eran los propios desheredados los que solicitaban el otorgamiento de dádivas, siendo varios miembros capitulares los que se encargaban de decidir quiénes eran las personas que las iban a percibir, pobres que debían firmar unas cédulas en las que se hacía constar la cantidad recibida². Siempre el documento en el que se reflejaba el donativo debía ser refrendado por uno de los dos provisos nombrados por el cabildo a tal efecto³.

A las ayudas concedidas a los menesterosos, a título individual, el cabildo añadía el reparto de donativos en determinadas fechas del año, principalmente en Semana Santa (se encargaba para su distribución a dos canónigos), pues en Navidad la adjudicación de pagas extraordinarias o de determinadas prendas de vestir se veía reducida a las personas que trabajaban para el cabildo, como el perrero, el campanero, los cantores del coro, etc.

En otras ocasiones se hacía coexistir la distribución de las limosnas con las procesiones que se realizaban con motivo de determinadas festividades, como ocurrirá en 1347 cuando el cabildo

decide repartir entre los asistentes a las procesiones de San Felipe y Santiago, y a los enfermos de la ciudad cien maravedís leoneses⁴.

El final de la Edad Media y el comienzo de la Edad Moderna supondrá algunos cambios en cuanto no sólo a las dotaciones económicas, sino a los destinatarios, y así, si hasta finales del siglo XV son excepcionales las dotaciones para casar doncellas, éstas se verán incrementadas de manera notable en la primera mitad del siglo XVI, y aunque se mantiene el cuidado de niños expósitos, los fondos para casamientos aumentarán de tal modo que llega un momento en que peligrará la hacienda destinada para la crianza de niños, por lo que el cabildo se ve obligado a tomar la decisión de no realizar más dotaciones de doncellas⁵. Durante las primeras décadas del siglo XVI también se realizarán donaciones a "moços de soldada" pobres, hecho que no se había producido con anterioridad y que el cabildo llega a prohibir⁶.

En 1531 encontramos por primera vez constancia de que los integrantes del cabildo "mandaron que se de salario a un onbre que a de tener cargo de recojer todos los pobres de la çibdad que vayan a dormyr a los ospitales, y que no consientan acudan vagamundos so color de pobres quatro ducados por este año pagados por sus tercias de quatro en quatro meses y sino lo hazen bien que no le de mas de este salario"⁷.

2. Así, el 31 de octubre de 1522 "estando los dichos señores juntos en el dicho su cabildo segund dicho es cometieron a los señores el bachiller Diego de Robles e Juan de Villafañe, canonygos de la dicha yglesia, que leydas las cédulas de los pobres de las limosnas ordinarias en el dicho cabildo viesse las personas de los pobres que demandavan la dicha limosna, e sy fuese tales que se les devía de dar que firmase las dichas cédulas, y yo el dicho notario por su firma diese a tales pobres cédulas de la dicha limosna ordinaria". (*Actas Capitulares*, caja nº 393, documento nº 9852, f. 13 a).

3. *Actas Capitulares*, caja nº 393, documento nº 9849, f. 32 a.

4. "Et nos, dictum capitulum, debemus distribuere inter venientes ad dictam procesionem [la de San Felipe y Santiago] et infirmos centum morabetinos legionenses quolibet anno." (M. HERRERO JIMÉNEZ, *Colección Documental del Archivo de la Catedral de León. Obituarios medievales*, nº 56, León, 1994, p.389).

5. El 4 de mayo de 1528 el cabildo establece que "los dichos señores dixerón que por quanto la arca de la mysericordia está pobre y no tiene para criar los niños que ay dela dicha arca y los que de cada día echan, y ella no tiene otra renta syno la tercera parte de la limosna de Santa María del Camino, y si se oviese de dar limosna para casar las donzellas como hasta aquí se a hecho que no quedaría con que se criasen los niños de la arca, y sería mucho de servicio de dios por tanto que porque son inportunados con muchas peticiones de cada día para que den casamyentos para donzellas asy desta cibdad como de fuera della, que ellos ordenan y mandan y ordenaron y mandaron que de aquy adelante no se de limosna nynguna de la dicha arca para casar huérfanas ny donzellas hasta tanto que la dicha arca sea dotada y tenga otra renta de donde se pueda sacar para dar los casamientos que así les fuere pedidos". (*Actas Capitulares*, caja nº 394, documento nº 9856). Esa prohibición se ratificará el 9 de enero de 1529. (*Actas Capitulares*, caja nº 394, documento nº 9857).

6. "Este dicho día [16 de septiembre de 1527] los dichos señores mandaron dar mill maravedis en limosna a un moço que avía casado y era moço e soldador para ayuda a poner tienda porque era pobre, e porque ovo contradición en esto mandaron los dichos señores que para adelante no se diesse limosna semejante a moços de soldada aunque fuessen pobres". (*Actas Capitulares*, caja 394, documento nº 9856, f. 5 r).

7. *Actas Capitulares*, caja nº 395, documento nº 9859.

a) Ayuda a mujeres

Sólo se aprecia un caso de una mujer peregrina a la que el cabildo concede una limosna, frente a la abundante presencia de dádivas a peregrinos, lo que nos viene a manifestar la aparición minoritaria de las mujeres entre el caudal de peregrinos que anualmente recorría el Camino de Santiago, siendo también muy escasos los centros dedicados en exclusiva a su alojamiento. Mujeres y hombres se solían hospedar en un mismo recinto, aunque en dependencias separadas⁸.

La peregrinación era un fenómeno mayoritariamente masculino, pues pocas mujeres se encuentran en una situación familiar y económica que las permita abandonar durante un cierto período sus obligaciones cotidianas y embarcarse en un viaje complicado y costoso.

Otro grueso importante de las donaciones del cabildo serán los legados a mujeres necesitadas, fundamentalmente viudas, sector femenino especialmente desamparado junto con las huérfanas, a lo que hay que unir la cesión, desde finales del siglo XV, y sobre todo a comienzos del siglo XVI, de una dote que las permita contraer matrimonio.

Tanto en el caso de las doncellas menesterosas como en el de las viudas su condición de debilidad se debe a su pertenencia a un determinado sexo, pues la mujer para ser, necesita el amparo de un hombre o del grupo familiar en torno a él constituido, aquellas que carezcan del mismo serán como huérfanas, que precisan de ayuda y tutela ajenas para sobrevivir, aunque la viuda sólo será pobre en el caso de no tener bienes con los que subsistir en condiciones iguales o similares a las anteriores a la muerte de su marido. La viuda es pobre, tan sólo cuando carece de los necesarios recursos materiales, si bien, a diferencia del hombre, a esta carencia se le sobreañade la soledad y la desprotección. Es coherente, por tanto, que no se encuentren rastros de viudos pobres, reseñados como tales por el hecho de su viudedad, y sí, en cambio, abundancia de viudas en los padrones municipales en los que se detalla el número de pobres⁹.

En muchos aspectos similar al de la viuda es el caso de la joven necesitada, aquella que carece de lo suficiente como para poder constituir una dote para acceder al matrimonio. Las jóvenes, aunque sean hermosas encuentran dificultades para hallar un marido que esté dispuesto a casarse sin dote. Esto se produce aún cuando buena parte de las que reciben las ayudas no provengan de medios indigentes o marginados socialmente, pero que no son capaces de reunir las cuantiosas cantidades que suponía la dote¹⁰. Si no lograban reunir el dinero necesario para desposarse las salidas más habituales eran la prostitución o el amancebamiento, pues en época medieval la figura de la mujer soltera era prácticamente inexistente y conllevaba la condena pública desde el punto de vista moral, aunque su conducta fuera, en realidad, buena. Son precisamente estas opciones que la muchacha pobre tiene frente a sí, lo que hace que su situación conmueva a la sociedad entera, desde monarcas y personas particulares hasta los órganos municipales, quienes consideran este gesto de caridad como una obra similar a la de redimir cautivos o la de socorrer a pobres vergonzantes.

La ayuda a las mujeres pobres se produce más como un sentimiento moral y religioso que social. No hay propiamente una institución benéfica, una organización estructurada y especializada para dotar doncellas necesitadas. Sin embargo, el auxilio económico para casar a jóvenes sin recursos es una de las prácticas caritativas más frecuentes a fines de la Edad Media en toda Europa, siendo distribuidas por todas las entidades ciudadanas, civiles y religiosas. Se trataba de ayudas de casamiento, como ocurría con las limosnas de los particulares y las parroquias, nunca dotes enteras. Eran los padres los responsables de conseguir reunir la dote mediante donativos solicitados y recogidos en varios lugares. Las jóvenes poco podían aportar aunque trabajasen desde muy niñas como mozas de servicio y lograran beneficiarse, de vez en cuando, de la caridad de sus dueñas¹¹.

La mujer viuda, huérfana o doncella pobre en sus diversos grados, es tratada como una menor de

8. M. GONZÁLEZ VÁZQUEZ, *Las Mujeres de la Edad Media y el Camino de Santiago*, Santiago de Compostela, 1989, p. 81.

9. C. LÓPEZ ALONSO, "Mujer medieval y pobreza", en *La condición de la mujer en la Edad Media*, Madrid, 1986, pp. 262-263.

10. *Ibid* pp. 263-264.

11. M^o. L. RODRIGO ESTEVAN, "Poder municipal y acción benéfico-asistencial. El de *Concejo de Daroca*, 1400-1526", en *Aragón en la Edad Media*, XII, Zaragoza, 1995, pp. 308-309.

edad, débil y desprotegida a la que es preciso ayudar a integrarse en la sociedad, ya sea siguiendo la vía del matrimonio, ya sea a través de la entrada en religión, pero todo ello sin alterar en modo alguno el papel que previamente se le considera asignado, pues como señala Dolan Leclerc se intenta la reinserción social de un tipo de pobre marginalizado involuntariamente pero todavía recuperable¹².

Por estos motivos encontramos con frecuencia que la legislación medieval las protegía, junto con los huérfanos, y diversos monarcas confirman la exención de impuestos y pechos de que gozan, aunque a pesar de la tutela regia a veces se cometían abusos¹³.

Además del matrimonio, la otra vía de supervivencia de la mujer medieval era el ingreso en un convento, pues era muy extraña la presencia de mujeres solteras, pero para que se produjera esa entrada era necesaria la aportación de una dote, la cual era en ocasiones imposible de satisfacer por los padres de la futura novicia, por ello, a veces, algunas instituciones aportarán esas cantidades económicas necesarias, ese será el caso de la hija de Nuño García, a la que "para poner el velo", el cabildo catedralicio entrega, en el año 1440, en limosna trescientos maravedís¹⁴.

b) Ayudas a los trabajadores de la catedral

Especial solidaridad mostrará el cabildo cate-

dralicio con los trabajadores de la catedral¹⁵, a los que se conceden ayudas, a título individual, al menos desde 1450, cuando el cabildo entrega a Toribio, pedrero, cada mes sesenta maravedís, porque se encontraba enfermo¹⁶.

En 1481 se manda dar limosna a Rodrigo Álvarez, carpintero, "porque va mucho años que sirvió en la obra desta iglesia e echarónlo después della e agora está mucho pobre, veinte reales de la fábrica"¹⁷, o a Álvaro Rodríguez y a Fernando de Candamo, pedreros que fueron de la obra de la catedral, a los que se concede mil maravedís de la fábrica de dicha iglesia, "por cuanto son viejos e fasta agora han servido en la obra de la dicha iglesia e despidiéronles porque non bastaba la dicha obra para los tener"¹⁸, o a Fernando de la Presa, pedrero, al que en 1482 "porque es pobre e viejo e non puede labrar en la lonja" se donan diez reales, que son trescientos diez maravedís, o la dada ese mismo año a Juan de San Lorenzo, carpintero de la iglesia, ciento cincuenta maravedís y a Marcos Alonso, cantero, "por cuanto avían estado grand tiempo enfermos y eran pobres"¹⁹.

Treinta y seis años después, el tres de noviembre de 1518, el cabildo adjudica a Alonso Santos, carpintero, que "haziendo su oficio avía caído de un andamyo de la qual caída él estovo muy malo, e gastó mucho de lo que tenya en sanar e curarse de la dicha caída que ellos en limosna le manda-

12. LÓPEZ ALONSO, "Mujer medieval", p. 266.

13. En el caso leonés vemos confirmando esos privilegios, que había otorgado Fernando III, a Sancho IV (a.1293), Fernando IV (a.1304), Alfonso XI (a.1336), Pedro I (a.1351, 1352), Juan I (a.1386), Enrique III (a.1401), Juan II (a.1407), (C. ÁLVAREZ ÁLVAREZ, *Archivo Histórico Municipal de León. Catálogo de los Documentos*, León, 1982, n° 45, 56, 96, 142, 240, 272, 280).

14. A. FERNÁNDEZ ALONSO, Y J.M. FERNÁNDEZ DEL POZO, *Colección Documental del Archivo de la Catedral de León. XIV*, León, 2000, n° 6273.

15. A los que en 1448: "Estando los señores a su cabildo don Antonio González chantre propuso a los dicho señores en como en los tiempos pasados fuera ordenado por el obispo don Álvaro, arzobispo que es de Santiago, e por los dichos señores en como los pedreros de la obra desta dicha eglesia servían en quanto mancegebos e podían labrar, e después venían a ser viejos o cayan en enfermedat de dolencia que non podían labrar e non tenían de que se mantener. Ordenaron el dicho señor obispo e cabildo que quando así alguno de los dichos pedreros de la dicha obra veniese en viejos o en enfermedat que non podiese labrar que oviese cada mes de la dicha obra sesenta maravedís desta moneda de blancas para su mantenimiento. E que agora estavan dos pedreros e otro que se finó Juan Fernández rretejador si les mandavan dar este dicho mantenimiento. E los dicho señores dexieron que era buena ordenança. E que mandavan al dicho chantre, así como administrador, que les diese el dicho salario a los dicho pedreros que así fuesen viejos o dolientes que non pudiesen labrar los dichos sesenta maravedís cada mes o a clérigos pobres". (*Actas Capitulares*, caja n° 384, documento n° 9803; SÁNCHEZ HERRERO, *Las diócesis de León*, p.129; y en R. RODRÍGUEZ, *Extracto de Actas Capitulares*, en *Archivos Leoneses*, n° 22, 1957, p.174-175).

16. FERNÁNDEZ ALONSO, y FERNÁNDEZ DEL POZO, *Colección Documental del Archivo de la Catedral de León. XIV*, n°6282.

17. *Extracto de Actas Capitulares*, A.L., n° 31, 1962, p.145.

18. *Extracto de Actas Capitulares*, A.L., n° 32, 1962, p.317.

19. *Extracto de Actas Capitulares*, A.L., n° 32, 1962, pp.319-320.

ron dar una capa de paño de Palençia, por quanto era persona pobre e neçesitada, e mandaron al admynistrador de la fábrica que le de la dicha capa²⁰.

Estos textos muestran una especie de seguro por enfermedad que nos resulta cercano, salvando las lógicas distancias, a las modernas cajas de ayuda mutua de las empresas modernas y a las reservas de dinero que tenían todas las cofradías para el auxilio de aquellos de sus miembros que un momento de penuria lo necesitasen.

La protección también se extendía a las viudas de esos trabajadores, y así, por ejemplo, vemos como en 1485, a María Rosa, mujer que fue de Juan Roxo, carpintero de dicha iglesia se la permite permanecer en la casa del cabildo donde había morado con su marido, por la mitad de la renta que había pagado viviendo su esposo²¹.

Esta asistencia a los obreros que trabajan en la catedral leonesa será una constante durante los siglos XIV y XV, recordemos que en esos siglos la construcción de la catedral leonesa estaba en plena ebullición.

c) Ayudas prestadas a religiosos

Si la caridad era ejercida por el cabildo catedralicio con los gitanos²² y con los obreros que habían efectuado su trabajo en la iglesia de Santa María, con más razón para que también la desempeñase con miembros pertenecientes a la iglesia, no sólo con compañeros del cabildo, sino también con otros clérigos necesitados, algunos de paso por León de camino a Santiago de Compostela en peregrinación, otros eran simples religiosos que subsistían en la indigen-

cia, en el primer caso tenemos, por ejemplo, la limosna de dos reales que se cedió a un clérigo aragonés menesteroso que venía de Santiago en 1482, en el segundo caso, entre otras, la limosna de dos reales dada a un clérigo desvalido de Almazana ese mismo año de 1482.

En ocasiones su pobreza se debía a causas coyunturales generadas por una mala conducta, como es el caso de Gonzalo Fernández Saldaña, al que por haber cometido diversos abusos contra la sede leonesa y sus beneficiados se le obliga a irse de la ciudad por un período de dos años y se le quita la ración y otras distribuciones pero, como era muy pobre, y causaría un gran daño a la iglesia si fuese mendigando, le reducen la condena inicial, y sólo deberá permanecer en casa del arcediano de Saldaña, don Pedro Suárez, durante los dos meses que dura el castigo²³.

La ayuda también se extendía, como en el caso de las cofradías, hacia aquellos de sus componente más necesitados, y por ejemplo, en 1477, nos encontramos dando limosna a Alvar Suárez, cantor, de "un jubón e un camisón e unos çapatos"²⁴.

2. LA ATENCIÓN A LOS NIÑOS EXPÓSITOS

Entre las causas del abandono de infantes solían estar, entre las más frecuentes: la pobreza (gentes de extracción humilde que en muchas ocasiones tenían un gran número de hijos y sin casi rentas con las que mantenerse), la ilegitimidad, la enfermedad y la viudedad, siendo habitual encontrarnos a niños que son abandonados por la conjunción de varios de estos factores.

20. *Actas Capitulares*, caja nº 392, documento nº 9847.

21. Pues era "persona mucho pobre e para ayudar de criar ocho hijos que le quedaron del dicho Juan Roxo, e aviendo misericordia con ela por servicio de Dios e por el tiempo quel dicho Juan Roxo, su marido, fuera oficial desta iglesia, le dieron la casa quel dicho Juan Roxo, su marido, tenía, que es una de las boticas, por su vida, en pensión en cada un año por la meatud de los maravedís e gallinas en que la tenía el dicho Juan Roxo, su marido, que son cuatrocientos maravedís e dos pares de gallinas e para de su mantenimiento e para criar los dichos sus hijos, ansy mismo en limosna le dieron, por su vida della e non más, tres cargas de trigo por la medida nueva por en cada un año". (*Extracto de Actas Capitulares*, A.L., nº 32, 1962, p.322).

22. En ocasiones el cabildo socorre a grupos étnicos determinados, como es el caso de los gitanos, a los que en 1425 "mandaron dar trescientos maravedís, por amor de Dios, a un caballero de egibto la menor e a otros omes e mugieres que venían en su compañía por quanto trayan bulla de nuestro señor el papa Martín quinto, por la que notificava todos los reyes e principes e prelados en como eran christianos verdaderos e otorgava muchos perdones a todos los que fiziesen limosnas". (*Extracto de Actas Capitulares*, nº22, 1957, p.162).

23. M. BAUTISTA, M^a.T. GARCÍA, y M^a.I. NICOLÁS, *La Organización del cabildo catedralicio leonés a comienzos del siglo XV (1419-1426)*, León, 1990, p.289.

24. *Extracto de Actas Capitulares*, A.L., nº 31, 1962, p.121.

Sobre el origen de un establecimiento especializado encargado de la atención a estos infantes, a excepción de las ayudas prestadas por el cabildo, no tenemos constancia de su existencia, durante los siglos medievales, en la capital leonesa, pues como señala Tomás Villacorta "desde los primeros siglos de vida del cabildo era frecuente que depositasen a la puerta de la catedral algunos niños recién nacidos, quedando allí abandonados, como víctimas del pudor o pobreza de sus madres. Según la tradición, el lugar elegido era la puerta principal, donde había un pesebre de piedra con bordes de hierro dentado"²⁵.

El cabildo catedralicio asumirá la atención a estos niños dejándolos al cuidado de matronas, sufragando los gastos que generaban con bienes propios, así como con las donaciones de los fieles, pero llegado el siglo XVI estas dos fuentes de financiación ya no serán suficientes para atender sus necesidades, por lo que en 1584 se decidirá unir estas dos prebendas al arca de la misericordia.

Estas medidas no fueron idóneas, pues dos siglos después los canónigos se verán obligados a salir de la diócesis para pedir limosna para los niños expósitos.

La primera noticia documentada sobre la cría de un "niño de leche" que estaba sobre el arca de misericordia, por parte del cabildo, se remonta a 1480, cuando la institución destina seiscientos maravedís para su mantenimiento²⁶, la siguiente será de un año después, pero en este caso el cabildo decide alimentar al niño durante año y medio, así como vestirlo²⁷.

Debemos esperar otros cuatro años para encontrar documentado el caso de otro infante abandonado en el arca de misericordia de la catedral, para luego hallar a otros pequeños desamparados entre 1486 y 1487, pero a diferencia de los casos ante-

riores a partir de 1486 el cabildo ordenará expresamente al administrador del hospital de don Gómez, con cargo a los bienes de dicho centro, que se encargue de criar a los recién nacidos abandonados en el arca de la misericordia.

No en todas las ocasiones las criaturas serán repudiadas de manera indefinida, pues tenemos constancia de que García de Mansilla, administrador del hospital de Don Gómez, en 1487, entrega un niño que criaba a su padre, lo que nos demuestra que se debía llevar un registro en los casos en que se conocía el nombre de los progenitores del niño²⁸.

Además del administrador del hospital de don Gómez, también vemos implicados en el cuidado de estos infantes a otros miembros catedralicios, como al canónigo del hospital de don Gómez, Pedro Rodríguez, al que el cabildo entrega un niño para que se lo de a García de Mansilla²⁹, o el del bachiller de los doce Bartolomé González, a quien el citado García de Mansilla adjudica en 1486 veinte reales para criar un niño³⁰, y en 1487 otros diez reales de plata para acabar de pagar "la cría de una criatura"³¹.

A los niños que eran depositados en el arca de misericordia se les debía hacer una marca en la frente con un hierro para poder diferenciarlos antes de criarlos³².

Se puede deducir, por la documentación conservada, que no sólo eran acogidos los niños nacidos en la ciudad, sino también los traídos del campo, así se aprecia, por ejemplo, al canónigo Fernando, por mandato del cabildo, entregando una carga de trigo a un labrador que había llevado un niño³³.

Así pues aunque existió por parte del cabildo una protección a los infantes abandonados

25. T. VILLACORTA RODRÍGUEZ, *El cabildo catedral de León*, León, 1974, pp.449-450.

26. *Actas Capitulares*, caja nº 387, documento nº 9822, f.34 r.

27. *Actas Capitulares*, caja nº 387, documento nº 9822.

28. *Actas Capitulares*, caja nº 388, documento nº 9825, f. 16 r.

29. *Actas Capitulares*, caja nº 388, documento nº 9825, f.18.a.

30. *Actas Capitulares*, caja nº 388, documento nº 9825, f.8r.

31. *Actas Capitulares*, caja nº388, documento nº 9826, f.10. a.

32. "Este dicho día (14 de febrero de 1487) mandaron los dichos señores que sy algunas criaturas echaran en la iglesia que sepan todos que los han de herrar en la frente, e mandanlas criar después de ferradas y desde agora mandaron faser el hierro palas ferrar". (*Actas Capitulares*, caja nº 388, documento nº 9825).

33. *Actas Capitulares*, caja nº 389, documento nº 9826.

durante los siglos medievales, esta asistencia no se perfeccionó hasta comienzos de la Edad Moderna, ayuda, por otro lado, de la que tenemos muy escasas referencias documentales, hecho que contrasta fuertemente con las abundantes noticias de que se dispone en el caso de Cataluña sobre instituciones de este tipo durante los siglos medievales³⁴, unas fundaciones que datarán fundamentalmente del siglo XV, como ocurrirá en el caso francés, con, por ejemplo, la *maison de Bonnes Filles* creada en Lille, en 1477³⁵.

En Francia se preferirá la atención a los niños que no han sido abandonados por sus progenitores, como es el caso del *hôpital du Saint-Esprit-en-Grève*, emplazado en París, donde se les enseña a leer y a escribir, y se procurará que aprendan un oficio con el que puedan vivir, y donde sólo se recogía a huérfanos legítimos, corriendo peor suerte los pequeños abandonados, que son acogidos en hospitales dedicados al auxilio de todo tipo de pobres y enfermos, como el *Hôtel-Dieu* en el caso de París.

ARCA DE LA MISERICORDIA

Esta institución, dependiente del cabildo, ya existía en el siglo XIV, momento en el que disponía de fondos propios, bien en dinero, bien en propiedades, y cuya finalidad era la de contar con los recursos suficientes para hacer frente al costo de diversos actos caritativos, entre los que

se encontraban el sufragar los gastos de los niños expósitos, aunque otras veces estos infantes eran mantenidos con fondos de la mesa capitular, o del hospital de don Gómez, como hemos indicado en el anterior apartado.

Poseía un "arca", de ahí su nombre, donde se depositaba el capital a ella asignado, que era abierta, en algunas ocasiones, con el fin de contar el dinero guardado en ella, estando presentes en el recuento, además de su administrador, varios miembros capitulares³⁶.

Al menos en los dos siglos anteriores, aparece en la documentación la renta de la caridad, que tenía su propio patrimonio, y de la que a medida que avanza la Edad Media hay menos referencias, paralelamente al aumento de importancia del arca de la misericordia, lo que podría estar indicándonos que esta última es una continuidad de la primera, entendidas ambas como heredades y rentas reservadas por el cabildo para la atención de los más necesitados.

Entre las posesiones con las que contaba la renta de la caridad tenemos casas en el barrio de Santa Marina³⁷, tiendas en Puerta de Arco³⁸, en el barrio de San Marcelo³⁹, casas, tierras y viñas en Corvillos, Valdelafuente y Arcahueva⁴⁰, y tierras y viñas en Puente Castro⁴¹.

Pero a comienzos del siglo XVI, aunque no descartamos que se hubiera registrado al menos

34. T M^a VINYOLÉS I VIDAL, y M. GONZÁLEZ BETLINSKI, "Els infants abandonats a les portes de l'Hospital de Barcelona", en *La pobreza y la asistencia a los pobres en la Cataluña Medieval (1426-1439)*, t.II, Barcelona, 1981-1982, pp.191-285. En el caso de la ciudad de Barcelona se conocen, gracias a la conservación de libros de registro, numerosos datos sobre estos infantes, como su lugar de procedencia, si tenía algún defecto o característica física especial, una descripción de la ropa con la que iba vestido en el momento de ser abandonado (incluso ha llegado hasta la actualidad alguno de los amuletos o piezas del vestuario de estos niños que se guardaba junto a los documentos en los que se recopilaban los datos personales que se conocían de ellos), en ocasiones, la edad a la que morían, se sabrá la condición social y el nombre de sus padres, el nombre y lugar de procedencia de las personas encargadas de su cuidado, los oficios en los que se ocupaba a los niños y a las niñas llegando a cierta edad, etc.

35. J.L. GOGLIN, *Les misérables dans l'Occident médiéval*, París, 1976, p.159.

36. El 26 de marzo de 1511, por ejemplo, se abrió el arca de la misericordia "estando presentes los señores arcediano de Saldaña, don Andres de Rasturo y el bachiller de Sahagund, e Juan Ceón prior de los dichos señores, e Alonso Garcia, e Pero Suares, e Pero Ralpuejes, e otros señores, e Juan de Lorençana juntamente con el señor Juan Gomez administrador de la dicha arca, e fallasen en ella en reales e quartos e blancas çinco mill maravedis, e ciento e treynta maravedis, los quales tiene el dicho Juan Gómez firmado de my nombre en un papel". (*Actas Capitulares*, caja nº 391, documento nº 9842, f.28 r.).

37. C. ESTEPA DIEZ, *Santo Martino de León. Ponencias del I Congreso Internacional sobre Santo Martino en el VIII Centenario de su obra literaria 1185-1985*, León, 1987, p. 18.

38. *Ibid*, p. 23.

39. *Ibid*, p. 26.

40. *Actas Capitulares*, caja nº 385, documento nº 9809.

41. *Actas Capitulares*, caja nº 386, documento nº 9820, y caja nº 389, documento nº 9831.

un siglo antes, se empieza a observar como parte de estos fondos eran utilizados con fines especulativos, es decir, con ellos se realizaban prestamos a distintos miembros del cabildo: así, por ejemplo, en 1510, el canónigo Benito Valenciano tenía una deuda de veintiún ducados de oro que había tomado del arca de la misericordia para "la expedición de las bulas del préstamo de Villamohol"⁴².

Este caso no era único, sino que las obligaciones contraídas por los canónigos con el arca eran frecuentes, como así lo atestigua que, el diez de marzo de 1511, los miembros del cabildo señalasen que "todos los que devyesen dineros a la arca de la misericordia por obligación o conocimiento que los pagasen dentro de quynse días, donde no que dende en adelante fuesen en descuento fasta que le pagasen, e que los que tovyesen prendas de plata también lo pagasen syno que las vendiesen"⁴³.

Algunas veces los bienes del arca se invertían en asuntos que nada tenían que ver con la caridad, como así ocurre en 1520 cuando vemos que se emplean "para acabar la obra del palacio del tesoro"⁴⁴.

El arca contaba con un *administrador*, que era un miembro del cabildo, aunque en ocasiones hay no uno, sino varios *administradores* o *goberna-*

dores encargados de ella, como así ocurrirá en 1513, cuando el cabildo nombra a Betanços, Francisco de Valderas y al bachiller Andrés Pérez de Capillas con esta función⁴⁵. Estos cargos eran elegidos por un año.

Eran los propios administradores los responsables de elegir a un *mayordomo*, que fuese clérigo para hacerse cargo del arca, como ocurrirá en 1518 cuando Diego de Valderas y Diego de Loezes, administradores del arca de la misericordia, son requeridos para realizar esta misión⁴⁶.

Hay constancia de la presencia, desde 1511, de una cofradía dependiente de ella⁴⁷, cuyos estatutos se establecieron ese mismo año⁴⁸, aunque sólo cuatro años más tarde debió de ser reformada, cambio que encarga el cabildo a los arcedianos de Valdemeriel, y de Triacastela, a Francisco de Valderas, al licenciado Alonso de Toro y a Diego de Valderas, todos ellos canónigos⁴⁹.

En diciembre de 1522 se produce una nueva modificación en los estatutos, entre cuyas ordenanzas se establece que el nombramiento de los administradores del arca de la misericordia y del hospital de don Gómez sea realizado por votación entre los integrantes del cabildo, siendo los canónigos designados obligados a

42. *Actas Capitulares*, caja nº 391, documento nº 9842.

43. *Actas Capitulares*, caja nº 391, documento nº 9842.

44. *Actas Capitulares*, caja nº 393, documento nº 9849.

45. Estos canónigos eran nombrados como: "gobernadores y admynistradores de la arca de la misericordia, para que vean y provean en las cosas de la gobernación de la dicha arca, e lo que allan necesario, e para que fablen con los cofrades legos para les faser entender cerca de la dicha gobernación". (*Actas Capitulares*, caja nº 391, documento nº 9843, f. 26 r).

46. *Actas Capitulares*, caja nº 392, documento nº 9847, f. 39 a.

47. "Este dicho día (23 de marzo de 1511) los dichos señores deputaron a los señores prior e Juan de Betanços, y a Benito de Valderas, y al bachiller Andrés Péres para que vean e myren como se ordenara la cofradería del arca de la misericordia, e que personas se tomaran para ello y que quantía pagaran, e que ansy myrado lo refecían en cabildo". (*Actas Capitulares*, caja nº 391, documento nº 9842, f. 27r).

48. El 14 de julio de 1511 se estableció que: "Los dichos señores (el cabildo) cometieron a los diputados que estavan para faser e que fezieron las reglas de la cofradía de la arca de la misericordia para que agora e juntamente con el licenciado de Toro los dichos diputados vean las reglas porduança que esta fecha para ynstituyr la dicha cofradía y en dios sus conçiençias comyencer y den orden como ay a efecto la cofradía e se comyença a resçebir e entrar cofrades e sobre todo lo neçesario a la dicha cofradías e se comyença a resçebir e entrar cofrades e sobre todo lo neçesario a la dicha cofradía y eso mysmo para poner ofiçiales so fagan e conyençen segund fuere mas servicio de dios e provecho de los fieles cristiano e para todo ello les dieron poder conplido". (*Actas Capitulares*, caja nº 391, documento nº 9842, f.48 r).

49. Se les manda que "puedan reformar la regla e hordenanças de la cofradía de la arca de la misericordia, e conçertar e platicar con los cofrades legos, e haser sobre todo ello lo que les paresçiere que conviene a servicio de dios e al bien e utilidad de la dicha arca, para lo qual les dieron poder conplido, e sobre ello los encargaron las conçiençias e luego contradixieron los suso dichos Alonso de Villalpando e Nycolás de Raficuro canónigos" (*Actas Capitulares*, caja nº 391, documento nº 9844, f. 33 a).

aceptar el cargo⁵⁰, lo que nos demuestra que la designación de los cargos catedralicios debía presentar numerosas irregularidades hasta ese momento.

Un año más tarde, en 1523, la situación caótica, tanto para el hospital de don Gómez como para el arca de la misericordia no se había solucionado, existiendo un pleito entre los capitulares de la iglesia de León, sobre los escándalos que hicieron entre ellos, acerca de las constituciones y administración del Arca de la Misericordia, así como de la hacienda del hospital de don Gómez⁵¹.

De ella dependía un hospital denominado de la misericordia, que aparece por primera vez documentado en 1522, pero del que creemos que su fundación se remonta a varias décadas antes, pues ese año de 1522 el cabildo dona dos mil maravedís al prioste para que los diesen a Juan de León y a Gaspar de Robles, vecinos de la ciudad, para "rehazer el hospital de la misericordia que estava caydo"⁵².

Cinco años más tarde, descubrimos al cabildo dando el aguinaldo acostumbrado (no sabemos en que consistía) a los del hospital de la misericordia⁵³, aunque por desgracia desconocemos más datos sobre dicho centro asistencial, incluso su ubicación.

CONCLUSIONES

El ejercicio caritativo del cabildo catedralicio leonés se manifestará, por un lado, en la asistencia prestada en hospitales y albergues que estaban bajo su dependencia (hospital de San Marcelo, luego denominado en época moderna de San Antonio, y el hospital del Santo Sepulcro o de don Gómez); y por otro, en la entrega directa por parte del cabildo de limosnas periódicas a personas e instituciones que en un momento determinado sufrían una situación de desamparo, entre las que se aprecian con frecuencia donaciones a viudas y huérfanos, así como a trabajadores de la propia catedral o a sus familias, y de manera puntual a grupos étnicos determinados, como los gitanos.

50. Sopena que vaya en descuento yremysible de ay adelante fasta que lo aępte y sy alguno aceptare qualquier de los dichos cargos nonbrado y elegido no guardada la forma y orden de suso contenyda que sea ynabile para ser elegido de qualquier de los oficios y cargos e yncurra en pena de descuento de medio año yrremysible, y sy alguno sobornare para ser elegido a los cargos y caso susodichos que sean ynabiles para ser elegidos y nonbrados a los tales cargos por aquella vez y el que fuere sobornado que lo diga y publique sopena de perjurio". (*Actas Capitulares*, caja nº 393, documento nº 9852, ff. 52 a-52 r).

51. Consultando el documento de manera íntegra sabemos que los canónigos más revoltosos eran el arcediano de Valderas, don Juan; el arcediano de Saldaña, Nicolás de Rescuro; Francisco de Lorenzana, arcediano de Mayorga, el deán Luis Ferrer y el chantre Felipolita. A ellos se añadían el arcediano de Triacastella, Andrés Pérez de Capillas; Diego de Luaces; Diego de Valderas; Juan de Benavente; Martín de Alisen; Francisco Vaca; Diego de León; todos ellos canónigos.

El concejo y el cabildo les acusaba de que "estavan muy profanados y con gentes y mano armada unos contra otros (los canónigos) y alborotavan la dicha cibdad y se esperaba grande escándalo, y porque algunos de los dichos canónigos davan mas causa al escándalo como más incitadores e los destierro y mando salir de la cibdad", a ello se añade las multas impuestas: al arcediano de Valderas se le hace pagar cincuenta ducados, a lo que se añade un año de destierro, el arcediano de Saldaña debe pagar veinticinco ducados y cumplir medio año de destierro, pero los desterrados no cumplen la pena impuesta por el corregidor y, algunos fingiendo salir de la ciudad "disymulando que se yvan e cumplian el mandamiento se fueron al arraval de la dicha cibdad e allí se apostaron e estovieron otro día, volviéndose a la ciudad luego y prosiguiéndose los escándalos", por lo que el concejo de la ciudad decide llevar a los rebeldes ante el Consejo Real.

A pesar de que los acusados alegaron que "ellos se avían salido de la dicha cibdad la noche antes muy tarde después de las ave marías, e que non avían podido caminar más adelante de hasta allí donde se avían aposentado por ocupación de la noche, y es caridad que les sobrevino y porque los caminos estavan muy malos y llovía y hazía muy rezió tiempo que se avían allí aposentado con yntençión de se partir para Salamanca de allí y de se yr fuera de la jurisdicción de la dicha çibdad, y que por que avía llovido y llovía mucho y les avían hecho entender que los camynos estavan muy malos y los aroyos yvan muy grandes y que los ríos no se pasavan, y se avían detenido allí hasta aborasen el tiempo y pudiesen caminar syn peligro por que su yntençión hera de se salir de la jurisdicción de la dicha çibdad por las cabsas e razones que les avían movido a salir de la dicha cibdad e que esto dezían e dixeron", pero se presentan unos testigos por parte del concejo que contradicen lo expuesto por los canónigos, y finalmente se les condena a las penas antes mencionadas. (A. GONZÁLEZ VEGA, *León y su provincia. Fuentes Documentales en el Archivo General de Simancas, Consejo Real*, doc. nº 295, y Consejo Real, 28-1, año 1523).

52. *Actas Capitulares*, caja nº 393, documento nº 9851, f. 48 a.

53. *Actas Capitulares*, caja nº 394, documento nº 9855.

Además se dedicará a la manutención de los niños expósitos abandonados a las puertas de la iglesia-catedral de Santa María, dedicando para este fin cantidades de dinero al hospital de don Gómez, o al Arca de la Misericordia.

Esta asistencia se manifestará como básica en

una sociedad donde gran parte de la población tiene fuertes carencias económicas, y especialmente en la ciudad de León, donde la influencia política y económica del cabildo catedralicio, a diferencia de otras ciudades castellanas y aragonesas, era mucho mayor que la ejercida por el concejo.

Aproximación a las cuestiones jurídicas del Cabildo de la Catedral de León en el Tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna

Diego Fidalgo Díez

RESUMEN

Esta es una investigación que ha pretendido un acercamiento a las cuestiones judiciales del cabildo de la catedral de León en el primer cuarto del siglo XVI, teniendo como base los documentos encontrados en la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid, y acompañados de los descubiertos en las investigaciones realizadas en el Archivo Histórico Municipal de León y en el Archivo de la catedral de León, junto con apoyos puntuales del Archivo Diocesano de León. Se ha pretendido obtener conclusiones respecto al poder e influencia de una institución como el cabildo catedralicio leonés en la sociedad leonesa, a través de la temática y la tipología de los pleitos estudiados.

ABSTRACT

In this investigation it has been wanted to see the judicial conclusions of the town hall of the cathedral of León, in the first quarter of century XVI using documents found in the real Haering and Chancillería of Valladolid, and also other found in the Municipal Historical file of León, in the file of Cathedral of León and in the Diocesano file also of León. It has been wanted to find conclusions on the influence and the power of the town hall of the cathedral of León in the León society, through thematic and the tipología of the studied lawsuits.

PALABRAS CLAVE: Cabildo. Catedral. León. Derecho eclesiástico.

KEY WORDS: Chapter of canons. Cathedral. León. Ecclesiastic law.

Los objetivos que me propuse, *a priori*,¹ han sido realizados de forma satisfactoria, así, he conseguido realizar una investigación que aporte nuevos conocimientos a la historia de una institución como es el cabildo de la catedral de León, desarrollando un conocimiento más exhaustivo de las características del mismo y del poder que esta institución atesoraba en sus manos frente a otros núcleos de poder. De este modo, he realizado un estudio más profundo de los diferentes pleitos llevados a cabo por el cabildo de la catedral de León y su trascendencia.

Antes de realizar el análisis detallado de los documentos encontrados en los diferentes archivos, voy a presentar una breve descripción de los archivos consultados:

- ARACV (Archivo Real Audiencia y Chancillería de Valladolid) Archivo base de la investigación realizada, ya que en él se contie-

nen los pleitos de las contiendas judiciales que se han de resolver llegando al último escalón de la justicia de la época.

- ACL (Archivo Catedral de León) Es el archivo que contiene más documentación, por lo que he realizado un rastreo de los principales documentos que ayuden a dar una visión general de los diferentes pleitos que se llevaron a cabo en esta época.
- AHML (Archivo Histórico Municipal de León) Archivo que contiene un gran número de documentos conservados a partir de esta época, por lo que no conservamos seguramente todos los documentos que en su momento fueron realizados, ya que son pocos los conservados entre 1500 y 1525.
- AHDL (Archivo Histórico Diocesano de León) Archivo que para este trabajo ha sido

1. Obtener un conocimiento de las cuestiones judiciales que afectaban al cabildo de la catedral de León en el primer cuarto del siglo XVI.

utilizado como apoyo para los documentos encontrados en el resto de los archivos.

Así pues, vamos a realizar el análisis de las investigaciones realizadas en el rastreo de los diferentes archivos:

1. Para comenzar, un contencioso judicial en el que nos encontramos con diferentes factores que hacen que este pleito sea diferente al resto, por ser un pleito de gran voluminosidad, así como, extenso en el tiempo y por ser un contencioso en el que se discute sobre la jurisdicción de un lugar y por tanto por el control político, económico y social del mismo: *El pleito del Valle de Fenar*². Un conflicto judicial que persiste desde finales del siglo XV, es un contencioso judicial entre el Valle de Fenar y el cabildo catedralicio de León por una intromisión en la jurisdicción civil y criminal, litigio que comenzó con una primera querrela que interpuso los vecinos del concejo de Fenar ante los Reyes Católicos en 1482, contencioso de gran voluminosidad ya que esta compuesto por varios millares de folios. La segunda parte del conflicto iba a ser un pleito sobre la jurisdicción en el lugar de Candanedo, este contencioso fue interpuesto a través de una querrela que planteó el fiscal de su majestad, así como el deán y cabildo de la catedral de León contra Gonzalo de Guzmán, regidor de la ciudad de León, por la dicha jurisdicción, perteneciente a su vez a la del Valle de Fenar. El requerimiento que da comienzo esta segunda parte del pleito se realizó en 1519.

Nos encontramos ante un pleito que no se encuentra exactamente entre 1500 y 1525, sino que comienza antes y acaba después, teniendo entre 1508 y 1519 un periodo de *paz judicial*. Contencioso dividido en dos partes: La primera parte del conflicto fue el pleito entre el alcalde y jueces del concejo de Fenar que interpusieron en 1482 contra el deán y cabildo de la catedral de León que se resolvió en 1508 a favor de los primeros. Durante el perio-

do que duró el litigio se celebraron todo tipo de interrogatorios, declaraciones,... para obtener una sentencia firme y definitiva a la vez que justa. La segunda parte del conflicto de Fenar fue la querrela que en 1519 interpuso el fiscal de su majestad junto con el deán y cabildo de la catedral de León contra el regidor de León, Gonzalo de Guzmán, por la jurisdicción del lugar de Candanedo, conflicto que se resolvió en 1527 con la sentencia favorable al deán y cabildo de la catedral de León y el fiscal de su majestad, ya que Gonzalo de Guzmán se quería hacer con la jurisdicción de Candanedo y por consiguiente del Valle de Fenar.

2. Otro conflicto que esta en los albores del comienzo del siglo XVI³, es un juicio que tiene como litigantes al Obispo de León, Alonso de Valdivieso, y algunos de los componentes del cabildo de la iglesia de León, este es un pleito que se litiga en la Real Chancillería de Valladolid⁴. El contencioso será conocido como el *Pleito de las Mancebas*. En este litigio actuó como procurador del Obispo de León don Alonso de Alva, quien incriminó a Juan de Deva, Benito Valenciano e Diego Galván canónigos de la catedral de León y algunos otros canónigos y dignidades por tener mancebas públicas, así como hijos e casas en las que vivían. Plantea incluso, que ya habían sido amonestados en varias ocasiones por esta misma cuestión, y además, indica que estando el Obispo de León en sus palacios de Villacarlón los canónigos junto con don Alfonso Enríquez le profirieron palabras en juiciosas y ofensivas contra su persona, ofensas proferidas por el dicho Alonso y siendo aprobadas por los otros tres, además, ante tal situación, el obispo mando a los canónigos que no salieran de Villacarlón sin su licencia, bajo pena de excomunión, pero los canónigos menospreciaron dicho mandamiento e incurrieron en la dicha excomunión planteada en el mandamiento del obispo. Estas fueron las acusaciones presentadas por el procurador del obispo Alonso de Alva, mientras que en la

2. ARACV litigio compuesto por dos pleitos:

· Pleitos Civiles. Fernando Alonso (F), Caja 691 Doc. 1 & Caja 692 Doc. 2.

· Pleitos Civiles. Fernando Alonso (F), Caja 907 Doc. 3.

3. La cercanía del siglo XVI a la fecha en la que dio comienzo el proceso (1498), junto con la importancia que a mi juicio tiene el tema por el que se pleitea, hace que tenga en cuenta este pleito para mi estudio pese a estar fuera del espacio temporal marcado (1500-1525)

4. ARACV Pleitos Civiles. Alonso Rodríguez (F) Caja 378 Doc. 7

defensa de los canónigos actuó el procurador Arias Dorado y Toribio de Villalba.

El pleito estuvo constituido por varias diligencias, desde peticiones de apelaciones, apóstolos, exención de Benito Valenciano al ser acólito del Papa, poderes para la presentación o representación de ambas partes ante la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid, pruebas... todos los procedimientos habituales de la época.

La primera sentencia pronunciada por el presidente y oidores de la Real Audiencia y Chancillería de la ciudad de Valladolid, sobre el pleito interpuesto por el obispo de León acerca de la cuestión de excomunión de los canónigos, condena a Juan de Deva, Benito Valenciano e Diego Galván a pagar las costas de este pleito, ya que según la sentencia habían litigado mal en la cuestión de la excomunión pronunciada por el obispo de León. Tras esta sentencia los canónigos apelaron y ambas partes tuvieron que presentar sus testigos, así acudieron canónigos y personal del obispo para declarar tanto a favor de uno como de los otros. Una vez oída una parte y otra, el Presidente y los Oidores de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid fallaron sentencia definitiva⁵ expresando que los agravios pronunciados por parte de los miembros del cabildo "no han lugar" y "no haciendo condenación alguna de costas contra ninguna de las partes".

A mi entender hay un hecho destacable, en la primera demanda que es interpuesta por el procurador del obispo de León, se acusa a los miembros del cabildo de la convivencia de estos con mancebas e incluso hijos, pero las sentencias de la Audiencia de Valladolid obvian estas cuestiones y sólo se centran en la cuestión de la excomunión y en las ofensas proferidas por los canónigos al obispo, lo que puede dejar entrever que esta era una cuestión interna de la vida religiosa, y donde la *vida civil* no podía o no quería entrar.

3. 1500 va a ser un año prolífico en lo que se refiere a litigios en la Real Audiencia y

Chancillería de Valladolid, ya que nos vamos a encontrar con dos litigios que llegan a esa Audiencia. El primero de ellos se refiere a un pleito por la posesión de un fuero en la localidad de Valporquero⁶, conocido como el *pleito del fuero de Valporquero*. En este contubernio la cuestión sobre la que se discute es que el cabildo de la ciudad de León tenía un fuero sobre Valporquero de doscientos maravedíes, dos cargas de cebada y un par de gallinas que pagar al cabildo leonés cada año, pero el concejo del lugar alega que Valporquero pertenece a la corona. Además este fuero ha sido vendido a Ramiro Núñez de Guzmán, quien según el cabildo tiene ahora los derechos y pretende imponer unas condiciones más elevadas de mil cabezas de ganado. Pleito que ha sido interpuesto por el concejo de Valporquero contra el cabildo de la catedral de León.

Así pues, Juan González y Luis González vecinos del lugar de Valporquero, como representantes que son del concejo, de hidalgos e hombres buenos del lugar de Valporquero, por el poder que estos les han dado, en nombre del dicho concejo presentaron e hicieron por merced del dicho notario don Lope Orte un pleito al cabildo de la catedral de León, ya que el concejo no está de acuerdo con el fuero que le pretende cobrar el cabildo de la catedral de León, alegan para ello que el lugar de Valporquero pertenece a la corona y por ello el cabildo de la catedral de León no puede tener ningún fuero en este lugar al no ser de su propiedad. En los requerimientos que el concejo de Valporquero hace sobre la cuestión va exponiendo las razones de su argumento para defenderse de ese intento de apropiamiento del fuero del lugar de Valporquero. Para ello dice que se pregunte a los canónigos, al abad de Cubatuerta y a don Ramiro Núñez de Guzmán y a una serie de personas de la zona sobre lo que saben: Si conocen hasta donde llegan los pastos, términos y abrevaderos del lugar de Valporquero, así como las murias que separan a este lugar del Valle de Colladiella⁸ e Fernyl⁹, también afirman que nadie en el lugar tiene conciencia de que el lugar de Valpor-

5. Sentencia definitiva dada en Valladolid, en martes, a 5 cinco de marzo de 1499, por la Real Audiencia del Rey y la Reina.

6. ARACV Pleitos Civiles. Moreno (OLV) Caja 1028 Doc. 9

7. En León, a lunes 17 del mes de agosto de 1500, se interpone el pleito ante el notario.

8. Actual Coladilla.

9. Actual Felmín

quero tuviera fuero ni en diez, veinte, treinta o cincuenta años,... así hasta quince preguntas o afirmaciones diferentes que pudieran ser rebatidas por las personas preguntadas.

Posteriormente, el cabildo catedralicio aporta las pruebas pertinentes, así como sentencias anteriores, donde demuestran que el fuero es del cabildo, incluso adjuntan una sentencia¹⁰ donde el Papa Inocencio VIII da permiso para cambiar o vender las posesiones que tienen en Valporquero y en otros lugares por algo más provechoso, además de una diligencia que hace al respecto la propia chancillería de Valladolid.

En este pleito no encontramos sentencia posterior al requerimiento realizado por el concejo de Valporquero, lo que puede ser debido a la *no-conservación* de los folios de la sentencia, algo improbable dado el aceptable estado de conservación del resto del documento, o porque la presentación de sentencias anteriores que acreditaban claramente la posesión del fuero por parte del cabildo de la catedral de León resulto bastante evidente para no tener que realizar una sentencia. Pese a que resulte muy extraño que una vez comenzado un pleito y habiendo llegado a la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid, no se realizara una sentencia firme al efecto.

En el ACL no he encontrado documento que acredite la sentencia que tomó el Real Archivo y Chancillería de Valladolid. Por todo esto, no sabemos cual fue el resultado, aunque la importancia y el poder del cabildo y de la figura de don Ramiro Núñez de Guzmán¹¹ es evidente, junto con las sentencias anteriores y documentos que acreditan la posesión del fuero, hace que me incline a pensar en una sentencia a favor del cabildo.

4. El otro pleito, que se lleva a cabo en la Real

Chancillería de Valladolid en el curso del año 1500¹², es el que litigarán el cabildo de la catedral de León¹³ y don Diego de Osorio¹⁴ por los límites que tiene la granja de San Antolín y de Santa María¹⁵. Este litigio será conocido como el pleito de la Granja de San Antolín. Por una parte como procurador de don Diego de Osorio actuó Pedro Alonso clérigo cura de Cambrones del Río, vecino e morador del lugar de Villacete, quien presentó apelación en nombre del dicho Diego de Osorio junto con Alonso de Llanos también su procurador en el Real Audiencia y Chancillería de Valladolid, la causa de este contencioso es el movimiento de los mojones que delimitan la Granja de San Antolín y de Santa María, ya que según Diego de Osorio, el cabildo catedralicio leonés había ampliado los terrenos que ocupaba la granja de San Antolín y de Santa María. El litigio contiene la apelación, las comunicaciones que la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid hizo a los implicados,... y la sentencia final¹⁶.

Este es un pleito muy breve, cuya sentencia acaba dando la razón a don Diego Osorio ya que los mojones fueron repuestos en los sitios donde fueron mandados por los jueces.

5. En 1504 se va a realizar otro pleito entre el cabildo de la catedral de León y Pedro de Remondo, hijo de un canónigo catedralicio por la posesión de una herencia y otras causas en el lugar de Cillanueva, este será el litigio conocido con el nombre de pleito de Cillanueva¹⁷. En nombre y como procurador de la catedral de León actuó Juan de Camargo realizando una interpelación ante la Real Audiencia e Chancillería de Valladolid contra Pedro de Remondo (hijo), ya que fue el padre quien dejó una herencia y heredades que fueron las causantes del litigio en este preciso momento. Así pues, en primera instancia Pedro de

10. Documento que se encuentra en el ACL doc. 1314.

11. Noble leonés, hijo de Gonzalo de Guzmán, señor del condado del Porma y Marques de Toral de los Guzmanes. Posteriormente a este pleito se convirtió en regidor de la ciudad de León entre 1503 y 1520. Líder comunero leonés, opositor del bando realista que encabezaban los Quiñones (máximos rivales de los Guzmanes), Condes de Luna.

12. En León, a sábado 10 de diciembre de 1500.

13. ACL nº 10963 Noticias de este pleito.

14. Señor de Villacid y Marques de Astorga.

15. Granja cercana al lugar de Villalobar.

16. También tenemos noticias de este pleito por documentos del ACL como el Número 4079.

17. En Valladolid, a 30 de septiembre de 1504.

Remondo hizo una reclamación al cabildo de la catedral leonesa por haberse quedado con las propiedades de su padre al morir, ya que su padre era canónigo catedralicio leonés, dejó un testamento donde dejaba parte de estas propiedades a su hijo, en la primera sentencia dada por el alcalde del corregimiento de la ciudad de León, se da la razón a Pedro de Remondo vecino de esta ciudad, hijo del Pedro de Remondo canónigo de la catedral de León. Ante el resultado de esta sentencia el cabildo catedralicio leonés interpuso apelación en la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid, como representante de la justicia real. Este pleito, sufrió como en casi todos los que llegaban a esta institución un gran desarrollo y extensión, por la afluencia de pruebas y testigos,... El resultado final del pleito fue que el presidente y oidores de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid, tras haber devuelto la apelación hecha en primera instancia por el propio cabildo por defecto de forma, dieron sentencia aceptando la rectificación de la sentencia pronunciada, ya que encontraron errónea la primera sentencia dada por el Alcalde del corregimiento de la ciudad de León.

6. El último pleito que nos encontramos en este periodo de entre 1500 y 1525, es el que conoceremos con el nombre de pleito de los diezmos¹⁸. Este es un litigio que se llevará a cabo en la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid entre los años 1524 y 1525¹⁹. La temática del contencioso es el impago de unos diezmos que el acusado Juan Pachón debía por la renta de Villafechos, la denuncia viene dada por el cabildo e fábrica de la catedral de León por incumplimiento de lo establecido en los impuestos que han de pagar, el contenido del diezmo que se adeuda es de ciento cincuenta cargas de trigo y de cebada y veintitrés de los frutos y

rentas de pan que se adeudan de los dichos diezmeros. Tras las pruebas que presentó el cabildo de la catedral de León, el procurador de Juan Pachón no repuso réplica por lo cual la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid dio por sentada la deuda que Juan Pachón tenía con el cabildo de la catedral de León.

Debemos de resaltar que todos los pleitos de los que hemos hablado hasta el momento son pleitos presentados y litigados en segunda instancia, es decir, primero se impartía justicia por los alcaldes de los diferentes lugares, posteriormente se pasaba en primera instancia al corregimiento y finalmente se podía llegar a esta segunda instancia que son los tribunales de justicia del estado (Chancillería) como representantes del poder real, en casos excepcionales se podía llegar al poder Real²⁰.

A través del estudio del Archivo municipal de la ciudad de León²¹ y del Archivo catedralicio leonés²², he podido rastrear noticias de otros pleitos que se desarrollaron en la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid, estos pleitos nos hablan de:

- Un litigio entre el cabildo y la ciudad de León en 1513²³ por una ordenanza que el cabildo estableció sobre la venta de leña y de productos que se solían hacer en la Plaza de Regla²⁴.
- Otro pleito trata de una demanda del cabildo a los representantes de la ciudad de León para comparecer ante el consejo ya que el cabildo reclama que no se dejó asistir al peso de la harina²⁵ al abad Alonso Castaño²⁶.
- Privilegio que se concede al cabildo de la catedral de León para poder vender mercancías en la plaza de Regla y el patio de la iglesia Mayor de León²⁷.

18. ARACV Pleitos civiles. Zarandona y Balboa (OLV) Caja 1156 Doc. 11

19. Desde 30 de agosto de 1524 hasta 17 de febrero de 1525.

20. Para más información sobre este tema, véase: VV. AA *Instituciones de la España Moderna. Las jurisdicciones*. Editorial Actas, Madrid, 1996.

21. AHML

22. ACL

23. Valladolid, 17 de junio de 1513

24. AHML Legajo: 15 Número: 358

25. ACL nº 6194, 6198.

26. AHML Legajo: 15 Número: 359

27. AHML Legajo: 15 Número: 360

- También tenemos noticias de un pleito entre Juan Roderos y Pedro Garavito contra el cabildo de la catedral de León sobre los heredamientos que la dicha iglesia posee en los lugares de Naves y Roderos, litigio perdido por Juan Roderos y Pedro Garavito que ha de pagar 5022 maravedís en concepto de pago de las costas²⁸.
- Un pleito²⁹ que habla sobre un litigio por la jurisdicción civil y penal de Grajal³⁰ y Fuentes de los Oteros que gana el cabildo y que le permitirá nombrar merino y cobrar impuestos, además en esta sentencia se permite que los concejos nombren alcaldes para juzgar en primera instancia a los vecinos.
- Es interesante un conflicto que se dirimió en la Audiencia y Chancillería de Valladolid, sobre el aprovechamiento y arrendamiento de los prados de la vega³¹ en la ciudad de León.

Otros pleitos que no han llegado al nivel de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid, sino que se resuelven por el alcalde del corregimiento o corregidor son:

- Así en 1515³², se nos habla de un litigio en el que se pleitea acerca del aprovechamiento del agua de un puerto en el río Esla entre el cabildo y regimiento de la ciudad³³.
- Resolución de una querrela interpuesta por los componentes del cabildo de la catedral de León contra el regidor de la ciudad por haber apresado y haber entrado en casa de los canónigos, usurpándoles el privilegio que

tienen de privacidad en su domicilio, al sacar de sus casas a ciertos delincuentes³⁴.

- Otros pequeños pleitos sobre el portazgo y otros impuestos que tienen en la ciudad de León, el cabildo y el regimiento de la ciudad³⁵. Destacando la sentencia del alcalde del corregimiento y Adelantamiento del reino de León, por el cual se reconoce al deán y cabildo de la iglesia mayor de León el derecho a cobrar portazgo en la ciudad³⁶. Así, también un pleito sobre el régimen de las carnicerías y pescaderías de León³⁷. Entre otros de estos pleitos, destacaron varios en litigios de diferentes heredades³⁸.

Además, nos vamos a encontrar con otra serie de pleitos de menor calado pero con gran interés, como por ejemplo una apelación del cabildo al corregidor de Sahagun en relación de un pleito relativo a la división de los mojones entre los términos de Sahagún y Villalebrín³⁹.

Otro de estos pleitos⁴⁰, se llevaron a efecto entre el provisor del obispado y un vecino de León, sobre la tercia de los diezmos de un prado de Oteruelo.

No debemos de perder de vista, que en esta época nos encontramos además de una justicia civil, que la propia iglesia tenía su propia justicia eclesiástica y que muchos de los pleitos se podrían dilucidar aquí. Como por ejemplo el llevado ante el vicario general del obispo, que enfrentó al deán y cabildo contra unos vecinos de Antimio y Ardoncino sobre ciertos bienes⁴¹. O sobre otro pleito de unos bienes en el lugar

28. ACL nº 7288

29. ACL nº 4436

30. ACL nº 11705

31. ACL nº 6190, 6174, 6176.

32. León, 15-22 de octubre de 1515.

33. AHML Legajo: 15 Número: 379

34. AHML Legajo: 15 Número: 416

35. AHML Legajo: 16 Número: 424

Legajo: 16 Número: 430

Legajo: 16 Número: 431

36. AHML Legajo :16 Número: 429

37. ACL nº 5874

38. ACL nº 12739

39. ACL nº 6938

40. ACL nº 2446

41. ACL nº 2056

42. ACL nº 3850

de Banuncias⁴². Así, el maestrescuela de la catedral de Zamora dictó sentencia sobre unos prestamos en el lugar de Santiago de la Valduerna⁴³. También, nos encontramos con un importante pleito que trata sobre los diezmos de Liébana⁴⁴. Otro de los pleitos que resolverán los tribunales eclesiásticos es uno que versa acerca de un tema de excomunión⁴⁵. También cuestiones de diezmos⁴⁶, como de este caso los diezmos del mosto de Gordoncillo. Entre los pleitos que se solían dilucidar por parte de estos tribunales eclesiásticos, son los que se refieren a temas de la organización interna del cabildo de la catedral de León como es el caso de uno que nos habla sobre el derecho de corrección del Obispo sobre los capitulares⁴⁷.

Incluso, podemos reflejar como Fernando el católico, junto a Felipe I y la reina doña Juana, mandan al presidente y oidores de la Chancillería de Valladolid no admitan en su audiencia procesos eclesiásticos de personas eclesiásticas.

Así pues, nos encontramos con una gran variedad tipológica en lo que se refiere a los diferentes pleitos que hemos descubierto en este marco cronológico en los diversos tribunales de justicia.

Por lo que se refiere a la temática es muy variada, nos encontramos con una notable superioridad de todos aquellos conflictos que tienen la economía como telón de fondo, seguido de las cuestiones institucionales o sociales y posteriormente el resto de asuntos que son mínimos.

Una vez presentados los diferentes pleitos que han tenido relación con el cabildo de la catedral de León entre 1500 y 1525, es el momento en el que tenemos que comenzar a obtener una serie de conclusiones que puedan reflejar los motivos por el cual se realizan estos procesos judiciales, y del mismo modo, intentaremos leer entre líneas las características de la ejecución de estos pleitos.

Comenzaremos haciendo un análisis de los

pleitos que se encontraron en la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid, en primer lugar, en el pleito de Fenar nos encontramos con un litigio en el que destaca la pugna que hubo entre el cabildo y Gonzalo de Guzmán por el control jurisdiccional del Valle de Fenar. Lo que se persigue con este contencioso es mantener el control político, económico y judicial de una zona que puede ser muy rentable tanto económica como políticamente. No debemos de olvidar que este enfrentamiento corresponde también a una pugna entre el cabildo y el regimiento de la ciudad, ya que Gonzalo de Guzmán es el regidor de la ciudad de León. A través de este contencioso, podemos comprobar como el enfrentamiento entre el poder político y el poder eclesiástico va a ser muy importante en esta época en la ciudad de León, ya que es casi tan importante uno como el otro, incluso podemos decir que económicamente y socialmente tiene más poder el cabildo que el propio regimiento de la ciudad. La importancia del control de una zona tan relevante como el Valle de Fenar, se va a ver en el tiempo que dura este contencioso, dividido en dos bloques pero con una extensión de casi medio siglo de duración.

Por lo que se refiere al pleito de las mancebas, nos muestra un enfrentamiento entre el cabildo y el obispado. Pese a lo que en un principio debería de ser lo más habitual, la concordia eclesiástica, nos vamos a encontrar con dos instituciones religiosas enfrentadas por una cuestión que *a priori* debería resolverse en el seno de la iglesia y no en los tribunales civiles. Ante la acusación que el obispo hace a unos miembros del cabildo, se ha de ver la reacción de los miembros del cabildo que se van a unir en su defensa frente a la acusación episcopal. En este litigio se deja ver una lucha de poder entre el cabildo y el obispo. Se ha de dejar constancia de la indisciplina que se está produciendo por parte de los miembros del cabildo al estar viviendo con mancebas, algo que no debe de ser extraño dada la normalidad con que trata el tema el notario, que toma nota de los acontecimientos y de los testimonios de las diferentes

43. ACL nº 5185

44. ACL nº 12752
nº 4668

45. ACL nº 12746

46. ACL nº 4651

47. ACL nº 4570

partes. La justicia civil, a través de esta sentencia va a demostrar como no quiere ni le interesa entrar a valorar las cuestiones privadas de la iglesia y por ello no se va a pronunciar sobre la cuestión de las mancebas, mientras que sólo lo hará sobre las injurias realizadas contra la persona del obispo por los componentes del cabildo.

El pleito de Valporquero, al igual que el de Fenar, es un pleito principalmente económico y político por el control del lugar en un caso y por el fuero en el otro, de esa forma pretenden demostrar quien posee el poder, así como mantener el económico a través de diezmos, prebendas,...(Todos los privilegios que tiene el fuero). La sentencia nos demuestra el poder del cabildo y de la iglesia en general frente al poder del pueblo, aunque la realidad nos dice que el pleito fue ganado por la importancia que se le dio a los documentos que presentó el cabildo frente a la poca credibilidad que se le concedió a las declaraciones de las diferentes personas presentadas por el consejo. Es destacable la importancia que el Papa va a tener ante cualquier cuestión, en algunos momentos su importancia va a ser más elevada que la del rey, como sucede en este caso, cuando va a quitar a uno de los acusados de cualquier situación peligrosa sólo por ser acólito del Papa.

El pleito de la Granja de San Antolín, es un contencioso que destaca por ser un contubernio en el que se litiga sobre la extensión de una explotación agropecuaria perteneciente al cabildo de la catedral de León con el señor Diego de Osorio, Marques de Astorga quien tiene propiedades en las cercanías y no quiere que la granja ocupe terrenos que no son de la explotación capitular. Así mismo, a través de este conflicto judicial podemos ver como las personas que llegan a estas instancias judiciales, eran *personas de posibles*, ya que resultaba bastante caro pagarse un procurador que defiende tu causa en el cabildo de la catedral de León, por esto la nobleza y la iglesia serán principalmente los contendientes de estas batallas judiciales. En definitiva, este será otro conflicto de la lucha por el poder que mantienen la iglesia y el estado civil.

El pleito de Cillanueva, es un pleito meramente económico, ya que la cuestión por la que se litiga es meramente económica, como es una

herencia, pero lo que realmente se deja entrever en este conflicto es la permisividad que iban a tener algunos miembros del clero para convivir con mujeres (barraganas) y tener hijos (aunque sean ilegítimos). Esta situación parece ser, en esta época, un comportamiento admitido entre los miembros del cabildo y no tanto en el clero parroquial, pero lo que también se puede vislumbrar, que el poder eclesiástico es muy fuerte ya que intenta hacerse con el control económico de todos los miembros del cabildo, cuando se permitía a los canónigos además de tener un tesoro común, que ellos tuviera su pecunio personal.

El pleito de los diezmos, es un litigio en el que se discute acerca de la deuda de pago de los diezmos del lugar de Villafechos, así pues, el cabildo se querella contra Juan Pachón que es el deudor, lo que nos demuestra la capacidad que tenía el cabildo en el control de los diezmos, así como para querellarse y demostrar a todos los diezmeros el poder que tienen. De este modo conseguía que sólo se enfrentaran al cabildo las personas con un poder adquisitivo alto que les permitieran hacer frente a una apelación en la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid.

Así pues, otros contenciosos judiciales que llegan a la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid de los que tenemos noticias por el AHML y el ACL, nos hablan de temas como litigios por la venta de mercancías en la plaza de Regla y en el patio de la Iglesia, como uno de los privilegios que el cabildo tenía desde hace tiempo y que el regimiento de la ciudad pretendía quitarles. Se ha de destacar este asunto ya que tenía una gran importancia económica, al comprobar que esta plaza era la única en la que se vendían productos en la ciudad, y el beneficio de esta venta iba al cabildo. Otros pleitos que se producen son las heredades de bienes y propiedades que el cabildo recibe en diversos lugares de la diócesis leonesa y que a veces son reclamados por otras personas. Son habituales los pleitos por cuestiones de jurisdicción, ya que como hemos comentado anteriormente, tener la jurisdicción de un lugar significa tener el control político, económico y judicial del mismo. Otro contubernio judicial implicó al cabildo y al concejo de la ciudad de León tuvo como motivo el aprovechamiento y arrendamiento de unos prados en la vega, lo que nos sigue mos-

trando la lucha de poder entre las instituciones civiles y eclesiásticas de la ciudad.

Por lo que se refiere al resto de conflictos judiciales en un nivel inferior donde los alcaldes de los diversos lugares administraban justicia o el correjimiento, nos encontramos con una temática más variada destacando litigios por diezmos, jurisdicción, conflictos entre el regimiento y concejo de la ciudad de León contra el cabildo de la ciudad de León, portazgos y otros impuestos, ciertas heredas, y otros temas menores como división de mojonos, propiedades...

No debemos olvidar que la justicia podía ser: civil, todo lo que hemos analizado hasta el momento y religiosa, menos analizada en este

trabajo no carece de importancia ya que trata todos los temas referidos a la organización interna de la iglesia así como bienes, prestamos, excomuniones,...

En definitiva, lo que esta investigación ha pretendido es un acercamiento a las cuestiones judiciales del cabildo de la catedral de León en el primer cuarto del siglo XVI, teniendo como base los documentos encontrados en la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid, y acompañados de los descubiertos en las investigaciones realizadas en el Archivo Histórico Municipal de León y en el Archivo de la Catedral de León, junto con apoyos puntuales del Archivo Diocesano de León.

La Biblia de León del año 920 en el contexto de la miniatura hispánica*

Gloria Fernández Somoza

RESUMEN

La Biblia conservada en el Museo de la Catedral de León, conocida también como de Juan y Vimara, nombres de su copista e iluminador, presenta una serie de paralelos y concomitancias con otros manuscritos hispanos realizados en su mismo entorno cronológico: el año 920. La razón de estas afinidades vendría dada por una pervivencia de modelos artísticos desde época hispanovisigoda, a través del arte realizado en el siglo IX y llegando a la Biblia de León, ya a principios del X. De este modo se explicarían las similitudes apreciadas en la miniaturas de algunos códices realizados a principios de la antedicha centuria, encontrándose algunos alejados geográficamente, e incluso realizados en territorios bajo dominio musulmán.

ABSTRACT

The Bible Codex preserved in the Museum of León Cathedral is known as Bible Juan and Vimara, its copyist and illuminator. This Codex presents parallels and relationships with other Spanish manuscripts of its chronological surroundings, the year 920. The reason for these relationships is due to preserved models from the Visigothic tradition that remained in the Iberian Arts made in the 9th Century. This question explained the similitude between different manuscripts realised in the 10th Century in different places of the Iberian Peninsula, even under Muslim rulership.

PALABRAS CLAVE: Miniatura. Siglo X. León. Biblia

KEY WORDS: Illumination. 10th Century. León. Bible.

En el Museo de la Catedral de León se conserva un códice (cod. 6) procedente del monasterio leonés de Santa María y San Martín de Albares, en la zona del Bierzo¹, y que es conocido como Biblia de León o Biblia de Juan y Vimara por ser éstos sus artífices. Diácono el primero de ellos y presbítero el segundo, escribieron e iluminaron este manuscrito, concluido en el año 920 y encargado por un abad llamado Mauro. En origen debieron ser dos volúmenes de los que sólo

se ha conservado éste, correspondiente al segundo de ellos, con doscientos setenta y cinco folios. Escrito en letra visigótica, a dos columnas, el códice contiene, además de los textos bíblicos, otros que se intercalaron, tales como una Vida de San Froilán, obispo de León (fols. 101-101v.), o el tratadillo de genealogiis (fol. 216v), añadidos ambos hacia el mismo año de elaboración de la biblia². El colofón que nos da noticia del lugar y de la fecha de ejecución del códice se encontra-

* Este trabajo ha sido realizado en el marco de una beca postdoctoral concedida por la Secretaría de Estado de Educación y Universidades y cofinanciada por el Fondo Social Europeo. Asimismo quisiera expresar mi agradecimiento al profesor Fernando Galván Freile por mediarme ante el Ilmo. Cabildo de la Catedral de León y facilitar así la consulta del manuscrito a estudiar en las próximas páginas.

1. Fue A. Quintana Prieto quien identificó el cenobio con el de Santa María y San Martín de Albares, ubicado en la zona del Bierzo (A. QUINTANA PRIETO, "Santa María de Albares y su scriptorium", en *Temas Bercianos*, 3 vols., tomo I *Monasterios del Bierzo Alto*, Ponferrada, 1983, pp. 473-510, publicado con anterioridad en *Yermo*, X (1972), pp. 67-105).
2. T. AYUSO, "Los elementos extrabíblicos de la Vulgata", *Estudios bíblicos*, 1943, vol. II, cuaderno 2, pp. 133-187, en especial p. 146; M. C. DÍAZ Y DÍAZ, *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, León, 1983, pp. 307-308, quien afirma además que el texto de la Vida de San Froilán fue escrito por el propio Juan. Véase también J. M., CANAL SÁNCHEZ PAJÍN, "San Froilán Obispo de León. Ensayo biográfico", *Hispania Sacra*, 91 (1993), pp. 113-146; J. de PRADO REYERO, *Siguiendo las huellas de San Froilán*, Salamanca, 1994; E. CARRERO SANTAMARÍA, "The Bishop-Saints of Galicia and León, their Cults, and Material Remains (Ninth to Eleventh Centuries)", en *Decorations for the Holy Dead. Visual Embellishment on Tombs and Shrines of Saints*, Bélgica, 2002, pp. 93-110, en particular p. 94.



Figura 1. Biblia de León, folio-tapiz (Museo Catedralicio de León), Imagen Mas, Astorga.

ba en el último folio de éste (fol. 275v.), en un recuadro que hoy aparece completamente ennegrecido de manera que ya es imposible leerlo, aunque conocemos su contenido gracias a estudiosos de los siglos XVIII y XIX:

Sub Christi nomine completus / Fuit iste liber sub umbra / culo Sancte Marie / et Sancti Martini in monas / terio vocabulo Alba / res. Notum die / VIII kalendas... / Era DCCCCLXVIII. / Anno feliciter glorie sue / rege nostro Ordonius VI / anno regnante. / Felix ille...

"Bajo el nombre de Cristo se terminó este libro a la som-

bra de la iglesia de Santa María y San Martín, en el monasterio llamado Albares, el día octavo de las kalendas de ... en el año de 958, en el año sexto del reinado felizmente glorioso de nuestro rey Ordoño. Feliz aquel..."³.

El número de miniaturas figurativas en esta biblia es escaso. Sólo contamos con cuatro episodios neotestamentarios -fol. 201v- al comienzo de los textos evangélicos. El resto de figuraciones corresponden a la denominada cruz de Oviedo (fol. 1v), a un laberinto (fol. 2), a la rosa de los vientos (fol. 3), a una representación de animales y personajes insertos en círculos que se ha dado en llamar folio-tapiz (fol. 3v.), a las tablas de los cánones (entre los fols. 149 y 155v) y, lógicamente, a los símbolos de los evangelistas dispuestos en orden bíblico (San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan), que se distribuyen en los fols. 202, 209, 211 y 214 respectivamente.

Comencemos, siquiera de manera muy breve, un recorrido por sus miniaturas. En el fol. 1v. se representó, como suele ser bastante habitual en los códices altomedievales, una cruz griega que ha sido denominada por buena parte de la historiografía, como Cruz de Oviedo, debido al parecido con la Cruz de los Ángeles, custodiada en la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo y realizada en el año 808 por encargo de Alfonso II⁴. Le sigue una figuración de dos laberintos idénticos, en el fol. 2, de estructura ajedrezada y dispuestos uno sobre el otro. Las letras se ubican en el interior de dos pequeños círculos concéntricos y se aplica color –azul, amarillo, rojo y verde- al espacio entre éstos de modo que ópticamente se va formando una estructura romboidal. En el punto central de cada uno de los laberintos, señalados a través del vértice de un rombo azul, comienzan las letras que pueden leerse en todas las direcciones. En el superior se escribe: MAURUS ABBATI LIBRUM, mientras que en el inferior: VIMARA PRESBITER FECIT⁵.

3. Transcripción y traducción de A. Quintana Prieto ("Santa María de Albares y su scriptorium", op. cit., p. 477) tomando las realizadas por autores anteriores a él (M. RISCO, *Iglesia de León y monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad*, Madrid, 1792, p. 78; Z. GARCÍA VILLADA, *Catálogo de los códices y documentos de la catedral de León*, Madrid, 1919, p. 37; M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, Madrid, 1925, ed. facsímil, León, 1979, p. 153)
4. Una exhaustiva relación de las cruces miniadas, vinculadas además con la asturiana en J. M. FERNÁNDEZ-PAJARES, "La Cruz de los Ángeles en la miniatura española", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, año XXIII, nº 67 (1969), pp. 281-304 y C. CID PRIEGO, "Las joyas prerrománicas de la Cámara Santa de Oviedo en la cultura medieval", *Liño*, 10 (1991), pp. 7-46.
5. J. DOMÍNGUEZ BORDONA, "Exlibris mozárabes", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 32 (1935), pp. 153-163, en particular p. 159.
6. De ser así habría que enclavarlo en el Hispania visigoda. J. YARZA LUACES, "Los inicios de la miniatura hispana altomedieval", *Arte Medieval*, XI, nº 1-2, (1997), pp. 35-59, en especial p. 46.
7. S. SILVA Y VERÁSTEGUI, *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, 1984, p. 453.

Llegados al fol. 3 vemos una figuración de la rosa de los vientos, donde aparecen los elementos tierra, mar y aire, así como los distintos vientos. En la zona superior se dispuso una pequeña cruz, indicadora de que todo proviene y depende de la creación de Dios, en la misma línea que la que centra la rosa de los vientos en el *Oracional de Verona* –Verona, Biblioteca Capitolare, cod. LXXXIX-, fechado hacia el año 700 y procedente, con probabilidad, de Tarragona⁶. La composición legionense se estructura a través de una estrella de seis puntas en cuyos extremos y ángulos interiores se miniaron imágenes de los vientos, hasta un total de doce. No obstante, se escribieron sólo nueve de sus nombres de los vientos. Flanqueando la cruz, en la zona superior, encontramos la inscripción alusiva a *vulturum* (vulturino). Y a partir de aquí, y siguiendo el recorrido de las agujas del reloj, podemos ir leyendo *subsolanus* (subsolano), *eurus* (euro), *euroastren alisia* (euroastro), *australius* (austro), *africus* (áfrico), *fabonius* (favonio), *cincius alisia* (cierzo) y por último, *aquilio alisia estro* (aquilón).

Al contrario de lo que sería más habitual, aquí los vientos no aparecen como figuras humanas con aerófonos, sino que se representan a través de rostros inscritos en círculos, conformándose así una composición poco habitual por entonces y propia, según S. Silva Verástegui, de la época del Bajo Imperio⁷.

En el verso de ese mismo folio encontramos una miniatura a la que no se acabó de aplicar el color. Delimitada por un marco, se disponen treinta y seis círculos que engloban animales y figuras humanas. Éstas últimas suelen llevar algún objeto como son arcos, flechas u otros utensilios de dudosa interpretación y que más bien parecen aperos. De esta forma, algunos de los círculos están interrelacionados ya que se producen escenas cinegéticas en las que el animal y el cazador se disponen en discos contiguos. En otros, el personaje aparece realizando alguna tarea en el campo, como parecer ser el caso del segundo círculo de la izquierda, en la tercera fila. Esta composición recordaría a las lujosas telas orientales tan preciadas en Occidente, así como a los mosaicos que presentan también la misma estructura en círculos con animales y personajes huma-



Figura 2. Biblia de León, escenas neotestamentarias (Museo Catedralicio de León); Imagen Mas, Astorga.

nos⁸. De estos segundos encontramos un buen ejemplo en algunos pavimentos paleocristianos del Líbano. El procedente de la iglesia de San Cristóbal de Kabr-Hiram presenta en sus naves laterales un pavimento estructurado en círculos que encierran animales y representaciones de bustos humanos, alusivas a los meses, a las estaciones del año y a los vientos. Al oeste de la nave central se dispuso otro mosaico que muestra una composición estructurada a través de tallos de viña que surgen de cuatro cráteras y que van formando círculos en los que se inscriben escenas de caza y de trabajo en el campo. Estos pavimentos se han interpretado como una imagen del

Universo sensible; esto es, la Tierra y sus productos, las labores del hombre y las fuerzas de la naturaleza de las que depende⁹. Así, este sentido iconográfico estaría más en consonancia con el folio-tapiz de la Biblia de León, donde apreciamos también escenas cinegéticas y de trabajo en el campo, siendo precedidas, además, por la representación de la rosa de los vientos.

Ya en el folio 201v se figuraron las únicas escenas neotestamentarias que aparecen en este códice. Éstas son la Anunciación (*Maria cum Gabriel*), María y Jesús (*Maria cum Ihu*), la curación del ciego (*Ubi Ihs inluminat cecum*) y Jesús y la Samaritana (*Ubi Ihs loquitur cum mulier samaritana: puteum*). Todas ellas se dispusieron en el mismo folio, en una estructura rectangular que separa una de otras a través de cenefas ornamentales. Llama la atención esta disposición, en la que aparecen todos los episodios juntos y sin conexión física con el texto que ilustran. Así, para esta composición rectangular se ha sugerido un paralelo con la pilastra visigoda de la iglesia de San Salvador de Toledo – fechada entre finales del siglo VI y principios del VII-. Esta pilastra, decorada por sus cuatro caras, presenta en dos de ellas temas eucarísticos – panes y copas-, en otra una ornamentación de columnillas adosadas a la pilastra y en el frente se esculpen escenas que, dispuestas de arriba abajo, muestran la curación del ciego, la resurrección de Lázaro y la Samaritana y la hemorroisa¹⁰. Dejamos aquí esta interesante cuestión sobre la que volveremos en breve.

Seguidamente nos vamos encontrando con las representaciones de los símbolos de los Evangelistas. Cada uno de ellos da paso a su Evangelio en una composición que, a excepción de la de San Juan, es pareja en todos. Ésta consiste en una vasta circunferencia decorada en la que se inscribe un ángel con grandes alas, de cuyos hombros surge la imagen simbólica del Evangelista, al que además flanquea una inscripción alusiva a su identidad. Al respecto,



Figura 3. *Collectio Conciliorum*, visión simbólica de la iglesia donde se celebró el concilio de Cartago (Biblioteca Nacional, Madrid).

8. X. BARRAL I ALTET, al estudiar los mosaicos de Santa María de Ripoll, menciona el folio-tapiz de la Biblia de León, emparentando la composición a la de los pavimentos románicos (X. BARRAL I ALTET, *Els mosaics de paviment medievals a Catalunya*, Barcelona, 1979, p. 84).
9. H. STERN, "Sur quelques pavements paléo-chrétiens du Liban", *Cahiers Archéologiques*, XV (1965), pp. 21-37, en especial pp. 22-26. Al respecto también A. Grabar propuso la misma interpretación para algunos mosaicos de Transjordania, fechados entre los siglos V y VI (A. GRABAR, "Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien", *Cahiers Archéologiques*, XII (1962), pp. 115-152, en especial p. 118).
10. S. SILVA Y VERÁSTEGUI, *Iconografía del siglo X...*, op. cit., p. 180, nota al pie 53.

cabe señalar la imagen de Mateo, ya que en su figuración se unen en una sola la del ángel y la imagen simbólica del Evangelista como ser con rostro de hombre¹¹. Rematan la composición cuatro círculos secantes, dos en la parte superior y dos en la inferior, en los que se insertan además unos peces con un carácter decorativo. Este esquema iconográfico se desvía del tradicional del momento, al que a un cuerpo humano se le une la cabeza animal del Evangelista en cuestión¹². Como bien indicó J. Williams, estaríamos ante un iluminador que o bien rompe con las convenciones iconográficas del momento o bien, simplemente, las desconocía por completo¹³.

Por el contrario, la miniatura del Evangelista San Juan (fol. 214) presenta la particularidad de no compartir el esquema compositivo visto. Ni siquiera se le destina un folio completo a su imagen, cuestión que tendría que ver con la tarea de copiar el texto. Seguramente estemos ante un error del escriba que ocupó más espacio del necesario, de modo que acabó el texto evangélico de Lucas ya en el folio que debía destinarse a la iluminación de San Juan. También pudo haber ocurrido que la biblia de la que se estaba copiando ésta de León, planteara el mismo problema de distribución de los espacios. Sea como fuere, en el fol. 214 comienza el texto de San Juan con una imagen del autor representado a través de su símbolo zoomórfico, sobre una estructura de ornamentación floral de grandes dimensiones.

Ya por último, en el fol. 211, encontramos la representación del Evangelista Lucas, se disponen pequeños círculos rodeando la circunferencia central, colocándose en cada uno de ellos una letra de forma que, comenzando a la derecha de la cabeza del toro podemos leer un



Figura 4. *Vitae Patrum* (Biblioteca Nacional, Madrid).

recordatorio del diácono y escriba Juan, como ejecutor del libro, para que se rezase por él: *O lector, dum legis, / ora pro scriptore, / si Christum habebas protectore, / cuando dominus noster rogaveritis / Joannis diaconus fecit*. También en la figuración evangélica recién vista de Mateo (fol. 202), se presenta idéntica composición, con la misma intención: *† Joannes, diaconus, fecit et pinxit. Qui legerit, oret pro peccatore, si Christo habeat protectore et in omnibus adjutore*.

Encontramos dieciseis figuraciones de Tablas de Cánones, dispuestas entre los folios 149 y 155v¹⁴. Se ubican al comienzo del Nuevo Testamento, presentando una estructura frecuente en este tipo de composiciones, ideada por

11. W. S. COOK, "The Earliest Panels of Catalonia", (IV), *Art Bulletin*, VIII (1925-1926), pp. 195-234, en especial p. 211; C. NORDENFALK, *L'enluminure au Moyen Âge*, Ginebra 1995 (1ª ed. 1957), pp. 81-82.

12. A diferencia de otras representaciones contemporáneas, esta variante es habitual en el territorio hispano, encontrándose en los manuscritos de los Beatos, en el Antifonario de la catedral de León o bien en escultura, como es el ejemplo del capitel con los símbolos de los Evangelistas conservado en el Museo Arqueológico de Córdoba (H. SCHLUNK, "Observaciones en torno al problema de la miniatura visigoda", *Archivo español de arte*, XVIII (1945), pp. 241-265, en particular pp. 247-249; S. SILVA y VERÁSTEGUI, *Iconografía del siglo X...*, op. cit., p. 196). Existen también ejemplos en el resto de Europa, aunque por lo general proceden de fechas más tardías (R. CROZET, "Les représentations anthropo-zoomorphiques des évangélistes dans l'enluminure et dans la peinture murale aux époques carolingienne et romane", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 2 (1958), pp. 182-187).

13. J. WILLIAMS, *Manuscrits espagnols du Haut Moyen Age*, Nueva York, 1977, p. 44.

14. Existe una repetición en la posterior foliación del códice con el número de folio 150.



Figura 5. Biblia de León, escena marginal fol. 209v (Museo Catedralicio de León); Imagen Mas, Astorga.

Eusebio de Cesárea en el siglo IV. A destacar también aquí es la representación teriomórfica de los evangelistas, como ya se señaló, de tradición hispana, aunque su origen parece remontarse al Egipto copto o la zona oriental cristiana¹⁵.

Dejando ya las cuestiones puramente iconográficas, pasemos ahora a examinar el manuscrito desde el punto de vista formal. Estamos ante un estilo miniaturístico que se ha dado en llamar desde los estudios más antiguos, como mozarabe¹⁶. La idoneidad de tal adjetivo para dicho campo

15. Los evangelistas se figuraron a través de la cabeza del animal correspondiente, cuerpo humano y alas angélicas. H. Schlunk trató el tema, proponiendo un origen hispano (H. SCHLUNK, "Estudios iconográficos en la iglesia de San Pedro de la Nave", *Archivo Español de Arte*, XLIII (1970), pp. 245-268). Pero su origen parece remontarse al Egipto copto o la zona oriental cristiana (M. WERNER, "On the origin of zooanthropomorphic evangelist symbols: The early christian background", *Studies of Iconography*, 10 (1986), pp. 1-35; Id., "On the origin of zooanthropomorphic evangelist symbols: The early medieval and later coptic, nubian, ethiopian and latin evidence", *Studies of Iconography*, 13 (1989-1990), p. 1-47; J. YARZA LUACES, "¿Existió una miniatura mozarabe?", *Actas del I Congreso Nacional de cultura mozarabe*, Córdoba, 1996, pp. 53-71, en particular p. 62). Señalar también que en el folio 150v bis y en el 151 apreciamos errores en la correspondencia de la iluminación de los Evangelistas ya que en éste último folio la imagen de Marcos y la de Mateo están cambiadas respecto a su lugar. Mientras en el 150v bis, bajo la inscripción identificativa de Marcos se minia el toro de Lucas y bajo el apelativo de Lucas se ilumina el águila de Juan.

artístico ha sido puesta en entredicho por numerosos investigadores actuales. No obstante, la denominación de "mozárabe" sigue dándose aún hoy como calificativo al arte ejecutado en este período del siglo X, más ya como una inercia historiográfica que entendemos todos, a pesar de sus limitaciones conceptuales¹⁷. En todo caso, centrándonos exclusivamente en la Biblia de León, estamos ante una ejecución plana donde predomina de forma absoluta la mancha de color¹⁸, recordando, como bien se ha dicho, la técnica del esmalte debido a que el color se aplica en espacios determinados, como alveolos¹⁹. La iluminación se hace a través de aguadas sobre dibujo de tinta. Es un tipo de acuarela en la que los colores se unen a un elemento blanco de manera que cubre totalmente la superficie del pergamino, sin que se transparente, permitiendo así gamas cromáticas muy diferenciadas²⁰. Presenta además un barniz sobre la capa pictórica, habitual también en este momento.

En las miniaturas de este códice se han visto una serie de influencias estilísticas de muy variada corte. Algunos investigadores propusieron la existencia de un marcado carácter orientalista, procedente de lo siríaco o copto, con reminiscencias andaluzas²¹. También J. Guilmain vio un influjo

oriental, que procedería de la escultura monumental²². Por otro lado, cabe resaltar en el códice legionense la decoración ornamental de los círculos de los Evangelistas, donde encontramos también el motivo de los peces que recuerda a la iluminación de la Biblia de Cava dei Tirreni (Abadía de la Santísima Trinidad, Ms. 1, datada en el siglo IX)²³. Contrariamente a lo expuesto líneas arriba, en la actualidad existen recelos a la hora de atribuir cierta vinculación islámica a la Biblia de León, planteando una síntesis de varias corrientes artísticas entre las que también estaría la tradición hispanovisigoda²⁴. Así mismo se han establecido comparaciones, más o menos cercanas, entre la Biblia de León y otros manuscritos hispanos fechados también en el siglo X. Entre ellos, la Biblia de Cardeña²⁵ y la Biblia de San Millán de la Cogolla, -Real Academia de la Historia, Madrid-²⁶.

Miniaturísticamente hablando, a partir de mediados del siglo X las cosas cambiarán sustancialmente con la aparición de Magio y Florencio, pero en su primera mitad, se realizaron una serie de manuscritos miniados que presentan ciertos puntos de contacto. Los tres grandes focos de este momento los encontramos en Andalucía, Toledo y el territorio castellanoleonés, estando los dos

-
16. En este sentido M. Gómez Moreno, aunque no el primero, sentó fuertemente las bases sobre el arte "mozárabe", gracias a su obra *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, Madrid, 1919, ed. facsímil, Granada, 1998. Sobre el tema véanse las revisiones planteadas en J. CAMÓN AZNAR, "Arquitectura española del siglo X", *Goya*, nº 52 (1963), pp. 206-219; I. G. BANGO TORVISO, "Arquitectura de la décima centuria: ¿Repoblación o mozárabe?", *Goya*, nº 122 (1974), pp. 68-75; Id., *El arte mozárabe*, Madrid, 1992; Id., "El arte mozárabe", en *Actas del I Congreso Nacional de Cultura Mozárabe (Historia, Arte, Literatura, Liturgia y Música)*, Córdoba, 1996, pp. 37-52; Id., "Estudio preliminar", en GÓMEZ-MORENO, M., *Iglesias mozárabes...*, pp. XI-XXV.
17. Sobre toda esta cuestión véase J. YARZA LUACES, "¿Existió una miniatura mozárabe?", op. cit.
18. Los colores utilizados son el verde, minio, amarillo, negro y azul grisáceo.
19. J. CAMÓN AZNAR, "El arte en la miniatura española en el siglo X", *Goya*, 58 (1964), pp. 266-287, en particular p. 269.
20. M. LÓPEZ SERRANO, "La miniatura mozárabe, reflejo de la vida y del arte de los siglos IX al XI", *Arte y cultura mozárabe, I Congreso Internacional de Estudios mozárabes*, Toledo, 1975, Toledo, 1979, pp. 9-69, en particular p. 26.
21. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, p. 153.
22. Así es para el caso del ave que lleva un pez en su pico o los pequeños cuadrúpedos, que formarían parte del vocabulario tradicional de ornamentos merovingios y que continúan apareciendo en la miniatura carolingia (J. GUILMAIN, "Zoomorphic decoration and the problem of the sources of mozarabic illumination", *Speculum*, XXXV, 1 (1960), p. 17-38, en particular p. 27).
23. WILLIAMS, *Manuscrits espagnols...*, p. 44; J. YARZA LUACES, "La pintura española medieval: desde la cultura visigoda hasta finales del románico", *La pintura en Europa. La pintura española*, 2 t., Milán, t. I, 1995, pp. 15-69, en especial p. 18.
24. Según los autores, la excepción aquí podría plantearse tan sólo en la miniatura del folio-tapiz decorado con círculos que engloban animales y figuras humanas. Composiciones que, por otro lado, encontramos igualmente en el mundo carolingio (V. GARCÍA LOBO y F. GALVÁN FREILE, "Archivo catedralicio. El tesoro de la memoria escrita", cap. XI, en *La Catedral de León. Mil años de historia*, León, 2002, pp. 302-321, en especial p. 315).
25. Escrita por el diácono Gómez en el año 920. CAMÓN AZNAR, "El arte en la miniatura española en el siglo X", p. 270.
26. J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Exposición de códices miniados españoles. Catálogo*, Madrid, 1929, p. 15; SILVA Y VERÁSTEGUI, *Iconografía del siglo X...*, p. 74. No obstante, como bien manifiesta esta última autora, las tablas de cánones presentan una composición tan establecida que tampoco pueden ser tenidas en cuenta como elemento definitorio en la comparación.

primeros bajo dominio musulmán. A pesar de la posible influencia árabe que pudieron tener los *scriptoria* toledanos y andaluces, la forma miniaturística de sus códices es muy similar a la que vemos en los leoneses, en concreto en la Biblia de León. Claro ejemplo de ello serían las miniaturas del *Collectio Conciliorum* –Biblioteca Nacional, Madrid-, procedente de Toledo y datado entre finales del siglo IX y principios del X; el conocido como Breviario mozárabe, fechado entre los siglos IX y X –Biblioteca Nacional, Madrid- y procedente de la catedral de Toledo²⁷; o bien, el denominado *Códice misceláneo* (ms. 22) conservado en la misma catedral de León, aunque realizado en Córdoba, poco después de mediados del siglo IX, y siendo llevado a León antes de que finalizase ese mismo siglo por Samuel, su poseedor (SAMUEL LIBRUM EX SPANIA VENI). A principios del X este códice debía encontrarse en el monasterio leonés de Abellar, donde estuvo hasta 1120 aproximadamente, momento en el que se produjo la decadencia del monasterio y fue trasladado a la catedral de León²⁸. Este manuscrito ha sido puesto en relación con otro, que contiene las *Vitae Patrum*, y que fue realizado en territorio leonés en el año 902, custodiado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Al igual que el códice anterior, en éste vemos iniciales que se forman con figuras humanas y que llevan sobre la cabeza una especie de tocado que a veces no parece claro si se trata del cabello o bien es una especie de toca que recuerda en su forma a un nimbo²⁹. Tal característica es habitual también en la Biblia de León, al igual que las bandas coloreadas que conforman las figuras y que es extensible tanto a la biblia legionense como al resto de manuscritos de los que estamos hablando aquí. Podemos apreciar estos paralelos de forma muy clara en una figura humana representada en el fol. 209v. de la Biblia de la catedral de León.

Tras lo recién argumentado, habría que incidir en que ni mucho menos estamos hablando de una identidad miniaturística, y sí de semejanzas ilustrativas que vendrían dadas bien por la circulación de manuscritos que sabemos que hubo durante la Edad Media, o bien por la existencia de fuentes comunes, procedentes de la miniatura anterior, y que sentaron las bases para los códices realizados en estos primeros años del siglo X, independientemente del lugar de ejecución, conllevando así unos mismos o parecidos resultados, propios de la evolución de la miniatura anterior. Desafortunadamente conocemos muy poco de esa miniatura pero, analizando por lo que aquí nos interesa la Biblia de la catedral de León, encontramos una serie de recursos figurativos que podrían llevarnos a lo ejecutado en la tardoantigüedad y en época hispanovisigoda³⁰. En este sentido volvemos a lo comentado anteriormente al respecto de la miniatura sobre la Vida de Cristo. S. Silva y Verástegui sugirió el paralelo ya anunciado con la pilastra toledana, preguntándose si la miniatura leonesa se inspiró en esa pilastra u otras parecidas o bien si derivan ambas de miniaturas de época visigoda, hoy perdidas³¹. En este sentido tenemos dos obras artísticas que, enclavadas en el siglo IX, sirven de puente, poniendo de manifiesto la secuencia evolutiva entre las obras visigodas y la Biblia de León, ya en el siglo X. Éstas son, en primer lugar, las jambas esculpidas de la iglesia de San Miguel de Lillo³², con idéntica estructura y composición a la pilastra toledana y a la miniatura leonesa y, en segundo, la ya comentada Biblia de Cava dei Tirreni, procedente de una tradición visigoda, y con algunos elementos ornamentales parejos a los vistos en el códice de la Catedral de León³³.

Por otro lado, como ya comenté, se encuentran

27. J. ENCISO, "El Breviario Mozárabe de la Biblioteca Nacional", *Estudios bíblicos*, 1943, vol. II, cuaderno 2, pp. 189-211; G. BOLOGNA, *Merveilles & Splendeurs des livres du temps jadis*, París, 1990, p. 73.

28. DÍAZ Y DÍAZ, C., *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, pp. 55-88; YARZA LUACES, "¿Existió una miniatura mozárabe?", p. 64.

29. *Ibid.*, pp. 64-65.

30. Sobre el arte hispánico en época visigoda y sus posibles orígenes y evolución véase P. de PALOL "Esencia del Arte Hispánico de época visigoda", *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, III I Goti in Occidenti, problemi, 29 marzo-5 aprile, 1955, Spoleto, 1956, pp. 65-126.

31. SILVA Y VERÁSTEGUI, *Iconografía del siglo X...*, p. 180, nota al pie 53.

32. San Miguel de Lillo se construyó en época de Ramiro I (843-850).

33. En lo referente al relieve asturiano, y teniendo en cuenta que estas obras estuvieron policromadas en origen, llamaría la atención la similitud en el aspecto visual que produciría éste y la miniatura de la que aquí hablamos, teniendo también ese efecto alveolado, tan característico de dicha iluminación.

Figura 6.
Jambas San Miguel
de Lillo.



reminiscencias tardoantiguas en la miniatura del folio-tapiz, pudiéndose poner en paralelo con pavimentos paleocristianos. Este tipo de influencias podrían haber llegado también a través de lo visigodo, ya que éste es un período que, en lo artístico, adopta fórmulas anteriores. De hecho, para la pilastra de San Salvador de Toledo P. de Palol ha sugerido el influjo de los sarcófagos paleocristianos del tipo constantino que encontramos en la misma zona toledana³⁴.

Así, recapitulando en lo argumentado hasta el momento, se podría resumir proponiendo una serie de paralelos entre la Biblia de la catedral de

León y la posible miniatura visigoda, de manera que estaríamos ante una evolución desde ésta hasta la ilustración que se hace a principios del siglo X. La influencia antigua que se manifiesta igualmente en la Biblia de León vendría dada a través de esa misma miniatura visigoda, ya que ésta recibiría, a su vez, la influencia del arte tardorromano, llegando así esta pervivencia de modelos hasta el siglo X, a través del arte ejecutado en el IX, que recoge las tradiciones anteriores y da el relevo al período artístico posterior. De esta manera podríamos explicar ese común estilo miniaturístico visto en códices de la primera mitad del siglo X, pero procedentes de lugares muy diversos.

34. PALOL, "Esencia del Arte Hispánico de época visigoda", p. 108. Véase también R. BARROSO CABRERA y J. MORÍN DE PABLOS, "Fórmulas y temas iconográficos en la plástica hispanovisigoda (siglos VI-VIII). El problema de la influencia oriental en la cultura material de la España tardoantigua y altomedieval", *Visigodos y omeyas*, L. CABALLERO y P. MATEOS (eds.), *Anejos de Archivo Español de Arqueología*, XXIII, 2000, pp. 279-306.

La rivalidad entre la Catedral y San Isidoro a la luz de las fuentes (ss.XI-XIII)

A don Antonio Viñayo González

Therese Martin

RESUMEN

Las instituciones más poderosas del León medieval eran la Catedral y el monasterio real de San Isidoro. El prestigio de San Isidoro vino de su asociación con el palacio y el cementerio de los reyes de León, mientras que la Catedral fue el centro eclesiástico de mayor importancia. Un estudio de la documentación generada por estos centros demuestra una fuerte rivalidad entre los dos durante unos tres siglos, la cual se ve claramente en los Milagros de San Isidoro, escritos por Lucas de Tuy hacia 1220.

ABSTRACT

The most powerful religious institutions in medieval León were the Cathedral and the royal monastery of San Isidoro. San Isidoro's prestige came from its association with the palace and royal cemetery of the kings and queens of León, while the Cathedral was the most important ecclesiastical center. An examination of the documentation emanating from these centers shows a strong rivalry between the two over the course of three centuries, which the Miracles of San Isidoro, written by Lucas of Tuy c.1220, make especially clear.

PALABRAS CLAVE: San Isidoro. Hagiografía. Milagro. Peregrino. Lucas de Tuy

KEY WORDS: St. Isidore. Hagiography. Miracle. Pilgrim. Lucas of Tuy

La lucha por el poder entre la iglesia real de San Isidoro y la catedral de León se interpretó en función del prestigio, el público y las donaciones realizadas por esto. Los *Milagros de San Isidoro*, escritos por Lucas de Tuy al principio del siglo XIII, hablan claramente de esta función pero desde el siglo XI también se encuentran testimonios en fuentes no hagiográficas en relación con el conflicto entre las dos instituciones religiosas de mayor importancia en León. En 1052, por ejemplo, un pleito sobre la propiedad de la villa de Llanos entre el obispo Cipriano y el abad Froila se argumentó delante de los reyes, dentro del palacio real donde más tarde se construiría la

iglesia románica de San Isidoro¹ (Fig. 1). Dicha disputa que se resolvió a favor de la Catedral, no es sino uno de los muchos casos en el que los dos poderes eclesiásticos de León se enfrentaron. Cada uno intentó aventajar al otro, San Isidoro como la sede del poder temporal y el lugar de descanso eterno del santo visigodo, y la Catedral como el mayor poder eclesiástico y sede del obispo².

Ya hacia 1135, cuando se escribió la llamada Guía del Peregrino del *Códice Calixtino*, León fue considerada una parada imprescindible en el Camino de Santiago³. El escritor de la guía la cita dos veces, primero como "la corte y real ciudad de

-
1. Archivo de la Catedral de León (ACL) 1354 y 1353, publicados en E. MARTÍN LÓPEZ, *Patrimonio cultural de San Isidoro de León: Documentos de los siglos X-XIII*, León, 1995, pp24-26 y en J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental del archivo de la Catedral de León (775-1230)*, vol. 4 (1032-1109), León, 1990, pp. 278-281: "in concilio ante rex domnus F redenandus et regina domna Sancia in Legione ante homines magnati Palatii".
 2. En este estudio no tratamos la cuestión de la rivalidad en términos artísticos a pesar del interés que tiene dicho tema. Apenas se ha investigado aunque un primer paso se dio Etelvina Fernández González, quien cree que la elaboración del Libro de las Estampas de la Catedral de finales del siglo XII radica en la competencia con San Isidoro para el favor de los reyes. E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "El retrato regio en los Tumbos de los tesoros catedralicios", *Maravillas de la España Medieval: Tesoro Sagrado y Monarquía*, coord. Isidoro G. Bango Torviso, 2 tomos, Madrid, 2001, t. 2, pp. 41-54, esp.43.
 3. Traducción de A. MORALEJO, C. TORRES Y J. FEO, *Liber Sancti Jacobi, "Codex Calixtinus"* Santiago de Compostela, 1951 (Pontevedra, 1992). Hay una reciente edición crítica latín/inglés de la Guía del Peregrino de Paula Gerson, Annie Shaver-Crandell, Alison Stones, y Jeanne Krochalis, *The Pilgrim's Guide to Santiago de Compostela: Critical Edition*, vol. 1, The

León, llena de toda especie de felicidades.⁴ La segunda referencia subraya el éxito de San Isidoro sobre la catedral como lugar de peregrinaje.

Luego, en la ciudad de León, se ha de visitar el venerable cuerpo de san Isidoro, obispo y confesor o doctor, quien estableció una piadosísima regla para los clérigos de su iglesia, infundió sus doctrinas al pueblo español y honró a toda la santa Iglesia con sus floridos escritos⁵.

Como se ve, sólo la iglesia de San Isidoro fue señalada por el autor del *Liber Sancti Jacobi* como un lugar que merecía ser visitado por los peregrinos. Ni la Catedral ni ninguna de las muchas iglesias de la ciudad se consideró digna de mención. De hecho San Isidoro es la última iglesia que se cita como lugar de visita antes de la misma catedral de Santiago de Compostela. Tampoco en las cinco largas jornadas que separan León de Compostela, unos trescientos kilómetros, aparece mencionado lugar de culto alguno. De esta manera y con la finalidad de incrementar el prestigio de aquella para los peregrinos ante la catedral de León el autor del *Liber Sancti Jacobi* relacionó San Isidoro con Santiago.

Por otra parte la *Crónica del Emperador Alfonso* nos revela algunas de las diversas funciones que ejercían San Isidoro y la Catedral⁶. Se escribió hacia 1145 durante el reinado de Alfonso VII (1126-1157). Dos momentos de trascendencia en la vida del monarca tuvieron lugar en la ciudad de León, el primero de los cuáles fue su coronación imperial en 1135

en la Catedral, después de la cual Alfonso celebró una gran fiesta en el palacio de San Isidoro. La crónica nos proporciona una vista contemporánea de los tres días del concilio religioso, la coronación y las siguientes celebraciones, así como el despacho de cuestiones judiciales. También subraya el carácter público de los actos y la importancia simbólica de la ciudad de León como capital del Reino⁷. La larga descripción, más explícita de lo que suele ser normal en las crónicas del siglo XII, merece ser puesta en su totalidad.

Después de esto, en el año 1135, el rey fijó como fecha de celebración de un concilio en la ciudad regia de León el 2 de junio, festividad del Espíritu Santo, con los arzobispos, obispos, abades, condes, nobles, duques y jueces que había en su reino. En el día fijado llegó el rey, con él su esposa la reina doña Berenguela y su hermana, la infanta doña Sancha y con ellos el rey García de Pamplona; y, como el rey ordenó, todos se reunieron en León. Llegó también una gran cantidad de monjes y de clérigos y una muchedumbre innumerable para conocer, oír y pronunciar la palabra divina.

En el primer día del concilio todos los nobles y plebeyos se reunieron con el rey en la iglesia de Santa María y discutieron allí sobre lo que les sugirió la clemencia de nuestro Señor Jesucristo y sobre lo que es conveniente para la salvación de las almas de todos los fieles. El segundo día, en el que se celebra la venida del Espíritu Santo a los apóstoles, los arzobispos,

Manuscripts: Their Creation, Production and Reception, vol. 2, *The Text: Annotated English Translation*, Londres, 1998. Ver también A. SHAVER-CRANDELL, P. GERSON Y A. STONES, *The Pilgrim's Guide to Santiago: A Gazetteer*, London, 1995; Alison Stones y Jeanne Krochalis, "Qui a lu le Guide de pèlerin de Saint Jacques?" *Pèlerinages et croisades*, Paris, 1995, pp.11-36.

4. "Legio urbs regalis et curialis, cunctisque felicitatibus plena.." Moralejo et al., p504; Gerson et al., pp. 14-15.
5. "Inde apud urbem Legionem uisitandum est corpus uenerandum Beati Ysidori episcopi et confessoris siue doctoris, qui regulam piissimam clericis ecclesiasticis instituit, et gentem Yspanicam suis doctrinis imbuit, totamque sanctam aecclesiam codicibus suis florigeris decorauit." MORALEJO ET AL., p549; GERSON ET AL., pp. 64-65.
6. M. PÉREZ GONZÁLEZ, *Crónica del Emperador Alfonso VII: Introducción, traducción, notas e índices*, León, 1997; A. MAYA SÁNCHEZ, *Chronica Adefonsi Imperatoris*, Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis, 71, Turnholt, Brepols, 1990, pp.109-248; L. SÁNCHEZ BELDA, *Chronica Adefonsi Imperatoris*, Madrid, 1950; A. Huici, ed., *Chronica Adefonsi Imperatoris*, en *Las crónicas latinas de la reconquista*, Valencia, 1913, vol. II, pp. 171-440. Versión inglesa en S. BARTON y R. FLETCHER, *The World of El Cid: Chronicles of the Spanish Reconquest*, Manchester, 2000, pp.148-263. Ver también M. RECUERO ASTRAY, *Alfonso VII, Emperador: el imperio hispánico en el siglo XII*, León, 1979; A. VIÑAYO, La coronación imperial de Alfonso VII de León, León, 1979; A. FERRARI, "El cluniacense Pedro de Poitiers y la *Chronica Adefonsi Imperatoris*," *Boletín de la Real Academia de la Historia* 153 (1963), pp.153-204; A. UBIETO ARTETA, "Sugerencias sobre la *Chronica Adefonsi Imperatoris*," *Cuadernos de Historia de España* 25-26 (1957), pp. 317-326.
7. La importancia de la capital en el reinado de Fernando I nos explicó J. WILLIAMS, "León: The Iconography of a Capital", *Cultures of Power: Lordship, Status and Process in Twelfth-Century Europe*, ed. Thomas N. Bisson. Philadelphia, 1995, pp. 231-258 (ed. castellana: "León: iconografía de la capital", *El reino de León en la Alta Edad Media*, IX, ed. J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, León, 1997, pp. 11-37).

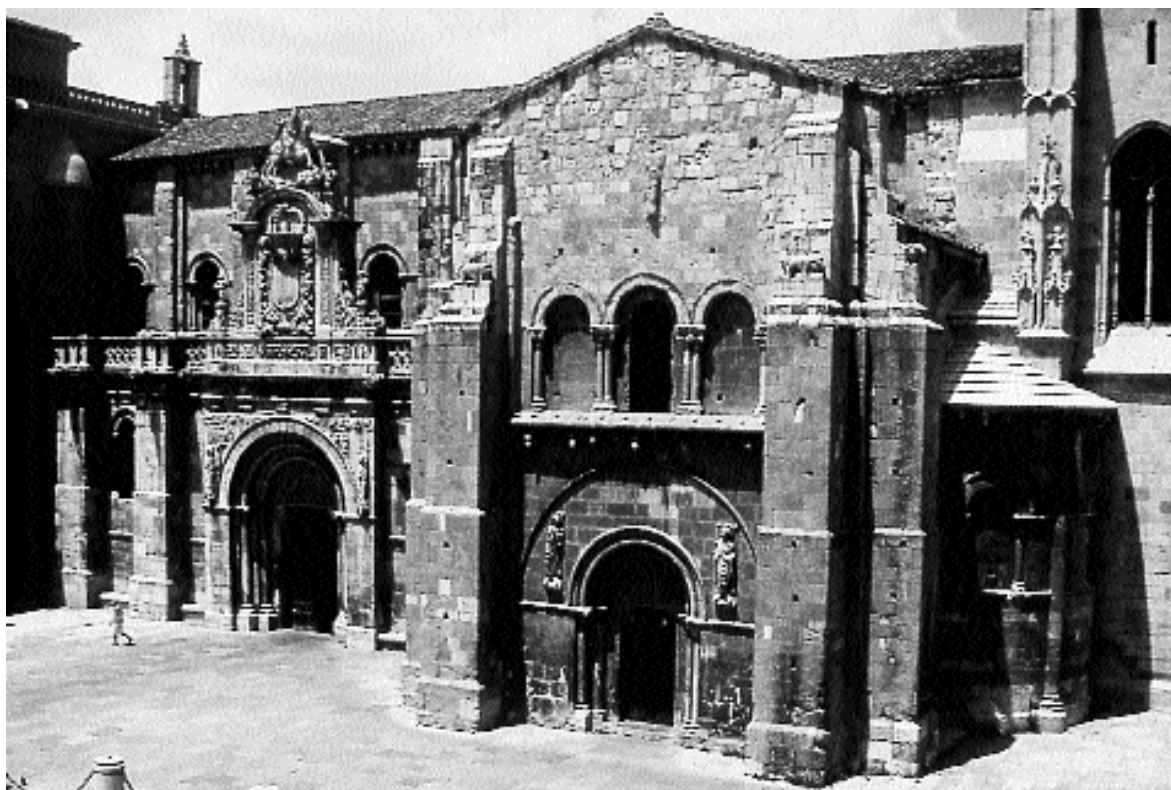


Figura 1. Real Colegiata de San Isidoro, León, c.1095-1124 [foto: autora]

los obispos, los abades, todos los nobles y plebeyos y todo el pueblo se reunieron de nuevo en la iglesia de Santa María junto con el rey García y la hermana del rey, tras recibir el consejo divino, para proclamar emperador al rey, puesto que el rey García, el rey de los musulmanes Zafadola, el conde Raimundo de Barcelona, el conde Alfonso de Tolosa y muchos condes y duques de Gascuña y Francia le obedecían en todo. Vestido el rey con una excelente capa tejida con admirable artesanía, pusieron sobre su cabeza una corona de oro puro y piedras preciosas y, tras poner el cetro en sus manos, sujetándole el rey García por el brazo derecho y el obispo de León Arriano por el izquierdo, junto con los obispos y abades le condujeron ante el altar de Santa María cantando el "Te Deum laudamus" hasta el final y diciendo: "¡Viva el emperador Alfonso!". Y tras darle la bendición, celebraron la misa siguiendo la liturgia de los días festivos.

Después cada uno regresó a su tienda. Por otra parte, mandó celebrar un gran convite en los palacios reales, y los condes, nobles y duques

servían las mesas reales. Y el emperador mandó también dar cuantiosos donativos a los obispos y abades y a todos y distribuir entre los pobres numerosas limosnas de vestidos y alimentos.

El tercer día de nuevo el emperador y todos, como acostumbraban, se reunieron en los palacios reales y trataron los temas pertinentes a la salvación de todo el reino de España. El emperador sancionó costumbres y leyes en todo su reino, como lo fueron en tiempos de su abuelo el rey don Alfonso. Mandó restituir a todas las iglesias todos los bienes inmuebles y los servidores que habían perdido sin tenerse en cuenta la ley y la justicia. Mandó poblar las villas y territorios que se habían destruido en tiempo de guerra y plantar viñas y toda clase de árboles. Y mandó a todos los jueces erradicar severamente los vicios en los hombres que se mostraran contrarios a la justicia y a los decretos de los reyes, nobles, autoridades y jueces⁸.

Esta estampa nos permite ver la división de poderes entre la Catedral y San Isidoro. En la primera se celebró el concilio sobre "la salvación de

8. PÉREZ GONZÁLEZ, 1997, pp. 84-85; SÁNCHEZ BELDA, 1950, pp. 54-57. "Post haec, in Era CLXXIII post millesimam, constituit rex diem celebrandi concilium apud Legionem civitatem regiam, quarto nonas [iunii] in die Sancti Spiritus cum archiepisco-

las almas de todos los fieles," y allí le invistieron al emperador con su poder. Sin embargo fue en los palacios reales de San Isidoro donde ejerció Alfonso VII esta facultad. Allí en la fiesta que siguió a la coronación se mostró como un anfitrión generoso y el día después proclamó las nuevas leyes para gobernar su reino. Vemos como el rey se cuidó de mantener buenas relaciones con los dos centros eclesiásticos legionenses no mostrando preferencia por ninguno de ambos. Les concedió un estatus separado pero equivalente en los dominios que les correspondía a cada uno.

La boda en 1144 de la infanta Urraca, hija de Alfonso VII, tal y como se ve en la *Crónica del Emperador Alfonso VII*, también nos proporciona una vista de una de las funciones más bien simbólicas de San Isidoro. El cronista narra las entradas triunfales en León del emperador y la emperatriz, del novio, el rey García Ramírez de Navarra con su séquito, y de la infanta Urraca con su tía, la infanta Sancha, hermana del emperador. Entraron por la Puerta Cauriense que se abre en la parte occidental de la muralla de la ciudad e hicieron una procesión pública hasta San Isidoro. Allí en la plaza celebraron la boda real

con un fastuoso espectáculo diseñado para impresionar.

La infanta doña Sancha dispuso el tálamo en los palacios reales, que están en San Pelayo⁹, y en los alrededores del tálamo una numerosísima muchedumbre de bufones, mujeres y doncellas que cantaban con órganos, flautas, cítaras, salterios y toda clase de instrumentos musicales. Por otra parte, el emperador y el rey García estaban sentados en el trono real en un lugar elevado delante de las puertas del palacio del emperador, mientras que los obispos, abades, condes, nobles y duques se hallaban en asientos dispuestos en derredor de aquellos¹⁰.

Las festividades aprovecharon la fachada de San Isidoro como un palco de teatro en el que subyacía la voluntad de poner de relieve el prestigioso linaje de la infanta leonesa dada en matrimonio al rey de Navarra. Actuando como telón a modo de testigo silencioso, la iglesia y el palacio real suponían un recordatorio constante de las conexiones dinásticas de la infanta a través de su padre el emperador.

pis, episcopis et abbatibus, comitibus et principibus, ducibus et iudicibus, qui in illius regno erant. Ad statutum diem venit rex et cum eo uxor sua domna Berengaria regina, et soror sua infantissa domna Sanctia, et cum eis rex Garsia Pampilonensium. Et sicut rex praecepit, omnes iuncti sunt in Legionem. Venit autem et maxima turba monachorum et clericorum, necnon et plebs innumerabilis ad videndum sive ad audiendum vel ad loquendum verbum divinum. In prima autem die concilii, omnes maiores et minores congregati sunt in ecclesia Sanctae Mariae cum rege, et tractaverunt ibi quae sugessit clementia Ihesu Christi Domini nostri et [quae] ad salutem animarum omnium fidelium sunt convenientia. Secunda vero die, qua adventus Sancti Spiritus ad apostolos celebratur, archiepiscopi, episcopi et abbates et omnes nobiles et ignobiles et omnis plebs, iuncti sunt iterum in ecclesia Beatae Mariae et cum rege Garsia et cum sorore regis, divino consilio accepto, ut regem vocarent imperatorem pro eo quod rex Garsia et rex Zafadola Sarracenorum et comes Raymundus Barchinonensium et comes Adefonsus Tolosanus et multi comites et duces Gasconiae et Franciae in omnibus essent obedientes ei. Et induto rege capa optima, miro opere contexta, imposuerunt super caput eius coronam ex auro mundo et lapidibus pretiosis, et misso sceptro in manibus eius, rege Garsia tenente eum ad brachium dextrum et Ariano episcopo Legionense sinistrum, una cum episcopis et abbatibus dederunt ante altare Sanctae Mariae cantantes "Te Deum laudamus" usque ad finem et dicentes "Vivat Adefonsus Imperator!". Et, data benedictione super eum, celebraverunt missam more festivo. Deinde reversi sunt unusquisque in tentoriis suis. Iussit autem fieri magnum convivium in palatiis regalibus, sed et comites et principes et duces ministrabant mensis regalibus. Iussit autem dari imperator magna stipendia episcopis et abbatibus et omnibus, et facere magnas eleemosinas pauperibus, indumentorum et ciborum. Tertia vero die iterum imperator et omnes, sicut soliti erant, iuncti sunt in palatiis regalibus et tractaverunt ea, quae pertinent ad salutem regni totius Hispaniae. Deditque imperator mores et leges in universo regno suo, sicut fuerunt in diebus avi sui regis domni Adefonsi. Iussitque restituere universis ecclesiis omnes habitatores et familias, quas perdiderant sine iudicio et iustitia. Praecepitque villas et terras, quae fuerant destructae in tempore bellorum, populare, et plantare vineas et omnia arbusta. Iussitque omnibus iudicibus stricte vitia eradicare in illis hominibus qui contra iustitiam et decreta regum et principum et potestatum et iudicum invenirentur.

9. En 1144, San Isidoro todavía se llamaba a veces San Pelayo en la documentación ya que no fue hasta la llegada en 1148 de los canónigos agustinos que la antigua advocación empezó a perderse de vista.

10. PÉREZ GONZÁLEZ, 1997, pp. 91-92; SÁNCHEZ BELDA, 1950, pp. 71-72. "Thalamus vero collocatus est in palatiis regalibus, qui sunt in Sancto Pelagio, ab infantissa domna Sanctia. Et in circuitu thalami maxima turba histrionum, mulierum et puellarum canentium in organis et tibiis et citharis et psalteriis et omni genere musicorum. Porro imperator et Garsia rex sedebant in solio regio in loco excelso ante fores palatii imperatoris. Episcopi et abbates, comites et duces et principes, sedibus paratis in circuitu eorum."

La descripción de los juegos celebrados delante de San Isidoro en esta boda nos dan una visión única de las festividades seculares y del sentido de humor medievales. Fernando Galván Freile y Ana Suárez González han asociado estos juegos con la imaginería en la escultura y los manuscritos iluminados de San Isidoro¹¹.

Y otras autoridades, aunque lo más granado de España, unas, obligando con sus espuelas a correr a los caballos según la costumbre patria, tras arrojar sus lanzas las clavaban contra una estructura de tablas construida para mostrar igualmente tanto su propia habilidad como el vigor de sus caballos, otras mataban, lanza en ristre, toros enfurecidos por el ladrido de los perros. Finalmente, en medio del llano dispusieron para los ciegos un puerco para que lo hicieran suyo matándolo y, queriendo matar al puerco, las más de las veces se herían mutuamente, provocando a la risa a todos los presentes. Así pues, se originó un

gran alborozo en la ciudad y bendecían a Dios, que siempre les favorecía en todo¹².

Esta boda con sus consiguientes celebraciones públicas nos demuestran que en cuestiones seculares San Isidoro aparecía como sede de la realeza. En tales circunstancias la Catedral no vino a cuenta.

Sin embargo es en la competencia para atraer al público donde vemos con mayor claridad la rivalidad entre la Catedral y San Isidoro. Durante el reinado de la reina Urraca (1109-1126), esta última se acabó de transformar la antigua capilla palatina que construyeron sus abuelos Fernando y Sancha en una iglesia abierta al público¹³. Los cambios hechos bajo el mecenazgo de la reina Urraca tendrían un efecto duradero en el desarrollo urbano de León¹⁴. Su hija, la infanta Sancha, hizo construir un puente sobre el río Bernesga y donó en 1152 un solar situado junto al puente para la fun-

-
11. F. GALVÁN FREILE y A. SUÁREZ GONZÁLEZ, "Música, juego y espectáculo en la Biblia románica de San Isidoro de León," *Boletín del museo y instituto 'Camón Aznar'* 68 (1997), pp. 45-62. Ver también C. CASADO LOBATO, "La vida cotidiana leonesa en el siglo XII," *Santo Martino de León, Ponencias del I congreso internacional sobre Santo Martino en el VIII centenario de su obra literaria (1185-1985)*, León, 1987, pp.43-56; *Vida cotidiana en la España medieval, Actas del VI curso de cultura medieval, Aguilar de Campoo, 26-30 septiembre 1994*, Palencia, 1998; M. Á. LADERO QUESADA, *Las fiestas en la cultura medieval*, Barcelona, 2004.
 12. PÉREZ GONZÁLEZ, 1997, pp. 91-92; SÁNCHEZ BELDA, 1950, pp. 71-72. "Aliae autem potestates, verumtamen Hispaniae delecti, alii equos calcaribus currere cogentes iuxta morem patriae, proiectis hastilibus, instructa tabulata, ad ostendendam tam suam quam equorum pariter artem et virtutem, percutiebant. Alii latratu canum ad iram provocatis tauris, protento venabulo, occidebant. Ad ultimum, caecis, porcum quem occidendo suum facerent, campi medio constituerunt et volentes porcum occidere, sese ad invicem saepius laeserunt et inrisum omnes circumstantes ire coegerunt. Factum est autem gaudium magnum in illa civitate, et benedicebant Deum, qui semper prosperabat eis cuncta."
 13. Aunque la iglesia románica se empezó a construir bajo el patrocinio de la infanta Urraca (†1101), según mi interpretación fue gracias al mecenazgo de la reina Urraca (†1126) que se añadió el transepto saliente que convirtió la iglesia privada en una adecuada para recibir peregrinos. Ver mis estudios "Un nuevo contexto para el tímpano de la Portada del Cordero en San Isidoro de León," *El Tímpano en la Iberia Medieval. Imágenes, Estructura y Audiencia*, eds. R. SÁNCHEZ AMEJERAS y J. L. SENRA GABRIEL Y GALÁN, Santiago de Compostela, 2003, pp.181-205 y "Desde leyenda medieval al estudio moderno: recuperando la historia perdida de la reina Urraca (1109-1126)" *Compostellanum* (en prensa).
 14. Agradezco a María Dolores Campos Sánchez-Bordona y María Luisa Pereiras Fernández que me han facilitado sus trabajos inéditos: "Configuración urbana del entorno de la plaza de San Isidoro," y "Palacios reales leoneses en la Alta y Plena Edad Media." En los últimos treinta años hay cada vez más estudios sobre el urbanismo medieval. Entre los mejores son los de C. ESTEPA DÍEZ, *Estructura social de la ciudad de León (siglos XI-XIII)*, León, 1977, y "La ciudad de León y su caserío en el siglo XII," *Santo Martino de León, Ponencias del I Congreso Internacional sobre Santo Martino en el VIII centenario de su obra literaria (1185-1985)*, 1987, León, pp. 11-42. También aportan datos interesantes los siguientes: J. GAUTIER DALCHÉ, "Les mouvements urbains dans le nord-ouest de l'Espagne au XIIème siècle: influences étrangères ou phénomènes originaux?" *Cuadernos de historia, anexos de la revista Hispania* 2 (1968), pp. 51-64; AMANDO REPESA, "Evolución urbana de León en los siglos XI-XIII," *Archivos leoneses* 45-46 (1969), pp. 243-282; M. DEL CARMEN CARLÉ, "La ciudad y su contorno en León y Castilla (siglos X-XIII)," *Anuario de estudios medievales* 8 (1972-73), pp. 69-103; I. GONZÁLEZ GALLEGU, "Las murallas y los puentes de León en el siglo XIV," *León y su historia* vol. 4, 1977, pp. 365-411; E. BENITO RUANO, "Las murallas y cercas de la ciudad de León durante la edad media," *León medieval. doce estudios* (XXXII Congreso Luso-español para el progreso de las ciencias), León, 1978, pp. 27-40; M. GONZÁLEZ FLÓREZ, "Historia del abastecimiento de aguas a la ciudad de León," *Tierras de León* 41 (1980), pp. 5-28; J. MATEO MARCOS, *Origen, evolución y decadencia del recinto amurallado de León*, León, 1981; J. M. VILLANUEVA LÁZARO, *La ciudad de León, de romana a románica*, León, 1982; J. M. VIDAL ENCINAS, "Arqueología urbana en León: precedentes y aportaciones recientes," *Archivos leoneses* 79-80 (1986), pp. 365-380; F. A. DÍEZ, "La ciudad de León y su imagen," *Tierras de León* no.77-78, 30 (Dec. 1989-Mar.1990), pp. 1-25; C. ALVAREZ ALVAREZ, *La ciudad de León en la baja edad media: El espacio urbano*, León, 1992; P. MARTÍNEZ SOPENA, "El despliegue urbano en los reinos de León y Castilla durante el siglo XII," *III Semana de Estudios Medievales*, 1992, Nájera, 1993, pp. 27-

dación de un hospital destinado a los peregrinos que seguían el Camino de Santiago¹⁵. El hospital de San Marcos alcanzó gran importancia en 1170 al fundirse la Orden de los Caballeros de Santiago con este establecimiento hospitalario como cabeza de la orden en el reino de León. El nieto de la reina Urraca, Fernando II (1157-1188), confirmó el éxito de los esfuerzos de esta para atraer los peregrinos a la iglesia de San Isidoro al emitir un privilegio en el año 1168¹⁶. Este privilegio había recibido poca atención hasta un reciente trabajo de Don Antonio Viñayo en donde se subraya su importancia¹⁷. Con tal diploma, el rey hizo cambiar el trazado del Camino Francés por el que los peregrinos con otros viajeros y comerciantes entraban y salían de la ciudad para que pasara directamente por San Isidoro. Fernando II también hizo abrir una nueva puerta en la esquina noroccidental de la muralla romana con el objeto de que los peregrinos salieran de la ciudad directamente después de haber visitado San Isidoro. Así pasarían por el puente construido por la tía del rey, la infanta Sancha, que enlazaba con el Camino de Santiago.

Yo, don Fernando, rey de las Españas por la gracia de Dios, queriendo proveer utilmente para la iglesia de San Isidoro, conocida y distinguida por el cuerpo de este gloriosísimo

santo, traslado la calle pública, llamada comunemente el Camino, que antes iba delante de la iglesia de San Marcelo y lo pongo por la puerta Cauriense y de allí delante de la iglesia del dicho confesor San Isidoro y de allí por la puerta que mandé abrir en el muro, y de allí por el terreno del dicho monasterio hasta el puente del Bernesga...¹⁸

Este privilegio parece indicar un gran aumento del número de visitantes a la colegiata en los cuarenta años después de que se construyera la iglesia románica y por eso la necesidad de acomodarlos a través de las calles de León. A la vez nos señala la lucha continua entre las instituciones religiosas de la ciudad para atraerlos. Cuando Fernando hizo que el Camino pasara delante de San Isidoro, también lo cambió de su antigua situación, sacándolo del área de la iglesia de San Marcelo. Este monasterio se encontraba fuera de la ciudad y cerca de la Cauriense, la puerta del muro occidental, y en él existía un hospital para peregrinos fundado por el obispo en 1096. Se trata de uno de los primeros con que contaba la ciudad junto al hospital que disponía la catedral desde 1084¹⁹. El de San Isidoro no se fundó hasta entrado el siglo XII, quizá a partir de la instalación de los canónigos agustinos en 1148²⁰. En los últimos años nuevos estudios de Ana Suárez

42 y "Las repoblaciones de Castilla y León: organización del espacio y los cambios sociales entre los siglos X y XIII," *Actas del III Curso de Cultura Medieval. Seminario: Repoblación y Reconquista* (Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, Sep. 1991), Madrid, 1993, pp. 57-64; C. GONZÁLEZ MÍNGUEZ, "La urbanización del litoral del norte de España (siglos XII-XIV)," *III Semana de Estudios Medievales*, 1992, Nájera, 1993, pp. 43-61; A. HUMBERT, "Los paisajes del Camino vistos desde el aire", en *Los Caminos de Santiago y el territorio: Congreso internacional de geografía*, Santiago de Compostela, 1993, pp. 481-500; J. PASSINI, "El espacio urbano a lo largo del Camino de Santiago," *El Camino de Santiago y la articulación del espacio hispánico*, Pamplona, 1994, pp. 247-269; J. WILLIAMS *op. cit.*; F. MIGUEL HERNÁNDEZ, "Desarrollo urbano preindustrial (siglos X a XVIII): el caso de León," *ArqueoLeón, Historia de León a través de la arqueología*, León, 1996, pp. 171-189; J. RAMOS GUALLART, "La batalla en las murallas: León, siglos XIX y XX," *La ciudad y sus murallas: Conservación y restauración*, F. J. GALLEGO ROCA (ed.), Madrid, 1996, pp. 223-239; LORENZO LÓPEZ TRIGAL (ed.), *Las ciudades leonesas: guía crítica desde la geografía*, León, 2002.

15. Archivo Histórico Nacional (AHN), San Marcos, leg. 4, no. 14.; ESTEPA DIÉZ, *Estructura social*, 1977, p. 131. Ver también J. L. MARTÍN, "La orden militar de San Marcos de León," *León y su historia*, vol. 4, León, 1977, pp.19-100; J. V. MATELLANES MERCHÁN y E. RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA, "Las órdenes militares en las etapas castellanias del Camino de Santiago," *El camino de Santiago: La hospitalidad monástica y las peregrinaciones*, Salamanca, 1992, pp. 343-363.

16. Archivo de San Isidoro de León (ASIL) 169, publicado en MARTÍN LÓPEZ, *Patrimonio cultural de San Isidoro*, 1995, pp.119-121.

17. A. VIÑAYO GONZÁLEZ, "Santiago, el Camino y los peregrinos en el entorno del monasterio de San Isidoro de León," *Actas del congreso de estudios xacobeos*, 1993, Santiago de Compostela, 1995, pp. 707-714.

18. "...ego domnus Fernandus, Dei gratia Hyspaniarum rex, ecclesie Beati Ysidori quae ipsius gloriosissimi corpore insignita esse dinoscitur utiliter prouidere uolens, transfero stratam publicam, que vulgo dicitur caminum, quod solebat ire ante ecclesiam Beati Marcelli et pono eam per portam cauriensem et, deinde, ante ecclesiam predicti confessoris Beati Ysidori et inde per portam quam ego mandaui in muro aperiri, deinde per senram predicti monasterii usque ad pontem Uernesge..." Ver nota 16.

19. Ver G. DEL SER QUIJANO, "Algunos aspectos de la caridad asistencial altomedieval: Los primeros hospitales de la ciudad de León," *Studia histórica, Historia medieval* 3/2 (1985), pp. 176-177.

20. Para estudios sobre los hospitales en la España medieval, ver M. E. GARCÍA GARCÍA, "La hospitalidad y el hospedaje: fundaciones hospitalarias en Asturias," *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela y San Salvador de Oviedo en la Edad Media (Actas del*

González sobre el hospital isidoriano han dado a conocer documentos que establecen su existencia desde 1160²¹. El lugar exacto en el que se encontraba se aclara en un documento de 1166 en el que el abad Menendo de San Isidoro intercambia terrenos fuera de las murallas que pertenecían al monasterio por una propiedad adjunta al hospital.

Y aceptamos de ti todo lo que hay dentro de los muros y al lado del hospital de San Isidoro, y que se determina así: de la primera parte que está donde el dicho hospital; de la segunda la ciudad; de la tercera las torres; de la cuarta la calle que va del Castillo a San Isidoro²².

Una donación de 1601 especificó más al decir que el hospital se encontraba "junto a este real convento y enfrente de su portería"²³. Este documento también nos da una idea de como funcionaba el hospital, por lo menos al principio del siglo XVII pero con referencia a las tradiciones de antaño.

...donde nos e nuestros predeçesores canonicos antiguamente hordenaron se hiçiese limosna publica en çierta forma de ospitalidad que era rrecoxer de noche en el ynbierno y en los çinco meses mas frios doçe pobres e darles para çenar

una libra de pan y lumbre y quatro o çinco camas y ansi se uso e acostunbro de tienpo ynmemorial...²⁴

En el mismo diploma de 1601, se explica que el hospital de San Isidoro se donó entonces a los franciscanos porque "entre los hopitaleros seglares de el y la xente pobre que alli se acoxia abia algunos ynconbinientes y ofensas de dios con nota y escandalo publicos".

La imagen más nítida de San Isidoro como lugar de peregrinaje nos la dibujó en los albores del siglo XIII Lucas, canónigo de San Isidoro antes de ser nombrado obispo de Tuy²⁵. Los milagros contados por el Tudense tuvieron lugar después de la traslación de las reliquias del santo a León en 1063. A través de estos milagros, podemos acercarnos al funcionamiento de la iglesia leonesa en el siglo XII, incluso al cómo se visitaban las áreas diversas del complejo monástico-regio. Vemos que las curaciones ocurrieron en o cerca del altar de San Isidoro, tal y como leemos en el milagro de la mujer con la mano tullida.

... y así como llegó y tocó el arca en que yace guardado el cuerpo santo de San Isidro luego en aquel momento súbitamente convalció y

-
- congreso internacional celebrado en Oviedo, 3-7 dic. 1990), J. I. RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, ed., Oviedo, 1993, pp. 211-246; L. MARTÍNEZ GARCÍA, "El albergue de los viajeros: del hospedaje monástico a la posada urbana," *IV Semana de Estudios Medievales, Nájera, 2-6 agosto 1994*, Logroño, 1994, pp. 71-87; M. CALLEJA PUERTA "Los hospitalarios y la monarquía castellano-leonesa (siglos XII-XIII)," *Archivos leoneses* 97-98 (1995), pp. 53-119; L. GOOD MORELLI, "Medieval Pilgrims" Hospices on the Road to Santiago de Caompostela" tesis doctoral, Yale University, 1998.
21. A. SUÁREZ GONZÁLEZ, "La hospitalidad en San Isidoro de León según los manuscritos de su archivo (siglos XII-XIII)," *El Camino de Santiago: La hospitalidad monástica y las peregrinaciones*, Salamanca, 1992, pp. 53-61, y "Hospitalidad y beneficencia en San Isidoro de León: Servicios y cargos asistenciales desempeñados por canónigos durante los siglos XII al XVI," *Memoria ecclesiae* 10 (1997), pp. 303-326. En este estudio (pp. 307-308), Suárez localiza los términos "infirmorum procurator" y "ospitalarius" alrededor de 1160 y "hospitalarius" en 1163.
22. ASIL 307, publicado en MARTÍN LÓPEZ, *Patrimonio cultural de San Isidoro*, 1995, pp. 111-112. "Et accepimus a te alium tantum quod est infra murum et est iuxta illum hospitem Sancti Ysidori et sic determinatur: de prima parte iacet illum predictum hospitem, de Illa ciuitatis de Illa illas turres, de Illa karrera que vadit de Casteu ad Sanctum Ysidorum." Citado por la misma autora como la primera referencia documental al hospital de San Isidoro en "La hospitalidad en San Isidoro de León: El hospital de San Froilán durante los siglos XII al XIV," *El camino de Santiago: La hospitalidad monástica y las peregrinaciones*, Salamanca, 1992, pp. 63-72.
23. ASIL Caja 77 de papel, legajo no.4, publicado en S. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, "San Isidoro y la hospitalidad: El hospital de San Froilán en los siglos XV y XVI," *El camino de Santiago: La hospitalidad monástica y las peregrinaciones*, Salamanca, 1992, pp. 73-106, esp. app. 7.
24. Ver nota 23.
25. J. PÉREZ LLAMAZARES, ed., *Milagros de San Isidoro*, León, 1947 (facs. ed. 1992). Esta es una re-edición de la primera traducción al romance de Juan de Robles en 1525. El texto original en latín sigue sin publicar. Sobre los milagros, ver PATRICK HENRIET, "Hagiographie léonaise et pédagogie de la foi: Les miracles d'Isidore de Séville et la lutte contre l'hérésie (XIe-XIIIe siècles)," *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 2002; A. GUIANCE, *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval*, Valladolid, 1998, esp. pp. 150, 394-404. Sobre Lucas de Tuy ver los estudios en *Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispanique Médiévales* 24 (2001) de P. HENRIET, "Sanctissima patria: Points et themes communs aux trois oeuvres de Lucas de Tuy," pp. 249-277; P. LINEHAN, "Dates and Doubts about don Lucas," pp. 201-217. Ver también F. J. FERNÁNDEZ CONDE, "El biógrafo contem-

fue sana de la mano tullida. Y halláronse allí presentes muchas personas, clérigos y legos, hombres y mujeres...²⁶

Los milagros dan repetido énfasis a la variedad de peticionarios que obtuvieron ayuda al rezar al santo para así atraer al máximo público posible. Los que gozaron de la bendición de San Isidoro eran villanos y nobles, comerciantes y clérigos, mujeres y hombres, mayores y niños. Algunos de los curados eran de la ciudad de León, otros habían recorrido grandes distancias para pedir la ayuda del santo doctor. Lo que casi todos tenían en común fue que el milagro ocurrió dentro del templo de San Isidoro para mayor honra suya. Un milagro que nos proporciona información sobre la iglesia y los peregrinos trata de la localización de cierto enterramiento dentro del claustro de San Isidoro. Para poder resolver una disputa,

...acordaron todos de común voluntad hacer esta experiencia: que llamasen un muchacho de los peregrinos extranjeros que iban para Santiago por la calle del Camino Francés, que pasa junto con la dicha iglesia de San Isidoro, porque siendo extranjero el niño no supiese el habla española, ni pudiese ser avisado de persona alguna, y que tirase una piedra por la claustra y cementerio del dicho monasterio, y donde la piedra fuese a parar, allí abriesen la huesa para el dicho difunto... Acordado así aquello, salieron a la calle y vieron venir ciertos romeros de tierra de teutones, que es en Alemania, entre los cuales venía un muchacho de la misma nación, y como le vieron, le tomaron y metieron en la iglesia, y le dijeron que tirase una piedra, y la tiró cuanto más lejos pudo por la dicha claustra²⁷.

Dado que se describió al niño tirando la pie-

dra desde el interior de la iglesia al claustro, lo más lógico es que estuviera delante de una de las puertas del transepto septentrional que dan acceso al ámbito claustral. Como peregrino laico, hubiera podido entrar en la iglesia pero no pasar más allá a la zona de clausura que se reservaba para los canónigos. Estas normas estaban en regla incluso para un peregrino que tomara parte en un acontecimiento milagroso. Con tales sucesos, creció tanto la fama del santo como el prestigio de su templo leonés.

En varios de los milagros, Lucas de Tuy ponía al descubierto la rivalidad ya existente por lo menos desde el siglo XI entre San Isidoro y la Catedral. El Tudense relata la llegada a la ciudad de las reliquias del santo y con ellas el cuerpo del recién difunto obispo leonés Alvito, cuya muerte en Sevilla fue la señal divina que certificó la autenticidad de los huesos de Isidoro²⁸.

...estando los santos cuerpos a la puerta de la ciudad, hubo gran diferencia entre los que los traían sobre concertar o determinar en que iglesia pondrían el dicho cuerpo de San Alvito, porque lo querían poner en la iglesia de San Juan Bautista, que es ahora la iglesia y monasterio de San Isidoro, y estando así debatiendo sobre aquello los unos con los otros, acordaron juntamente que pusiesen los cuerpos santos sobre sendos caballos, y los dejasen ir, y que ninguno los guiase, y donde parase el caballo que llevaba el cuerpo de San Alvito, allí lo sepultasen. ... El de San Alvito se fue camino derecho para la iglesia mayor, y el de San Isidoro para la iglesia de San Juan Bautista, sin que persona alguna los guiase...²⁹

Aquí la división se hace patente: Alvito, antiguo obispo de León, se enterraría en la Catedral mientras que Isidoro, doctor de la Iglesia y

poráneo de santo Martino: Lucas de Tuy, "Santo Martino de León. Ponencias del I Congreso sobre Santo Martino en el VIII Centenario de su obra literaria (1185-1985)", León, 1987, pp. 305-335.

26. PÉREZ LLAMAZARES, *Milagros de San Isidoro*, 1947 (facs. ed. 1992), p. 120.

27. *Ibid.*, p. 70.

28. Este milagro formó parte de la "Historia de la Traslación de San Isidoro" de finales del siglo XI. Ver A. VIÑAYO GONZÁLEZ, "Cuestiones histórico-críticas en torno a la traslación del cuerpo de San Isidoro", *Isidoriana*, ed. M. C. Díaz y Díaz, León, 1961, pp. 285-297, y "La llegada de San Isidoro a León," *Archivos leoneses*, 17 (1963), pp. 65-112; G. WEST, "La 'Traslación del cuerpo de San Isidoro' como fuente de la Historia llamada *Silense*," *Hispania Sacra* 27 (1976), pp. 365-71. Sobre la versión de la traslación escrita en San Isidoro a finales del XII o principios del XIII, ver J. A. ESTÉVEZ SOLA, ed., "Historia translationis sancti Isidori (BHL 4491)," *Chronica hispana saeculi XIII* (Corpus Christianorum, Continuatio medievalis), Turnhout, 1997, pp. 143-179.

29. PÉREZ LLAMAZARES, *Milagros de San Isidoro*, 1947 (facs. ed. 1992), pp.12-13.

escritor de renombre, además de obispo visigodo, pertenecía a la iglesia real. El Tudense narró otro milagro que demuestra que esta rivalidad iba intensificándose desde mediados del siglo XII. En este, la esposa de Fernando II quería que se declarara San Isidoro la sede del obispo de León y que se echaran a los canónigos regulares isidorianos para reemplazarlos con los canónigos seglares catedralicios³⁰. Junto con el obispo Juan, que regía la sede de León 1139-1181, la reina convenció al rey para que enviara un arcediano como mensajero al Papa, con el fin de conseguir este cambio. El Papa "dio su consentimiento Apostólico para hacer la dicha mutación de la iglesia catedral de León a la dicha iglesia de San Isidro"³¹. Pero de regreso a León, el mensajero perdió la bula papal en el mercado donde la encontró un vasallo de San Isidoro quien la entregó al prior. Esta pérdida y su consiguiente encuentro se tomaron como una señal de que Dios no consentiría que se desalojaran a los canónigos isidorianos de su monasterio. La historia del milagro acaba con el obispo Juan reconociendo el hecho como emanado de la voluntad de Dios y prometiendo "nunca más molestar a los siervos de Dios, canónigos reglares del dicho monasterio"³².

El argumento del milagro refleja la creciente tensión entre la Catedral y San Isidoro, como también la testifica la concordia mediada por Fernando II en 1159³³. Asimismo este documento da fe del desacuerdo entre las dos iglesias en cuanto a la jurisdicción del obispo sobre la iglesia y los canónigos de San Isidoro. Como respuesta a los esfuerzos del obispo Juan de imponer su autoridad sobre la colegiata, los canónigos parecen haber solicitado ayuda al Papa, puesto que en 1163 el papa Alejandro III declaró que desde entonces en adelante San Isidoro estuviera bajo la protección del papado y libre de la jurisdicción normal³⁴. Esta fue una de las escasas victorias de San Isidoro sobre la Cate-

dral. Aunque el obispo Juan mantuviera su promesa de no molestar más a los canónigos de San Isidoro, su sucesor el obispo Manrique (1181-1205) pronto, según nos cuenta el Tudense, reinició la presión:

... so color de decir que quería corregir a los canónigos reglares del dicho monasterio de San Isidro, trabajaba lo posible por corromper y destruir su estado y orden de vivir... El obispo acordó enviar a Roma al mismo arcediano para que acusase al dicho abad y canónigos en muchas cosas, y por todas las vías y modos que pudiese les molestase; a lo menos, que con costas y trabajos los fatigase tanto que de pura necesidad los inclinase y trajese a estar debajo de la corrección del obispo... Y como aquel arcediano fue en Roma, y parecía hombre honesto y letrado, alcanzaba lo que quería, y así impetró y alcanzó de la Sede Apostólica muchas cosas contra el monasterio de San Isidoro³⁵.

Sin embargo, justo cuando todo pareció perdido para los canónigos de San Isidoro, el santo mismo vino al rescate de los suyos. El barco en el que viajó el arcediano fue capturado por piratas moros y él nunca regresó a León. En cuanto al obispo, padeció de repente una ceguera, aunque pudo recobrar una parte de la vista al acudir a la sala capitular de San Isidoro y rogar que le perdonaran los canónigos. Según el Tudense, le dieron clemencia y le recibieron como canónigo de San Isidoro mientras simultáneamente seguía como obispo de León.

Los milagros naturalmente subrayan los éxitos de San Isidoro en la rivalidad entre las dos instituciones pero desde el punto de vista arquitectónico, la Catedral acabaría triunfando. Cuando se construyó la majestuosa catedral gótica, San Isidoro ya no fue la residencia de los reyes y

30. PÉREZ LLAMAZARES, *Milagros de San Isidoro*, 1947 (facs. ed. 1992), p. 82. La identidad de esta reina no está del todo clara. Lucas de Tuy la llama Teresa pero esta fue la segunda esposa de Fernando II que murió en 1180 tras un solo año de matrimonio. Su primera esposa, Urraca de Portugal, con quién Fernando II estaba casado 1165-1175, es más probablemente la protagonista de esta historia.

31. PÉREZ LLAMAZARES, *Milagros de San Isidoro*, 1947 (facs. ed. 1992), p. 82.

32. PÉREZ LLAMAZARES, *Milagros de San Isidoro*, 1947 (facs. ed. 1992), p. 83.

33. ACL 8294, publicado en MARTÍN LÓPEZ, *Patrimonio cultural de San Isidoro*, 1995, pp. 93-94.

34. ASIL 1, publicado en MARTÍN LÓPEZ, *Patrimonio cultural de San Isidoro*, 1995, pp. 103-105.

35. PÉREZ LLAMAZARES, *Milagros de San Isidoro*, 1947 (facs. ed. 1992), p. 92.

tampoco pudo presumir de tener el edificio de mayor presencia urbana. En adelante conservaría una importancia simbólica como cementerio real pero a cambio la Catedral mantendría una significación real y funcional como el mayor

poder eclesiástico de León. Respecto al resultado de la competitividad entre las dos, habrá que declarar ganadora a la Catedral en la época moderna, aunque no necesariamente en los corazones de los leoneses.

El primer taller románico del Monasterio de Cornellana (Asturias) y la Catedral de León*

Raquel Alonso Álvarez.

RESUMEN

El monasterio de Cornellana (Asturias) fue fundado en el año 1024 por la infanta Cristina. Los condes Suero Vermúdez y Enderquina lo entregaron, una vez reorganizado su dominio, a la Congregación de Cluny en 1122. Muerta la condesa en 1148, las escasas referencias documentales le atribuyen alguna intervención en la obra del claustro. En este trabajo se adscriben dos piezas con decoración escultórica, una de ellas firmada por un tal Mascaronio, a la campaña constructiva promovida por Enderquina. Asimismo, se ponen en relación con talleres languedocianos del entorno de Toulouse, activos aproximadamente a partir de 1120. Este vínculo sirve por último para retrasar la cronología de un relieve procedente del la catedral de León, derivado según esta propuesta de los ejecutados por el taller de Cornellana.

RÉSUMÉ:

Le monastère de Cornellana (Asturias) a été fondé en 1024 par l'infanta Cristina. Les comtes Suero Vermúdez et Enderquina, après la reorganisation du domaine monastique, donèrent l'institution à la Congregation de Cluny. La comtesse mourut en 1148, et puisque la documentation l'attribue quelque intervention dans la construction du cloître, dans ce travail on essaiera de mettre en relation deux pièces décorées sculptoriquement, l'une d'elles comprenant le nom de son auteur, Mascaronius, avec les travaux menés à cette époque. On propose aussi une relation entre ces pièces et quelques ateliers du Languedoc, lesquels travaillent près de la ville de Toulouse vers 1120 et les années suivantes. Pour finir, ces relations nous conseillent une datation postérieure pour un relief provenant de la cathédrale de León, dérivé selon notre proposition de l'atelier de Cornellana.

PALABRAS CLAVE: Escultura románica. Cluny. Relaciones hispanolanguedocianas.

MOTS CLÉ: Sculpture romanique. Cluny. Relations entre l'Espagne et le Languedoc.

Doña Cristina, hija del rey Bermudo II de León y viuda del infante Ordoño, otorgó el 31 de mayo de 1024 una carta de donación mediante la cual se formalizaba la fundación del monasterio de San Salvador de Cornellana. Nada se conserva de este primitivo edificio, si bien el lote litúrgico que se incluía en el citado instrumento sugiere que la iglesia fue de cierta importancia arquitectónica¹.

Como resulta habitual en los establecimientos

anteriores a la reforma, las propiedades adjudicadas en la dotación fueron, en el curso de los años posteriores, distribuyéndose entre los sucesivos herederos de la dama, de modo que, a principios del siglo XII, el dominio monástico se encontraba disperso y notablemente empobrecido. Por esta razón, los nuevos patronos debieron emprender una política de reorganización fundiaria antes de introducir en el centro la reforma cluniacense². En 1122, el conde Suero Vermúdez junto con su mujer, Enderquina,

* Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación "La red monástica asturleonense (siglos VIII-XIII): sociedad, arte y religión". Referencia BHA2002-04571-CO2-01.

1. La iglesia respondía, sin duda, al modelo tradicional asturiano. Un análisis del documento fundacional desde el punto de vista arquitectónico y artístico en R. ALONSO ÁLVAREZ, "El monasterio de San Salvador de Cornellana y el patrocinio nobiliario: de la *iglesia propia* a la dependencia de Cluny", en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, 2001, pp. 45-57.
2. M. CALLEJA PUERTA ha dedicado su tesis doctoral al estudio familiar de los refundadores de Cornellana. *El conde Suero Vermúdez, su parentela y su entorno social. La aristocracia asturleonense en los siglos XI y XII*, Oviedo, 2001. Para la reorganización del dominio monástico, pp. 484-513. Además de la interesante consulta de su obra, este trabajo se beneficia igualmente de las conversaciones sostenidas con el autor, cuya gentileza deseo agradecer.

entregó el recuperado cenobio al "sanctorum petri et pauli cluniacensis monasterii"³. Según analiza Bishko⁴, las relaciones con el monasterio borgoñón se establecieron en el Reino de León por motivos devocionales al principio para pasar a ser más adelante aprovechadas en todas sus posibilidades estratégicas y políticas. La promoción de este selecto agrupamiento monástico, inicialmente dirigida por la monarquía, ampliará más adelante su círculo social, especialmente en época de la reina Urraca, convirtiéndose igualmente algunos miembros de las más importantes familias aristocráticas en protectores de monasterios dependientes de la abadía borgoñona⁵. Este elitista comportamiento siguieron igualmente los condes asturianos, probablemente animados también por la especialización cluniacense en la liturgia de difuntos⁶, y puesto que la congregación garantizaba la continuidad en los sufragios que la falta de descendencia directa podía poner en peligro⁷. Efectivamente, muerto don Suero en 1138 y su esposa diez años más tarde, los cónyuges fueron enterrados en su fundación de Cornellana.

Aunque las tumbas se encuentren en la actualidad dentro de la capilla mayor de la iglesia, de

ningún modo puede aceptarse que ésa haya sido su localización original, puesto que ni el templo actual estaría construido en el momento de la muerte de los promotores⁸, ni los enterramientos se introducirán dentro del espacio litúrgico en los reinos hispánicos hasta una época notablemente posterior⁹. El panteón condal debió situarse inicialmente en una dependencia aneja de la iglesia de doña Cristina, quizá el mismo lugar en el que descansaba la primera fundadora¹⁰. El epitafio inscrito en el sarcófago de Suero Vermúdez, sin embargo, registra ya la llegada de las nuevas corrientes culturales cluniacenses¹¹:

† Hic iacet egregius nobis per tempora flendus
Suarius fortis bellator et inclitus armis cuius
quippe domus cons
tructor
semper amenus...
vixit moriens multa bona reliquit requiescat in
pace. Am(en).
Era MCLXXV
obiit Il Id(us) A(u)g(us)t(i)¹².

Aunque el texto que recorría el de la condesa

3. Se conservan varias versiones del documento, analizadas todas por Miguel Calleja Puerta. Vid. *supra*, n. 2. Una de ellas se encuentra en el Archivo Capitular de Oviedo, y fue publicada por primera vez por J. URÍA RÍU, "La donación del monasterio de Cornellana a Cluny", *Revista de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo* (1941), pp. 131-136.
4. El trabajo de Ch. J. BISHKO sigue siendo obra de referencia fundamental para la llegada de corrientes cluniacenses al Reino de León. "Fernando I y los orígenes de la alianza castellano-leonesa con Cluny", *Cuadernos de Historia de España*, n.º XLVII-XLVIII (1968), pp. 31-135; n.º XLIX-L (1969), pp. 50-116.
5. Para los monasterios dependientes en España, de manera más o menos estable, de la Congregación de Cluny, vid. R. OURSEL, "Cluny y el Camino", *La Europa del peregrinaje*, Barcelona, 1993, pp. 115-146.
6. BISHKO, "Fernando I y los orígenes...", *passim*.
7. CALLEJA PUERTA, *El conde Suero Vermúdez...*, pp. 234-235 y 497, especialmente.
8. Cfr. M. S. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, *El Románico en Asturias*, Gijón, 1999, p. 52, que considera la iglesia iniciada en 1122, el año de la donación a Cluny, aunque ofrece una cronología de finales del siglo XII o principios del XIII para la portada, relacionada con talleres ovetenses (p. 131). En mi opinión, los capiteles del arco de triunfo presentan características semejantes a la obra fechada en torno al 1200. A. C. FLORIANO data la iglesia hacia 1065. *Colección de fuentes para la Historia de Asturias*. I. El Monasterio de Cornellana, Oviedo, 1949, p. 9. S. AGUADÉ NIETO, por su parte, a fines del siglo XII. "El monasterio de Cornellana", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* (1968), n.º 63, p. 57. A. BUERES SANTA EULALIA, M. P. GARCÍA CUETOS y R. E. SECADES, creen que los capiteles de la iglesia dependen de Santa María de Valdediós. "El monasterio de San Salvador de Cornellana (Salas) II Capítulo", *Dovela* (mayo 1993), n.º 6, p. 36.
9. I. G. BANGO TORVISO ha dedicado numerosos estudios a esta cuestión. Especialmente, "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española". *Anuario del departamento de historia y teoría del arte. Universidad Autónoma de Madrid* IV (1992), pp. 93-132. También, "La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico". *VII Semana de Estudios Medievales*, Nájera, 1997, pp. 61-120. "Atrio y pórtico en el románico español. Concepto y finalidad cívico-litúrgica", *Boletín del Seminario de Estudios Históricas y Artísticas de Valladolid* (1975), t. XL-LI, pp. 175-188.
10. Aunque no consta con certeza que la dama recibiera sepultura en la iglesia de Cornellana, es posible suponerlo así, puesto que al final de su vida se retiró al establecimiento. Vid. *supra*, n. 1.
11. M. CALLEJA PUERTA ha puesto de manifiesto sus semejanzas con el dedicado al fundador de Cluny. *El monasterio de San Salvador de Cornellana en la Edad Media*, Oviedo, 2002, pp. 64-65.
12. F. DIEGO SANTOS. *Inscripciones medievales de Asturias*, Oviedo, 1994, p. 169.

Enderquina no se conserva, lo conocemos gracias a la labor recopilatoria de Jovellanos:

Hic comitis(s)a Suero quondam coplata marito
 Anderquina iacet tumulo quoque fos(s)a, parentes
 nam natum qum orto lucis nox atra rexit
 in gremio complexa fovet servatque sepulcro¹³.

Antes del traslado al emplazamiento actual, en arcosolios a ambos lados de la capilla mayor, que se realizó en 1604, sabemos que las tumbas se encontraban en el crucero de la iglesia¹⁴. Ahora bien, en el brazo sur de este espacio, semiculto por un retablo, pueden reconocerse en la actualidad restos de un lucillo, ahora vacío pero que coinciden con la localización que ofrecen las noticias históricas para las sepulturas de los condes. Puesto que la estructura presenta características góticas, puede en consecuencia afirmarse que tampoco fue ésa su localización original.

Los espacios anejos al templo con finalidad funeraria, utilizados en los tiempos en que la liturgia hispánica rechazaba los enterramientos en el interior¹⁵, seguirán empleándose algunos años después de la reforma, incluso en el caso de personajes tan claramente empeñados en la europeización de sus reinos como Alfonso VI, inhumado en el pórtico de la iglesia monástica de Sahagún¹⁶. De modo semejante, en San Salvador de Oña recibieron sepultura condes y reyes castellanos, "in obscuro loco"¹⁷, quizá uno de estos

recintos segregados¹⁸. Ni siquiera la voluntad del rey Alfonso VII, que intentó trasladar los sepulcros al interior en 1137¹⁹, triunfó sobre estas reticencias, pues las tumbas no encontraron acomodo dentro del templo hasta época de Sancho IV²⁰. Finalidades funerarias se han propuesto igualmente para otras estructuras arquitectónicas semejantes, discutiéndose además si responden a modelos heredados de la tradición hispánica o bien a influencias cluniacenses, o si los aportes foráneos se superpusieron sobre un sustrato autóctono²¹. Sea como fuere, en un caso, al menos, tenemos la certeza de que, a los pies de la iglesia, se alzaba una construcción que funcionó como panteón nobiliario. Se trata de la iglesia monástica de San Zoilo de Carrión de los Condes²². El establecimiento había sido fundado por una tía de Suero Vermúdez, Teresa Peláez, y su marido Gómez Díaz de Carrión²³. En el año 1076, y ya viuda, la dama, junto con sus hijos, entregó la casa a la Congregación de Cluny. Doña Teresa sobrevivió a su marido hasta 1090, después de pasar una temporada en San Pedro de Marcigny²⁴. No es ésta la única ocasión en la que familiares de Suero Vermúdez manifiestan sus preferencias por el monasterio borgoñón. La madre de su cuñado Gonzalo Ansúrez, doña Justa, se retiró en su madurez a Cluny, el mismo destino elegido por un pariente del magnate, Munio, antes de 1078²⁵. El conde asturiano conocía con toda certeza, pues allí lo sitúa la documentación en 1127, el establecimiento

13. Idem.

14. A esta disposición se refieren Carballo, Yepes y Chiriboga. Recoge las referencias CALLEJA PUERTA, *El conde Suero Vermúdez...*, pp. 231-232.

15. Vid. *supra*, n. 9.

16. Sobre los espacios anejos de enterramiento en los siglos XI y XII, vid., BANGO TORVISO, "El espacio para enterramientos privilegiados...", pp. 108-110. Para el panteón de Alfonso VI en Sahagún, M. V. HERRÁEZ, M. C. COSMEN, E. FERNÁNDEZ y M. VALDÉS, "Parte primera: La formación de un monasterio románico", *Esplendor y decadencia de un monasterio medieval. El Patrimonio artístico de San Benito de Sahagún*, León, 2000, pp. 56-62.

17. J. L. SENRA GABRIEL y GALÁN, "El monasterio de San Salvador de Oña. Del románico pleno al tardorrománico", en *II Curso de Cultura Medieval. Aguilar de Campoo. 1-6 Octubre 1990. Seminario: Alfonso VIII y su época*, Madrid, 1992, p. 341.

18. BANGO TORVISO, "El espacio para enterramientos privilegiados...", p. 109.

19. SENRA GABRIEL y GALÁN, "El monasterio de San Salvador de Oña...", p. 341.

20. BANGO TORVISO, "El espacio para enterramientos privilegiados...", p. 109.

21. Además de los títulos citados de BANGO TORVISO, *supra*, n. 9, un reciente estado de la cuestión sobre esta problemática en J. L. SENRA. "Les massifs occidentaux des églises dans les royaumes du nord-ouest de la Péninsule Ibérique", en *Avants-nefs & espaces d'accueil dans l'église entre le IV^e et le XII^e siècle*, Paris, 2002, pp. 336-350.

22. C. J. ARA GIL "Un grupo de sepulcros palentinos del siglo XIII. Los primeros talleres de Carrión de los Condes. Pedro Pintor y Roi Martínez de Bureba", *II Curso de Cultura Medieval. Aguilar de Campoo. 1-6 Octubre 1990. Seminario: Alfonso VIII y su época*. Madrid, 1992, p. 23. J. L. SENRA GABRIEL y GALÁN, "La portada occidental recientemente descubierta en el monasterio San Zoilo de Carrión de los Condes", *Archivo Español de Arte*, 265 (1994), pp. 57-61.

23. CALLEJA PUERTA, *El conde Suero Vermúdez...*, p. 110.

24. *Ibid.*, p. 111.

25. *Ibid.*, p. 503.

palentino, un centro monástico que terminará por convertirse en la base de la influencia cluniacense en los territorios occidentales de la Península Ibérica, y en el que se encontraba instalado el "camerarius" con el que establecieron Suero y Enderquina los términos de la donación de Cornellana²⁶.

De modo que, aunque pocos sean los datos disponibles para el análisis de este problema, parece razonable suponer que los nuevos protectores de Cornellana consideraron, por el momento, suficiente la basílica del siglo XI y sus posibles espacios adyacentes, probablemente de construcción digna, como se ha dicho, para concentrar sus esfuerzos en la erección del resto de la edificación.

Efectivamente, si el templo podía bastar a sus patronos, provisionalmente, al menos, los nuevos ocupantes habrán requerido sin duda un conjunto claustral en sustitución del antiguo complejo, que suponemos heredero de usos altomedievales²⁷. Sólo muy escasos restos han sobrevivido de lo que debió ser el claustro románico del monasterio de Cornellana, pero diversas referencias permiten asegurar que existió, aunque probablemente nunca llegó a terminarse.

Sabemos que a finales del siglo XIV el claustro constaba de tres pandas, pues así se refleja en las *Constituciones* dadas por don Gutierre de Toledo en 1382, al exigir a los monjes "silencio en el coro

e en la claustra e en *los tres pamos*"²⁸. La misma fuente nos informa de la existencia de refectorio, enfermería y dormitorio común²⁹. Es de suponer, aunque no se cite explícitamente, que el conjunto dispondría igualmente de una Sala Capitular. En el curso de diversas intervenciones arqueológicas, además, se han localizado las cimentaciones del claustro medieval bajo los muros del actual³⁰, confirmándose el relato de don Gutierre, pues una de las pandas, la septentrional, nunca habría llegado a construirse³¹. Probablemente para suplir esta carencia, sólo el ala norte del claustro figura entre los diversos reedificios que se contratan en 1694³², antes de la gran reconstrucción del siglo XVIII.

Además, en el perdido *Libro de Óbitos* del monasterio, que aún alcanzó a hojear Jovellanos, se recogían una serie de sufragios por el alma de la condesa Enderquina, en agradecimiento "por los claustros que fizo"³³. Muerta la dama en 1148, la fecha puede orientarnos para establecer, al menos, el inicio de la construcción de la clausura.

Desdichadamente, muy pocos restos se conservan que puedan adscribirse a mediados del siglo XII. La mayor parte de las piezas reaprovechadas en diversos lugares de la iglesia o halladas como material de relleno con ocasión de diferentes obras presentan un sabor local que armoniza, a mi parecer, con las obras de hacia 1200 en el curso de las cuáles probablemente se reedificó la iglesia. Existe alguna excepción, sin embargo,

26. *Ibid.*, p. 503.

27. *Vid. supra*, n. 1.

28. *Constituciones del Monasterio de San Salvador de Cornellana mandadas farmar por el obispo don Gutierre de Toledo*. FLORIANO, *Colección de fuentes...*, p. 197. La cursiva es mía. Maneja este documento, aunque con intereses diferentes, CALLEJA PUERTA, *El monasterio de San Salvador de Cornellana...*, pp. 131-132.

29. *Ibid.*, pp. 198-199.

30. A. MARTÍNEZ VILLA, C. CABO PÉREZ, O. REQUEJO PAGÉS, *Excavaciones y trabajos arqueológicos en el monasterio de San Salvador de Cornellana (Cornellana. Salas)*. Inédito. Servicio de patrimonio del Principado de Asturias, 1989. Para un breve resumen, de A. MARTÍNEZ VILLA, "Excavaciones y trabajos arqueológicos", *Boletín Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias. Rehabilitación de iglesia y monasterio Cornellana, Asturias*, 1 (1991), pp. 23-25. En trabajos posteriores se han conseguido precisar las transformaciones del perímetro claustral en los sucesivos reedificios. G. E. ADÁN ÁLVAREZ, *Actuación arqueológica en el monasterio de San Salvador de Cornellana (Cornellana. Salas)*. Inédito. Servicio de Patrimonio del Principado de Asturias, 1999. Agradezco profundamente a la doctora Adán las facilidades para su consulta, y las comunicaciones orales que tanto ella como su equipo de arqueólogos han tenido la amabilidad de proporcionarme.

31. ADÁN ÁLVAREZ, *Actuación arqueológica...*

32. "el dicho convento pretende hazer y redificar una fachada de sillería en el dicho convento y un lienzo del claustro (...) que a de coresponder a dicha fachada [se refiere a la fachada del compás, es decir, a la norte] por la parte de adentro". 1694, diciembre 5. Avilés. Archivo Histórico de Asturias. Protocolos Notariales de Avilés. Caja nº 145, fol. 146-148. He manejado la fotocopia del documento incluida en el "Informe preliminar de los trabajos arqueológicos. Estudio documental y bibliográfico". *Proyecto básico y de ejecución para obras de restauración en iglesia y monasterio de San Salvador. Cornellana. Salas*. Inédito. Principado de Asturias. Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1988.

33. CALLEJA PUERTA, *El conde Suero Vermúdez...*, p. 235.

parca pero expresiva. En la actual puerta de entrada al claustro desde el zaguán se encuentran dos impostas que, aunque suelen considerarse dispuestas en su localización original³⁴, son sin duda, como ya he explicado en otra ocasión, elementos reaprovechados³⁵. Así pues, nada obliga a suponer que la panda occidental, donde se encuentran actualmente, haya sido también su emplazamiento original. Esta cuestión es importante, pues la galería oeste fue probablemente la última en ser construida³⁶. La pieza que se localiza hoy a la derecha (Foto 1), de muy cuidada ejecución, está recorrida por una cinta plegada en forma de grecas afrontadas, tema absolutamente inédito en la escultura románica asturiana, e infrecuentísimo en el noroccidente de la Península. Su pareja, a la izquierda (Foto 2), luce una cinta semejante a la anterior, pero dispuesta en esta ocasión en reticulado romboidal. En ella se



Fotografía 1. Monasterio de Cornellana. Pieza reaprovechada en el claustro (fot. José Antonio Fernández de Córdoba para el proyecto «Cornellana 2000», dirigido por Gemá Adán).

labró la inscripción que permite conocer el nombre de su ejecutante:

ME MASCARONI FECIT MANVS OFICIOSE³⁷



Fotografía 2. Monasterio de Cornellana. Pieza reaprovechada en el claustro, con la inscripción que identifica al autor (fot. José Antonio Fernández de Córdoba para el proyecto «Cornellana 2000», dirigido por Gema Adán).

34. AGUADÉ NIETO, "El monasterio de Cornellana", p. 131.

35. Así lo indica la diferencia de cota entre el suelo medieval y el arranque del arco en el que se insertan. ALONSO ÁLVAREZ, "El monasterio de San Salvador de Cornellana...", p. 55.

36. Según los testimonios estratigráficos, no podría ser anterior a 1230. ADÁN ÁLVAREZ, *Actuación arqueológica...*

37. DIEGO SANTOS, *Inscripciones medievales...*, pp. 170-171.

38. E. ZARAGOZA PASCUAL, "Abadologio del monasterio de San Salvador de Cornellana (siglos XII-XIX)", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 119 (1986), pp 879-903. Más recientemente, una revisión de esta cuestión en la Edad Media en CALLEJA PUERTA, *El conde Suero Vermúdez...*, p. 495, especialmente.

Puesto que en el abalagio de Cornellana, bien conocido, no figura ningún rector con ese nombre³⁸, podemos suponer razonablemente que



Fotografía 3. Musée des Augustins. Toulouse. Ábaco procedente de Notre-Dame de La Daurade de Toulouse. ¿Último tercio del siglo XII? (fot. Raquel Alonso)



Fotografía 4. Musée des Augustins. Toulouse. Ábaco del capitel de las vírgenes prudentes y necias. Procedente del claustro de Saint-Étienne de Toulouse. Ca. 1120-1140 (fot. Raquel Alonso)

Mascaronius fue el artífice de ambas piezas, claramente emparentadas por su factura. Como se ha dicho, los repertorios que las decoran no se encuentran con facilidad en el entorno geográfico más inmediato. Resultan, sin embargo, extraordinariamente frecuentes en la región languedociana y territorios próximos al menos desde los años veinte del siglo XII. Así, una cinta plegada en forma de greca recorre un ábaco procedente de Saint-Pierre de Moissac fechado en el primer tercio del siglo XII³⁹, bordeando otra muy semejante el conocido tímpano de la misma abadía⁴⁰. Igualmente, en la cercana iglesia de Souillac, se conservan restos de hacia 1135 con motivos parecidos⁴¹. A mediados del siglo XII, la greca reaparece en Souvigny y Saint-Menoux⁴². Tanto Moissac como Souvigny dependían del monasterio de Cluny⁴³.

Sin embargo, la mayor concentración de estos repertorios se localiza en la ciudad de Toulouse, que recoge un importante número de piezas así decoradas en el Musée des Augustins⁴⁴, institución a la que, como es sabido, han ido a parar restos de varios edificios destruidos de la ciudad. Recorriendo sus salas puede advertirse el éxito de la ornamentación que reelabora la cinta que se pliega siguiendo variadas trayectorias, y su persistencia hasta finales del siglo XII en la comarca. Así, un ábaco procedente de Notre-Dame de La Daurade (Foto 3), quizá del último tercio de la duodécima centuria⁴⁵, continúa desarrollando, y complicando, la decoración que ya se había utilizado hacia 1120-1140 en el claustro de Saint-Étienne⁴⁶ (Foto 4).

39. Conozco esta pieza gracias a la amable comunicación de la profesora Isabel Ruiz de la Peña González. F. BARON, *Sculpture française. I. Moyen Âge*. Musée du Louvre. Département des sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des temps modernes, Paris, 1996, p. 45.
40. M. VIDAL, J. MAURY, J. PORCHER, *Quercy roman*, S/I, 1969, p. 47.
41. Se trata de la escena en la que se representa el milagro de Teófilo y el remate de un pilar. VIDAL, MAURY, PORCHER, *Quercy roman*, pp. 252-259 y 282-287.
42. J. DUPONT, *Nivernais Bourbonnais roman*, París, 1976, pp. 187-193 y 233-236.
43. Moissac quedó afiliada a la Congregación en 1047, por iniciativa de Pons, conde de Toulouse y Cahors. La dependencia fue ratificada en 1053 y 1055. VIDAL, MAURY, PORCHER, *Quercy roman*, p. 46. Aymard de Neuve donó Souvigny a Cluny el año 916. En la iglesia se enterró el abad Mayeul (†994). DUPONT, *Nivernais Bourbonnais roman*, p. 187.
44. La dirección del museo permite realizar fotografías de las piezas que custodia sin limitación alguna, generosidad que me resulta muy grato agradecer.
45. Existe un catálogo completo de las esculturas románicas del museo. P. MESPLÉ, *Toulouse. Musée des Augustins. Les sculptures romanes*, París, 1961, s/p. Al citado ábaco se le atribuye el nº 172 (inventario 481). Mesplé recoge la cronología propuesta por Marie Lafargue, que lo data entre 1125 y 1135. Sin embargo, el capitel sobre el que se sitúa resulta muy semejante al nº 178 (inventario 484), que S. MORALEJO considera procedente de la portada de la Sala Capitular de La Daurade. "La fachada de la Sala Capitular de La Daurade de Toulouse. Datos iconográficos para su reconstrucción", *Anuario de Estudios Medievales*, 13 (1983), p. 193. Esta estructura protagoniza una polémica cronológica, pues la fecha tradicionalmente aceptada de 1180-1195 se ha intentado adelantar a 1165-1175. Un breve panorama de este problema, con bibliografía, en *Sculptures romanes. Musée des Augustins. Toulouse*, Toulouse, 1998, p. 47.
46. En el ábaco del capitel de las vírgenes prudentes y necias. MESPLÉ, *Toulouse. Musée des Augustins...*, nº 35 (inventario 391 A). *Sculptures romanes. Musée des Augustins...*, p. 96.



Fotografía 5. Musée des Augustins. Toulouse. Ábaco del capitel del lavatorio. Procedente del claustro de Notre-Dame de La Daurade de Toulouse. Ca. 1120-1130 (fot. Raquel Alonso)

Pero, si la cinta en forma de greca resulta infrecuente en el noroeste peninsular, más lo es todavía que aparezca plegada formando un reticulado romboidal. De nuevo en Toulouse encontramos su más próximo paralelo. Se trata del ábaco que remata el capitel del Lavatorio, procedente igualmente de Notre-Dame de La Daurade (Foto 5), en esta ocasión del claustro, de hacia 1120-1130⁴⁷.

Los intercambios artísticos entre el Languedoc y el noroeste peninsular no resultan una novedad

en esta época, pues este flujo, como es sabido, desempeñó un papel fundamental ya en los inicios de la configuración del lenguaje escultórico del románico pleno⁴⁸. También a mediados del siglo XII, un taller, con toda probabilidad procedente de Quercy, se encuentra trabajando en el claustro de la catedral de Oviedo⁴⁹.

Para el caso de Cornellana, aún pueden anudarse los lazos de manera más estrecha, pues sabemos que Suero Vermúdez mantenía relaciones con Alfonso Jordán, hijo del conde de

47. MESPLÉ, *Toulouse. Musée des Augustins...*, n° 123 (inventario 457). Del segundo taller del claustro. En *Sculptures romanes. Musée des Augustins...*, pp. 27-29, se otorga esta cronología al capitel. Aunque no se fecha explícitamente el ábaco, no parece que haya duda acerca de su correspondencia.

48. Breve pero pionero en algunos aspectos, R. CROZET, "Remarques sur les relations artistiques entre la France du Sud-Ouest et le Nord de l'Espagne à l'époque romane", en *Relations artistiques entre la France et les autres pays depuis le Haut Moyen Âge jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Actes du XIX^e Congrès International d'Histoire de l'Art*, París, 1959, pp. 62-71. En la historiografía reciente, ha sido S. MORALEJO ÁLVAREZ el investigador más interesado en las relaciones tempranas hispanolanguedocianas. Sin ánimo de exhaustividad, de este autor: "La sculpture romane de la cathédrale de Jaca. État des questions". *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuixa*, X (1979), pp. 79-86. Id., "The Tomb of Alfonso Ansúrez (†1093): Its Place and the Role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture", en *Santiago, Saint-Denis and Saint Peter. The Reception of the Roman Liturgy in León-Castile in 1080*, Nueva York, 1985, pp. 63-100. Id., "Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)", en *V^o Congrès Espanyol d'Història de l'Art*, Vol. I, Barcelona, 1986, pp. 89-105. Id., "Sobre la formación del estilo escultórico de Jaca y Frómista", en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. Granada, 1973, pp. 427-434. Id., "San Martín de Frómista, en los orígenes de la escultura románica europea", en *Jornadas sobre el Románico en la Provincia de Palencia*, Palencia, 1986, pp. 28-37. Para un resumen del problema, X. BARRAL I ALTET, "Observacions sobre les relacions històriques i artístiques entre Cluny i la Península Ibèrica (segles X-XII)", *Anuario de Estudios Medievales*, 24 (1994), pp. 925-942.

49. E. CARRERO SANTAMARÍA, *El conjunto catedralicio de Oviedo durante la Edad Media*, Oviedo, 2003, pp. 95-108.



Fotografía 6. Museo Catedralicio-Diocesano de León (Fot. Eduardo Carrero).

Toulouse y primo de Alfonso VII⁵⁰. El aquitano Pedro de Agen, obispo de Segovia, además, figura en una de las versiones de la donación a Cluny, y es posible que desempeñara un papel importante en la cesión condal⁵¹.

Si el monasterio asturiano fue lugar de enterramiento de Suero y Enderquina, Notre-Dame de La Daurade albergó los cuerpos de los condes de Toulouse durante la Edad Media, en un cementerio que se ha situado entre la iglesia, el cenobio y el jardín, al borde del Garona, nótese que, al igual que probablemente en Cornellana, fuera del espacio templario. El establecimiento tolosano había sido cedido a Cluny hacia 1067, y en esta donación desempeñó un papel muy importante el conde Guillermo⁵². Gracias a la poderosa congregación y los vínculos establecidas entre sus protectores, las cosmopolitas relaciones de la aristocracia asturleonense de la época debieron

propiciar una serie de contactos artísticos de los que se advierte una muestra, exigua pero significativa, en Cornellana. Más teniendo en cuenta que el monasterio se mantuvo en dependencia de la casa madre probablemente hasta mediados del siglo XIII, por lo menos⁵³.

Más difícil resulta seguir la trayectoria profesional de Mascaronius tras la que fue probablemente la primera estación de su aventura hispánica. La copia realizada por Francisco de Paula Caveda del desaparecido epígrafe de consagración de la iglesia de Santiago de Caravia (1146), depositada en la Real Academia de la Historia, fue completada por Jovellanos. Según esta adición, la inscripción recogería la presencia de nuestro escultor, en una fórmula casi idéntica a la conservada en Cornellana:

Me Mascaroni fecit manus officiose⁵⁴.

50. CALLEJA PUERTA, *El monasterio de San Salvador de Cornellana...*, p. 54.

51. CALLEJA PUERTA, *El conde Suero Vermúdez...*, p. 487.

52. El conjunto arquitectónico no se conserva, de modo que no ha podido localizarse este panteón con mayor precisión, MESPLÉ, *Toulouse. Musée des Augustins...*

53. CALLEJA PUERTA, *El conde Suero Vermúdez...*, pp. 484-513. Con anterioridad a esta reciente revisión, se consideraba que Cornellana había suspendido sus relaciones con Cluny pocos años después de su donación.

54. Recogido el texto y explicada su procedencia en DIEGO SANTOS, *Inscripciones medievales...*, pp. 225-226.

Puesto que nada se conserva del templo de Caravia, y perdido el epígrafe, debe procederse en este caso con suma prudencia. Si estas referencias fueran fiables, bien podría suponerse sin embargo un desplazamiento de Mascaronius, terminados sus trabajos para la condesa Enderquina en los años cuarenta del siglo XII, a la iglesia de Santiago, difundiendo así en Asturias repertorios ornamentales que se venían utilizando intensamente en el entorno de Toulouse al menos desde 1120, aproximadamente.

En un trabajo anterior, suponía a este primer taller románico de Cornellana procedente de la Catedral de León⁵⁵. En efecto, en la sede legionense se encuentra el único paralelo geográficamente próximo que he podido localizar para la greca asturiana. Entre los restos románicos que se muestran en el Museo Catedralicio-Diocesano de León figura una pieza ornamentada con el inusual motivo de la cinta plegada⁵⁶ (Foto 6). Como todos los investigadores que se han ocu-

pado del lote han notado, su descontextualización dificulta el establecimiento de una cronología precisa⁵⁷. Ahora bien, parece probable que la renovación arquitectónica del templo mayor legionense se haya emprendido durante el episcopado de Juan Albertino (1139-1181), y quizá el *magistri operis Sancte Marie* Pedro Cibriáñez, documentado en 1175, pueda relacionarse con esta campaña⁵⁸. No quisiera extraer conclusiones definitivas con tan escasos y problemáticos restos pero creo que, siempre cautelosamente, puede proponerse para la obra leonesa una datación en la segunda mitad del siglo XII. La calidad, inferior a la de la obra firmada por Mascaronius, sugiere igualmente que nos encontramos ante una derivación de ésta, quizá obra de su taller pero no directamente de su mano o, simplemente, muestra de otra oscura cuadrilla de procedencia geográfica semejante. *Disjecta membra* del bien llamado románico internacional en sus manifestaciones más castigadas por el paso del tiempo.

55. ALONSO ÁLVAREZ, "El monasterio de San Salvador de Cornellana...", p. 57.

56. Agradezco al director de esta institución, don Máximo Gómez Rascón, las facilidades para su revisión y fotografía. Igualmente, al profesor Fernando Galván Freile por sus buenos oficios como mediador.

57. M. VALDÉS FERNÁNDEZ, M. C. COSMEN ALONSO, M. V. HERRÁEZ ORTEGA, "La Edad Media. Del origen a la consolidación de un templo gótico", *Una historia arquitectónica de la catedral de León*. León, 1994. Estos autores consideran el conjunto procedente de la catedral tardorrománica. G. BOTO VARELA, *La memoria perdida. La catedral de León (917-1255)*, León, 1995, p. 53. No se ofrecen aquí paralelos para esta pieza concreta. Para otros restos se aventura una fecha en torno al primer tercio de siglo, si bien advirtiendo que bien podría tratarse de repeticiones inerciales posteriores. En un trabajo más reciente, el mismo autor la fecha con mayor seguridad en la primera mitad del siglo XII, aunque de nuevo sin proponer modelos semejantes que apoyen esta cronología. Me parece una datación algo temprana, teniendo en cuenta el momento en que estos repertorios aparecen en Languedoc. G. BOTO VARELA, "Las catedrales prerrománica y románica escenarios para la coronación de los reyes de León", en *La catedral de León. Mil años de historia*. León, MMIII, p. 38.

58. VALDÉS FERNÁNDEZ, COSMEN ALONSO, HERRÁEZ ORTEGA, "La Edad Media. Del origen...", p. 33.

Aproximación a la arqueología de la Torre Norte de la Catedral de León.

La fase de los arrepentimientos

Jesús Celis Sánchez

A esas teorías que veían en la construcción gótica una perfección grande dirigida por un razonamiento preciso, les faltaba tener en cuenta el error, el tanteo, el fracaso, es decir, lo que las hace humanas. Todo alumbramiento de arte supone una serie enorme de indecisiones y caminos falsos a seguir, y aun de caprichos.

Leopoldo Torres Balbás

RESUMEN

Acompañando a los trabajos de restauración de las torres de la Catedral de León, la aplicación de la metodología arqueológica a su estudio ha demostrado ser una herramienta eficaz para el mejor conocimiento de sus características materiales y la evolución de éstas en el proceso constructivo.

La primera conclusión es el establecimiento de cuatro fases en la zona oeste del templo que se escalonan principalmente en la segunda mitad del S. XIII, completándose en el caso de la torre norte, en el S. XIV. La idea central es el establecimiento de un modelo gótico radiante con peculiaridades propias ya desde el inicio de la construcción, y el descubrimiento de un momento de variación del modelo inicial, o fase de los arrepentimientos, con el cierre de los vanos de los cuerpos centrales de las dos torres.

ABSTRACT

Together with the works of the restoration, the towers of the Cathedral of León, the methodological archeological application into its study, it's been shown to be an effective instrument to the best knowledge of their materials characteristics, and the evolution of these in the constructive process.

First conclusion, is the establishment of four phases in the west area of the temple that it's graded mainly, in the second half of the 13th century, finished it, in case of the north tower, in the 14th century. The central idea is the establishment of the gothic model of radiant style with own peculiarities, since the beginning of the construction, and the discovery of variation moment of initial model or phase of regretting, with closing of the bays of central figures of the two towers.

PALABRAS CLAVE: Catedral de León. Arqueología. Construcción gótica. Torres. Arrepentimientos constructivos.

KEY WORDS: Cathedral of León. Archaeology. Gothic construction. Towers. Constructives regretting.

INTRODUCCIÓN

Los trabajos de investigación sobre la Catedral de León han sido abundantes y han estado atentos a los problemas técnicos que planteaban y su vínculo principalmente con las restauraciones que se vienen realizando desde el siglo XIX, como han reflejado González-Varas, Rivera y

Represa¹. La pretensión de los distintos restauradores que por aquí han pasado ha sido siempre dejar constancia de sus trabajos y, de paso, procurar una documentación como pocos edificios de este tipo disponen en la actualidad. En esta ocasión hemos partido, en este avance, de un análisis pormenorizado de la Catedral desde una metodología arqueológica, lo que ha permitido

1. I. GONZÁLEZ-VARAS, *La catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*, León, 1993. J. RIVERA, *Historia de las restauraciones de la Catedral de León. "Pulcra Leonina", la contradicción ensimismada*, Valladolid, 1993. I. REPRESA BERMEJO, *Proyecto de restauración de la Torre Norte de la Catedral de León (4ª fase)*. Memoria inédita, Valladolid, 1994. Id. *Las catedrales de Castilla y León. Un proyecto eterno*, Valladolid 1995. Id. "Catedral de León. Restauraciones (1936-1986)", en *Sacras Moles. Catedrales de Castilla y León*, T III, Barcelona, 1996. Id. "El Hastial Norte de la Catedral de León", *Anales de Arquitectura*, 7 (1996), pp. 41-59.



Fotografía 1. Torre de las Campanas de la Catedral, vista desde el norte.

una lectura más atenta de las fábricas medievales de su torre norte, denominada de las Campanas, a partir de los últimos trabajos de restauración realizados en 1995-96 por la empresa CPA, S.L., bajo la dirección del arquitecto Ignacio Represa Bermejo. La lectura arqueológica de sus fábricas permite un mayor conocimiento de su proceso de construcción, datos reveladores tanto en lo estructural, lo morfológico, lo tecnológico o lo cronológico. La metodología empleada en este trabajo se inscribe plenamente en lo que se ha dado en llamar arqueología de la arquitectura, que ha ido cobrando cuerpo en la historiografía del análisis de monumentos desde distintos ámbitos y con una ya densa tradición investigadora², y que en el caso de las construcciones góticas tiene un buen refrendo en la Catedral de Vitoria-Gasteiz, en donde un equipo multidisciplinar ha desarrollado un estudio integral en el que se inscriben trabajos de este tipo³ El proceso constructivo de las torres medievales está bien recogido e iluminado en miniaturas medievales que reproducen la imagen de la construcción de la "Torre de Babel", lo que ha dado pie para extraer una preciosa información sobre la construcción medieval en general y la gótica en particular, así como de los ingenios y máquinas empleados.⁴

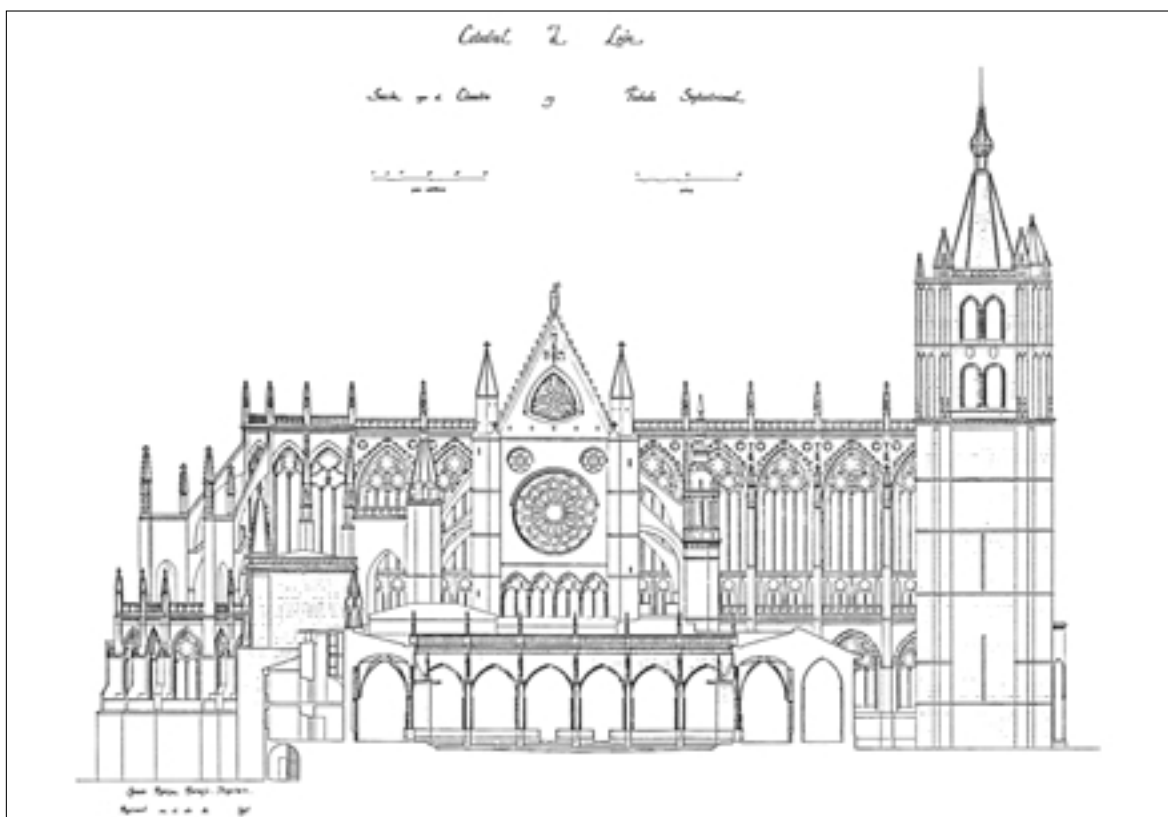


Figura 1. Alzado de la cara norte de la Catedral de León según Ignacio Represa Bermejo.

HISTORIOGRAFÍA DE LA TORRE NORTE DE LA CATEDRAL DE LEÓN

A través de la historia de los investigadores son varias las referencias sobre la torres de la Catedral de León, en especial de su plasticidad, goticidad, su función, sus periodos y sus restauraciones (fig. 1, foto 1).

Para Gómez Moreno las torres se rematan en el S. XV como es el caso de la del SO, atribuyendo a D. García de Eyerbe (1310-1332) un escudo episcopal de tres bandas que todavía se observaba en esa época en la torre norte. Esta torre vieja y maciza aparece para el autor como más gallarda y liga mejor con el buque del edificio que la sur, a pesar de sus engañosos floreos. Su descripción completa es la que sigue: "Hasta ellos es lisa toda, con simples estribos en los ángulos y bóveda de ojivas del s. XIII; los dos cuartos superiores tienen parejas de arcos, semicirculares o poco agudos, con molduras y capitel corrido adornándoles; los estribos se apuntan y guarnecen a modo burgalés, amparando una bóveda de ocho nervios convergente al centro, sobre el que se yergue un puntiagudo chapitel macizo, rodeado de pirámides y de un pretil con claraboyas, únicos remates de aspecto primitivo en todo el edificio"⁵

Navascués en 1987 se refiere al desvío de las torres del remate, flanqueando a las naves laterales, algo que singulariza notablemente a nuestra

catedral respecto a todo el gótico europeo. Para este autor ello tiene más que ver con modelos románicos -solución vista en Santiago de Compostela- que con modelos góticos franceses, en donde las torres se levantan generalmente sobre el primer tramo de las naves laterales dando una fachada prieta. Las de León son torres de flanqueo, ciegas en su arranque, convirtiéndose en torres fuertes como las de Sigüenza, Toledo y Avila. Esta particularidad la ve el autor como característica hispana frente a la esbeltez de las francesas⁶.

Para Yarza⁷ recuerdan, en su amplitud y anchura, a obras inglesas, lo que las singulariza junto a los amplios pórticos que al igual que en Chartres cobijan las tres entradas. En su trabajo sobre la catedral Rivera indica que los cuerpos inferiores de la torre norte se levanta en el S. XIII, y en el S. XIV las partes del campanario, en donde, en el cierre del caracol, consta el autor de su conclusión: Joaquín Gandayo. Año 1374⁸.

Parece que esta torre siempre tuvo problemas estructurales. En 1440 se recogen mejoras en la catedral, entre ellos en la torre de las Campanas⁹. Siguiendo a Rivera¹⁰, citando a Raimundo Rodríguez, archivero de la Catedral, ésta se habría restaurado en 1552, por lo que este autor atribuye la intervención a Juan de Badajoz el Mozo, detectado por los bloques de la cornisa de separación de cuerpos y por dos florones visibles en las esquinas de los contrafuertes. A este le sus-

2. Al respecto se puede consultar las Actas de Arqueología de la Arquitectura editadas por la Junta de Castilla y León en donde se recogen varias colaboraciones y abundante bibliografía sobre el tema: L. CABALLERO ZOREDA y C. ESCRIBANO VELASCO (Edits.) *Actas: Arqueología de la arquitectura. El método arqueológico aplicado al proceso de estudio y de interpretación en edificios históricos*. Burgos, 1996.
3. A. AZCARATE.; L.CÁMARA, ; J. I. LASAGABASTER ; P. LATORRE, *Catedral de Sta. M^a de Vitoria- Gasteiz. Plan Director de Restauración*, 3 vol., Vitoria, 2001.
4. J. L. PÉREZ MARTÍN, G. DE IGNACIO VICENS, M. A. FLÓREZ DE LA COLINA, "Maquinaria y medios auxiliares para la construcción durante la Edad Media: Análisis de la Iconografía", en *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, 1998, pp.387-390. N.GARCÍA TAPIA, "Los ingenios en la construcción Medieval" en L. GARCÍA BALLESTER, *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla. Edad Media*, Salamanca, 2002, pp. 531-541. M. A. ARAMBURU -ZABALA, "La técnica de construcción" en *Ibid*, pp. 445-529.
5. M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de la provincia de España. Provincia de León*. (1906-1908), Madrid, 1925, 2 vols. (ed. Fascimil, León, 1979), pp. 230 y ss.
6. P. NAVASCUÉS PALACIO, "La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito" en P. NAVASCUÉS PALACIO Y J. L. GUTIÉRREZ ROBLEDO, (Eds.), *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Aspectos generales. Actas del Primer Congreso, (Ávila, 1987)*, Ávila 1990, pp. 25.
7. J. YARZA LUACES, *Baja Edad Media. Los siglos del gótico*, Barcelona, 1989, p. 90
8. RIVERA, *Historia de las restauraciones*, pp.148 y ss.
9. M. VALDÉS FERNÁNDEZ, M^a. C. COSMEN ALONSO, M^a V HERRÁEZ ORTEGA, *Una historia arquitectónica de la catedral de León*. León, 1994, pp. 122-123.
10. RIVERA, *Historia de las restauraciones*, p.148.

tituyó Juan López de Rojas en 1554-55. Rivera informa que algunas ventanas fueron rehechas en el s. XVIII. En 1713 un rayo destruyó la coronación, razón por la cual Joaquín de Churriguera repuso la macolla mixtilínea y ornamentada, así como el remate de la veleta. En el siglo XIX y XX el cuerpo de las ventanas se restauran por fallos estructurales con proyectos debidos a Demetrio de los Ríos y, principalmente, a Villanueva Lázaro, que coloca atirantados de hierro, sustituye piedra y sella las grietas¹¹.

Valdés *et alii* vuelven sobre las hipótesis de la herencia del románico para la separación de las torres, aunque no son partidarios ya que, según ellos, "parecen existir razones estéticas y estructurales que obligan a plantear una solución peculiar... al margen de las tradiciones constructivas del siglo XI y XII"¹². Siguiendo a estos autores solo el cuerpo bajo de las dos torres, donde se abren las capillas hasta el pórtico occidental, fue construido en el siglo XIII, ya que se observa la ruptura del aparejo de los muros en las esquinas próximas a la nave mayor, es decir en aquellos lugares en los que se habían erigido previamente contrafuertes para recibir dos arbotantes del tramo occidental de la nave de cada lado. La torre norte se adosa a la nave lateral invadiendo ligeramente el espacio de la ventana inmediata y penetra hacia el interior hasta el nivel del muro bajo ocupando el andén que corre sobre la arquería ciega. Plantean también que frente a la minuciosidad de la portada en León, el trazado de las torres parezca el fruto de una improvisación y ello podría haber dependido del sutil trazado de la portada¹³.

En 1994 Ignacio Represa en el proyecto técnico para la restauración de la torre norte transmite que el cuerpo del zócalo de la misma vendría a reaprovechar en sus fábricas parte de las construcciones (quizás la propia torre del edificio construido por el Obispo Don Manrique de Lara

entre 1181-1205, comenzando la construcción de un nuevo templo gótico. La presencia de los contrafuertes con base de medida de 0,3421 mts. o pies reales, bien pudiera corresponder a restos de fábricas de cualquiera de ambas construcciones reutilizadas en la segunda mitad del siglo XIII¹⁴. Este mismo autor indica que el desarrollo de las torres desplazadas permite resolver el control visual de las fachadas occidental y meridional desde la embocadura de la calle principal de la ciudad, por donde llegaba el Camino de Santiago. La visión conjunta de las dos fachadas resultaría equilibrada y centrada en la Torre del Reloj que actuaría de eje de composición del conjunto¹⁵.

También se ha querido ver a las torres de la Catedral de León como una ocasional fortaleza. Al igual que en el caso de algunas iglesias hispanas, el carácter cerrado de los cuerpos bajos con ventanas muy estrechas, con derrame interno, junto con el gran zócalo de soporte de las capillas del abside, que es prolongación de la muralla de origen romano, parece reforzar el carácter acastillado de algunas partes del templo, como ocurrió ocasionalmente con las torres, "defensa de la ciudad y ante la ciudad" como ha indicado Boto Varela, citando conflictos con la villa en 1319, reseñados por Risco y también recogidos por Quadrado y Parcerisa¹⁶.

Otro dato, esta vez compositivo de la fachada oeste de la catedral, nos lo ofrece Peter Kurman, a quien sigue Henrik Karge, para los que tanto en las fachadas del transepto de la construcción del siglo XIII de la iglesia abacial de Saint-Denis, como en la occidental leonesa, las torres que la flanquean no se adosan directamente al cuerpo central de la fachada, se elevan a una cierta distancia de él, sirviendo así de contrafuerte a los arbotantes que se elevan libremente desde las torres a las fachadas, el arquitecto en León pare-

11. GONZÁLEZ- VARAS, *La catedral de León*, pp.432-440; RIVERA, *Historia de las restauraciones*, p. 133 y REPRESA, *Proyecto de restauración*, pp. 5-6.

12. VALDÉS FERNÁNDEZ, COSMEN ALONSO y HERRÁEZ ORTEGA, *Una historia arquitectónica*, p.70.

13. *Ibid*, pp. 90-91 y 100.

14. REPRESA, *Proyecto de restauración*. Id., "El Hastial Norte", fig. 1-7.

15. REPRESA, *Las catedrales de Castilla y León*, p. 46.

16. G. BOTO VARELA, "Las catedrales prerrománica y románica, Escenarios para la coronación de los reyes de León", en *La Catedral de León, Mil años de historia*, León, 2002, pp. 33-47. J.M^a QUADRADO, F.J. PARCERISA, *Recuerdos y Bellezas de España. León. 1855*, Valladolid, (Edic. facsímil) 1989, p. 59. En estos trabajos se relatan los conflictos entre los partidarios del infante D. Felipe hijo de Fernando IV y las gentes del usurpador D. Juan Manuel que corrieron a refugiarse dentro de la iglesia catedral, que la pusieron en su defensa, tapiáronse sus puertas, coronándose de arcos y ballestas sus torres, prendiendo fuego a algunas casas del obispo, amotinados que fueron desalojados por los partidarios del infante y la regente.

ce pues inspirarse en Saint-Denis, ya que ésta se concluye en 1231¹⁷. Para Kurman en León parece haberse reunido los rasgos más significativos de las obras más importantes francesas¹⁸ y para Karge, la de León en su proyecto primigenio constituye una intencionada síntesis de las construcciones eclesiásticas más destacadas del gótico francés radiante, sobre todo las de carácter real: Reims, Saint-Denis, así como la catedral de Chalons-sur-Marne¹⁹.

La evidencia arquitectónica y arqueológica del sistema constructivo.

Para este trabajo que hoy presentamos se han analizado los materiales pétreos en su estructura, volumetría, petrología, tratamiento exterior, las marcas de cantero, los morteros, los elementos de nivelación, los huecos o mechinales, el desgaste producido, el análisis estructural de los pilares, arbotantes, la decoración escultórica, las inscripciones, la utilización de enjabelgados históricos, la introducción de elementos nuevos en las restauraciones, etc. A continuación pasamos a detallar individualmente alguno de estos elementos:

La estructura de la torre norte

Las torres de la Catedral de León se diseñaron de forma simétrica en planta junto a su fachada occidental con un pórtico adelantado que cobija las arquivoltas del portal. Parece que la decisión de la separación de las mismas de las naves laterales, abriéndose al interior en el tramo inferior como dos capillas, estuvo en la intención del programa original como solución independiente para la sujeción tanto de la fachada occidental como del pórtico. El diseño y la volumetría se deben a concepciones góticas y, por lo tanto, la herencia de torres anteriores de origen románico no está acreditada de ningún modo, es más, no se observa reutilización alguna de estructuras precedentes, en todo caso, el empleo de sillería que

presumimos anterior, como veremos, pero inserta en la fábrica gótica. El grueso de los muros con los grandes contrafuertes orejones en las esquinas exteriores del norte contrasta con el diseño de los contrafuertes del sur, menos desarrollados en planta y adaptados con dificultad al programa estructural del encuentro con la nave septentrional. El aspecto macizo del alzado del primer tramo -en donde sólo se abren estrechos ventanales- puede estar reafirmando esta idea. A decir de I. Represa "los contrafuertes exteriores configuran una estructura adosada (no existe traba ni continuidad de hiladas entre paños y contrafuertes) y tal sistema independiza la estructura espacial del sistema constructivo, de tal manera que las esquinas se configuran en elementos de rigidez máxima.... La imagen exterior resulta de una gran solidez y rotundidad constructiva"²⁰. Ello propone ciertos desajustes entre sistemas constructivos y la resolución formal de los elementos compositivos de la Catedral, situación que también se observa en los hastiales góticos²¹.

Con posterioridad se levantarían dos tramos, uno en cada torre, que se cubrirían, como en las capillas de abajo, con bóveda de crucería simple. La torre norte se completó en el siglo XIV mientras que la sur lo haría en el siglo XV, como se ha visto. La funcionalidad de los últimos tramos se resolvió de distinto modo, la norte para albergar el cuerpo de campanas; mientras que la sur, del siglo XV, atribuida al Maestro Jusquín y completada seguramente bajo la dirección de Hans de Colonia, albergaría las campanas correspondientes al reloj de torre de la Catedral²².

La composición del muro de la torre de las campanas se efectúa con sillería de grandes bloques pétreos de tendencia alargada que oscilan de volumen conforme nos encontramos en una u otras de las fases que estableceremos. Suponemos que la constitución de hiladas a cuerda incluiría

-
17. H. KARGE, "León en sutileza. La arquitectura medieval de la catedral de León" en *La Catedral de León. Mil años de historia*, León 2002, pp. 49-87.
 18. P. KURMANN, "Französischer als in Frankreich: Zur Architektur und Sculptur der Kathedrale von León" en FREIGANG (ed.), *Gotische Architektur in Spanien. La arquitectura gótica en España*, Madrid, Frankfurt del Meno, 1999, pp.105-117.
 19. KARGE, "León en sutileza", pp.85 y ss. Id., "La arquitectura gótica del s. XIII", en L. GARCÍA BALLESTER (dir.) *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla*. Edad Media. Salamanca, 2002, pp.543-599.
 20. REPRESA, *Proyecto de restauración*, p. 8.
 21. REPRESA, "El Hastial Norte", pp. 43-45.
 22. W. MERINO RUBIO, *La arquitectura hispano-flamenca en León*. León 1974 (Ed. Facsimil León 1995); J. L. BLANCO MOZO, "La torre sur de la catedral de León: del maestro Jusquín a Hans de Colonia". *Anuario del departamento de Historia y teoría del Arte (U.A.M.)*, XI (1999), pp. 29-57.

FASE 1ª EXTERIOR	I I B D T O F G A M + P O D
FASE 2ª EXTERIOR	A M M
FASE 2ª INTERIOR CONTRAFUERTES CARA SUR	
FASE 2ª INTERIOR PARAMENTOS MURIS	

Figura 2. Cuadro resumen de las marcas de cantero de la torre Norte.

algunos tizones colocados de forma alterna. En general existe una clara evidencia de que los paramentos al interior se cuidaron más que los exteriores con un despiece de sillar de menor volumen. La sección que practicamos en la zona del arrepentimiento constructivo en la torre norte nos mostró una composición que deja poco relleno central, formado principalmente por argamasa de cal y ripio de la obra de cantería, con reutilización de piezas molduradas procedentes de la amortización del dovelaje del arco de la fachada que no llegó a terminarse, o bien se desmontó parcialmente.

La piedra

La petrología empleada en la torre, después del análisis pormenorizado de las fábricas, responde con los siguientes tipos establecidos para toda la catedral principalmente por Esbert *et alii*²³:

- 1º. País Rojiza. (Localizada solamente en la parte inferior del zócalo hasta la línea donde finaliza el peto sobre los pórticos). Siglo XIII
- 2º. País Amarilla. (El resto de los paramentos del zócalo, el cuerpo de campanas y la aguja (siglo XIII y XIV). (Conserva marcas de cantero).

- 3º. Caliza marmolizada piedra de reutilización incorporada junto a la país rojiza (siglo XII o XIII). (Conserva marcas de cantero al exterior).
- 4º. Boñar: Reformas renacentistas, cornisa, florones, incorporaciones en ventanas (siglo XVI-XVIII). Reposiciones del siglo XX. Conserva inscripciones y marcas de cantero.
- 5º. Hontoria. Sustituciones puntuales de Menéndez Pidal, reposición de sillerías y botaaguas. Colocada en años 60 del siglo XX.
- 6º. Caliza de Busdongo: recalces de frente oeste del comienzo del zócalo debidos a Demetrio de los Ríos. (Siglo XIX).
- 7º. Toba: elementos de plementería de bóvedas de primer y segundo cuerpo y ripios en algunas juntas. (Siglo XIII y XIV).

El tratamiento de la superficie exterior original de la sillería no ha perdurado, debido al desgaste. En su interior, el tramo inferior debió picarse en el impulso de liberar a las fábricas de todo aditamento que enmascarara a la fábrica, intención debida principalmente a Demetrio de los Ríos en el siglo XIX. El único lugar donde se conserva relativamente bien es en el interior del espacio central, en donde se observan los restos oblicuos del corte de la sierra y, posteriormente, la regularización con la gradina o bujarda de intensidad media. Sobre esta superficie se plasmaron con incisiones distintos tipos de marcas de cantero como analizaremos a continuación.

Marcas de cantero (fig. 2)

A V. Lampérez²⁴ debemos una primera aproximación al conocimiento de las marcas de cantero conocidas en la Catedral de León, quien los agrupa por cronologías (en torno al siglo XIII). Las marcas registradas en la torre norte pertenecen a la primera fase: iniciales conservadas en los sillares de mayor dureza, generalmente iniciales. A la segunda fase corresponde un conjunto de glíptica significativo: estrellas, escuadras, martillos y gradinas, flechas, puntas de lanza, tijeras, iniciales, etc. En la tercera fase se rarifican y en las restauraciones del siglo XVI se emplean nuevamente pero más esquemáticas y con tamaños inferiores.

23. R. M. ESBERT., J. ORGAZ, F. J. ALONSO y M. JALBA, "Petrographic and Physical Study of the Building Stones from Leon Cathedral (Spain)". *The Conservations of Stone II*, Centro Conservacione Sculture All'aperto. Bologna, 1981.

24. V. LAMPÉREZ y ROMEA, *Historia de la arquitectura Cristiana Española en la Edad Media, según el estudio de los elementos y los Monumentos*, T. I., Madrid, 1908.

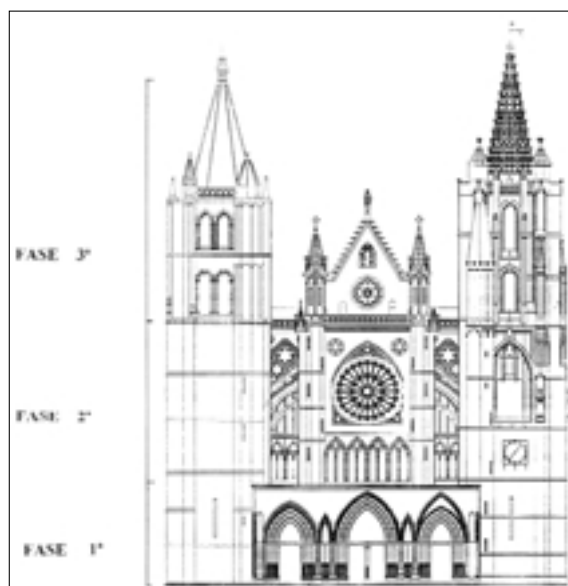


Figura 3. Fachada occidental de la Catedral de León, gentileza de Mariano Díez Saenz de Miera con indicación de las fases constructivas de la torre norte.

Los morteros de época medieval

Los estudios petrográficos de los morteros de cal fueron realizados, con muestras de la primera fase y, por tanto, presumiblemente de finales del siglo XIII. Se deben a Caro y Pavía²⁵ y hablan de mezclas heterogéneas de porosidad elevada de poros y fracturas, de contacto entre el árido-ligante deficiente y de composición mineralógica, con porcentajes de cuarzo: 71% y calcita: 29%. El árido es de sílice, cuarzo y areniscas con alguna mica, roca metamórfica y piedra del país. El ligante es micrita, carbonatación de la cal hidráulica, con impurezas de hierro y granos de cuarzo y material puzolánico: cenizas, frag. de ladrillo y minerales isótopos repartidos por el ligante que se reparten por la mezcla.

LA INTERPRETACIÓN DE LA FÁBRICA DE LA TORRE NORTE DE LA CATEDRAL: FASES CONSTRUCTIVAS.

Las tres fases que a continuación describimos vienen a coincidir con los tres tramos constructivos abovedados de la torre, lo que nos lleva a considerar que la fábrica avanzaba siempre hasta completar un cuerpo cerrado sobre el que se superponía el siguiente (fig. 3).

Fase 1

Es el primer momento constructivo, en el que se deciden las trazas de la planta de los portales del oeste de templo, adelantados al plano del imafronte, que en algún momento se han supuesto rematados originalmente por gabletes²⁶, principalmente por los restos existentes sobre la puerta más meridional. Esta idea la debemos descartar después de un análisis pormenorizado de la sillería original del paño de cierre encima de los portales, ya que, tras nuestra intervención, se ha visto que las piezas no repuestas en las sucesivas restauraciones en esta zona y que son similares a las del zócalo de las torres, se insertan perfectamente en el zócalo de los cuerpos de la escalera de caracol de las dos torres y, por lo tanto, este cierre debió ser el original. Es el momento que se decide desviar las torres del lugar donde se sitúan generalmente las francesas, tal vez por influencia, como vimos, de las soluciones arquitectónicas de las portadas de S. Denis, pero a ello debió contribuir el diseño de nuevas capellanías laterales adosadas, a juzgar por lo temprano de la capellanía de S. Juan de Regla que se cita en 1270 y seguramente es anterior, o más bien por una cuestión estética y funcional que como una adap-

25. S. CARO CALATAYUD y S. PAVÍA SANTAMARÍA, *Conservación de la Torre Norte de la Catedral de León*. Texto inédito encargado por CPA, S.L., 1996.

26. REPRESA, "El Hastial Norte", fig.7. Según Demetrio de los Ríos los gabletes de la fachada fueron eliminados durante el magisterio de Alfonso Ramos en 1481-1492 para organizar una terraza desde la que se pudieran seguir procesiones y espectáculos (D. DE LOS RÍOS y SERRANO, *La Catedral de León*, Madrid, 1895 (2 vol.) (Reedición facsímil 1990, p. 36), aunque VALDÉS FERNÁNDEZ, COSMÉN ALONSO, HERRÁEZ ORTEGA, *Una historia arquitectónica*, p. 98, informan de la no existencia de documentación al respecto. Esta cuestión queda resuelta después de un análisis de los paramentos murarios que sí muestran la traza de un gablete fosilizado encima del portal de S. Francisco, amortizado por el muro que sujeta la terraza, el resto de este cierre se construyó sin nuevos cambios formales. Además, los gabletes en el gótico francés tienen por misión la evacuación rápida de la nieve y el agua sobre los portales, apoyados sobre los grandes contrafuertes de las naves y las torres, al igual que los muy elevados piñones de los hastiales. Esta situación es innecesaria en el clima mediterráneo continental leonés. La existencia de gabletes habría hecho muy difícil los accesos al interior de los cuerpos medios de las dos torres, que en la Catedral de León son originales de la época de edificación de estos cuerpos torreados, por donde se podía acceder también a los husillos del imafronte de la fachada occidental -los actuales son debidos a los cambios de Demetrio de los Ríos-, a través de unos cuerpos con arco central desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, fecha en que fueron derribados por Demetrio de los Ríos. Otra posibilidad es que el resto del gablete nunca fuera tal sino una simple decoración que enmarcase dicho portal, posibilidad que creo poco probable.

tación técnica. Existen indicios claros que nos hacen sospechar que la erección de estos portales y el inicio de las torres se elevaron cuando todavía no se había terminado el encuentro superior de las tres naves con dicho portal occidental. Las torpezas estructurales que han observado Valdés et alii²⁷ en el encuentro del muro de las naves laterales con los contrafuertes de las torres, y lo desviado de los pilares que enmarcan el acceso a las capillas, avalan esta tesis, como lo es que el pórtico, por sus características constructivas, puede independizarse perfectamente del hastial de la nave central. Este diseño que se basa en la articulación con las puertas, a nuestro juicio, no parece depender en absoluto de fábricas precedentes, con un pie forzado que hubiera dejado huella en la composición de las construcciones torreadas; a no ser que sus supuestos precedentes formen parte del núcleo de los muros actuales, cuestión esta que en nuestra intervención no se reconoció en absoluto, a pesar de haberse extraído grandes bloques de piedra deteriorada.

Esta primera fase alcanza una altura similar a la zona de azotea ubicada por encima del pórtico, por lo tanto se completaría con el cierre de la bóveda de crucería con los plementos de piedra toba. Grandes ventanales estrechos y asaeteados presiden la capilla hacia el norte, este y oeste. Al exterior se identifica por los dos tramos de botaguas que han sido repuestos al menos en tres ocasiones. Los paramentos de cierre en el zócalo se caracterizan por la utilización masiva de grandes bloques de sillar de la piedra del país rojiza, muy contrastada cuando se limpió esta superficie. Junto a ella abundaban los pequeños formatos de sillar, de tendencia de cara vista al cuadrado, y caliza marmolizada original de la fábrica, muy duros y de textura pulida y reluciente (fig. 4:foto 3). Este tipo parece reutilizado, por su contraste metrológico y petrológico, pero la puesta en obra es coetánea con la piedra rojiza puesto que no se apreciaban diferencias en la composición de morteros. Generalmente dos hileras de estos pequeños formatos equivalían a un sillar de la del país. Estos sillares contienen las únicas muestras de marca de cantero que son visibles en el exterior y que son fundamentalmente iniciales: D,I,E,C, apartándose significativamente de las restantes marcas más modernas.

En este cuerpo las juntas tienen mucho grosor, pero son más finas que los tendeles que alcanzan hasta 4 cmts. Se utilizaron masivamente las cuñas de madera como ponen en evidencia las huellas en negativo localizadas en la argamasa. El mortero es básicamente el descrito pero con nódulos de cal muy gruesos. En un segundo momento de esta fase las calizas marmolizadas casi desaparecen, dejando paso a los grandes bloques de piedra del país roja mucho más regulares.

En este tramo de la torre, en su muro de cierre norte, se han localizado restos de mechinales correspondientes a una antigua construcción adosada sobre los que se observan restos de un incendio, reconocido gracias a la alteración térmica de la piedra que produjo enrojecimientos y craqueladuras. Este aspecto nos recuerda los amotinamientos y la quema de casas del cabildo a comienzos del siglo XIV, en el ya comentado episodio del usurpador D. Juan Manuel.

Fase 2

El cambio con la nueva fase constructiva se efectúa por una acusada discontinuidad en los paramentos exteriores y una gruesa junta de cinco centímetros de anchura que se encuentra entre la segunda y tercera línea de botaguas, justo en donde termina la altura máxima del pórtico occidental y se distingue por el cambio de volumetría de sillares (fig. 4:foto 2). Esta variación, la composición petrológica y la geometría del trazado indican que la composición del alzado de la torre se realizó en dos tiempos, con toda probabilidad debido al avance en los trabajos de la nave principal hacia el encuentro por el pórtico occidental. Al segundo momento se debió el cambio de diseño, la amortización de lo construido y el cierre de un gran ventanal apuntado reconocido en la cara sur, con lo que se inicia la que hemos denominado "fase de los arrepentimientos".

Esta fase viene definida por los tramos tercero y quinto de botaguas hasta la línea de cornisa renacentista, en el interior se corresponde con el cuerpo medio cuya primera funcionalidad es incierta, pero que sirvió repetidas veces como zona de almacén, taller de restauración, oficina de obra, etc. La edificación sigue las tra-

27. VALDÉS FERNÁNDEZ, COSMEN ALONSO, HERÁEZ ORTEGA, *Una historia arquitectónica*, pp. 90-93



Foto 1



Foto 2



Foto 4



Foto 3

Figura 4: foto 1: desarrollo de los trabajos de restauración en la torre norte. Foto 2: despiece de sillería en el muro del tramo inferior de la torre, fase 1ª. Foto 3: despiece de sillería en el tramo medio de la torre, fase 2ª. Foto 4 : detalle de marca de cantero en el interior de cuerpo medio. Foto 5: Detalle de arranque de arcos de bóveda desde el interior de la torre, evidencia del arrepentimiento constructivo, cuerpo medio, fase 2ª. Foto 6: detalle de la aparición del arranque del arco gótico en el exterior del tramo medio de la torre norte.



Foto 5



Foto 6

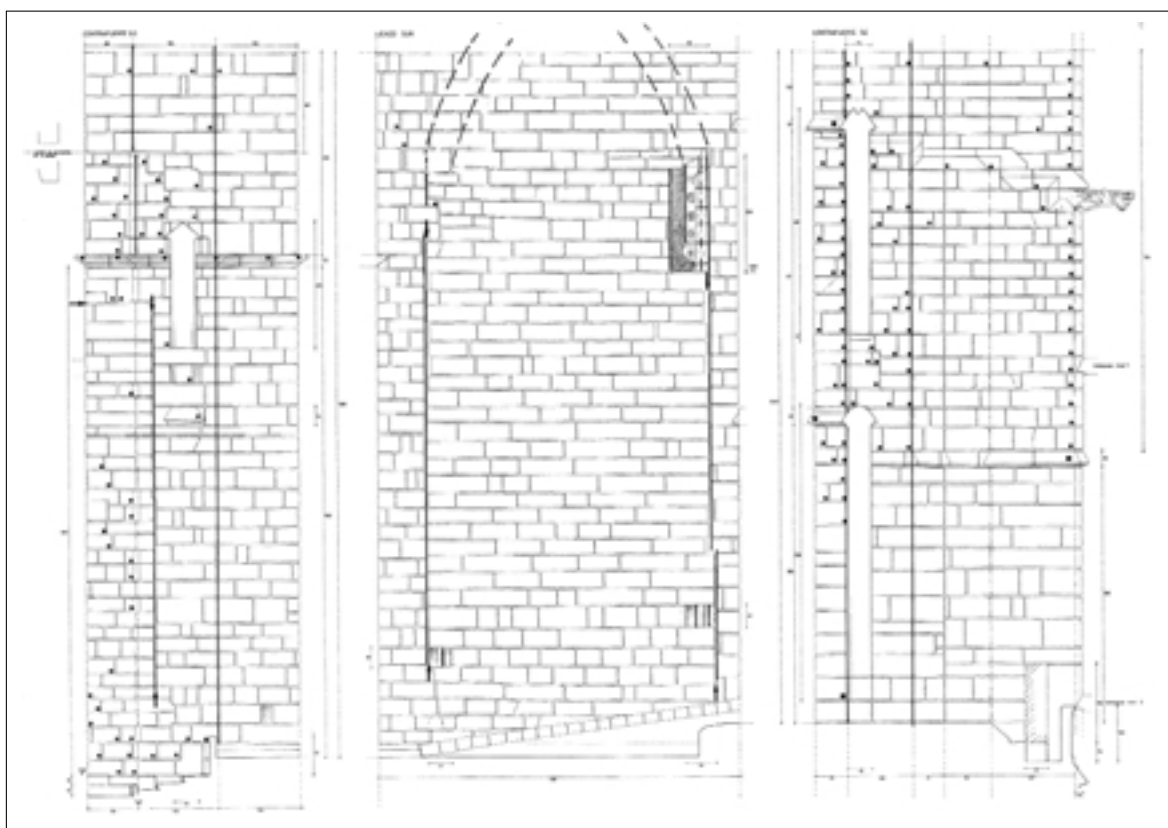


Figura 5. Desarrollo del cuerpo medio de la torre norte, cara sur: contrafuertes y muro de cierre con la fase de arrepentimientos. Dibujo de M^a Ángeles Murciego.

zas del cuerpo bajo, ahora la piedra ha cambiado y pasa a ser la del país amarilla, cuyos sillares disminuyen en sección y aumentan en longitud, alcanzando los 1,20 x 0,45 y 0,50 m. Los procedimientos de asentamiento y nivelación se consiguen ahora por medio de teja curva, ripio de la propia piedra y, ocasionalmente, ladrillos con grosores cercanos a los 10 cm. Las juntas y tenedales oscilan entre 4 y 2 cm.

No se constatan marcas de cantero en la superficie externa debido a la pérdida por la erosión. Aún así el muestreo realizado en el interior de este cuerpo ha arrojado el repertorio más abundante y mejor documentado de estos signos inventariados en toda la catedral gótica, observándose una clara estratificación conforme ascendemos. Las registradas en la zona inferior muestra preferencia por escuadras de albañil, tijeras (fig. 2 y fig. 4:foto 4), maza, martillo o gradina, punta de lanza, espada, etc., mientras que en la zona de la bóveda se recogen estrellas de líneas entrecruzadas, de David, cruces, anagramas, trazados geométricos, iniciales, etc.

En el aspecto estructural es interesante reseñar que la conformación de los contrafuertes de la cara

sur son de diferente geometría que el resto, se componen de dos salientes de menor longitud que los grandes orejones que presiden la cara norte, debido seguramente al engarce con la nave lateral norte, además no son iguales entre ellos. El cierre mural inscrito presentaba dos juntas verticales y un paramento de cierre entre ellas, lo que había hecho sospechar que podrían ocultar estructuras previas a la edificación gótica. La realización de sondeos desmontando parte de la sillería aclararía el misterio. La primera intención de los constructores obedeció a la apertura de un arco decorado entre estos contrafuertes, la aparición de arranques de columnas, restos de capitel, arcadas formadas por bocelos escalonados, en las que alternan una decoración de grandes hojas vegetales muy carnosas (fig.4:foto 6 y fig.5), y las muestras de basamento realzado avalan esta idea. También la existencia de una gárgola amortizada en este tramo en la cara este insinúa el cambio de plan de obra. En el interior, esta fase se identifica por una ménsula zoomorfa -una cabeza de león - en esquina y el arranque de los arcos interrumpidos de una bóveda que no fue construida y que se sitúa en cota más baja que la que terminó por edificarse, fosilizando un momento al que hemos denominado "de los arrepentimientos" (fig.4: foto 5).

La aparición de un gran arco y la no trabazón de los contrafuertes con el paramento de la cara sur de esta torre, denota en primer lugar que el diseño inicial fue el de un cuerpo calado con grandes ventanales, situación bien distinta del aspecto cerrado que hoy ofrece la torre. En segundo lugar nos informa que los dos pares de contrafuertes de las esquinas de la cara meridional se construyeron con anterioridad al resto de la alzada de la torre en este su segundo cuerpo. La razón más plausible de este hecho era la de recoger los empujes de la nave central, que se concluía en estos momentos y que necesitaba de apoyos para la transmisión de fuerzas, mediante sendos arbotantes hacia estos dos contrafuertes de la torre. Este arco, a su vez, serviría de descarga del peso de la torre que recae sobre el arco apuntado de acceso interior a la capilla de S. Juan de Regla. La constatación de este alzado calado nos hace pensar que el programa original de esta torre norte estaba pensado para dejar en hueco los muros de su tramo medio, con grandes vanos que ocuparían el lugar de los cierres murales actualmente existentes. No tenemos más pruebas de ello pues las demás caras de la torre se elevaron ya cerrando la estancia sin nuevas juntas, excepto en el sureste. Hoy un ventanal alargado muy estrecho se abre en su cara norte. El vano preexistente se cerró con sillería que reutilizaba parte de los arcos y molduras ya labrados y no debió transcurrir mucho tiempo de este cambio de trazas, ya que los contrafuertes recogen algunas marcas de cantero idénticas a la sillería reutilizada.

Similar situación ocurre en la torre sur o del Reloj, con petrología similar en el cuerpo bajo y que geométricamente es simétrica a la anterior. Allí esta fase de arrepentimientos se conoce igualmente en las fábricas primitivas de su alzado norte, que recogen los empujes de la nave central²⁸, lo que nos da pie a pensar que a finales del siglo XIII la edificación de las dos torres todavía iba al unísono. Mientras la suroeste quedó congelada en el

momento de variación del programa, hasta el siglo XV, cuando la completan Jusquín y Hans de Colonia; la norte siguió hacia arriba sin interrupción hasta completar este cuerpo intermedio²⁹.

Una vez variado el proyecto, las impostas, ménsulas y arcos de la bóveda de crucería de este segundo cuerpo se sobreelevaron, probablemente con el fin de hacer corresponder la cumbre de éste con el nivel alcanzado por el imafronte, que cerraría la nave central del templo y que intuimos que podría haberse concluido hacia 1289 o finales del siglo XIII -siendo Juan Pérez maestro de obras-. El por qué de este cambio en el diseño original que, como hemos visto, calaba los cuerpos centrales de las torres en línea con el espíritu general del edificio de clara inspiración francesa, no lo conocemos bien. La idea inmediata, en el caso de los vanos amortizados, es la de propiciar un arco de descarga que aliviase la presión ejercida por el muro de las torres sobre los arcos de acceso a las capillas laterales. Pero tal vez se deba a cuestiones técnicas debidas a problemas derivados del carácter exento de estos cuerpos en el caso leonés, que lo aleja de las torres francesas, fijas éstas entre la fachada, el cuerpo final de las naves laterales y la nave central. Es decir, un cuerpo totalmente calado, con el tamaño de los huecos que se abrirían entre los contrafuertes, originaría, sin duda, problemas de estabilidad, de debilidad estructural, o, en todo caso, de desconfianza en su resistencia.

Otra interpretación deriva del carácter hispano que parece imprimirse a la construcción gótica a partir de los momentos avanzados del siglo XIII y que en Burgos y León comenzarían con el Maestro Enrique³⁰. A este aspecto, -entre otras características más vernáculas tendentes a la horizontalidad de los remates góticos- se debe sumar el aspecto cerrado de la parte inferior de las torres, referenciados a las torres románicas y que parece cuajar ahora y estar presente en ejemplares más avanzados como ocurre en la Catedral de Toledo.

28. MERINO RUBIO, *La arquitectura hispano-flamenca*, pp. 41-51.

29. La estructuración en las torres góticas de las catedrales francesas incluyen generalmente grandes ventanales en el cuerpo medio por encima de las naves laterales, es el caso de Noyon, Notre Dame de Paris, por poner algún ejemplo, y entre las hispanas, Burgos, en donde se pueden observar grandes arcos decorativos que rematan enmarques en donde se abren ventanales góticos, o se conforman totalmente abiertos: H. KARGE, *La Catedral de Burgos y la arquitectura del S. XIII en Francia y España*, Valladolid, 1995, L. 78 y 85. El diseño original leonés podría equipararse, aún estando separadas, con el tramo central calado de las torres de la desaparecida iglesia de S. Nicasio de Reims, conocida por un grabado de la fachada de 1625 de Nicolás de Son.

30. REPRESA, "El Hastial Norte"; KARGE, *La catedral de Burgos*, p. 51 y ss.

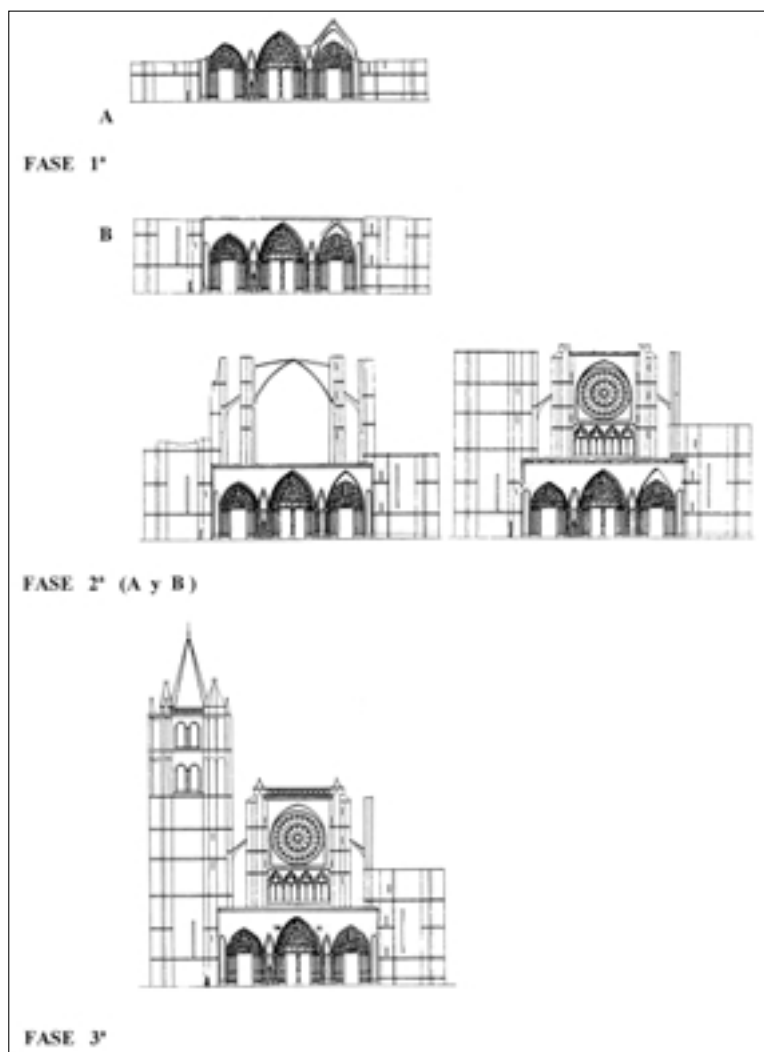


Figura 6. Esquema evolutivo propuesto para la construcción de la fachada occidental de la Catedral de León.

Pero no debemos olvidar que la plausible interpretación de la fortificación de algunos elementos del templo, como se vio antes, también pudo contribuir a la conformación final de estos elementos³¹; como lo pudiera ser, también, la dotación funcional cerrada y oculta para algún bien custodiado por el cabildo. Estas adscripciones de cambios de función serían suficientes para justificar el replanteamiento de los acabados que fueron la causa de los arrepentimientos constructivos.

Fase 3

Fase caracterizada por la elevación del cuerpo de las campanas - por encima de una cornisa y unos florones que fueron incrustados en la época renacentista, tal vez por Juan de Badajoz el Joven- con dos niveles con ventanales dobles en cada cara y con cambio en la geometría de los contrafuertes, ahora rematados en sección triangular y con detalles decorativos con columnillas y arcos ciegos orlando las esquinas de contrafuertes y cierre del caracol. Este cuerpo se cerró con bóveda de ocho nervios o con arcos de crucería que rematan en una clave orlada por una corona que enmarca escudo con tres bandas horizontales, culminando en la cima con un chapitel hueco piramidal con pequeños pináculos en las esquinas y una balaustrada con módulos tetralobulados.

A pesar de que el cambio plástico y estructural es evidente, no parece haberse variado su petrología que sigue siendo país amarilla. Sí el volumen de la sillería, que ahora se configura en módulos de menor longitud y también es más fina la junta. Su elevación se ha atribuido a la iniciativa del obispo D. García de Eyerbe (hacia 1310-1332) por los escudos hoy irreconocibles situados entre los dos cuerpos de ventanas³², aunque es más plausible la interpretación de las armas atribuidas al obispo D. Alerano (1382-99?)³³. De ser cierta esta interpretación la finalización de la torre se efectuaría con posterioridad a la conclusión del husillo, ya que éste presenta una inscripción que cierra el caracol -de 224 pedaños- y que reza Joaquín Gandayo, 1374³⁴.

Fase 4

A una cuarta fase podrían pertenecer las restauraciones que se producen en esta torre principalmente a partir del S. XV se conocen relativamente bien: González-Varas, Rivera y Represa³⁵. En nuestro trabajo estas restauraciones se han documentado también desde el punto de vista de la arqueología del edificio³⁶.

31. BLANCO MOZO, "La torre sur de la catedral", pp. 52-53.

32. GÓMEZ MORENO, *catálogo monumental*, p. 116.

33. F. DE LA CUESTA, "Anotaciones leonesas", *Studium legionense*, 11, León, (1970), pp. 116.

34. RIVERA, *Historia de las restauraciones*, p.148.

35. GONZÁLEZ -VARAS, *La Catedral de León*, pp.430-440; I. GONZÁLEZ-VARAS, "La catedral de León: luces y sombras de una excepcional empresa arquitectónica", en *La Catedral de León, el sueño de la razón*. Catálogo de la exposición. León, 2001, pp. 115-281; RIVERA, *Historia de las restauraciones*, pp. 130-133, REPRESA *Proyecto de restauración*. Id., *Las catedrales de Castilla y León*. Id. "La catedral de León", p. 96.

36. La imposibilidad en este lugar de una descripción pormenorizada de las características arqueológicas de las distintas fases de las restauraciones en esta torre nos lleva a considerar a éstas como un episodio aparte que se desarrolla principalmente fuera ya de la Edad Media y por un espacio de cinco siglos, de ello daremos cuenta en próximos trabajos .

CONCLUSIONES

De lo expuesto hasta aquí podemos concluir unas líneas de evolución de la construcción de la Catedral de León en su fachada occidental, lugar donde se encuentran las dos torres, en especial la de "Las Campanas" (fig. 6):

1º Que el diseño de las torres ya en la fase 1 presenta ese carácter unitario que se le atribuye a la fábrica en general según un plan único, seguramente atribuido al maestro Simón, de formación borgoñona³⁷. Su diseño con un zócalo corrido y desviando estas estructuras de las naves laterales se efectúa conjuntamente con el pórtico oeste que cierra las portadas escultóricas, realizadas según la interpretación más aceptada en torno a 1260-70³⁸. Este frente del pórtico se concibe rematado por un muro sobre los arcos, cerrándose en terraza sobre los portales. El esquema se adopta después de un intento inicial, posiblemente desechado, de rematar esta estructura con gabletes. En este primer momento se observa el desfase ya palpable entre el diseño u el planeamiento de la forma, su estructura y las torpezas constructivas, es decir entre la idea y su materialización.

2º El cuerpo de la fase 1 se inicia antes de haberse concluido el avance de las naves hacia el oeste, su diseño no debe nada a las fábricas tardorrománicas o, en todo caso, la nueva construcción no heredó una disposición o edificación que dejara huella material alguna, tal vez, sólo se habría reutilizado sillería de pequeño tamaño que es común a todo este momento constructivo en las dos torres y en el pórtico.

3º Para la construcción de los tramos medios de las torres, fase 2, se avanzó primero con los contrafuertes esquinados que miran a la nave mayor, levantados sobre los arcos de acceso a las capillas de S. Juan de Regla y Santa Lucía, y ello debido seguramente al avance en la construcción de la nave central, lo que habría aconsejado voltear los arbotantes entre los elementos verticales de ésta y los contrafuertes de las torres. Este momento podría cifrarse en 1270-1280. El espacio medio entre estos dos adelantados botareles se resuelve con un gran ventanal que presagia que el acabado final de estos tramos medios de las torres serían calados como los modelos del gótico radiante francés.

4º Sin embargo, esto no sucedió así. Los grandes vanos abiertos se cerraron con sillería local amarilla, se elevaron las ménsulas y las impostas de los arcos de la bóvedas de crucería del tramo central en la torre norte, mientras que en la sur se congelaba el estado de la obra, levantándose solamente un primer cuerpo entre botaaguas. A ello debemos el aspecto cerrado del elemento turriforme, continuándose el zócalo bajo de la primera fase. Seguramente se debe a un cambio en la obra debido al maestro Enrique o a sus sucesores, como Juan Pérez, en el último cuarto del S. XIII.

Este es un momento de remate de obras. Se habría cerrado ya el hastial con el rosetón oeste y, para remate, los últimos arcos de los ventanales de las naves laterales se encontrarían con los contrafuertes de las torres, lo que conllevó la retalla de éstos en chaflán para que

37. La fecha de esta primera fase no se conoce con exactitud pero seguramente fue iniciada una vez que se terminó el gran zócalo de base de los ábsides, tras ser diseñada la planta general del edificio. Tras años de una observación directa de paramentos, despiece de sillares, marcas de cantero, etc., de este edificio, tengo la impresión de que la base de todo él obedeció a un plan unitario y que su materialización se efectuó levantando las primeras hiladas en su perímetro prácticamente completo, tal vez los zócalos de todo ella. Estas obras se llevarían a cabo por cuadrillas de canteros próximos en el tiempo y ello tal y como supone Henrik Karge -a quien agradezco su gentileza para poder consultar su trabajo en las actas de este congreso- tal vez se debió a grupos de canteros franceses con una dirección también francesa, tal vez el maestro Simón, pero con una importante colaboración de grupos locales. Sobre el inicio de estas obras este Congreso ha servido para proponer un interesante debate sobre el inicio de las mismas. Mientras M^a Victoria Herráez (también puede consultarse su importante trabajo en las actas del Congreso) supone que algunas partes podrían haberse iniciado en los años 30 del siglo XIII, la opinión de otros, como el propio H. Karge, se inclinan más en considerar los inicios de las obras del grueso de esta catedral de *style rayonnant* a partir de 1255. Soy más partidario de esta opción en lo que respecta a los primeros tramos del desarrollo de las torres y del portal occidental.

38. La finalización de los portales occidentales con todo el cuerpo escultórico parece que puede fecharse en 1260-1270: Á. FRANCO MATA, "Escultura medieval. Un pueblo de piedra para la Jerusalén Celeste", en *La Catedral de León, Mil años de Historia*. León, 2002, pp. 129-130. En este momento la primera fase habría concluido completamente.

engarzaran sin variar la medida del ancho de estas ventanas ojivales - ¿debido a un error de cálculo?- lo que hizo que el contrafuerte del tramo superior de las dos torres quedase en su mayor parte en voladizo. Pienso que hacia 1303 la mayoría de estos trabajos habían concluido.

5º El cuerpo de las campanas se debe ya a otra fase constructiva, la 3ª, plenamente del siglo XIV, que concluirá con Joakin Gandayo entre

1374 y 1382-99, época del obispo Alerano. Su resolución con dos cuerpos de ventanas superpuestos, rematados en bóveda de crucería de planta octogonal y aguja cerrada en prisma octogonal, asociada al uso como campanario, supuso un alarde técnico conflictivo, causa de un equilibrio crítico que motivó las innumerables intervenciones de restauración que partiendo del s. XV se fueron jalonando hasta la última en 1995, y que hemos hecho corresponder con la fase 4.

Aportaciones al estudio iconográfico del sepulcro del Obispo Martín Rodríguez

César García Álvarez

RESUMEN

El sepulcro del obispo Martín Rodríguez contiene varias imágenes, aún no estudiadas, que relacionadas con las ideas agustinianas, escolásticas y franciscanas vigentes en el siglo XIII sobre la muerte, el más allá y el episcopado, revelan un profundo sentido simbólico. Así, el libro cuyas páginas pasa un serafín es probablemente el *liber vitae*, de acuerdo con los textos de San Agustín y Santo Tomás de Aquino. Tres ángeles sostienen ambiguos objetos similares a los instrumentos litúrgicos representados en el funeral del obispo. Un último ángel toca una piedra cúbica y señala la propia piedra del sepulcro, como metáfora de la concepción simbólica del episcopado según San Pablo. Los durmientes simbolizan la concepción de la vida como un sueño y un peregrinaje.

ABSTRACT

The tomb of the bishop Martin Rodríguez contains several images, not yet studied, which, connected with the agustinian, scholastic and franciscan ideas -effective during the XIII century- about Death, Afterlife and the Episcopate, reveal a deep symbolic meaning. Thus, the book whose pages are being passed by a seraphim is probably the *liber vitae*, according to the texts of San Agustín and St. Thomas Aquinas. Three angels support ambiguous objects similar to the liturgical ones represented below in the funeral of the bishop. A last angel touches a cubic stone and indicates the proper stone of the tomb, as a metaphor of St. Paul's symbolic conception of the Episcopate. The sleepers symbolize the conception of life as a dream and a pilgrimage.

PALABRAS CLAVE: Iconografía funeraria. San Agustín, Santo Tomás, San Buenaventura, San Pablo, *liber vitae*.

KEY WORDS: Funeral iconography. St. Agustín, St. Thomas Aquinas, St. Buenaventura, St. Paul, *liber vitae*.

Dentro del excepcional conjunto de escultura funeraria gótica formado por los sepulcros emplazados en la catedral de León entre los siglos XIII y XV, uno de los más significativos, tanto por su calidad artística como por su riqueza iconográfica y simbólica es, sin duda, el situado en el brazo norte del crucero catedralicio, sepultura del obispo D. Martín Rodríguez, que ocupó la cátedra legionense desde 1238 hasta su fallecimiento en 1242 (lám. 1). Numerosos estudios han abordado profundamente tanto sus

aspectos estilísticos como iconográficos, hasta el punto de que parece no haber nada nuevo que poder aportar a su interpretación¹. Es cierto que el acuerdo entre los estudiosos no es total, y existen diferentes hipótesis acerca de su filiación estilística y, sobre todo, su cronología². Mayor acuerdo parece existir en lo tocante a su dimensión iconográfica y simbólica. Las imágenes del zócalo representan la caridad del obispo y, por extensión, de la institución eclesiástica, cuyas dadas y limosnas, ligadas a la celebración de los

-
1. M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España, provincia de León*, Madrid, 1925, (facsimil, León, 1979), p. 238. Á. FRANCO, *Escultura gótica en León y provincia*, León, 1998, pp. 388-391. M. VALDÉS et Altri, *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994, pp. 54, 58. ÍDEM, *El arte gótico en la provincia de León*, Universidad de León, 2001, p. 27. R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, *Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del siglo XIII en Castilla y León*, tesis doctoral, Santiago, 1993. R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, "Fundamenta and Monumenta, the XIII century episcopal pantheon of Leon cathedral", en *Between the living and the dead. Commemoration and the Sepulchral Arts*, Ashgate, Cambridge, 2000, pp. 269-299.
 2. FRANCO (*Escultura gótica*, p. 390) lo data entre 1260-1265, corrigiendo su primera propuesta, que lo situaba en fechas cercanas a la del óbito del obispo. Esta temprana cronología es defendida por M. VALDÉS et altri, *El arte gótico...*, p. 27, quienes consideran el sepulcro obra de un artista o taller francés llegado a León, y realizado en torno a 1245, durante las primeras etapas constructivas del templo gótico.



Lámina 1. Catedral de León. Brazo norte del crucero. Sepulcro del obispo D. Martín Rodríguez.

aniversarios, alivian las miserias de los pobres y los peregrinos³. Los relieves emplazados a la altura del yacente reproducen el conjunto de rituales litúrgicos que sacralizan el enterramiento, mientras que el muro de fondo, hoy prácticamente destruido, representa la Crucifixión de Cristo como modelo de toda muerte. Una imagen de Cristo Rey del Universo sobre la clave del arco corona y santifica el conjunto, mientras en las enjutas un águila permite identificar al escribiente de la otra con San Juan redactando su

Evangelio⁴, o quizá el Apocalipsis, más apropiado aún para el contexto fúnebre y escatológico que domina la iconografía del sepulcro. Seis ángeles con filacterias aparecen en la rosca interior del arco, y otros dos elevan el alma del difunto, en forma de figura humana desnuda, hacia las alturas celestiales. Finalmente, en la rosca exterior del arco, un grupo de ángeles denota y simboliza las regiones celestiales a las que el alma del finado accederá. Es en este punto, sin embargo, donde una observación detenida de algunos detalles revela la existencia de formas que hasta el momento parecen haber pasado desapercibidas. Nos referimos, concretamente, a los objetos y acciones que desarrollan las criaturas angélicas allí labradas.

La presencia de ángeles en este sepulcro es sólo una muestra de la ubicuidad con que aparecen en el templo leonés. Las portadas catedralicias acogen numerosas imágenes angélicas, como también las enjutas labradas en las capillas absidales, cuyo significado hemos analizado en otro lugar, y que consideramos íntimamente relacionado tanto con los significados de los sepulcros como de las propias portadas⁵. Igualmente, en el resto de los sepulcros, los ángeles desempeñan significativos papeles iconográficos, entre ellos, elevar al alma antropomorfizada del difunto hacia las regiones celestiales, leer libros indeterminados, que pueden ser las Escrituras, libros litúrgicos o *libri vitae*⁶, y sostener candelabros y objetos litúrgicos relacionados con los ritos funerarios⁷. En cualquier caso, en el presente texto nos atenderemos únicamente a los ángeles tallados en el citado sepulcro. Las descripciones existentes de este monumento funerario identifican todas las figuras con ángeles que sostienen libros en sus manos, pero la realidad es algo más compleja. En el arco aparecen un total de cinco seres angélicos (Lám. 1). En clave apare-

3. R. SÁNCHEZ, "Fundamenta et monumenta". C. GARCÍA ÁLVAREZ, *El laberinto del alma. Una interpretación simbólica de las enjutas de las capillas absidales de la catedral de León*. León, 2003, cap. IX. Cfr. L. MORGANTI, "La celebrazione degli 'Anniversari' e l'affermazione del concetto di Purgatorio nel XIII secolo: Il monumento di Martín II Rodríguez nella cattedrale di León e Lucas de Tuy", *Arte medievale, Periodico internazionale di critica dell'arte medievale*. Il serie, Anno X, n° 2, (1996), pp. 99-121. La autora defiende que la iconografía sepulcral es una prueba del conocimiento e interés del cabildo leonés por las recientes creencias sobre el Purgatorio y su influencia sobre el conjunto de concepciones sobre el Más Allá.

4. En ocasiones identificado con San Mateo.

5. Cfr. GARCÍA ÁLVAREZ, *El laberinto...*, *passim*. Véase el estudio de G. BOTO VARELA, "Márgenes murales para un Cabildo. Las enjutas figuradas de las capillas radiales de la Catedral de León", *Boletín del Museo Camón Aznar*, LXXXII, (2000), pp. 31-86.

6. Sobre el concepto de *liber vitae*, véase *infra*.

7. GARCÍA ÁLVAREZ, *El laberinto del alma*, cap. VI. Cfr. *infra*.

ce un serafín hexáptero⁸ que pasa las páginas de un libro (Lám. 2). A su izquierda, un ángel, lee las páginas de un libro abierto (Lám. 3). Los tres ángeles restantes no leen, ni tienen siquiera un libro entre las manos. Uno de ellos agarra un objeto alargado de difícil identificación, que podría corresponderse con el cuello de una botella o matraz o, más probablemente, con la parte inferior de un candelero del que falta la parte superior (Lám. 4). Otro sostiene con ambas manos un objeto igualmente difícil de identificar, cuyos rasgos formales se asemejan a los de un cirio o velón, pero también a los de un clavo de gran tamaño (Lám. 5). Por su parte, el último ángel sostiene con la mano izquierda una piedra de forma cúbica contra su pecho, al tiempo que con el dedo índice de la mano derecha señala –literalmente *indica*– la propia piedra del arco sepulcral (Lám. 6).

La interpretación de estas cinco figuras angélicas reviste grados distintos de dificultad. El significado del serafín lector que, por su elevadísima dignidad jerárquica, corona el conjunto, puede ser leído de diferentes maneras, según se identifique el libro con las Sagradas Escrituras, en las cuales se contienen los textos que encierran el sentido de la vida y la muerte del cristiano, con un libro litúrgico, o con el *liber vitae*. Esta última posibilidad resulta especialmente sugerente, sobre todo si se tiene en cuenta que es precisamente en el siglo XIII cuando empieza a concretarse la idea de que existe un libro personal en el que las acciones vitales son minuciosamente registradas, para que no se pierda memoria de ellas, y para que el juicio personal –otra idea teológica que se perfila definitivamente en la decimotercera centuria– gane en precisión y corrección⁹. La concepción del *liber vitae* como un libro totalmente individualizado sólo se producirá plenamente a lo largo del siglo XV, pero durante el siglo XIII se produce una transformación del concepto tradicionalmente asignado al mismo. La raíz cristiana del concepto de *liber vitae*, que aparece ya citado en *Eclesiastés* 24, 23 –identificado con el Antiguo Testamento–, deriva del *Apocalipsis* 3, 5: “El que venciere, será así vestido de vestiduras blancas, y no borraré su nombre del libro de la vida”. Pero la oscuridad del texto joánico permitía diferentes interpretaciones. San Agustín, en su *Ciudad de Dios*, libro XX, cap. 13, afirma que “el libro de la vida es la presencia de Dios, que no puede engañarse”, es decir, el libro que registra la salvación predestinada de los elegidos. Y en el capítulo 14 del mismo



Lámina 2. Serafín pasando página del *liber vitae* del difunto.



Lámina 3. Ángel leyendo un libro (¿Biblia, *liber vitae*?).



Lámina 4. Ángel que sostiene la base truncada de un candelero o de una vasija.



Lámina 5. Ángel que sostiene un cirio o un clavo.

libro sostiene que “el libro de la vida es cierta virtud divina, por la que se hará que cada uno tenga presente en su memoria sus buenas o malas obras”. Así, el *liber vitae* es un registro de las buenas y malas acciones cometidas durante la vida, pero es también la presciencia divina de las obras que cada hombre realizará en la vida¹⁰. El *liber vitae*, como memoria de acciones, aparece en monasterios carolingios como registro de sus miembros difuntos que debían ser recordados en el canon de la misa. Será precisamente en el siglo XIII cuando Santo Tomás de Aquino plantee escolásticamente, es decir, del modo más sistemático posible, una resolución del problema. La *Summa Teologica*, parte I, cuestión XXIV¹¹, está totalmente dedicada al problema del *liber vitae*. El Aquinate argumenta que este libro no debe confundirse con la predestinación, porque si así fuera existiría un libro de la muerte, sino que es una metáfora del conocien-

to de Dios por el que se sabe con seguridad que Él ha predestinado a algunos a la Vida Eterna. Lo que está escrito en dicho libro es la indicación de lo que los vivos deben hacer para salvarse. Ello implica que el *liber vitae* es tanto el Antiguo y el Nuevo Testamento como el registro de las acciones hechas durante la vida, y por tanto representa la virtud divina que recordará a cada uno sus obras. Por ello el libro de la vida lo poseen en realidad aquellos destinados a la vida de la gracia, y no a la vida de la gloria. Esto quiere decir que es el catálogo de los elegidos para la vida, pero no absolutamente, porque sólo los destinados a la gloria no pueden ser borrados del libro de la vida, mientras que los destinados a la gracia pueden ser borrados de él por sus pecados.

Si las palabras de San Agustín demuestran que el concepto del *liber vitae* como memoria de las accio-

8. El número de alas, seis, y su disposición, acorde con el texto de Isaías 6, 1-2, puede corresponderse tanto con un serafín como un querubín, pero el acto de sostener un libro en las manos es más frecuente en los querubines. Cfr. J. HALL, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, 1996, pp. 40-41. Sin embargo, L. RÉAU (*Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, 1996, tomo 1, volumen 1, pp. 53-78), afirma que los serafines poseen seis alas, y los querubines cuatro. Cfr. M. IZZI, *Diccionario ilustrado de los monstruos*, Palma de Mallorca, 2000, pp. 36-37.

9. Ambas ideas son analizadas con detenimiento en nuestro citado *El laberinto del alma...*, caps. VI-IX.

10. La contradicción que aquí late entre la predestinación, la gracia y el libre albedrío, presente por otra parte en toda la obra agustiniana, condicionará la teología medieval.

11. Traducción de H. ABAD DE APARICIO. Revisada y anotada por M. MENDÍA, con la colaboración de P. DÍAZ. Madrid, 1880.

nes individuales formaba parte del acervo simbólico-teológico de la Edad Media, y por tanto podía ser adaptado a una obra artística por cualquier conocedor del texto agustiniano, la minuciosa reflexión de Santo Tomás prueba que en la segunda mitad del siglo XIII existió una preocupación por el significado del *liber vitae*. Es difícil pensar en una influencia directa del texto del Doctor Angélico sobre los mentores del sepulcro y el templo leonés, porque la *Summa* quedó inconclusa en 1274, año en el que fallece el dominico napolitano, precisamente cuando se dirigía al Concilio de Lyon. En este sentido, a pesar de que la *Summa* alcanzó pronto una extraordinaria difusión en forma manuscrita, no parece probable que Martín Fernández o los canónigos leoneses tuviesen conocimiento de su contenido antes de la muerte del santo. Sin embargo, dado el carácter de síntesis y sistematización de la *Summa*, es muy probable que concepciones parecidas formasen parte de las discusiones teológicas, enseñanzas y sermones de los frailes dominicos, y que el cabildo leonés, tan preocupado durante el episcopado de Martín Fernández por todos los aspectos que rodeaban a la muerte, las haya conocido y discutido. En cualquier caso, este problema sólo podrá ser resuelto con la aparición de nuevos documentos y fuentes.

Tras la Peste Negra, y paralelamente al proceso de configuración del *Ars Moriendi*, el *liber vitae* pasará a identificarse con el registro estrictamente individual de todas las acciones vitales, y especialmente los pecados, desarrollando y completando así las nociones agustiniana y escolástica¹². Será incorporado entonces a las creencias populares sobre el Purgatorio, ya que el libro permite conocer cuál será el contenido y alcance de las penas que el alma del difunto deberá sufrir en la región purgatorial, otra realidad definida a lo largo del siglo XIII, y en cuya configuración teológica e iconográfica podría haber desempeñado un papel significativo el clero leonés, con el obispo Martín Fernández a la cabeza¹³.

Es cierto que el libro que sostiene el serafín carece de cualquier rasgo iconográfico que permi-

ta identificarlo, pero el acto de pasar sus páginas metaforiza claramente el hecho de que la muerte implica, con toda la precisión simbólica exigible, un *pasar página del libro de la vida*, una expresión que se instalará en el castellano hasta nuestros días. Además, el serafín está situado exactamente entre Cristo y el alma desnuda del obispo que es elevada por dos ángeles hacia el Paraíso. Todo ello invita a pensar que el serafín lee las páginas del *liber vitae*, bien sea éste el registro de las acciones del difunto o bien el libro en el que está escrita la presciencia divina sobre su salvación. En cualquiera de los dos casos, como el alma del obispo está siendo elevada por ángeles hacia el Paraíso, el contenido de este hipotético *liber vitae* es inequívocamente salvífico, puesto que los condenados no lo poseen en ningún caso. No obstante, aunque esta sea la posibilidad simbólica de mayor precisión, la parquedad formal del libro impide llegar a una conclusión firme, y no es imposible que se trate de las Escrituras (que en son por sí mismas, según Santo Tomás, un *liber vitae*), o de un libro litúrgico que amplifica el rito del *absoute* representado en el muro de fondo. Sea como fuere, parece fuera de duda que el texto leído por el serafín debe contener una lectura digna de tan elevados y numerosos ojos.

La posición del serafín en el conjunto del sepulcro permite profundizar en su significación simbólica. El *Itinerarium mentis in Deum*¹⁴, de San Buenaventura, texto fundamental de la teología franciscana, redactado en 1259 tras el retiro del autor al Monte Alvernia, en el que San Francisco tuvo una visión de Cristo bajo la forma de un serafín, que le produjo las llagas, define un itinerario místico de regreso del alma hacia Dios, impregnado de neoplatonismo, que se produce en seis etapas, simbolizadas precisamente por un serafín, a propósito del cual escribe el franciscano: "*por las seis alas bien pueden entenderse seis iluminaciones suspensivas, las cuales, a modo de ciertos grados o jornadas, disponen el alma para pasar a la paz, por los extáticos excesos de la sabiduría cristiana. Y el camino no es otro que el ardentísimo amor al Crucificado, el cual de tal manera transformó en Cristo a San Pablo, arrebató hasta el tercer cielo, que vino a*

12. Así, en la catedral de Albi, en un gran fresco de finales del siglo XV que representa el Juicio Final, los resucitados lo llevan colgado del cuello. Cfr. P. ARIÈS, *Historia de la muerte en Occidente*, Barcelona, 2000, pp. 46-47.

13. La importancia del nacimiento del Purgatorio como clave para comprender una gran parte de la iconografía catedralicia es una de las tesis que defendemos en el citado *El laberinto del alma*. Cfr. cap. VIII.

14. El texto completo, sin mención del traductor, puede consultarse en la página web <http://www.franciscanos.net/teologos/document/itinerio.htm>

decir: Clavado estoy en la cruz junto con Cristo: yo vivo, o más bien, no soy yo el que vivo, sino que Cristo vive en mí; amor que así absorbió también el alma de Francisco, que la puso manifiesta en la carne, mientras, por un bienio antes de la muerte, llevó en su cuerpo las sacratísimas llagas de la Pasión. Así que la figura de las seis alas seráficas da a conocer las seis iluminaciones escalonadas que empiezan en las criaturas y llevan hasta Dios, en quien nadie entra rectamente sino por el Crucificado. Y en verdad, que no entra por la puerta, sino que sube por otra parte, el tal es ladrón y salteador. Mas quien por esta puerta entrare, entrará y saldrá y hallará pastos. Por lo cual dice San Juan en el Apocalipsis: Bienaventurados los que lavan sus vestiduras en la sangre del Cordero para tener derecho al árbol de la vida y a entrar por las puertas de la ciudad Como si dijera: No puede penetrar uno por la contemplación en la Jerusalén celestial, si no es entrando por la sangre del Cordero como por la puerta" (las cursivas son nuestras).

Los pasajes subrayados revelan una interesante coincidencia entre la teología de San Buenaventura y las imágenes del sepulcro. El serafín se encuentra exactamente entre el alma del obispo, que asciende y regresa a Dios, y la imagen de Cristo Rey del Universo que corona el conjunto del sepulcro, como si el serafín fuese la puerta de la región celeste, y como culminación del ascenso místico del alma en su itinerario hacia Dios. El ardiente amor al Crucificado explica la presencia de la Crucifixión como tema iconográfico fundamental del muro del sepulcro. La mención al Apocalipsis es coherente con la presencia de San Juan en las enjutas redactando uno de sus dos libros sagrados. Por otra parte, en un pasaje posterior, afirma San Buenaventura, citando un sermón de San Bernardo: "Dios, como caridad, ama en los serafines; como verdad conoce en los querubines; como equidad, se sienta en los tronos; señorea en las dominaciones como majestad, rige en los principados como principio, defiende en las potestades como salvación, en las virtudes obra como fortaleza, en los arcángeles revela como luz y en los ángeles asiste como piedad. Órdenes de ángeles donde Dios es todo en todos por la contemplación del mismo Dios en las almas en las que habita mediante los dones de su afluentísima caridad". La caridad de Dios se refleja en el mundo a través de los serafines, y es la caridad del obispo finado la que se refleja en la escena

del zócalo sepulcral. De este modo, si se relaciona con la mística franciscana, el conjunto del sepulcro cobra un sentido más profundo, como expresión de la caridad y de la fe del obispo en Cristo crucificado, que le permiten culminar el ascenso hacia Dios y la salvación. Al igual que en lo relativo al *liber vitae*, estas coincidencias no permiten demostrar que haya existido un conocimiento directo del texto de San Buenaventura por parte de quienes concibieron el sepulcro leonés. De todos modos, tal conocimiento pudo producirse en el Concilio de Lyon, al que acudió San Buenaventura, y donde Martín Fernández pudo haber leído el texto o haber sido informado del contenido del mismo. Aceptar una influencia directa de la obra de San Buenaventura sobre el sepulcro obligaría a retrasar la cronología del mismo a fechas que en principio no parecen apropiadas por razones estilísticas. Por ello parece en principio más conveniente pensar que las ideas que recoge el místico franciscano formaban parte del acervo de concepciones teológicas que los predicadores franciscanos difundían por toda Europa en sus sermones, o bien que la iconografía del sepulcro leonés bebió de otras fuentes. En cualquier caso, la iconografía del sepulcro, y en especial la imagen del serafín, encuentra una satisfactoria interpretación si se relaciona con el texto franciscano.

Si el serafín lee el *liber vitae* del difunto, el ángel lector que aparece a su derecha debe, en principio, estar leyendo otro texto, puesto que sólo existe un libro personal para cada individuo. La carencia de rasgos iconográficos precisos dificulta su interpretación. La posibilidad más lógica es que sea el texto bíblico, pero no es descartable que se trate del *liber vitae*. De hecho, resultaría más congruente que fuese un ángel y no un serafín quien leyese el libro vital. Ello es así porque, como reflejarán las *Artes Moriendi* tardomedievales, y paralelamente al proceso de configuración del Purgatorio, durante el siglo XIII se perfila la creencia en el ángel de la guarda como una entidad espiritual que acompaña a cada ser humano durante su vida, e incluso durante su estancia en el Purgatorio, idea que será plenamente aceptada durante el siglo XVII, en el cual la Iglesia refuerza el significado y contenido del Purgatorio para contrarrestar los escépticos ataques de los reformistas¹⁵. En cualquier caso, sea el ángel, el serafín

15. E. MÂLE, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, 2000, pp. 284 y ss.



Lámina 6. Ángel que sostiene una piedra cúbica con la mano izquierda y señala la piedra del sepulcro con el dedo índice de la mano derecha.

o incluso ninguno de ellos, el que lea el *liber vitae*, permanece la evidencia de que la lectura litúrgica y terrenal del obispo que consagra la ceremonia fúnebre y el *absoute* encuentra un eco celestial en estas angélicas lecturas.

La significación de los restantes ángeles y de los objetos que portan es bastante más enigmática, en especial la del que sostiene una redoma o un candelero. Toda interpretación iconológica debe forzosamente descansar en una identificación iconográfica que no ofrezca el más mínimo espacio para la duda. No es este el caso. La ambigüedad formal de este objeto, que sin duda no existía para quienes concibieron y materializaron la obra, impide que se pueda fundamentar una interpretación mínimamente satisfactoria. Podría tratarse de una vasija litúrgica, en la que se guardasen ungüentos o los aceites bendecidos, pero también su identificación con un soporte para las velas –e inclusive un atril para las lecturas– resulta plenamente congruente. Las tres hipótesis son plausibles, dado el contexto tanático que define al sepulcro. En ambos casos,

nos encontraríamos ante un nuevo eco, en las esferas angélicas, de las acciones litúrgicas que se desarrollan en el nivel inferior del muro de fondo. Así, tanto este objeto, sea el que sea, como la lectura de los libros, elevan y subliman los propios objetos litúrgicos del enterramiento terrenal hacia una dimensión celestial. Pero el esquematismo de la forma representada no permite apuntar una interpretación concluyente de su identidad y significado. Es cierto que pueden apuntarse hipótesis alternativas. Por ejemplo, si se identifica el objeto con un matraz, queda abierto el camino para relacionarlo con el campo simbólico de la alquimia, que durante el siglo XIII comenzó a ser progresivamente cristianizado, pero sobre cuyas dificultades interpretativas hemos reflexionado en otra parte¹⁶. Dejemos, por tanto, abierto e irresoluto su sentido, con la única certeza de su relación con el contexto litúrgico del enterramiento del obispo.

Una cierta ambigüedad hermenéutica encierra igualmente el siguiente ángel, que sostiene un objeto alargado cuyos rasgos formales se

16. Cfr. *El laberinto...*, apéndice I.

pueden corresponder tanto con los de un velón de cera como con los de un clavo de desproporcionada magnitud. Caben otras posibilidades, dada la imprecisión icónica del objeto, pero creemos que estas dos son las más razonables. Ambas generan interpretaciones que resultan coherentes con el contexto iconográfico y simbólico del sepulcro. Si se ha representado un velón, su conexión litúrgica con los rituales funerarios resulta obvia e inmediata, ya que se trata de un objeto inherente a dichos ritos y preñado de riquísimas implicaciones simbólicas, en cuanto la cera de las abejas sirve de alimento a la llama que simboliza el alma y la espiritualización de la materia, así como la victoria de la luz sobre las tinieblas del pecado y la materia, y anticipo de la Resurrección, como ejemplifica la Liturgia Pascual. Si, por el contrario, el objeto representado es un clavo, su relación con el contexto funerario es igualmente íntima. Nos encontraríamos ante un ángel que sostiene y exhibe uno de los instrumentos de la Pasión, imagen frecuente en la iconografía de Cristo como Varón de Dolores (sin ir más lejos en la portada occidental del propio templo leonés¹⁷), pero que, al aparecer aislada de su contexto natural, provocaría un lógico desconcierto inicial. Este hipotético clavo se conectaría además profundamente con la escena de la Crucifixión tallada sobre el lucillo, del que vendría a ser una especie de síntesis. Clavo o velón, este objeto vendría a enriquecer el repertorio iconográfico del sepulcro, y supone una intensificación de su sentido más profundo.

Resta por analizar el último de los ángeles, que en nuestra opinión encierra las implicaciones iconográficas y simbólicas más profundas y de mayor calado teológico. En apariencia, se trata de un ángel que agarra una piedra con su mano izquierda, mientras con la derecha indica la propia piedra del sepulcro. El sentido *literal* de esta hermética imagen es llamar la atención sobre la piedra, *indicándola*, es decir, marcándola con el índice. Este acto encierra seguramente una alusión

simbólica a la importancia de la institución episcopal como piedra que sirve de fundamento al templo divino, derivada del texto de la *Epístola a los Efesios* (2, 19-22): "así pues, ya no sois extraños ni forasteros, sino conciudadanos de los santos y familiares de Dios, edificados sobre el cimiento de los apóstoles y profetas, siendo la piedra angular Cristo mismo, en quien toda edificación bien trabada se eleva hasta formar un templo santo en el Señor, en quien también vosotros estáis siendo juntamente edificados, hasta ser morada de Dios en el Espíritu". Esta metáfora arquitectónica, que enlaza por cierto con el texto de 1 *Corintios* 3, 10-17, fundamental para la teología del Purgatorio, ha sido propuesta por R. Sánchez como la clave para comprender el sentido último del panteón episcopal de la catedral leonesa¹⁸. De acuerdo con ella, los sepulcros episcopales significan literal y simbólicamente la condición de los obispos como piedras *fundamentales* del templo de la Iglesia. El ángel que sostiene y señala una piedra cúbica confirma plenamente esta idea, y se convierte en una fiel traducción de estos conceptos teológicos, una transparente iconización del texto de San Pablo.

El fundamento paulino de esta metáfora visual parece haber subyacido bajo la concepción de numerosos elementos del templo gótico, tal como hemos propuesto en otra parte¹⁹. En lo que respecta a los sepulcros episcopales, los identifica con el fundamento material y espiritual de, a su vez, un templo material, la iglesia catedralicia, y otro espiritual, la Iglesia como templo cuya piedra angular es Cristo. Si el texto evangélico consagraba, como una metáfora pronunciada por los propios labios de Jesús, la identificación del Salvador con la piedra angular del Templo del Espíritu despreciada por los arquitectos²⁰, el ángel que indica la piedra del sepulcro y, por extensión, del templo, la identifica con una piedra cúbica, ya formada y ordenada de acuerdo a una causa final geométrica, preparada para ser el sillar principal del edificio eclesiástico.

17. Cfr. FRANCO, *Escultura gótica*, p. 239.

18. SÁNCHEZ AMEIJERAS, "Monumenta...", pp. 280-281.

19. La conexión del contenido iconográfico y simbólico de los sepulcros, portadas y enjutas catedralicias con el afán de restaurar el orden teológico y disciplinar paulino es analizada con mayor profundidad en *El laberinto...*, caps. VI-IX. Asimismo, ha sido estudiada detenidamente por FRANCO, *Escultura gótica...*, *passim*.

20. Mt. 21, 42, cita del Salmo 118, v. 22-23.

De acuerdo con la interpretación que proponemos, los cinco seres angélicos simbolizarían diferentes aspectos de la misión episcopal, culminada con la muerte. Uno lo identifica como piedra angular de la Iglesia, otro sostiene el velón de su procesión fúnebre (o recuerda el prototipo de toda muerte, la Pasión de Cristo), otro más lleva el frasco de los ungüentos o un soporte para las velas, un último ángel lee las páginas de las Sagradas Escrituras, los textos sagrados que acompañan y consagran el proceso de la *elevatio animae* del difunto, y un serafín pasa página de su *liber vitae*. Los ritos funerarios oficiados por el obispo encuentran así un eco y una amplificación en el orbe celeste, y el óbito del obispo se convierte en un acontecimiento de una trascendencia que sobrepasa lo puramente terrenal. Esta interpretación que ofrecemos armoniza con el resto de la iconografía del sepulcro, al tiempo que la enriquece y precisa.

Además de los ángeles, otras imágenes de este sepulcro han recibido hasta el momento escasa atención. En la base del arco figuran dos imágenes de personajes durmientes, uno de ellos con una caperuza²¹ (Lám. 1), rodeados de elementos vegetales, y otros dos personajes con caperuza aparecen, lamentablemente mutilados, como

tenantes del arco. La presencia de los durmientes, así como de un peregrino jacobeo que recoge las dádivas del obispo, enlaza con la de personajes similares representados en las enjutas de las capillas absidales²². En el sepulcro parecen aludir claramente al sueño de la existencia y la muerte, contrapuesto al despertar de quien nace a la vida eterna, simbolizada por Cristo, que corona el conjunto, y hacia quien dos ángeles elevan el alma desnuda y rejuvenecida del finado²³. De ser correcta esta interpretación, que en este breve texto sólo podemos esbozar, sus implicaciones simbólicas se integrarían como una pieza más del discurso que sobre la muerte y la vida eterna se definió a lo largo del siglo XIII en la cultura europea, y del que el cabildo leonés parece no sólo haber sido un profundo conocedor y defensor, como demuestra su cuidada elaboración en la profusa iconografía desplegada por todo el templo, sino incluso un agente activo en la configuración de algunos de sus elementos más significativos²⁴. Los ángeles y durmientes de este sepulcro son sólo una pequeña pieza de un complicado y rico universo simbólico con el que el obispo, el cabildo y los artistas recubrieron la pétrea piel del templo gótico durante el proceso mismo de su creación arquitectónica²⁵.

21. La mutilación de parte de este durmiente impide precisar los objetos que portaba, irreconocibles en su estado actual.

22. Un análisis profundo de esta relación, en *El laberinto...*, donde proponemos que sepulcros, portadas y enjutas formaron parte de una concepción unitaria.

23. El sentido de los durmientes en la cultura religiosa del siglo XIII los convierte en símbolo de la vida entendida como muerte y sueño, como ejemplifica, entre otras, la historia de los Siete Durmientes de Éfeso, recogida en la Leyenda Dorada. Cfr. GARCÍA, *El laberinto*, cap. XII. Cfr. ARIÈS, *Historia...*, *passim*.

24. Véase *El laberinto...*, capítulo IX. Cfr. MORGANTI, "La celebrazione", pp. 99-121. Véase el interesante estudio de E. MITRE, *La muerte vencida, Imágenes e Historia en el Occidente Medieval (1200-1348)*, Madrid, 1988.

25. Cfr. GARCÍA, *El laberinto...*, *passim*.

Iconografía jacobea en la Catedral de León. Análisis Tipológico

Fernando Pérez Suescun

RESUMEN

En la Catedral de León se conservan numerosas representaciones del Apóstol Santiago, la mayor parte de ellas como peregrino. En esta comunicación se estudian dichas imágenes, analizando su tipología y sus posibles variantes, así como su relación con otras representaciones de temática jacobea presentes en la catedral. Se comprueba que el Apóstol siempre lleva los mismos atributos -libro, sombrero, bordón y zurrón con concha-, y cómo su iconografía apenas sufre modificaciones, excepción hecha de algunos ejemplos de especial interés.

ABSTRACT

The Cathedral of León preserves numerous representations of Saint James the Greater, most of which depict him as pilgrim. This paper studies these images, analysing their typology and possible variants, as well as their relationship with other representations of "Jacobean" subject-matter also present in the Cathedral. It will be confirmed that the Apostle is always accompanied by the same attributes – book, hat, pilgrim staff and pouch with shell – and that this iconography rarely suffers modifications, with the exception of a few examples of special interest.

PALABRAS CLAVE: Santiago el Mayor. Iconografía jacobea. Peregrinación. Indumentaria. Catedral de León.

KEY WORDS: Saint James the Greater. Jacobean iconography. Pilgrimage. Costume. Cathedral of León

A mediados del siglo XX, Mariano Domínguez Berrueta, gran conocedor de la Catedral de León, localizó un buen número de representaciones del Apóstol Santiago en la catedral¹. En el curso de nuestras investigaciones encaminadas a la redacción de una tesis doctoral sobre *El Culto al Apóstol Santiago en el Reino de Castilla. Estudio Iconográfico*² hemos podido ampliar esa nómina al tiempo que hemos encontrado una serie de representaciones estrechamente ligadas con el fenómeno de la peregrinación jacobea. El objeto del presente estudio es analizar la iconografía que presenta el Apóstol, los diferentes tipos y sus atributos y su relación con el contexto de las peregrinaciones³. Seguiremos para ellos un criterio iconográfico y su desarrollo en el tiempo⁴.

SANTIAGO COMO APÓSTOL

El primer modelo iconográfico⁵ nos presenta a Santiago sin ningún atributo identificativo que le diferencie del resto de apóstoles. Es el caso de la imagen incluida en la ventana 11⁶, situada en el lado norte, al comienzo de la capilla mayor⁷, donde el Apóstol aparece asociado a San Juan Bautista, Cristo Salvador y San Juan Evangelista. Barbado y con larga cabellera, va descalzo, viste rica túnica bicolor, con una cenefa bordada en la parte inferior, y sostiene un libro entre sus manos. Sobre su cabeza, bajo una arquería -en el lugar donde aparecen unas inscripciones que identifican a los dos Juanes-, se han representado dos conchas, elemento que permite su identificación⁸.

1. M. DOMÍNGUEZ BERRUETA, "La imagen de Santiago en la Catedral de León", en L. HUIDOBRO y SERNA, *Las Peregrinaciones Jacobeas*, Madrid, 1949, Tomo I, pp. 292-295. También en *Cosas de la Catedral*, León, 1955, p. 57.

2. Departamento de Historia del Arte I (Medieval) de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. En realización.

3. Es muy abundante la bibliografía que estudia el tema de la iconografía del Apóstol Santiago, sus atributos y tipos iconográficos. Citaremos, a modo de ejemplo, algunos de los estudios más interesantes:

- I. G. BANGO TORVISO, "Santiago Peregrino", *Santiago. La Esperanza* (Xacobeo 99), Santiago de Compostela, 1999, pp. 89-97.

- J. FERNÁNDEZ ARENAS, *Elementos simbólicos de la peregrinación jacobea*, León, 1998.

Junto con Pedro y su hermano Juan, Santiago forma el grupo de discípulos más cercano a Cristo, presente junto a él en los momentos más importantes de su vida, como la Resurrección de la hija de Jairo, la Transfiguración en el monte Tabor⁹, la Resurrección de Lázaro¹⁰, la Oración en el Huerto de los Olivos, etc.

Formando parte del Colegio Apostólico, Santiago asiste a la Muerte de la Virgen, escena representada en el dintel de la Portada de San Francisco de la fachada occidental¹¹. No aparece individualizado y por tanto no podemos identificarlo, pero su presencia es indudable -sólo falta Santo Tomás- y posiblemente ocupe un lugar destacado¹².

En uno de los capiteles del claustro se ha repre-

sentado una escena de martirio que la Dra. Franco Mata¹³ identifica como la decapitación de Santiago¹⁴, recogida en los *Hechos de los Apóstoles* (12, 1-2), donde se dice que "en aquel tiempo el rey Herodes echó mano a algunos de la Iglesia para maltratarles. Y mató a espada a Santiago, hermano de Juan". Pese a que una composición similar aparece en el claustro de la Catedral de Oviedo, muy vinculado a la Catedral de León, y representa inequívocamente la decapitación de Santiago, me inclino a pensar que la presente escena forma parte del ciclo dedicado a Santa Catalina de Alejandría.

Sí se representaba la decapitación de Santiago el Mayor en el antiguo retablo mayor de la Catedral de León, ejecutado por Nicolás

- H. JACOMET, "Iconografía de Santiago", *Santiago el Mayor y la Leyenda Dorada*. (Xacobeo 99), La Coruña, 1999, pp. 27-34.

- J. K. STEPPE, "L'iconographie de Saint Jacques le Mayeur (Santiago)", *Santiago de Compostela. 1000 ans de Pèlerinage Européen* (Europalia 85), Gand, 1985, pp. 129-153.

- L. VÁZQUEZ DE PARGA - J. M. LACARRA - J. URÍA RÍU, "La Iconografía de Santiago y la Peregrinación", *Las Peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, 1948, Tomo I, pp. 565-573.

Limitándose a un marco geográfico concreto podemos señalar:

- R. FONCEA LÓPEZ, *Santiago. Iconografía Jacobea en La Rioja*, Logroño, 1999.

- J. I. MARTÍN BENITO - J. C. DE LA MATA GUERRA - F. REGUERAS GRANDE, *Los Caminos de Santiago y la iconografía jacobea en el Norte de Zamora*, Benavente, 1994.

- R. YZQUIERDO PERRÍN, *Historiografía e iconografía de Santiago en la catedral compostelana*, Madrid, 1996.

- *Iconografía de Santiago y de los Santos burgaleses vinculados a la peregrinación*, Catálogo de la Exposición, Burgos, 1993.

- *El Apóstol Santiago en el Arte Zamorano*, Catálogo de la Exposición, Zamora, 1999.

4. Dada la limitada extensión de este estudio nos limitaremos a señalar los ejemplos existentes en la Catedral leonesa, sin analizar su relación con otras representaciones externas, sus paralelismos o posibles dependencias.

5. Para los diferentes tipos iconográficos, vid Nota 3.

6. Con el fin de no cansar al lector y no sobrepasar la extensión máxima, limitaré las referencias bibliográficas. Para las vidrieras consultar:

- J. FERNÁNDEZ ARENAS, *Las Vidrieras de la Catedral de León*, León, 1976.

- J. FERNÁNDEZ ARENAS - C. J. FERNÁNDEZ ESPINO, *Las Vidrieras de la Catedral de León*, León, 1982.

- M. GÓMEZ RASCÓN, *La Catedral de León. Cristal y Fe*, León, 1991.

- M. GÓMEZ RASCÓN, *Catedral de León. Las Vidrieras. El simbolismo de la luz*, León, 2000.

- D. de los RÍOS Y SERRANO, *La Catedral de León*, Madrid, 1895 (Ed. facsímil, Valladolid, 1989).

7. Demetrio de los Ríos considera que es una obra del siglo XIV, mientras que Gómez Moreno -que es seguido por Gómez Rascón- la sitúa a fines del siglo XIII; Fernández Arenas, en cambio, opina que debe fecharse en el siglo XV, atribuyéndola a Juan de Arquer.

8. Las conchas y otros atributos de peregrinación se van a incorporar paulatinamente a la iconografía del Apóstol, que irá derivando hacia el segundo modelo: Santiago como Peregrino. Así, en la vidriera 31, la última del lado sur -fechable a finales del siglo XIII y muy restaurada en el XIX-, el Apóstol sujeta con su mano derecha un bordón en cuyo extremo superior cuelga una calabaza -elemento que no hemos visto en ninguna de las representaciones jacobeanas de la catedral leonesa-, y sobre su pecho tiene dos conchas, extrañamente dispuestas; sorprendentemente no lleva sombrero (Ya veremos más adelante cómo éste es un elemento fundamental en la iconografía de Santiago Peregrino). Opino que esta imagen es fruto de las restauraciones de finales del siglo XIX, apartándose de la iconografía medieval de Apóstol en la Catedral de León.

9. Tercera vidriera de la Capilla del Nacimiento.

10. Rosa del tercer ventanal de la Capilla de la Virgen de la Esperanza. J. FERNÁNDEZ ARENAS, *Las Vidrieras de la Catedral de León*, p. 30, señala que anteriormente esta escena ocupaba la rosa de la primera ventana de la misma capilla. Santiago carece de atributos específicos, pero creemos que puede ser el apóstol situado junto a San Pedro, su fisonomía así lo indica y no podemos olvidar que son varios los ejemplos en esta catedral en que Santiago aparece asociado a San Pedro, ocupando un lugar destacado, sobresaliente.

11. Á. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, 1998, pp.182-202, esp. p. 194.

12. Me inclino a pensar que puede ser el apóstol situado junto a San Pablo, próximo a los pies de la Virgen. Junto a San Pablo aparece, por ejemplo, en la Portada central del Crucero Sur y en la Puerta de la Gomia.

Francés¹⁵. En 1740 se deshizo este retablo para sustituirlo por otro barroco -desmontado a su vez en el siglo XIX- y en ese momento se hizo una descripción detallada del mismo¹⁶. Por esa descripción sabemos que dicho retablo contenía en la calle extrema de la derecha, en el lado de la Epístola, cuatro tablas alusivas al martirio del Apóstol y traslado a Compostela de sus restos. Esas escenas eran *Degollación del Apóstol Santiago*, *Desembarco en Iria del cuerpo del Apóstol*, *¿Conversión de Lupa?*, y *Llegada del cuerpo del Apóstol a Compostela*, que es la única que ha llegado hasta nuestros días¹⁷.

Refiriéndonos ya a la única tabla conservada -*La llegada del cuerpo del Apóstol a Compostela*- lo primero que llama la atención es que dos discípulos de Santiago aparecen luchando con los toros salvajes, agarrándolos por los cuernos para poder domesticarlos y hacer que tirasen de la carreta con el cuerpo de Santiago, siendo ésta una escena curiosa,

original, no reflejada en el resto de representaciones de la "Translatio" que conocemos.

En un segundo momento de la misma escena los dos discípulos anteriormente citados caminan junto a la carreta tirada por los bueyes, llevando uno de ellos una larga vara a modo de boyero. No podemos ver el cuerpo de Santiago, ya que se encuentra dentro de un sarcófago o ataúd que va cubierto por un rico paño funerario, recordándonos el ritual de difuntos. Cabe señalar que los discípulos no aparecen caracterizados como peregrinos -como es frecuente-, sino que van vestidos como diáconos, con sus ropas rituales, lo que les relaciona con el culto ya organizado al Apóstol Santiago, no con el momento de buscar un lugar para su enterramiento.

Del mismo modo, el palacio de la Reina Lupa aparece representado ya como una iglesia que nos recuerda la que se construyó sobre el ente-

-
13. Á. FRANCO MATA, "Claustro gótico. Itinerario para la Liturgia", *La Catedral de León. Mil años de Historia*, León, 2002, p. 209.
 14. M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*, Madrid, 1925, Vol. I, p. 249; y GÓMEZ RASCÓN, *La Catedral de León. Cristal y Fe*, p. 114, identifican la escena representada como la decapitación del Bautista.
 15. F. ÁLVAREZ, "La Pulchra-leonina y su retablo de la Capilla Mayor", *Archivos Leoneses*, Julio-Diciembre 1952.
 - Á. FRANCO MATA, "Pintura medieval o el genio de Nicolás Francés", *La Catedral de León. Mil años de Historia*, León, 2002, pp. 151-168.
 - J. GUDIOL, *La Pintura Gótica*. Vol. IX de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1955, pp. 227-230.
 - M. MELERO MONEO, "Translatio Sancti Iacobi. Contribución al estudio de su iconografía", en *Los Caminos y el Arte*, Santiago de Compostela, 1989, Vol. III, p. 89.
 - CH. R. POST, *A History of Spanish Painting*. Vol. III, pp. 261-293; Vol. IV **, pp. 655-660; Vol. VII **, pp. 227-229; Vol. VIII **, pp. 681-683.
 - F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, "Maestre Nicolás Francés, pintor", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1(1925), pp. 41-65.
 - Id., *Maestre Nicolás Francés*, Madrid, 1964, 37 p.; 48 láms.
 16. C.F.R., *Guía para visitar la Catedral de León* (Nueva edición corregida y aumentada por P.S.S.), León, 1912, Apéndice 7, pp. 70-80.
 17. Incluyo seguidamente dicha descripción referente a las tablas no conservadas actualmente:

"Tabla I. Esta tabla parece la degollación de nuestro gran Patrón el Apóstol Santiago. De la parte del altar se ve a Herodes en un trono debajo del pabellón carmesí en que se halla un escudito de armas con dos medias lunas y dos sierpes. El Rey está vestido de brocado; a su siniestra tiene uno como consejero vestido a lo Hebreo y con quien parece estar hablando. Delante del Rey está el Santo Apóstol de pie y con sombrero puesto y en él tiene una concha; a su derecha se ve uno al parecer anciano con barba muy larga y cana, aunque el rostro no es de viejo (puede ser Hermógenes el Mago a quien convirtió el Santo). Entre el trono y Santiago hay otras dos figuras inclinadas hacia el Santo y el uno como que le quiere abrazar; puede ser el paralítico que sanó y el Ministro que se convirtió. En la otra parte del coro está de rodillas el Santo inclinada la cabeza; el verdugo le tiene asido de los cabellos con una mano y con la otra está descargando el cuchillo para degollarle; también allí se ve la figura de Herodes en pie y la de otro consejero a su lado.

II- Esta tabla representa la venida del Santo Cuerpo del glorioso Apóstol Santiago con sus discípulos en España. En lo alto se descubre el mar y a lo lejos muchas naves. Una está amarrada al puerto y de ella desembarcan dos discípulos en traje de Diáconos al Sagrado Cuerpo muy semejante en rostro y hábito a la figura del Santo que se ve arriba en el tribunal de Herodes. En la proa de la nave está un Ángel señalando con el índice el sitio adonde se ha de colocar el Santo Cuerpo, el cual se vuelve a ver en manos de los Discípulos del lado del coro, que es hacia la parte que apunta el Ángel pasada una puente de madera.

III- La historia de esta tabla no es conocida, aunque puede pensarse sea la conversión de aquella Matrona llamada Lupa, que al arribo del Sto. Cuerpo del Señor Santiago empezó a favorecer a sus discípulos. Regístrase de la parte que mira al altar una mujer sentada con corona, vestida de brocado, manto azul caído a las espaldas en que se ve un escudito de armas con castillos y leones y una almohada. A la parte inferior de la derecha está un paje y a sus pies tres perros; a la izquierda tiene dos criados y detrás se ve un hombre vestido de negro; síguense a las mujeres al medio de la tabla



Lámina 1. Santiago Peregrino. Escena de la Ascensión. Pintura mural ejecutada por Nicolás Francés. Claustro

ramiento del Apóstol, si seguimos la narración contenida en el "*Liber Sancti Iacobi*". Se trata de una gran iglesia, una gran catedral de estilo gótico, y en su interior podemos ver -no a la Reina Lupa, a la que no se hace ninguna mención- a un peregrino¹⁸ depositando una ofrenda ante el altar del Apóstol.

Igualmente ilustrativa es la representación al fondo de un peregrino¹⁹ colocando piedras al pie de un crucero o humilladero. Es un recuerdo indudable de la Cruz de Ferro, en Foncebadón, donde depositaban piedras los peregrinos que iban a Compostela y los segadores gallegos que pasaban a Castilla, habiéndose representado también a un pastor con su rebaño.

SANTIAGO COMO PEREGRINO

La iconografía de Santiago se enriquece con la incorporación de elementos que vinculan su imagen a la de los peregrinos que acudían a visitar su tumba: zurrón, bordón, sombrero, conchas, etc.

Un primer tipo de representaciones nos presenta a Santiago dentro del grupo de apóstoles, diferenciado de ellos por algún atributo relacionado con la peregrinación. Podemos incluir aquí la figura de Santiago que forma parte del Apostolado representado en el dintel de la Portada de San Froilán, en el crucero sur, fechable hacia 1265-1270²⁰. Totalmente frontal, viste túnica rozagante -que impide que le veamos los pies-, ceñida por un estrecho cinturón, muy largo, y por encima lleva una amplia capa, prenda que no tiene ninguno de los otros apóstoles, que visten túnica y manto. Este hecho y su colocación en un lugar destacado inmediatamente a la derecha de San Pablo -ocupando, por tanto, un lugar preeminente dentro del Colegio Apostólico-, nos animan a sugerir la identificación de esta figura con el hijo del Zebedeo.

Lo mismo podemos decir de las escenas ejecutadas por Nicolás Francés para el claustro entre los años 1459 y 1468²¹, en alguna de las cuales Santiago adquiere un papel destacado. En la escena correspondiente a la *Aparición de Jesús a los*

dos Gentilshombres cubiertos y uno tiene al cuello cadena de oro. Está la Matrona con la mano izquierda que esconde la manga, puesta sobre la mejilla, y el índice de la derecha tiene extendido y en el regazo se ve una ardilla con collar y comiendo. Delante de sí tiene dos revestidos de diáconos, el uno arrodillado mostrándole la señal de la Cruz formada en un papel a modo de carta. Divide esta parte un avellano con fruto, y luego se ven otros dos diáconos, que parecen conjuran vueltos hacia la parte del coro, adonde están dos serpientes, que miran con rabia y ceño a los que conjuran; remata con unos riscos elevados, y al pie se ve una cueva y a su boca una leona con cachorros y un león que viene a ella con caza".

18. Está perfectamente caracterizado, vistiendo una raída capa de viaje y está calzado. En su costado izquierdo cuelga el zurrón decorado con la habitual concha y también aparecen dos conchas en el sombrero que se ha quitado de la cabeza y sujeta en la mano izquierda, con la que también sostiene un bordón de doble pomo.
19. Vestido con capa -adornada en el pecho con dos veneras- va calzado, al igual que el peregrino representado en el interior de la catedral. De su hombro izquierdo cuelga la correa del zurrón que lleva en el costado derecho y que está parcialmente oculto por la manga de la capa y se apoya en un bordón de doble pomo. Muy interesante es la decoración de su sombrero de ala baja: dos bordones cruzados flanqueados por una concha y una calabaza, insignias de peregrinación muy populares en la época pero que no aparecen en el resto de imágenes jacobeanas de la catedral, a excepción de la vidriera de la Capilla de Santiago, obra tardía fechada ya a comienzos del siglo XVI.
20. Para la escultura en piedra, véase:
 - M^a. Á. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León*, León, 1976.
 - Id., *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*.
 - Id., "Escultura medieval. Un pueblo de piedra para la Jerusalén Celeste", *La Catedral de León. Mil años de Historia*, León, 2002.
 - M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*, Madrid, 1925.
21. Á. FRANCO MATA, "Claustro gótico...", pp. 195-232.
 - F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Maestre Nicolás Francés*, pp. 28-29, láms. 44-48.
 - VV. AA., *Restauración de las pinturas murales del claustro de la Catedral de León*, Valladolid, 1997, con artículos de J. YARZA LUACES, M. GÓMEZ RASCÓN y P. L. YAGÜE HOYAL (CPA, S.L.).

doce, estando Tomás con ellos, tres de los apóstoles llevan bordones, alusivos sin lugar a dudas a su labor evangelizadora, a los caminos que debían recorrer para predicar la buena nueva. Podemos identificar a Santiago como el situado más al fondo, en el lado derecho. Barbado y con larga cabellera, además del bordón de caminante, lleva un alto sombrero de ala vuelta, elemento que –como veremos más adelante– caracteriza su representación como peregrino. De acuerdo con esta iconografía, podemos reconocerle también en la siguiente escena, la *Ascensión del Señor a los cielos* [Lám. 1]. Ocupando un lugar preeminente, aparece situado en el centro de la composición, conversando animadamente con otro apóstol; cubre su cabeza con el mismo tipo de sombrero y sostiene el bordón con su mano izquierda, en tanto que con la derecha señala hacia lo alto, hacia el lugar donde ha desaparecido su maestro. El ciclo pictórico del claustro concluye con la escena de *Pentecostés*, en la que volvemos a encontrar al Apóstol perfectamente individualizado. Situado en el centro del grupo de la izquierda, en esta ocasión se ha despojado del sombrero, pero lo lleva en las manos, lo mismo que el bordón.

Pasando a analizar ya imágenes individualizadas de Santiago como peregrino, debemos señalar, en primer lugar, la imagen esculpida en piedra que se localiza en la Portada del Juicio de la fachada occidental [Lám. 2]. Atribuida al llamado "Maestro de los Apóstoles del Pórtico Occidental", que desarrolla su labor entre 1280 y 1290²², muestra a Santiago con poblada barba y larga cabellera ondulada, dirigiendo su mirada hacia el frente, con una expresión bonachona, de gran serenidad. Viste túnica y manto -que deja al descubierto el hombro izquierdo- y lleva los pies descalzos, al igual que el resto de los apóstoles situados junto a él. Con el brazo izquierdo sostiene un libro cerrado, mientras que con la derecha -desaparecida- sujetaba el bordón, también parcialmente desaparecido.

Lleva un sombrero de copa baja y ala levantada, decorado con tres conchas en su parte superior. También se decora con una gran concha el zurrón o escarcela que cuelga de su costado izquierdo. Ligeramente rectangular, lleva en la parte superior una pequeña solapa que permite cerrarlo.

En la Portada de la Virgen del Dado, en el crucero norte, datada hacia 1290-1300²³, encontramos al Apóstol Santiago junto a San Pedro y San



Lámina 2. Santiago Peregrino. "Maestro de los Apóstoles". Jamba izquierda de la Portada del Juicio. Fachada Occidental

Pablo, ocupando un lugar preeminente en la jamba interior [Lám. 3]. Va descalzo, vestido con una túnica rozagante y por encima una garnacha

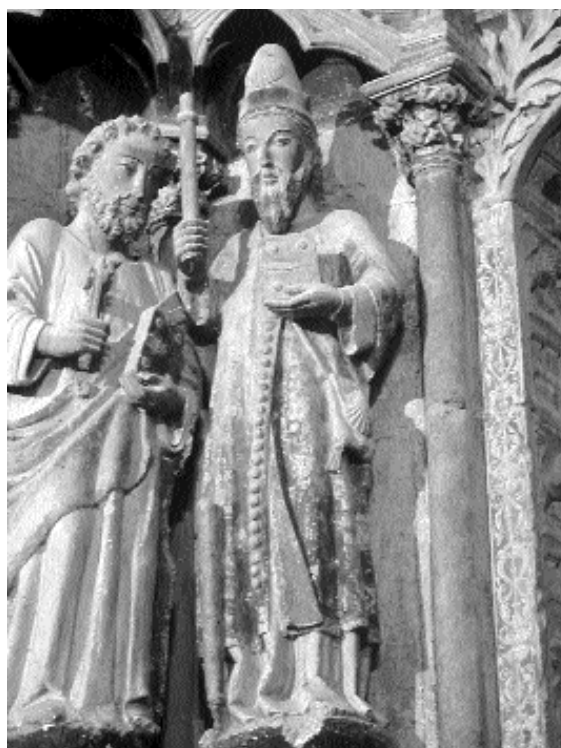


Lámina 3. Santiago Peregrino. Jamba izquierda de la Portada de la Virgen del Dado. Crucero Norte

abotonada²⁴, cubriéndose la cabeza con un original sombrero cónico decorado en su frente con una gran venera. Otra gran concha adorna la escarcela o esportilla que lleva en su costado izquierdo. En la mano izquierda sostiene un libro cerrado, ricamente encuadernado, y con la derecha, ligeramente levantada y separada del cuerpo, sujeta un alto bordón -parcialmente mutilado- con puntera metálica y pomo en la parte superior. Con larga barba, bien cuidada, resulta muy rígido, al igual que San Pedro, vuelto hacia él en un inexistente diálogo.

Los mismos atributos que las dos imágenes anteriormente citadas presenta la imagen pétreo -fecha hacia 1350- situada en la Puerta de la Gomia, obra impulsada por el obispo D. Diego Ramírez de Guzmán (1344-1354)²⁵. Santiago, con abundante barba partida y larga cabellera, dirige su rostro hacia el frente, con una expresión carente de sentimiento, de vida. Viste larga túnica y manto sobre los hombros, al tiempo que se cubre la cabeza con un sombrero con el ala ligeramente vuelta. Sostiene un pequeño libro cerrado en la mano izquierda, con la que también se recoge el manto, y en la mano derecha -a juzgar por su postura y posición- sujetaba el bordón, actualmente desaparecido. En el costado izquierdo, colgando por tanto del hombro derecho, lleva una escarcela cuya solapa está decorada con una gran concha.

En la ventana 15²⁶, situada en el presbiterio, volvemos a encontrar al Apóstol Santiago caracterizado como peregrino. Identificado por la inscripción sobre su cabeza -IACOBUS- luce larga y rizada cabellera rubia y barba recortada. Aparece descalzo, vistiendo túnica hasta los tobillos y sobre ésta una especie de capa con aberturas laterales, y se cubre la cabeza con un amplio sombrero de alas caídas decorado en su parte superior con una venera. Otra venera adorna la

escarcela que tiene en su costado izquierdo, cruzada sobre el pecho. Con la mano izquierda sujeta un gran libro y apoya la derecha en el pomo superior de un bordón corto, rematado en puntera en la parte inferior²⁷.

Santiago -identificado por la cartela situada sobre su cabeza, S. IACOBUS- aparece también como peregrino, perfectamente caracterizado, en la ventana 25, situada en el muro oeste del cruce-ro sur, obra fechada en la primera mitad del siglo XV²⁸. Con largos cabellos, barba y gran bigote, el Apóstol viste túnica rozagante, hasta el suelo, y capa por encima. Está descalzo y lleva en la cabeza un gran sombrero de ala vuelta, decorado en su frente con una concha. Sostiene un libro cerrado en la mano izquierda y en la derecha lleva un largo bordón -que termina por encima de su cabeza- con triple pomo redondeado, uno de ellos en la parte baja, próximo a la puntera. No hay rastro del zurrón que llevaba en otras representaciones anteriores.

En la tabla que representaba el episodio de la traslación no aparecía representado el cuerpo del Apóstol, tan solo su ataúd, pero sí se han incluido dos representaciones de Santiago como peregrino en su basílica, una en la fachada y otra en el interior, sobre un altar en que un peregrino deposita su ofrenda. En la primera de ellas, en el exterior de la iglesia, a modo de estatua de piedra, el Apóstol aparece vestido con una larga túnica que impide verle los pies, y por encima de ésta una garnacha decorada en su parte superior, en el pecho, con dos veneras. Otra concha decora el zurrón que lleva en el costado derecho y posiblemente también aparecerían las conchas en el sombrero, pero éste aparece caído sobre los hombros, a la espalda. Santiago lleva bordón alto de doble pomo, que sujeta con su mano izquierda velada, mientras que con la mano derecha señala hacia el interior de la catedral.

22. Cronología propuesta por FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia*, p. 351, en tanto que Williamson data las esculturas de las jambas entre 1270 y 1300, *Gothic Sculpture 1140-1300*, Yale/Londres, 1995, p. 233.

23. Á. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia*, p. 92.

24. C. BERNIS MADRAZO, *Indumentaria medieval española*, Madrid, 1956, p. 23.

25. FRANCO MATA, "Claustro gótico...", p. 209.

26. En opinión de Demetrio de los Ríos es una obra del siglo XIV, mientras que Gómez Moreno -que es seguido por Gómez Rascón- la sitúa a fines del siglo XIII, Fernández Arenas y Franco Mata, por su parte, opinan que debe fecharse en el siglo XV.

27. FERNÁNDEZ ESPINO confundió los rubios bucles del cabello con una calabaza, lo que le hizo imaginar un bordón más alto. Su dibujo condicionó el análisis de Fernández Arenas, que describe al Apóstol llevando dicha calabaza en el bordón. FERNÁNDEZ ARENAS, FERNÁNDEZ ESPINO, *Las Vidrieras de la Catedral de León*, pp. 200 y 202.

28. FERNÁNDEZ ARENAS, *Las Vidrieras de la Catedral de León*, p. 46.

Dentro de la catedral el Apóstol vuelve a aparecer representado como peregrino. En esta ocasión viste túnica y manto -un atuendo más intemporal- y cubre su cabeza con un sombrero de ala baja decorado con tres conchas. Otra concha decora su pecho y junto a ella vemos la correa del zurrón, oculto por el manto. Sostiene un bordón alto de doble pomo en la mano derecha y con la izquierda señala el lugar donde los peregrinos deben depositar sus ofrendas²⁹.

En la sillería alta del Coro³⁰, obra ejecutada entre 1464 y 1475 por Juan de Malinas, el Apóstol luce abundante barba, con grandes mechones, y cabellera ondulada. Viste una larga túnica -que le llega hasta el suelo- cerrada en la parte superior con dos botones y ceñida con un cinturón. Encima lleva un amplio manto que deja al descubierto el hombro derecho y recoge sobre el brazo izquierdo. Se cubre la cabeza con un amplio sombrero de ala vuelta, decorado en su frente con una gran concha [Lám. 4].

Va descalzo, asomando su pie derecho bajo la túnica. En la mano derecha sostiene un libro-bolsa, mientras que con la izquierda coge un largo bordón, cuya altura es prácticamente equivalente a su estatura. Rematado en un pomo circular, posee una puntera metálica. Por encima de su cabeza aparece su nombre -S. Jacob Zebeteus-, flanqueado por la inscripción "*Beatus vir qui suffert tentationem*", texto perteneciente a la Epístola de Santiago el Menor (*Santiago* 1, 12).

En la segunda mitad del siglo XV se fecha la imagen de Santiago Peregrino en piedra caliza



Lámina 4. Santiago Peregrino. Sillería alta del Coro.

conservada en el Museo de León³¹. Aunque se desconoce su procedencia, existen indicios que parecen avalar que su origen se encuentra en la Catedral de León, en la importante escuela que surgió en relación con el Maestro Jusquín, marcada por el influjo borgoñón.

El Apóstol posee una larga cabellera que le cae

29. Posiblemente existió otra imagen del Apóstol -seguramente como peregrino- en las entrecalles del retablo mayor. Vid FRANCO MATA, "Pintura medieval..."

30. M^o. D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA - I. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, - M^o. D. TEJEIRA PABLOS, *El coro de la catedral de León: arte, función y símbolo*, León, 2000.

- Á. FRANCO MATA, "El "Doble Credo" en el arte medieval hispánico", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XIII (1995), pp. 119-136.

- Id., "El "Doble Credo" en las sillerías de coro góticas", *Archivo Ibero-Americano*, 221-222 (Enero-Junio 1996), pp. 103-119.

- Id., "El "Doble Credo" en León", *Escultura gótica en León y provincia. 1230-1530*, León, 1998, pp. 509-527.

- I. MATEO GÓMEZ, "Sillería del Coro. Escenario para el Oficio Divino", *La Catedral de León. Mil años de Historia*, León, 2002, p. 179; lám. en p. 178.

- M. GÓMEZ RASCÓN, *El coro de la Catedral de León*, León, 1994, esp. pp. 53-54.

- M^o. D. TEJEIRA PABLOS, *La influencia del modelo gótico flamenco en León: La sillería de coro catedralicia*, León, 1993, esp. p. 43.

- Id., *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés*, León, 1999.

31. E. DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, *Historia del Museo Arqueológico de San Marcos de León. Apuntes para un catálogo*, Madrid, 1920, p. 106.

- L. A. GRAU LOBO, Ficha n^o 263 en el Catálogo *Orígenes. Arte y cultura en Asturias. Siglos VII-XV*, Oviedo, 1993, pp. 417-418.

- Id., Ficha en el Catálogo *Santiago. La Esperanza, Santiago de Compostela*, 1999, pp. 424-425.

- Id., Ficha en el Catálogo *Ultreía. Camino de Santiago por el Museo de León*, León, 1999, pp. 21-22.

- VV.AA., *Santiago en España, Europa y América*, Madrid, 1971, Lám. 461, p. 339.

32. Vid Nota 31, esp. artículos de A. Franco Mata.

sobre los hombros y tiene una larga barba partida en dos grandes mechones, además de un largo y fino bigote. Con ojos almendrados y boca entreabierta, presenta la nariz fracturada y dirige su mirada ligeramente hacia abajo. Viste un blusón del que se ve la abotonadura superior, desabrochada, y se cubre con un amplio manto, que forma pesados pliegues. Cubre su cabeza con un gran sombrero de ala vuelta, decorada con una venera de gran tamaño.

La pieza se encuentra muy deteriorada en la parte inferior, por lo que no podemos precisar qué tipo de calzado llevaba. Con su mano izquierda sostiene, a la altura de la cadera, un grueso bordón, que se encuentra fragmentado. Las marcas que se aprecian a la altura del hombro y en el sombrero inducen a pensar que el citado bordón sería bastante largo. Con la mano derecha, de largos dedos, sostiene una filacteria, también deteriorada, en la que se aprecia el inicio de una letra. Posiblemente se trate de una cartela identificativa, en la que aparecería su nombre, aunque también podría hacer alusión a la frase del Credo que le correspondería, tal y como aparece en otras representaciones semejantes³².

También se vincula a los importantes talleres escultóricos de la catedral leonesa -bien al Maestro Jusquín o Juan de Badajoz el Viejo, bien a los maestros de la sillería del coro, Juan de Malinas y Diego Copín- la talla en madera³³ conservada en el Museo de León³⁴.

Santiago, con poblada barba y larga cabellera, lleva un alto sombrero decorado en su frente con una gran venera. Luce un amplio manto sobre larga túnica abotonada que llega hasta el suelo, aunque permite ver su pie izquierdo, descalzo. Ha perdido su mano derecha, pero la posición del brazo, levantado, sugiere que llevaría un alto bordón, del cual no ha quedado rastro³⁵. Con su mano izquierda sostiene un libro abierto que muestra al frente, lo que ha llevado a identificar esta imagen como Santiago Doctor o Evangelizador. Carece de cualquier otro atributo que lo relacione con la peregrinación, como el zurrón.

En último lugar, cabe destacar la representación de Santiago Peregrino en la segunda ventana de la Capilla de Santiago, realizada entre 1507 y 1508 por el maestro burgalés Diego de Santillana que, formado en la tradición flamenca, se hace eco de las nuevas formas italianizantes³⁶.

El Apóstol, de larga cabellera y barba blancas, se cubre la cabeza con un sombrero de ala ancha, en cuyo centro aparece una concha flanqueada por un bordón con calabaza en el lado izquierdo y dos bordones cruzados en el derecho. Dirige su mirada hacia la izquierda, por lo que parece dialogar con su hermano San Juan Evangelista, situado a su lado.

Viste una larga túnica de color azul ceñida en la cintura y con escote abierto. Llega hasta el suelo, lo que no impide que podamos ver sus pies desnudos. Sobre la túnica lleva un amplio manto

33. C. DEBEN, *El Hostal de San Marcos*, León, 1974, p. 28.

- DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, *Historia del Museo Arqueológico de San Marcos de León. Apuntes para un catálogo*, pp. 91 y 106.

- M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental*, p. 313.

- L. A. GRAU LOBO, Ficha nº 69 en *Museo de León. Guía-Catálogo de 100 piezas. Objetos de Historia*, Valladolid, 1993, p. 126.

- Id. Ficha en el *Catálogo Ultréa. Camino de Santiago por el Museo de León*, León, 1999, p. 22.

- L. MAÍZ ELEIZEGUI, *La devoción al Apóstol Santiago en España y el arte jacobeo hispánico*, Madrid, 1953 (2ª ed.), p. 123.

- J. RIVERA BLANCO, Ficha 97 en el *Catálogo Las Edades del Hombre. IV. El contrapunto y su morada*, Salamanca, 1993, p. 178.

- J. RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, "El Camino de Santiago en la provincia de León", *Santiago en toda España*, Madrid, 1972, p. 216.

- J. M. VILLANUEVA LÁZARO, *La ciudad de León. Del gótico mudéjar a nuestros días. Siglos XIV-XX*, León, 1980, p. 93.

34. Gómez-Moreno afirmó que la pieza procedía de San Miguel del Camino, pero la documentación conservada en el Museo de León induce a pensar que procede de la Catedral.

35. Sí conserva el bordón la representación de Santiago Peregrino de la Portada del Rey Casto de la Catedral de Oviedo, directamente inspirada en esta imagen, como apunta M^o. D. TEIJEIRA PABLOS en su ponencia sobre *La última escultura gótica. Las obras del siglo XV*.

36. FERNÁNDEZ ARENAS, *Las Vidrieras de la Catedral de León*, pp. 18 y 49.

- FERNÁNDEZ ARENAS, FERNÁNDEZ ESPINO, *Las Vidrieras de la Catedral de León*, p. 124; reproducción en p. 225.

- GÓMEZ RASCÓN, *Las Vidrieras de la Catedral de León. Cristal y Fe*, p. 108.

- V. NIETO ALCAIDE, "Las vidrieras de Diego de Santillana y las arquitecturas del romano", *Estudios de Historia del Arte en honor del Profesor Doctor D. Ramón Otero Túñez*, Santiago de Compostela, 1993, pp. 451-464.

- D. de los RÍOS Y SERRANO, *La Catedral de León*, Vol. I, pp. 169-170.

37. El sepulcro, tapiado durante mucho tiempo, fue descubierto en 1911 por el Sr. Torbado, arquitecto-restaurador de la cate-

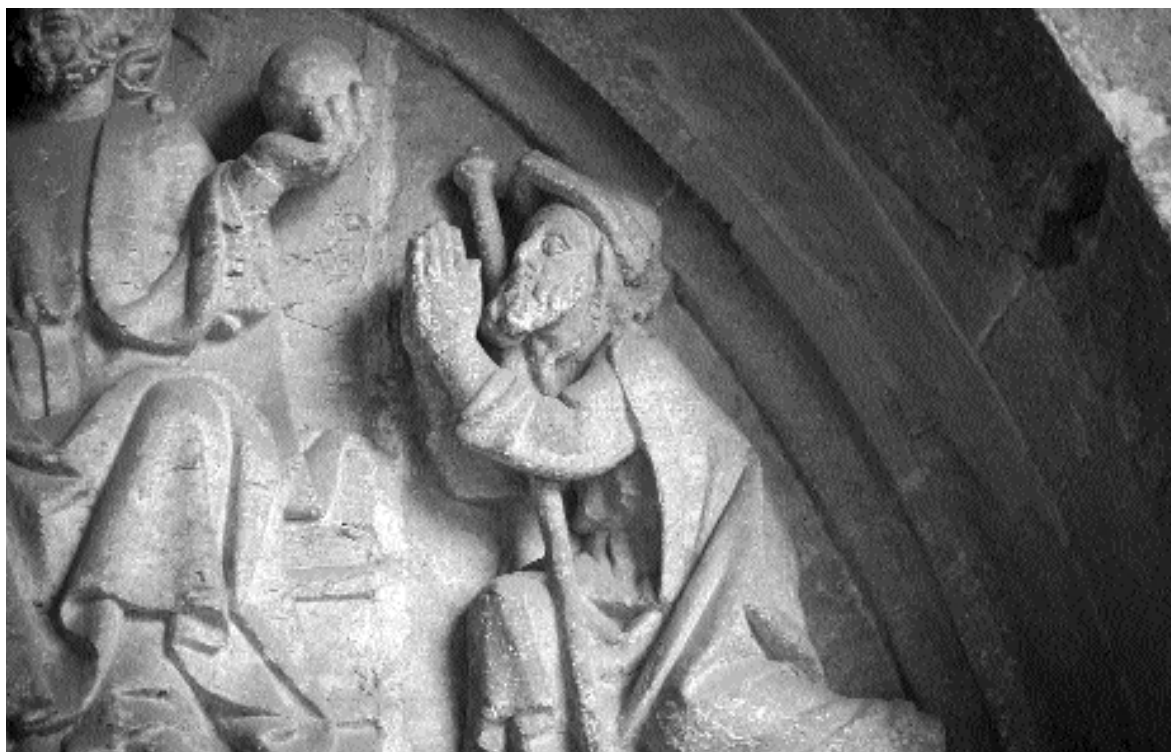


Lámina 5. Santiago Peregrino orante. Sepulcro del presbítero Domingo Yáñez. Claustro

rojo que recoge con su mano izquierda, en tanto que con la derecha, levantada hasta la altura del hombro, sujeta un alto bordón de doble pomo redondeado que sobrepasa su estatura. En el costado izquierdo, cruzado en bandolera, lleva el clásico zurrón o escarcela.

Volviendo atrás en el tiempo, podemos estudiar una interesante representación de Santiago como peregrino orante, arrodillado, en el sepulcro del presbítero y canónigo Domingo Yáñez (+ 1272) en el claustro³⁷. El lucillo está presidido por la figura de Cristo entronizado flanqueado por la Virgen María y Santiago, ambos arrodillados, cuando -de acuerdo con la iconografía tradicional- este honor corresponde a San Juan Evangelista. La sustitución de éste por su hermano

debe indicar la devoción del finado hacia el Apóstol Santiago.

Santiago luce un largo bigote y barba partida en dos grandes mechones. Con grandes ojos saltones, dirige su mirada -y sus súplicas, a juzgar por su actitud orante- hacia el Salvador. Cubre su cabellera con un sombrero -de ala ancha, recogida por detrás y echada en visera por delante- del que cuelga un cordón o barboquejo que permitiría sujetarlo a la cabeza o bien llevarlo sobre los hombros [Lám. 5].

Va descalzo, lleva túnica ceñida a la cintura y por encima viste un pesado manto. Apoyado en su pierna derecha, flexionada y adelantada, y sujetado entre los dos brazos, tiene un bordón de

dral. Al parecer es obra de un escultor local, conocedor de las formas del "Maestro de la Virgen Blanca".

- FRANCO MATA, *Escultura gótica en León*, pp. 441-442, lám CXLII.

- Id., *Escultura gótica en León y provincia*, pp. 408-409, lám 274 (p. 745).

- Id., "Claustro gótico...", p. 201, lám. en p. 201.

- GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental*, Vol. I, p. 243; Vol. II, lám. 300.

- VÁZQUEZ DE PARGA, LACARRA, URÍA RÍU, *Las peregrinaciones*, Tomo I, p. 572, lám XXV.

38. Deudora de esta imagen es la figura del peregrino arrodillado que aparece en el tercer sepulcro descubierto en 1911 por el Sr. Torbado -junto con el ya citado perteneciente al presbítero Domingo Yáñez y con el sepulcro del deán Martín Fernández. A ambos lados de un Calvario con Cristo crucificado, la Virgen y San Juan, aparecen dos personajes arrodillados, sensiblemente más corpulentos. Él, como peregrino de Santiago, va descalzo, viste túnica y manto, se cubre la cabeza con un sombrero apuntado y entre las manos unidas en oración sostiene un bordón. Es una obra fechable en el siglo XIV. Vid FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia*, p. 431.

39. Para la escultura funeraria, además de la bibliografía citada en la Nota 20, véase:



Lámina 6. Zurrón decorado con una venera. Detalle del sepulcro de don Martín el Zamorano. Crucero Norte

pomo redondeado en la parte superior y puntera metálica en la inferior. Es de tamaño medio, por lo que llegaría aproximadamente hasta los hombros del Apóstol si éste apareciese erguido³⁸.

OTROS MOTIVOS JACOBEOS

Además de las representaciones del Apóstol ya analizadas, son relativamente abundantes las referencias a la peregrinación jacobea existentes en la catedral, tanto en escultura como en las vidrieras. Vamos a ver en ellas cómo algunos de los atributos que caracterizaban a Santiago como peregrino -sombbrero, bordón, zurrón con concha- identificaban también a aquellos fieles que se dirigen hacia la tumba apostólica en Compostela.

El monumento sepulcral de Rodrigo II Álvarez³⁹ (+ 1232) -colocado en la capilla del Carmen al trasladarlo de su emplazamiento original- introduce en España el modelo denominado "*enseñ*", con prototipos conocidos en Francia, y desde el punto de vista iconográfico supone una novedad

al representar el tema de la caridad: un grupo de servidores sale del palacio episcopal para distribuir pan y vino entre mendigos, tullidos y peregrinos. Copia fiel de este sepulcro será el del obispo D. Martín II Rodríguez o Arias (+ 1242), excavado en el muro occidental del crucero norte, de mayor calidad artística. Posteriormente éste fue copiado sin apenas variaciones en el lucillo del obispo D. Diego II Ramírez de Guzmán (+ 1354), ubicado actualmente en la tercera capilla absidual, adonde fue trasladado en 1728 de la capilla inmediata donde había recibido sepultura.

Para nuestro estudio, nos interesa analizar los frentes del sepulcro, donde se han representado las obras de caridad ordenadas por el prelado a la hora de su muerte⁴⁰. Existen notables diferencias entre las tres representaciones. En el primero de los casos -sepulcro de don Rodrigo II- los que reciben los alimentos son peregrinos o caminantes, hombres y mujeres. Siete de ellos portan bordones y todos -a excepción de uno, el situado en último lugar en el primer plano- tienen la cabeza cubierta, unos con capirotos y la mayor parte con

- R. SÁNCHEZ ARMEJERAS, *Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del siglo XIII en Castilla y León*, Santiago, 1994, pp. 41-54.

- Id., "Dos ejemplos de patronazgo en la iconografía de la escultura funeraria gótica leonesa", en *Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes*, Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte (Murcia, 1988), Murcia, 1992, pp. 81-86.

40. J. YARZA LUACES, "Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos", *Fragments*, 2 (1985), pp. 4-19. (Reproducido posteriormente en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, pp. 260-292) esp. p. 15 (283).

41. La escena aparece aquí invertida, con los servidores en el lado izquierdo y los necesitados en el lado derecho.

sombreros de alas caídas y copa cónica, pero ninguno de ellos lleva un atributo que los relacione con la peregrinación jacobea -léase la clásica venera-. En el sepulcro de don Martín el Zamorano⁴¹, en cambio, aparecen ya tres personajes que lucen un zurrón en su costado, y en dos de ellos éste se decora con una venera [Lám. 6]. Dos de ellos son tullidos o enfermos que se apoyan en sus muletas y el tercero lleva un bordón corto de pomo redondeado. Más alto es el bordón que sujeta entre sus brazos otro de los peregrinos, vestido con un tabardo de pieles pero que no lleva zurrón. Por último, en el sepulcro de don Diego Ramírez se repite la misma escena sin ninguna variación, ejecutada eso sí con más torpeza, por manos menos hábiles.⁴²

Por último, otro peregrino jacobeo -con venera en el sombrero, doblado por delante, vestido de colete, calzones y medias- aparece en la orla del ventanal situado junto al testero de la Capilla de Santiago⁴³, obra dirigida por Juan de Badajoz el Viejo entre 1500 y 1505.

CONCLUSIONES

Barbado y con largos cabellos, Santiago aparece siempre descalzo, elemento en relación con su condición de apóstol y no con su caracterización como peregrino.

En todas las imágenes individualizadas del Apóstol éste lleva en las manos, generalmente en la izquierda, un libro cerrado -atributo que suele caracterizar a los apóstoles en general, pero que puede ser entendido como una alusión a su misión evangelizadora, a su predicación-. Las dos imágenes del Museo de León presentan variantes, pues en el caso de la talla en madera es un libro abierto y en la escultura en piedra el libro ha sido sustituido por una filacteria. Excepción a la

norma general son las dos imágenes que Nicolás Francés incluye en el episodio de la traslación, con un carácter secundario. En ambos casos Santiago emplea su mano libre para indicar algo, un lugar concreto⁴⁴.

En todas las representaciones de Santiago como peregrino el Apóstol lleva un bordón o bastón de caminante. En uno de los casos -vidriera 15- se trata de un bordón corto, que termina a la altura del pecho, pero en el resto de representaciones es un bordón alto, que a menudo sobrepasa la estatura del Apóstol. Ambos tipos de bordones llevan el resto de peregrinos representados en la catedral, aunque podríamos hablar -en este caso- de un mayor número de bordones cortos.

A excepción de las representaciones del sepulcro de Domingo Yáñez -ya indicada su especificidad-, la vidriera 25, la Sillería del Coro y las dos imágenes del Museo de León -estas cuatro últimas obras del siglo XV- el resto de imágenes de Santiago llevan en el costado un zurrón decorado con una concha. Siempre aparece en el costado izquierdo, salvo en las dos imágenes ya aludidas del retablo mayor. Este elemento -el zurrón o esportilla- es el que caracteriza también a la mayor parte de los peregrinos jacobeos. Lo llevarán tanto los peregrinos sanos, que utilizan el tradicional bordón, como los tullidos o lisiados, que usan muletas. Resulta interesante, por tanto, destacar que el zurrón decorado con una concha -principal elemento que vincula a Santiago con la peregrinación- desaparece de su iconografía en el siglo XV.

Como peregrino, Santiago siempre se cubrirá la cabeza con un sombrero, cuya tipología es variadísima: cónico, de ala caída, de ala vuelta, de alas puntiagudas, etc. Siempre está decorado con una concha -o con tres como la imagen del pórtico occidental-. Como excepción puede citarse la vidriera de la Capilla de Santiago, donde apa-

42. Figuras muy semejantes -peregrinos y tullidos- aparecen en varias vidrieras de las capillas absidiales, asociadas a las figuras de obispos en actitud de bendecir. Profundamente restauradas a finales del siglo XIX, su inspiración en los sepulcros anteriormente citados es manifiesta. Destaca, por su interés, la rosa de la tercera ventana de la Capilla del Nacimiento, donde encontramos una escena estrechamente relacionada con la peregrinación jacobea, concretamente con la tumba del Apóstol. Con unas arquitecturas que aluden a la basílica compostelana al fondo, el centro de la composición está ocupado por una arqueta de plata apoyada sobre unas columnillas, alusiva sin duda al sepulcro apostólico. En torno a ella se disponen varios peregrinos orantes, cuya indumentaria es muy variada, pero no faltan los clásicos atributos jacobeos.

43. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia*, pp. 497-498.

44. Tampoco lleva libro el Apóstol en el sepulcro de Domingo Yáñez, pero eso viene motivado por su especial actitud o posición, con las manos en oración.

45. Los dos hermanos se disponen en dos vidrieras diferentes, pero contiguas.

recen más insignias de peregrinación -bordón con calabaza y dos bordones cruzados- al igual que en la indumentaria del peregrino en Foncebadón del retablo mayor.

Veneras decorando las vestiduras de Santiago sólo aparecen en las dos imágenes pintadas por Nicolás Francés, a las que aludimos frecuentemente dada su condición de excepción a la norma.

En relación ya a su colocación o disposición, siempre ocupa un lugar destacado, de acuerdo con el canon de la Misa. Muy vinculado a su hermano San Juan Evangelista, aparece a menudo a su lado -Portada del Juicio, Vidriera 15, Vidrieras 24-25⁴⁵, Sillería del Coro, Capilla de Santiago-. Frecuentemente aparece situado

junto a San Pedro -Portada del Juicio, Portada de la Virgen del Dado- y San Pablo -Portada de San Froilan, Puerta de la Gomia, Vidrieras 15-16-, desplazando a San Andrés y ocupando un lugar destacado dentro del Colegio Apostólico.

Ejemplos destacadísimos de esta preeminencia del Apóstol son la Portada del Dado, donde ha usurpado el lugar que le corresponde a San Pedro, en la jamba interior, y, especialmente, el sepulcro de Domingo Yáñez, donde ha suplantado a su hermano Juan junto a Cristo entronizado y su madre. Posiblemente responda a una especial devoción del finado, pero en cualquier caso nos indica que el Apóstol goza del fervor popular y es objeto de un importante culto.

Juan de Badajoz, el Viejo, entre Oviedo y León. Nuevas hipótesis sobre maestros y torres en el tardogótico hispano¹

María Pilar García Cuetos

RESUMEN

La atribución tradicional del plan de la torre campanario y del pórtico de la catedral de Oviedo (España) al maestro Juan de Badajoz, el Viejo, o está clara. Del mismo modo, la biografía de Juan de Badajoz, maestro de las catedrales de Oviedo y León, contiene cuestiones complejas en relación a su origen y formación. En realidad, la torre de Oviedo presenta semejanzas con las torres flamígeras con flecha construidas en el siglo XV en Saintes y en Bordeaux, por ejemplo, y con el estilo de Juan de Colonia, maestro de la catedral de Burgos (España).

ABSTRACT

The traditionally attribution of the tower and the porch of the cathedral of Oviedo (Spain) to master Juan de Badajoz, el Viejo, is not clear. Equally the biography of Badajoz, master in Oviedo and León, propose complicated questions about his origin and formation. Really, the tower of Oviedo present resemblances with the late gothic towers of the french south west and the style of the master of the cathedral of Burgos (Spain) Juan de Colonia.

PALABRAS CLAVE: Oviedo. Arquitectura. Tardogótico. Catedral. Juan de Colonia. Juan de Badajoz. Torre.

KEY WORDS: Oviedo. Late gothic. architecture. Cathedral. Juan de Colonia. Juan de Badajoz. Tower.

INTRODUCCIÓN

Juan de Badajoz, el Viejo, ejerció como maestro mayor de las fábricas de las catedrales de Oviedo y de León, circunstancia que, según Waldo Merino y Francisco de Caso², explicaría las similitudes que podemos encontrar entre la librería de la catedral leonesa y el pórtico de la ovetense, así como entre otros elementos destacados de ambos edificios, caso de las portadas del Cardo y de la Cámara Santa. Igualmente, se ha atribuido a una traza de este maestro la torre de la catedral ovetense.

En relación con la torre y el pórtico ovetenses, considero que pueden proponerse algunas objeciones a las hipótesis aceptadas hasta el momento, porque, si bien la cubierta del citado pórtico

obedece a soluciones que pueden relacionarse con Badajoz, el Viejo, es evidente que la torre guarda similitudes muy grandes con una serie de grandes torres elaboradas en el territorio suroccidental francés, en torno a lo que se viene denominando como Arco Atlántico, y concretamente con edificios relacionados con la dinastía de maestros Lebas, activos en Saintes y Burdeos. Pero, amén de estas relaciones compositivas, la presencia de unos machones angulares en el piso alto de la torre ovetense, que aparecen también en la leonesa, sugiere otras complejas relaciones con lo que considero un replanteo de la fábrica de la Torre Nueva, para la que recientemente se ha propuesto una traza de Juan de Colonia³, como es bien sabido. La resolución de estos problemas permitirá aclarar la real participación de Badajoz, el Viejo, en las catedrales de Oviedo y León.

-
1. Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto de investigación "Oviedo, una ciudad medieval. De la fundación al incendio de 1521 (siglos VII al XVI)", financiado por la FICYT y con referencia HUM 01-04.
 2. Vid. W. MERINO, *Arquitectura hispano flamenca en León*, León, 1974, especialmente pp. 99-160 y F. de CASO, *La construcción de la Catedral de Oviedo*, Universidad de Oviedo, 1981, especialmente pp. 339-352.
 3. La citada hipótesis es expuesta en: J.L. BLANCO MOZO, "La torre sur de la catedral de León. Del maestro Jusquín a Hans de Colonia", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, U.A.M., vol. XI, (1999), pp. 29-57.

Igualmente, analizar estas intervenciones de Badajoz, el Viejo, nos lleva necesariamente a preguntarnos por su personalidad. Trabajos como el de Waldo Merino, o la revisión documental de Chueca para la catedral de Salamanca⁴, el estudio de Francisco de Caso o el acercamiento a la figura de su hijo por parte de Dolores Campos⁵, todos ellos muy interesantes, no permiten, a mi entender, resolver las dudas que pesan sobre la personalidad de este maestro; su origen y formación siguen siendo muy oscuros. Sobre ambas cuestiones contamos, hasta el momento, con las propuestas de Waldo Merino, quien lo relacionaba con el foco tardogótico toledano⁶, e indaga sobre el origen de Juan y Rodrigo de Badajoz, trayendo a colación un documento de las actas capitulares de Sigüenza en las que aparece un tal Juan de Badajoz, si bien reconoce que nada permite concluir que se trata de la misma persona. En definitiva, acepta el origen de Juan en la ciudad que da nombre a su apellido y lo relaciona con el foco de difusión de lo que denomina "gótico-mudéjar" en Toledo, centrado en torno a la figura de Juan Guas y que se extiende por toda Castilla.

Nada de esto resuelve las incógnitas que pesan sobre la figura de este maestro, si bien reconozco que su recurso a las molduras entrecruzadas y la presencia de elementos como las ménsulas adornadas con mocárabes remiten expresamente al estilo de Juan Guas. ¿Quiere esto decir que se forma en Toledo y en la órbita de Guas?; se trata de una hipótesis que no puede descartarse, pero no menos evidentes son, a mi juicio, las similitudes de algunas de las obras que le han sido atribuidas, caso de la zona alta de la librería de la catedral leonesa, con edificios burgaleses directamente relacio-

nados con el círculo de los Colonia, caso de la Cartuja de Miraflores, en las que aparecen unos característicos pináculos rematando austeros exteriores, las molduras y los nervios entrecruzados, sobre los que ya llamara la atención Pablo de la Riestra al referirse a la catedral de Astorga⁷. En definitiva, el complejo asunto del origen del repertorio formal manejado por Badajoz, el Viejo, ha de pasar necesariamente por una clarificación de las obras que podemos atribuirle y por un acercamiento a su oscura biografía, investigaciones que me ocupan en este momento⁸.

EL REMATE DE LA CATEDRAL DE OVIEDO Y LA PARTICIPACIÓN EL MISMO DE JUAN DE BADAJOZ, EL VIEJO.

Culminado el siglo XV, la catedral de Oviedo alcanzaba el límite de sus naves, y también el de sus posibilidades de expansión respecto a la ciudad⁹. El buque catedralicio irrumpía ya sobre el eje viario que formaban las calles de Santa Ana y Gascona, entrando en conflicto también con la vecina iglesia de San Tirso. La necesidad de resolver esa inserción urbana, dio origen a la decisión de construir un pórtico, a la manera de un pasaje urbano, que seguía el trazado de las calles y permitía elevar sobre ese paso las dos torres que se tenía proyectado levantar: la fachada armónica de la catedral de Oviedo iba a crecer sobre la misma trama urbana. Es evidente que, fuera quien fuera el maestro responsable de la traza del pórtico de la catedral de Oviedo, consiguió resolver el problema arquitectónico y urbanístico planteado de manera inteligente, creando una auténtica calle cubierta que cruzaba bajo la catedral, una solución que quizás fuera más usual de lo que suponemos, y que localizamos en el caso de la Catedral de Lausana¹⁰.

4. F. CHUECA GOITIA, *La Catedral Nueva de Salamanca. Historia documentada de su construcción*, Salamanca, 1951, especialmente, pp. 17-35.

5. D. CAMPOS SÁNCHEZ BORDONA, *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*, León, 1993.

6. MERINO, D. *Arquitectura hispano flamenca*, pp. 102-103.

7. Vid. P. de RIESTRA, *La Catedral de Astorga y la arquitectura del gótico alemán*, Oviedo, 1992.

8. Recientemente ha hecho referencia a alguna de las cuestiones oscuras en la biografía de Badajoz, el viejo, Begonia Alonso, al referirse a su posible participación en la visita a la Catedral de Plasencia en 1498 junto a Juan Gil de Hontañón y Juan de Álava. Vid. B. ALONSO RUIZ, "Juan Gil de Hontañón en Segovia: sus comienzos profesionales", *B.S.A.A.*, LXVI, (2000), pp. 153-162.

9. Más ampliamente en: M^a P. GARCÍA CUETOS, "Entre la civitas y la urbs. La inserción urbana de la catedral de Oviedo", *Catedral y ciudad en la Europa Medieval*, Ed. Nausicaä, en prensa.

10. Vid. A. VILLES, *La cathédrale de Lausanne*, Berna, 1975.

En el año 1493, el maestro de la catedral de Oviedo, Bartolomé de Solórzano, acometía la edificación de los últimos tramos de las naves y en 1498 se cerró el frente de la catedral. En ese momento, se iniciaron los trámites para llevar a cabo los derribos de casas colindantes, las negociaciones con la parroquia de San Tirso y las labores de preparación del terreno inmediato, hacia la Platería, junto a la citada iglesia¹¹. Tras este primer afán, las obras del pórtico no se iniciaron hasta el año 1500. ¿Cuál fue la causa del retraso? Francisco de Caso señala que no podemos atribuirlo a la dificultad de las negociaciones con San Tirso y los demás propietarios de las casas a demoler, sino a que los capitulares se volcaron en "vestir" la nueva catedral, y de esa manera encargaron órganos, ajuar litúrgico, etc.¹². A mi juicio, otro aspecto a tener en cuenta para explicar ese retraso es el de la dificultad inherente al nuevo proyecto, que, como ya comenté, suponía conciliar la voluntad de crear un frente monumental a la catedral con su compleja inserción en la ciudad, manteniendo la necesaria circulación de peregrinos y ciudadanos dentro y fuera del templo y conduciéndolos, asimismo, hacia la Cámara Santa y el Hospital de Peregrinos de San Juan. Y si complejo tuvo que ser idear una solución que conciliara todas estas necesidades, no menos complicado fue materializarla. En mayo de 1500, el cabildo se reunió con los representantes del municipio¹³ para aunar intereses encontrando una solución que satisficiera a todos, se trataba, en definitiva, de decidir el emplazamiento de las torres de manera que no se dañasen los intereses de la ciudad¹⁴.

La transcripción del documento al que me vengo refiriendo, ha llevado a Francisco de Caso a suponer que el tracista del pórtico de la catedral de Oviedo fuera Juan de Badajoz, el Viejo, pero sobre este aspecto, a mi juicio, quedan aún pun-



Imagen 1. Frente de la catedral de Oviedo con el pórtico y la torre sur. Al proyecto original se le añadió, finalmente, el cuerpo alto y la flecha proyectados por Rodrigo Gil de Hontañón después de que un rayo derribase la anterior en el último cuarto del siglo XVI. Esa parte alta no será tenida en cuenta en este análisis.

tos por aclarar¹⁵. En resumen, sabemos que la obra del cuerpo de la catedral se remató en 1498¹⁶ y que dos años después se reunieron los maestros en Oviedo para tratar de la construcción de la fachada y las torres¹⁷. A esa reunión se convocó a un maestro de "iglesia de Burgos", del que no se da el nombre, aunque sabemos que en ese año era maestro mayor de la catedral burgalesa Simón de Colonia, quien estuvo al frente de su fábrica entre 1481 y 1511, año en el que le sucedió Francisco de Colonia. También se convocó a Bartolomé de Solórzano, maestro por entonces

11. Para todo este proceso, remito a mi trabajo, ya citado.

12. CASO, *La construcción...*, pp. 339-340.

13. *Ibíd.*, p. 340.

14. "Rogaron/a los dichos señores, asy porque se feçiese mijor/como para que la çibdad non reçibiese dapño, pidié/ronles nombrar algunas personas que se junta/ren oy a visperas con alguno dellos e con el dicho ma/estro de León, para ver el sytio e dixese su paresçer/çerca dello", cit. F. de. CASO, *Colección documental sobre la Catedral de Oviedo I (1300-1250)*, Gijón, 1982, nº 116, p. 85.

15. El estudio específico sobre la torre y el pórtico de la catedral de Oviedo me ocupa en este momento.

16. F. de. CASO, *La construcción...*, p. 339.

17. "e vinieron ende el les dixeron que para elegir las torres que la yglesia quería faser, avian/enbiado llamar un maestro de la iglesia de Bur/gos e a Bartolomé de Solórçano, maestro/desta dicha yglesia e de la yglesia de Palencia/ e a (en blanco) maestro de la iglesia de León, e que el maestro/ de Burgos non pudo venir, e Solórçano e el/maestro de León avían venido e cada uno por su/parte avían fecho sendas muestras que/mostraron en pergamino de cuero", cit. CASO, F. de. *Colección documental...*, nº 116, p. 85.



Imagen 2. Arranque de la torre norte, que no parece corresponderse, en su repertorio formal, con la sur, y que debe ponerse en relación con el mastrazgo de Bartolomé de Solórzano.

de las catedrales de Oviedo y de Palencia, y a Juan de Badajoz, director de los trabajos de la leonesa. Literalmente se nos dice que estos dos últimos habían acudido y "*avian fecho sendas muestras que mostraron en pergamino de cuero*". De esta expresión hemos deducido que ambos elaboraron sus respectivas trazas para el pórtico y las torres de la catedral ovetense. Ahora bien, si se piensa detenidamente, es poco probable que un proyecto de semejante envergadura se elaborase sobre la marcha en esta junta de maestros. Igualmente, lo habitual es que estas juntas se llevasen a cabo para discutir determinados aspectos técnicos de proyectos en curso, como sucedió en la catedral de Gerona¹⁸, y con alguno de los debates más interesantes del gótico quinientista espa-

ñol en los que estuvo, precisamente, inmerso Badajoz, el viejo, tales como los la catedral de Salamanca o el crucero de la catedral de Sevilla¹⁹. En el caso de la catedral salmantina, está muy clara la función de esa junta de maestros, puesto que, aunque se dice que se les convocaba para dar la traza de la iglesia, en realidad una traza previa ya había sido solicitada a Antón Egas y a Alonso Rodríguez y luego sobre ella debatieron los maestros, que después elaboraron un documento final con las prescripciones fundamentales en lo tocante al emplazamiento, la forma de la cabecera, las proporciones y medidas generales y la relación entre el edificio y la trama urbana. En definitiva, según expone Chueca, se siguieron las directrices previamente planteadas por Egas y Rodríguez, y las diferencias con respecto a ellas se deben a las lógicas adaptaciones elaboradas por los maestros que les siguieron²⁰. Lo interesante, insisto, es que la documentación salmantina se expresa en términos similares a la ovetense al señalar que los maestros se juntaban "*para dar la traza de la iglesia*", aunque en realidad se reunieron para debatir sobre un proyecto ya ideado.

Es más, también sabemos que cuando se trataba de elegir un proyecto y calibrar su viabilidad, se nombraban otros maestros que ejercieran la labor de peritos. Y precisamente esta parece que es la misión que, una vez más, desempeñó en nuestro caso Juan de Badajoz, ya que él fue el elegido para acompañar a los representantes del cabildo y del regimiento al lugar donde se debía emplazar la nueva torre²¹, para dar el visto bueno al proyecto en uno de sus aspectos fundamentales, como sucedió en el caso de la catedral nueva de Salamanca: el del emplazamiento. Esto explicaría algunas circunstancias confusas que se derivan de la lectura tradicional del documento: el que los maestros ejecutaran sobre la marcha las trazas, el que supuestamente se eligiera la de Badajoz, pero que no se le nombrase a renglón seguido responsable de las obras, ya que Solórzano no fue cesado como maestro de la catedral de Oviedo hasta 1502 y finalmente, y

18. C. FREIGANG, "Die expertisen zum Kathedralbau in Girona (1386-1416/17) - Anmerkungen zur mittelalterlichen Debatte um Architektur", en C. FREIGANG (ed.) *Gotische Architektur in Spanien/Arquitectura Gótica en España*, (Ars Ibérica, vol. 4), Madrid-Frankfurt am Main, 1999, pp. 203-226

19. Vid. A. JIMÉNEZ MARTÍN, y I. PÉREZ PEÑARANDA, *Cartografía de la Montaña Hueca*, Sevilla, 1997 y J. C. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, *Los canteros de la catedral de Sevilla. Del gótico al renacimiento*, Sevilla 1998.

20. CHUECA GOITIA, *La catedral Nueva de Salamanca*, pp. 24-33.

21. Vid. nota 12.

muy importante, el hecho de que si los maestros convocados dieron trazas, quién o quiénes fueron los peritos que eligieron las más adecuadas y ofrecieron su parecer sobre los aspectos concretos de las mismas, no pudiendo ejercer como tales los miembros del cabildo o del regimiento, poco o nulamente capacitados para ello. Eso explicaría que en el documento se dice que se había enviado llamar a los maestros para "elegir" y no para trazar las torres de la catedral²².

Mi hipótesis es que el cabildo había decidido acometer una obra de gran envergadura, como lo era realmente erigir el frente de la catedral con sus dos torres, y que convocó a maestros que aconsejaran sobre la viabilidad del proyecto. Lógicamente, se contó con el responsable de las obras de la propia catedral, Solórzano, y con el maestro de la que contaba con las agujas más novedosas de las catedrales hispanas e hijo de su tracista, Simón de Colonia, a quien había recurrido igualmente la hispalense para erigir su cimborrio, y con el maestro de la cercana catedral de León, luego perito en importantes debates sobre las catedrales hispanas. Reunidos en Oviedo dos de los maestros, el encuentro debió de centrarse sobre la viabilidad de un proyecto que ya estaría elaborado, y sobre lo adecuado de su emplazamiento, puesto que, como decía, no se trataba sólo de la obra, sino de equilibrar los intereses del municipio y del cabildo. Es más que dudoso que una empresa de semejante envergadura se decidiese sobre trazas elaboradas en el mismo día en que se tomaron las decisiones, que es la hipótesis que venimos aceptando. El de perito hubo de ser el papel de Badajoz, puesto que lo lógico es suponer que, en primera instancia y puesto que por el momento no hemos encontrado referencia alguna en contra, el cabildo recurriera a su maestro, o sea a Solórzano, como responsable del proyecto sobre el que se iba a discutir. Las "muestras" en pergamino bien pudieron ser esbozos de posibles soluciones de proporciones y esquema general de la fachada catedralicia, eso es más lógico que se pudiera proponer sobre la marcha. Es más, me atrevería a decir que en el caso de la fachada

torreada, y tratándose de un proyecto con dos torres, se debía discutir necesariamente sobre el precedente burgalés y sobre la forma general del conjunto, como solución a "elegir", puesto que el frente de la fachada burgalesa, cuyas agujas se remataron en 1458, suponía la alternativa más novedosa en suelo hispano, hasta el punto de que, según parece, se intentó emular esta empresa en la Torre Nueva de la catedral de León.

Abundando en esta hipótesis, he de señalar que la idea de que el primer tracista del pórtico y las torres de Oviedo fuera Badajoz, el Viejo, se diluye más aún si hacemos una atenta lectura de la documentación. Sabemos que Juan de Badajoz actuó entre 1499 y 1505 en la obra de la Librería de la catedral de León, aunque recientemente Eduardo Carrero ha puesto razonablemente en duda su autoría en esa empresa²³, responsabilizándolo, en cambio, de una segunda campaña en la que se reforma el proyecto original. Esa reforma corresponde a la zona alta de la Librería, en la que la presencia de la peculiar decoración de los arcos de los ventanales, que se repite en la cubierta de la Sacristía, y el arranque cruzado de algunos nervios de la bóveda, vuelven a traernos a la mente el repertorio de los Colonia. Es interesante señalar que es después de rematar esa obra leonesa cuando Badajoz aparece documentado como maestro de la fábrica de Oviedo y que su trabajo en ambas catedrales no le impidió ofrecerse a la Universidad de Salamanca para actuar a su servicio. Entre 1510 y 1512 le vemos actuando en la sede leonesa e implicado en el debate sobre el emplazamiento de la catedral nueva de Salamanca²⁴. En esos años de intensa actividad fue maestro, no siempre presente, en la catedral de Oviedo, cargo del que fue cesado en 1511.

En realidad, cuando Badajoz, el Viejo, aparece documentado como maestro de Oviedo, la empresa del pórtico ya se había iniciado bajo el maestrazgo de Solórzano, quien, según Caso, seguía la traza del maestro de León. Los trabajos se iniciaron por la torre norte, cuyo cuerpo

22. "Vimieron ende e les dixeron que para elegir las torres que la iglesia quería faser, avian enbiado llamar ...", cit. CASO, *Colección documental...*, nº 116, p. 85.

23. CARRERO SANTAMARÍA, E. "Una alegoría y un sarcasmo en la Librería de la Catedral de León", *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, pp. 289-298, especialmente, pp. 289-291.

24. Sobre su participación en el debate salmantino vid: CHUECA, *La catedral Nueva de Salamanca...*

bajo se remató en 1502, precisamente el año en el que se cesó a Solórzano. Mi hipótesis es que la factura de esa torre puede relacionarse con Solórzano. A pesar de que se viene afirmando que el proyecto del pórtico y las torres de la catedral de Oviedo es muy unitario, y sí lo es en lo tocante a la traza general de su basamento y a la disposición de los machones, su análisis nos permite comprobar que desde su mismo arranque éstos ya muestran características bien dispares. Pueden compararse los mismos zócalos de los contrafuertes de la torre norte, con un suave alveado, y los de la meridional, con un remate más duro en una clara diagonal, o la misma disposición de los baquetones, más ligeros los primeros, o el moldurado de los contrafuertes. Asimismo, el tratamiento de la decoración es completamente diferente, puesto que los machones de la torre norte se rematan con unos arranques a base de pináculos decorados con molduras semicirculares cruzadas y todo su frente se trata de manera completamente distinta a la torre meridional. Todo indica que estamos ante una obra salida del lenguaje de un maestro distinto a Badajoz, quizás Solórzano, a quien considero que también debemos atribuirle la introducción de las novedades compositivas, como los nervios combados, en las bóvedas de los tramos de la nave central de la catedral²⁵. Recapitulando, si la documentación nos permite dudar de la autoría del primer proyecto del pórtico y las torres de la catedral ovetense, parece que también debemos inclinarnos por atribuir a otro maestro, probablemente Solórzano, el inicio de los trabajos. Las recientes revisiones en marcha sobre esta saga de canteros, y sobre el mismo Bartolomé, quizás nos permitan aceptar esta posibilidad, puesto que

parece que este maestro, formado en la órbita de los Colonia, no era tan limitado como se ha supuesto²⁶. Francisco de Caso ha constatado documentalmente que los trabajos del cuerpo bajo de la torre norte se remataron en 1502 y da por supuesto que Badajoz era maestro de la catedral a partir de 1500²⁷, supuesto que, en cambio, no apoya documentalmente, puesto que tales referencias, como adelantaba, sólo certifican la presencia de Badajoz en Oviedo a partir del año 1505²⁸. Asimismo, tampoco se testimonia documentalmente la ruptura entre Solórzano y la fábrica de la catedral de Oviedo antes de 1502, o de 1504, años en los que, en cambio, se documenta su presencia en la ciudad para debatir su alejamiento de las obras del regimiento, que estaban en manos de su apoderado, Juan de Verón. En definitiva, 1502 parece una fecha de referencia bastante probable para esa ruptura, pues es el año en el que el regimiento denuncia su abandono de la ciudad, y es lógico que se ausentara de ella definitivamente, si había perdido relación con la fábrica de Oviedo. Queda, pues, poco claro cuándo exactamente se hizo Badajoz maestro de Oviedo y considero que la fábrica de la torre norte no se le puede atribuir taxativamente, puesto que el cuerpo bajo inacabado corresponde al maestrazgo de Solórzano.

El seguimiento de las noticias sobre las obras quizás nos pueda aclarar esta enrevesada situación. En el año 1502 se había ejecutado el piso bajo de la torre norte, puesto que en mayo de ese año se ordenó al administrador que encargase realizar las armas de piedra que se habían de poner en ella y, según Caso, tales armas corresponden con el escudo del obispo don Juan Daza, que fue

25. En la revisión de la fábrica de la catedral de Oviedo que me ocupa en este momento abordo este tema.

26. Caso refuerza su atribución de la autoría de la traza de las torre y el pórtico ovetenses a Badajoz con el supuesto de que Solórzano era un maestro menos capaz "Probablemente Solórzano, que llevaba varios años vinculado a la catedral y que sólo unos días antes había reforzado su conexión a Oviedo mediante la contratación con el municipio de ciertas obras, consideraba que esta situación le colocaba en una posición ventajosa y favorecía su candidatura. Sin embargo no fue así. Juan de Badajoz salió triunfante, lo cual no debe extrañar, dado que su calidad como arquitecto es, a nuestro juicio, superior a la de Solórzano.", cit. CASO, *La construcción...*, p. 341. Ya llamó la atención sobre la vinculación de Solórzano a las novedades aportadas por los Colonia J.D. HOAG, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Bilbao, 1985.

27. Refiriéndose al desarrollo de la junta del año 1500 afirma: "a partir de este momento, podemos considerar al de Badajoz como nuevo maestro de San Salvador", y más adelante "así pues, entre 1500 y 1505 Juan de Badajoz dirige a un tiempo la construcción de la catedral de San Salvador y la Librería de León" y más aún "Establecido en 1500 el concierto con Juan de Badajoz para que se encargase de construir la tercera etapa del proceso constructivo de la catedral, se decidió iniciar de inmediato los trabajos", cit. F. de. CASO, *La construcción...*, pp. 341, 344 y 347.

28. El primer documento que registra Caso en el que aparece Badajoz como maestro de la obra de Oviedo data del 8 de mayo de 1505. Vid, F. de. CASO, *Colección documental...*, n° 127.

trasladado la diócesis de Cartagena es mismo año. La obra de ese piso, siempre según Caso, se remató bajo el episcopado de García Ramírez de Villaescusa (1502-1508), cuyas armas aparecen en la parte alta²⁹. Ambos escudos se integran en la obra que podemos relacionar con el repertorio bien diferenciado del resto del pórtico y de la torre sur. Entre 1502 y 1508 no tenemos referencias de obras en el frente de la catedral: se llevan a cabo labores de enlosado de la iglesia y se instalan las vidrieras. Asimismo, centra la atención la plazuela de la Corrada y el acceso desde el palacio del obispo. Estos trabajos se reseñan a partir de 1505 cuando ya aparece como maestro de Oviedo Juan de Badajoz, el viejo y se desarrollan bajo la dirección de su aparejador Pedro de Bueras³⁰, maestro cántabro cabeza de serie de la dinastía de los Bueras-Cerecedo, quienes coparán el maestrazgo de la catedral de Oviedo en la segunda mitad del siglo XVI y tendrán un peso decisivo en el posterior desarrollo de las obras del pórtico y la torre. Bueras se encargó de enlosar el acceso a la catedral desde el palacio del obispo³¹. En 1507 parece que, por fin, se decide acometer una segunda fase de obras en el frente de la catedral. Ese año se llevó a cabo otra importantísima reunión entre el cabildo, el regimiento y los feligreses de San Tirso porque se proyectaba iniciar la torre sur y había que decidir cuánto debía pagar la catedral por el terreno que iba a ocupar³². Pero tampoco tenemos indicios de que inmediatamente después se acometiesen las obras de la torre, puesto que en 1508 se estaban colocando las vidrieras y en 1509 se estaba trabajando en el rosetón del imafronte. En 1510 tuvo lugar un suceso muy interesante: el aparejador Pedro de Bueras recibió en el mes de agosto un permiso para trasladarse a Burgos y estar ausente de su trabajo durante un mes, recibiendo su salario completo³³. Es inusual que se permitiese a un asalariado de la fábrica, en este caso responsable directo de las obras, ausentarse un tiempo largo de las



Imagen 3. Interior del pórtico, concebido como un verdadero pasaje urbano, o calle cubierta, porque la catedral, literalmente, edificó su fachada sobre la calle trazada ante ella.

mismas y sin detrimento de su salario. De hecho, sabemos que el cabildo ovetense descontó a Badajoz, el viejo, unos días de salario por trasladarse a Avilés a entender en unos asuntos que nada tenían que ver con la fábrica de la catedral³⁴. Si Bueras se desplazó a Burgos y se le abonó su salario, cabe pensar que fue así porque lo hizo sirviendo intereses de la catedral de Oviedo. ¿Qué intereses eran esos?. En primer lugar, hay que tener en cuenta que Bueras declara en su probanza de hidalguía que se había formado como cantero en Burgos³⁵. Cuando llegó a Oviedo como aparejador a la órdenes de Badajoz era, como es

29. CASO, *La construcción...* p. 348.

30. Sobre la dinastía de los Bueras Cerecedo vid GARCÍA CUETOS, *Arquitectura en Asturias 1500-1580. La dinastía de los Cerecedo*, Oviedo, 1996, pp.124-129.

31. CASO, *La construcción...*, p. 351.

32. "Vean con el regimiento e con los feligre-/ses de San Tirso e den asyento en lo que se ha de pagar/por lo que la iglesia tomó para asyento de la torre/del Portal de San Tirso", cit. CASO, *Colección documental...*, n° 132, p. 95.

33. "dieron logar e liçencia a Pedro de Buyeres, aparejador de la obra/desta iglesia, para que por todo este mes de agosto pueda yr/e bolber a Burgos e que en este mismo tiempo mandaban sea/en su salario avido por presente por el dicho tiempo", cit. CASO, *Colección documental...*, n°150, p. 107.

34. CASO, *La construcción...* p. 344.

35. GARCÍA CUETOS, *Arquitectura en Asturias...*, p. 124.



Imagen 4. La torre norte, edificada entre 1507 y 1551, presenta soluciones técnicas, como los contrafuertes angulares del tercer piso, que aparecen igualmente en la torre sur de la catedral de León y se han puesto en relación con Hans de Colonia. Pero se asemeja, no obstante, a las del suroeste francés.

lógico, ya maestro, así que debemos situar su formación tiempo antes del año 1499 en que figura ya como oficial entendiendo en la polémica de la librería leonesa³⁶. Podemos suponer entonces que a finales del siglo XV se encontraba en Burgos, un centro dominado, como es bien sabido, por la saga de los Colonia. En aquellos años (1481-1511) era Simón maestro de la catedral, y también lo era en 1510 cuando Bueras visita de nuevo esa ciudad. En septiembre de ese año regresó el maestro Pedro a Oviedo y seis meses después, en febrero de 1511, el cabildo decidió romper sus relaciones con Badajoz, puesto que sus continuas ausencias lo alejan en exceso de las obras de su catedral. Ese mismo mes se liquidó con él y en mayo de ese año se cerró un nuevo contrato con Pedro de Bueras, que se convirtió en maestro de la

catedral de Oviedo³⁷, aunque en realidad había venido ejerciendo como tal desde mucho antes. Igualmente, se ha ignorado otra confusa, pero interesante referencia, consignada en noviembre de 1505 en las actas capitulares, a un pago por una visita a Burgos en relación con "asuntos de la fábrica", hecho que refuerza la hipótesis de la relación con el foco burgalés³⁸.

Si bien, y como sabemos, se pensaba que Badajoz, el Viejo, fue el tracista del frente de la catedral de Oviedo, de su pórtico y sus torres, lo cierto es que, en definitiva, tal extremo está muy poco claro, y más confusa aún su hipotética relación con la materialización de las obras de esa zona de la catedral, en la que nada apreciable se llevó a cabo bajo su maestrazgo. El cuerpo de torre la norte se remató aun bajo la presencia de Solórzano, y el piso bajo de la meridional parece que se culminó en 1512, bajo el maestrazgo de Pedro de Bueras. Caso supone que el cuerpo bajo se remata en esa fecha porque aparecen en ese tramo las armas del obispo Valeriano Ordóñez de Villaquirán³⁹, y no hay por qué desmentir ese supuesto, pero lo cierto es que tampoco ese piso bajo parece tener relación con el maestrazgo de Badajoz. Bien es cierto que el pórtico sí puede relacionarse con el maestro de la catedral de León, puesto que sus cubiertas, y especialmente sus ménsulas, sí son muy similares a las de la Librería, pero no debemos olvidar que Bueras actuó bajo su dirección y completó con él su formación, así que su estilo puede deber mucho al de Badajoz, como es lógico. Es más, habría que distinguir entre el cierre de las bóvedas del pórtico, con su peculiar trazado y las ménsulas con mocárabes, que bien pueden relacionarse con el repertorio de Badajoz, y la decoración de las portadas y vanos de la torre, que más que al estilo badajociano, deben atribuirse, como sucede con la decoración escultórica de la Librería leonesa, al círculo de los seguidores del escultor Alejo de Vahía. Joaquín Yarza ha señalado que un artífice vinculado a dicho escultor es responsable de la decoración de la Librería y de la sillería de coro ovetense⁴⁰, tesis que ha servido de

36. MERINO RUBIO, *Arquitectura hispano flamenca en León*, p. 358.

37. CASO, *La construcción...*, pp. 352-355.

38. A.C.O. Actas, 1505/1506. La referencia me ha sido proporcionada por mi compañera la doctora M^a Josefa Sanz Fuentes, catedrática de Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Universidad de Oviedo.

39. CASO, *La construcción...*, p. 351.

40. CARRERO, "Una alegoría y un sarcasmo...", pp. 290-291 y J. YARZA LUACES, *Alejo de Vahía, mestre d'imatges*, Barcelona, 2001, p. 106, citado igualmente por Carrero.

base a Eduardo Carrero para desmentir la autoría de Badajoz en la primera.

En sustancia, y con las debidas precauciones, dado lo complejo de este asunto, pienso que es posible que las obras del piso bajo de la torre norte pudieran iniciarse quizás bajo la dirección, sino el maestrazgo, del flamante maestro mayor Pedro de Bueras. Tampoco debemos descartar que la idea de la cubierta del pórtico, con sus tres tramos de bóvedas idénticos a la librería leonesa, y que parece responder a un replanteamiento del proyecto primero de fachada armónica con dos torres, que fue finalmente desechado, sea obra del mismo Badajoz, el Viejo, aunque lo materializara Bueras. En cambio, considero que las soluciones técnicas de la torre meridional tienen que ver muy poco tanto con Badajoz como con él. Me inclinaría a proponer que el viaje de Bueras a Burgos podría explicar alguna de las soluciones constructivas de la torre ovetense. No me refiero, claro está, a las soluciones decorativas, a los pináculos y a la ornamentación que disimulan la estructura de la torre ovetense, sino a su concepción arquitectónica. Recientemente, Blanco Mozo⁴¹ ha atribuido la revisión del proyecto de la torre nueva de la catedral de León a Juan de Colonia, y señala como una de las características que denunciarían su autoría la presencia de los contrafuertes angulares que refuerzan la estructura del segundo piso. Esos mismos contrafuertes son visibles en la catedral de Oviedo. Pero si esta tesis que propongo está apenas esbozada, no dejaré de recordar que, con todo, el aspecto general de la torre ovetense, como he puesto de manifiesto en otras ocasiones, guarda estrecha relación con una serie de torres tardogóticas que aparecen desde finales del siglo XV el suroeste francés, como las de Sainte Eutrophe o Saint-Pierre (ésta con piso bajo a modo de pórtico) en Saintes, la de Saint-Michel o la Pey Berland de Saint-André de Bordeaux, o las de Marennes, Niort o Moëze. Una serie de torres que presen-



Imagen 5. La torre sur de la catedral de León presenta un evidente replanteo. Literalmente se ha "embutido" la zona alta, que sirve de base a la flecha, sobre un proyecto anterior. Este remate ha sido atribuido a Hans de Colonia.

tan un repertorio formal sorprendente por su similitud⁴². Es por estos años cuando asistimos a un replanteamiento, que también es muy significativo, del frente de la catedral de Oviedo: el paso de una fachada con dos torres gemelas a la edificación de una torre única, de mayores dimensiones que las anteriores. Qué obligó a cambiar los planes, es difícil saberlo, quizás problemas económicos, o quizás una revisión nacida de la evolución que las torres tardogóticas experimentaban en esos años iniciales del quinientos. Como ha sido analizado para el caso francés⁴³ desde el estudio de Jalabert, las torres del oeste de Francia se agigantan y adquieren interesantes peculiaridades a finales del siglo XV y comienzos

41. BLANCO MOZO, "La torre sur de la catedral de León".

42. GARCÍA CUETOS, "Culminación y transformación de la catedral de Oviedo", *Escrito en la piedra. El Libro de la Catedral de Oviedo*, Oviedo, 1997.

43. El estudio básico sobre las torres francesas es el clásico: D. JALABERT, *Clochers de France*, París, 1968, quien se ocupa de las tardogóticas en las pp. 55-62 y apunta la hipótesis de la peculiaridad de las torres del oeste francés. Acepta la existencia de un grupo específico, o "familia" de torres del oeste francés con características especiales: Y. BLOMME, *L'Architecture gothique en Saintogne et en Aunis*, Editions Bordessoules, 1987, pp. 178-188. El mismo caso se refleja en el estudio del territorio bordelés: P. ROUDIÉ, *L'Activité Artistique a Bordeaux en Bordelais et en Bazadais de 1453 à 1550*, Bordeaux, 1975, 2 vols. y más recientemente mantiene la tesis de la difusión de estas peculiares torres del oeste francés: J. GARDELLES, *Bordeaux Cité Médiévale*, Bordeaux, 1989, p. 93.



Imagen 6. La torre de Saint-Eutrope de Saintes es un buen ejemplo del gran desarrollo que adquiere este elemento en el tardogótico francés. Su parecido con la ovetense es notorio.

del XVI. Es el momento en el que se abandona el ideal de la fachada armónica y ocupan el frente de las catedrales o las grandes iglesias unas enormes torres, que en muchos casos ejercen la función de pórticos. En todas ellas se obtiene una nueva unidad en su cuerpo, con sus pisos unidos inteligentemente mediante el tratamiento de los machones angulares y se intenta, con resultados diversos, integrar la flecha en el conjunto, superando el estadio anterior, del que constituyen un buen ejemplo las agujas de la catedral de Burgos, en que ambos elementos se unen evidenciando la diferencia entre la base cuadrada y la flecha poligonal⁴⁴. Este es un tema muy interesante, que será oportuno ahondar en posteriores estudios sobre la torre ovetense. Asimismo, en esas torres también me ha parecido constatar alguna de las peculiaridades que para el caso español se reflejan en León y Oviedo, y que se han puesto en relación con los Colonia. Obviamente, es posible que soluciones obtenidas en el gótico alemán lleguen a España, pero también que irradien a otros espacios europeos, y quizás una difusión más amplia explique coincidencias que ahora pueden parecer sorprendentes. En este sentido, no debe olvidarse que esas peculiaridades que he enumerado al hablar de las torres francesas, aparecen en interesantes ejemplos alemanes, como las de

Freiburg y Ulm, con piso bajo a modo de pórtico, o las impresionantes moles de S. Stephann de Wien o S. Bartholomäus de Frankfurt⁴⁵. Es esta una línea de trabajo que, por sugerente, considero necesario seguir. Sea como fuere, lo cierto es que Oviedo parece unirse a esa tendencia que opta por una gran torre frente a la fachada armónica, aunque aún no está demasiado claro dónde está el origen de esa elección. Decidida la cuestión de abandonar el primerizo proyecto de fachada armónica con torres gemelas, en Oviedo se desarrollaron las obras de la enorme torre meridional, primero bajo el maestrazgo de Pedro de Bueras, posteriormente bajo el de Pedro de la Tijera y finalmente bajo el de Juan de Cerecedo, el Viejo, quien la remató por vez primera en 1551, tras un nuevo paréntesis en las obras a raíz del incendio de 1521. En 1575, un rayo arruinó la flecha, que fue rehecha, según proyecto de Rodrigo Gil de Hontañón, por Juan de Cerecedo, el Mozo⁴⁶.

En definitiva, la participación de Juan de Badajoz, el Viejo, en la catedral de Oviedo, adolece de una revisión más profunda, de la misma manera que su figura y su estilo siguen planteando incógnitas que es preciso resolver. Igualmente, el interesante proyecto de la torre ovetense, verdaderamente excepcional en el panorama hispano, nos obliga a reflexionar sobre la evolución de este elemento desde las propuestas burgalesas, pasando por el evidente replanteo de la torre nueva de la catedral de León, en la que literalmente se embute un nuevo proyecto sobre una base que se muestra incapaz de recibirlo adecuadamente, hasta llegar al culmen de la verticalidad impuesta por ese impulso ascensional inintermitido de la ovetense en la que cuerpo, arranque de la flecha y ésta se integran sin tensiones, después de un largo proceso de experimentación, en el que no puedo, por razones de espacio, profundizar en este trabajo, pero sobre el que he apuntado algunas cuestiones en otra ocasión⁴⁷.

44. Ha señalado este aspecto I. G. BANGO TORVISO, "Agujas de la catedral de Burgos", *Arquitectura gótica, mudéjar e hispanomusulmana*, (Historia de la Arquitectura Española, 2), Zaragoza, 1985, p. 611.

45. Vid. N. NUSSBAUM, *Deutsche Kirchenbaukunst der gotik*, Darmstadt, 1994 y P. de la RIESTRA, "El gótico de los países de lengua alemana", *El Gótico. Arquitectura. Escultura. Pintura*, Colonia, 1999, pp. 190-241.

46. Sobre el tema vid. GARCÍA CUETOS, *Arquitectura en Asturias...*, pp. 134 y 195-197.

47. *Ibid.*

El entorno urbano de Santa María de Regla en la Edad Media*

M^a Dolores Campos Sánchez-Bordona, M^a Luisa Pereiras Fernández

RESUMEN

El trabajo tiene como finalidad el estudio de la configuración del entorno urbano de la catedral de León durante la Edad Media, dedicando especial atención a la creación de la Plaza de Regla delante del hastial de poniente, cuyo espacio abierto fue adquiriendo a lo largo de este período histórico la función de centro urbano de la ciudad, hasta convertirse en el principal escenario para actividades sacras y profanas y, sobre todo, lugar de mercado que el cabildo catedralicio intentará controlar, en perjuicio del dominio del concejo local sobre las actividades mercantiles, lo que determinará una continua pugna entre ambas instituciones.

ABSTRACT

The aim of this paper is to study the configuration of the urban surroundings of the cathedral in León through the Middle Ages, dedicating a special attention to the creation of the "Regla" Square in front of the west wall. That open space became the urban centre of the city along this historical period, to such a point that it was in the end the main stage for sacred and profane activities and, above all, a market place, which the cathedral chapter tried to control, to the detriment of the supremacy of the local council on mercantile activities. This fact brought about continual feuds between both institutions.

PALABRAS CLAVE: Catedral. León. Urbanismo medieval. Plaza de Regla. Gótico.

KEY WORDS: Cathedral. León. Medieval town planning. Regla Square. Gothic.

Muchos son los aspectos aún desconocidos sobre los orígenes de la primitiva sede catedralicia leonesa y su imbricación en el núcleo urbano de la capital. Nacida en la zona oriental de la vieja ciudad intramuros, su asentamiento ha sido relacionado por algunos historiadores con la donación de Ordoño II de los palacios reales. Sin entrar en este complejo debate, tan solo queremos señalar que, en el siglo X, la ubicación inicial del recinto eclesial y del palacio episcopal se alzaba cerca del perímetro murado que cerraba por levante la antigua urbe legionense, según se desprende de algún testimonio documental que lo sitúa *iusta porta domini episcopi*¹. Fue este conjunto monumental el núcleo originario de la catedral y el germen del futuro emplazamiento de las

diversas dependencias arquitectónicas que configurarán la sede en los siglos medievales².

Durante el siglo XI y con especial relevancia bajo el obispado de don Pelayo (1073) y tras el establecimiento de las nuevas formas de vida eclesiástica, las posesiones y dependencias vinculadas a Santa María de Regla se incrementan hasta conformar un núcleo compacto de dominio eclesiástico en la zona oriental de la capital leonesa. El apoyo real y las distintas donaciones particulares permiten a los prebostes ampliar el solar catedralicio, levantar posiblemente el templo románico, fundar el hospital de San Juan (1084), alzar recintos para la canónica, trazar el claustro y promover la construcción del primitivo palacio

* Esta comunicación forma parte de un trabajo de investigación más amplio sobre la configuración y evolución urbana de las plazas de Regla y de San Isidoro de la ciudad de León durante la Edad Moderna que en la actualidad está en fase de finalización.

1. E. SÁEZ, *Colección documental...*, t. 1, doc. 42.

2. La bibliografía sobre los orígenes de la primitiva sede legionense es muy amplia. Por ello tan solo citamos algunas de las últimas contribuciones donde se recogen los distintos trabajos historiográficos que sobre el particular se han ido publicando. G. BOTO, *La memoria perdida. La catedral de León, (917-1255)*, León, 1995; M. VALDÉS, C. COSMEN, M. HERRÁEZ, "La Edad Media. Del origen a la consolidación de un templo gótico" en *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1995, p. 13-27.

episcopal³. Todo este conjunto arquitectónico se constituirá en el referente básico de la "ciudad santa" de la sede legionense románica, para la que se había elegido un lugar privilegiado, manteniéndose aferrada a su emplazamiento defensivo junto a la muralla y colindante a una de las puertas principales de acceso a la ciudad, ya desde entonces denominada Puerta Obispo. La residencia episcopal irá progresivamente incorporando los solares urbanos más limítrofes hasta generar un vasto dominio que, en los primeros años del siglo XII ya se extendía por una superficie intramuros comprendida entre puerta Obispo y *Torre Cuadrada*, tras la integración en la sede leonesa del antiguo monasterio de Santiago⁴ y el cambio experimentado en los de San Martín de Requexolo y de San Pedro⁵.

No obstante, como en otros muchos aspectos relacionados con la catedral y con el desarrollo urbano de la ciudad leonesa, el siglo XII fue una de los períodos más significativos en su devenir histórico, como trataremos de señalar en los párrafos siguientes.

1. CONFIGURACIÓN DEL BARRIO DE SANTA MARÍA DE REGLA Y SU PROTAGONISMO URBANO EN LA PLENA EDAD MEDIA

A partir del siglo XII, el barrio de Santa María de Regla experimentará importantes transforma-

ciones urbanas como resultado del proceso de cambio desarrollado en todo el conjunto de la urbe medieval leonesa. Un hecho que, sin duda, determinará una nueva configuración de la estructura de la antigua ciudad. Esta evolución se vio favorecida por la confluencia de múltiples factores, tanto históricos y políticos, como sociales y económicos, entre los que destacan la diversificación social, el establecimiento de una nueva realidad institucional con la gestación del Concejo local, el impulso a la actividad de mercados y la especialización artesanal⁶. Fue también a partir de esta centuria, cuando fuera del perímetro de la vieja ciudad intramuros van surgiendo otras zonas urbanas, como el Burgo Nuevo, o suburbanas y arrabales, como el Santo Sepulcro (Santa Ana) y Renueva⁷.

Dentro del proceso evolutivo experimentado por el núcleo urbano leonés se sitúan las alteraciones sufridas en la propia sede leonesa. En este aspecto cabe destacar cómo, desde principios del siglo XII y a partir de la prelatura de D. Diego (1113-1130), se produce una secularización de la vida capitular. Paralelamente se constata un notable incremento de las propiedades urbanas de la Iglesia, y se aprecia un especial aumento en el número de solares e inmuebles que desde entonces pasan a manos de Santa María de Regla y de su cabildo catedralicio y, en escasas ocasiones, lo hacen por donación real⁸. La cuestión puede relacionarse y, en parte, justificarse por la desapari-

3. Ibidem, p. 13-27.

4. Este amplio dominio monástico cercano al antiguo palacio episcopal debió integrarse en la sede legionense a fines del XI. En todo caso, ya figura como tal en 1116. Vid: F. YAÑEZ CIFUENTES, *El monasterio de Santiago de León*, Barcelona, 1972.

5. Ambos centros estaban ubicados muy cerca de la Torre de los Ponce o *Torre Cuadrada*. En 1105 pasaron a otras manos, como el monasterio de Sahagún. Sobre estos aspectos remitimos a C. ESTEPA, C. ESTEPA, *La estructura social de la ciudad de León. Siglos XI-XIII*, León, 1977, cap. III, V, y VI, p. 21.

6. Todas estas cuestiones han sido estudiadas por: J. RODRÍGUEZ, "La situación del mercado leonés durante los siglos X al XIII", *Archivos Leoneses*, 20, 1956, pp. 55-83; A. REPRESA, "Evolución urbana de León en los siglos XI-XIII", *Archivos leoneses*, 45-46, 1969, pp. 243-282; C. ESTEPA, *La estructura social*, p. 13.

7. Sobre la gestación de estos nuevos focos urbanos extramuros remitimos a, C. ESTEPA, "Problemas de terminología en la vida urbana de León en la Edad Media", *Archivos leoneses*, 52, 1972, pp. 99-124; J. RODRÍGUEZ, "El señorío isidoriano de Renueva", *Archivos leoneses*, 55-56, 1974, pp 221-261.

8. A. REPRESA, "Evolución urbana de León.", pp. 243-282 G. BOTO VARELA, *La memoria...*, p. 26

9. Tal ocurrió con el ya citado monasterio de Santiago, Santa Leocadia y San Adrián, (este último perteneciente a monasterio de Sahagún y corral hasta el siglo XIII). Otros no vuelven a figurar en la documentación, como sucede con los de San Quirce, San Vicente, San Julián, San Pedro de Puerta del Conde y San Juan de Puerta de Arco, lo que nos hace suponer que quizás pasaron a formar parte del beneficio de la sede leonesa. Algunos, como el de San Benito, en la *callem qui discurreit de porta comitis ad seden Sancte Marie*, consta que fue donado por Alfonso VI a la iglesia de Oviedo. Es probable que tal centro monástico, que todavía aparece citado a finales del siglo XII, no fuera para entonces más que un lugar de referencia respecto su antigua ubicación. Una suerte análoga corrieron los de San Miguel (perteneciente al asturiano de San Juan de Corias), Santo Tomé y San Guisán, también transformado en corral en la parroquia de Santa Marina. Cercano a esta zona de Regla se alzaba el de San Pelayo, perteneciente al Infantado, uno de los puntos centrales de la urbe medieval y germen del posterior núcleo de San Isidoro. C. ESTEPA. ...p. 22

ción de importantes entidades monásticas asentadas hasta finales del siglo XI en la vieja ciudad intramuros, muchas de ellas ubicadas en barrios cercanos al recinto catedralicio e incorporados al dominio eclesiástico⁹.

La presencia de estos centros monásticos en la parte noreste de la ciudad intramuros y su posterior desaparición, determinó que toda esa zona urbana fuera adquiriendo un carácter básicamente eclesiástico, aspecto que se perpetuará durante las centurias siguientes. Allí, desde comienzos del siglo XIII, se consolidarán tres de los cuatro barrios más importantes del León medieval: Santa Marina, San Isidoro y de Santa María de Regla. El cuarto, Palat del Rey se alzaba en la zona sur, y tenía un componente socio-económico algo diferente.

Así pues, desde el siglo XII Santa María de Regla se fue configurando como dominio eclesiástico bajo la autoridad y control de la sede catedralicia y en especial de su cabildo, que en 1120 logrará que sus bienes y los del prelado se administren de forma independiente¹⁰.

El protagonismo que en la vida local iban alcanzado durante el siglo XII el barrio de Regla y las inmediaciones de la iglesia de Santa María, convirtieron su entorno en uno de los centros neurálgicos de la trama urbana de León. Se desarrolló importante actividad mercantil y sobre todo, se configuró como espacio prestigioso debido al simbolismo sacro de las estructuras y dependencias religiosas, unido al valor residencial que progresivamente iban teniendo sus alledaños. Como consecuencia de esa prelación, los dos ejes viales más importante de la vieja ciudad intramuros, que desde antaño atravesaban la ciudad de norte a sur y de este a oeste (Cardo y Decumano), se vieron transformados en las principales vías de comunicación, ya que permitían el fácil acceso al creciente barrio de Regla. Una de ellas, la que desde el levante, junto al templo catedralicio y Puerta Obispo, conducía hasta la Puerta Cauriense, al poniente, conservó su prioridad y trazado y se mantuvo siempre estrechamente vinculada a la catedral, con el nombre de la Ferrería de la Cruz (calle Ancha). El otro eje, el que desde las Torres, o Castillo de la

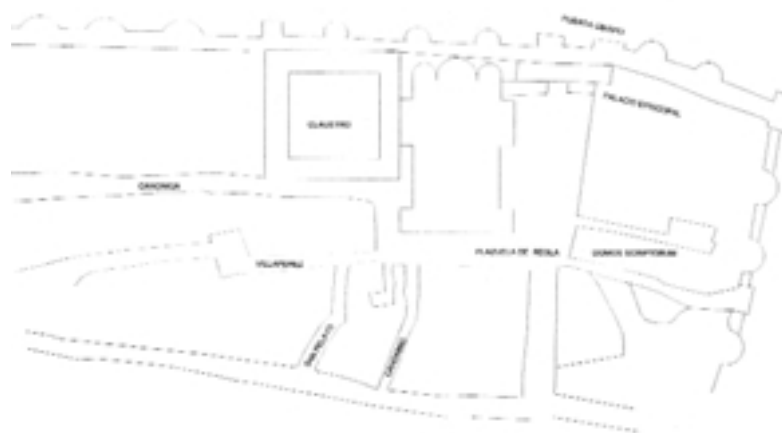


Figura nº 1. El entorno urbano de Santa María de Regla a finales del siglo XII.

ciudad, iba hasta Palat del Rey, en el sur, se verá en gran parte modificado ante la importancia que van adquiriendo las proximidades a la sede legionense, donde se fueron abriendo nuevas calles orientadas y encaminadas hacia la Iglesia mayor, de forma que ésta actuaba como lugar de confluencia, delante de la cual se iba gestando el cruce de calles que daría lugar a la plaza de Regla, mencionada, como tal, en la documentación del siglo XII, en concreto en el año 1187¹¹ (Fig. nº 1).

Las fuentes documentales consultadas demuestran cómo, en efecto, de manera paralela a la gestación de nuevos ejes viales y al desarrollo urbano del barrio de Santa María, éste fue seleccionado desde el siglo XII como lugar de residencia del estamento religioso, especialmente de dignidades eclesiásticas vinculadas al cabildo de la catedral, como fórmula para reforzar la propiedad y los lazos de unión, no solo desde el punto de vista jurídico-religioso, sino incluso físico, creando una amplia zona urbana intramuros controlada directamente por el cabildo, lo que provocaría ciertos conflictos de competencias por intereses contrapuestos con el Concejo y otros estamentos de la Ciudad, como la controversia suscitada en 1214 entre el obispo don Rodrigo como representante de la sede catedralicia y el Concejo leonés por distintas tierras¹².

A partir de los años centrales del siglo XII la documentación nos proporciona un importante número de referencias sobre venta, adquisición y

10. ACL, doc. 1351; J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental...*, p. 55;

11. ACL, doc. 1671, publicado por J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental...*, nº 1671

12. Documento publicado por J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental...*, nº 1842.

donación de solares y casas por parte de los miembros vinculados a la catedral, de manera que puede comprobarse cómo la institución religiosa se va haciendo con un notable patrimonio inmobiliario en el entorno urbano del templo de Regla. Será éste el origen de la importante expansión y concentración de la propiedad eclesiástica, que tanto en esta zona, como en el resto de la ciudad de León, se constituyó en uno de los aspectos más característicos del urbanismo local desde la Edad Media hasta la Modernidad, cuando las "casas del cabildo" llegaron a suponer casi el 80% del espacio urbano intramuros.

La forma en la que el cabildo fue haciéndose con las propiedades eclesiásticas es variada, aunque predominan las donaciones por parte de reyes, monasterios, nobles y dignidades, como fórmula para obtener indulgencias para la vida postrera, sin embargo, en numerosas ocasiones fue el propio cabildo quien se encargó de efectuar la compra de los solares e inmuebles con el fin de lograr su propósito de ubicar en las cercanías de Regla a las oficinas y las dignidades de la mesa capitular.

A partir de los años centrales de la centuria, bajo la prelatura de Juan Albertino (1139-1181) y de Manrique de Lara (1181-1205) se constatan importantes operaciones constructivas en la catedral, destinadas a la mejora del palacio episcopal, a la erección de un nuevo templo tardo-románico y a completar sus oficinas canónicas y claustro, en una línea similar a los ejemplos de Salamanca, Sigüenza, Astorga y otras sedes catedralicias. Los nombres de los maestros Pedro Cibriáñez o Cebrián (1175) y Pedro Esteban, aparecen vinculados a la fábrica catedralicia; el del maestro León, canónigo (ca. 1200), lo está en relación al nuevo claustro levantado al norte de espacio sacro y tam-

bién, el del archidiácono Tomás (1170-85), lo está con el refectorio¹³. Así mismo, lo estarían las donaciones a la obra de la catedral efectuadas por Fernando II, en especial la cantera de Fenar donada en 1177¹⁴. Con esas intervenciones arquitectónicas podrían igualmente relacionarse algunas ventas y transacciones inmobiliarias que se registran en la documentación catedralicia desde 1149 hasta el primer tercio del siglo XIII y que tienen como centro de actuación el entorno de Regla y vías más adyacentes. La cuestión parece obedecer a las necesidades espaciales de la iglesia, quizás ante la nueva construcción o ampliación de las dependencias catedralicias.

Así, en 1149, Domingo Miguélez y su mujer María Petri entregan a los canónigos de Regla su casa situada *ante illa ventana de Santa María*¹⁵. Una operación análoga se repite en 1171, cuando Suero Rodríguez, personalidad de la nobleza local y relacionado con el antiguo convento de San Marcos, también entrega sus casas *ante illas ventanas de Sancta María*¹⁶. Operaciones que sin duda determinarían cambios en la trama urbana más inmediata al templo, de manera que quizás algunos de estos solares fueran adquiridos para su derribo ante la necesidad de mayor espacio que iba a exigir la construcción de los nuevos espacios tardo-románicos catedralicios leoneses y sus correspondientes capillas claustrales.

En todo caso, a finales del siglo XII y comienzos del XIII, debió de producirse la finalización del claustro románico en la zona norte del templo, sin que podamos precisar si se trata del relacionado con el maestro León (ca. 1200) o el comenzado por el obispo don Diego hacia 1120¹⁷. Lo que si podemos constatar es que bajo la prelatura de Manrique de Lara se registra una intensa actividad

13. M. VALDES, C. COSMEN, M. HERRAÉZ, "La Edad Media...", pp. 13-27

14. ACL, doc. 1603; J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental...*, pp. 479-481; G. BOTO VARELA, *La memoria...* pp. 26 y 61.

15. ACL, cod. 40, f. 45. C. ESTEPA, p. 23

16. AHN, *San Marcos*, leg. 4, n° 23. C. ESTEPA, p. 23.

17. Sobre este tema M. VALDES, C. COSMEN, M. HERRAÉZ, "La Edad Media...", pp. 13-27; G. BOTO VARELA, *La memoria...* pp. 53-65.

18. El tesorero catedralicio, don Pedro, adquirió de Martín Isidori y su mujer Sancha Munioni unas casas que limitaban por tres de sus lados con domus opere Sancte Marie. Así se registra en el documento: *Ego Martinus Ysidori et uxor mea Sancia Munionis... faciamus cartam uendicionis de domibus nostris quas habemus in Legione, loco nominato barrio Sancti Benedicti, et sunt ita terminate. De I parte, uia que discurrit de plateam Sancte Marie ad opidum. De II et III et IIII parte, domos opere Sancte Marie. El 6 de mayo de 1196, el mismo tesorero de la catedral paga treinta morabetinos por otra casa, en esa misma calle y colindante con domus opere Sancte Marie, en esta ocasión pertenecía a María Gustini y a su lado existía otra morada donde habitaba don David, de que nada más se especifica. Sobre estas referencias documentales remitimo a (ACL, n° 1457 y 1458; GARCÍA VILLADA, *Catálogo...*, 95 y 170; Los documentos se publican en J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental...*, n° 1722 y 1727.*

en esa parte noreste de la plaza y en los primeros tramos de lo que será la calle Canónica que circundaba el recinto claustral. Así por ejemplo, en enero de 1196, en este último eje vial, el tesorero de la iglesia de León, don Pedro, compró varias casas que limitaban con otras ya pertenecientes a *domus opere Sancte Marie*¹⁸. En 1202, fueron otras moradas de la misma calle, junto al lugar llamado de San Benito, las que son adquiridas¹⁹. Tres años después, en 1205, la sede catedralicia recibía como donación del canónigo Fernando Gutierri unas casas que él había construido en esta vía, en el solar de la iglesia de Santa María, junto a la casa de una tal *magistri Facundi confratris Sancte Marie*²⁰. Un legado que Gutierri ampliaría poco tiempo después en sus mandas testamentarias, fechadas en 1213, cuando dejaba parte de sus bienes al refectorio de la catedral y donaba *centum seldos* para la fábrica y otros cincuenta para la sepultura del claustro²¹. Todo ello viene a confirmar que en la primera década del siglo XIII, gracias a este tipo de benefactores, el claustro y dependencias anejas estaban ya en avanzado proceso constructivo o a punto de ser finalizadas²². Un tema que se repite en el caso del refectorio para el que también se anotan por esos años distintas donaciones, que se sumarían a la ya citada de 1185 en relación al archidiacono Tomás. En este caso, destacan dos donaciones correspondientes a 1209, una, de Pedro Micalelis, que lega al refectorio de Santa María unos suelos y su *apoteca* en la plaza de Santa María del Camino²³; y otra, del presbítero y canónigo de la catedral, Juan Dominici, que deja al

mismo refectorio una serie de bienes, entre los que figuran *unum fornum cum quadam casa coniuncta sibi*, cerca de la Ferrería de la Cruz²⁴.

Por lo que hace referencia al palacio del obispo posiblemente también fue objeto de ampliación durante la prelatura de Manrique de Lara, ya que 1183 se produce la anexión de las casas del monasterio de Sandoval, cercanas al solar de la residencia episcopal²⁵ y en 1200, Gonzalo Pérez, nieto de los condes Ponce Minerva y Estefanía Ramírez, vende al obispo Manrique las casas que fueron de su abuelo en Torre Cuadrada o Torre de los Ponce²⁶, lo que permitiría la definitiva expansión del conjunto episcopal hacia el sur y el control del este tramo de muralla. Desde esas fechas hasta la época contemporánea, las dependencias anejas al palacio episcopal leonés ocuparan ese amplio solar rectangular comprendido, por un lado, entre Puerta Obispo y la mencionada torre, por otro, entre la parte fronteriza a la cabecera y hastial sur del templo y la actual calle M. Berrueta (hoy seminario diocesano). Dentro de este perímetro se alzaba la cárcel eclesiástica, la morada del obispo con su oratorio, el provisariato, huertos, jardines y demás dependencias para el servicio doméstico de la dignidad episcopal.

En el último tercio del siglo XII el cabildo leonés había logrado hacerse también con otras dependencias directamente vinculadas a la sede legionense, como era la *domus scriptorum*, ubicado en la esquina de la actual calle Ancha con

-
19. Estas casas estaban unidas con las casas del propio comprador Fernando Martini, cuya finalidad posiblemente era unir las y hacer una más amplia. Estaban lindando con calle pública que va de la plaza de Santa María al Castillo, con otras del canónigo Johannis, con las de Fernando Gundisalvo de Abrezo y con otras de los hijos de Pelagio Captivo. En 1202, eran de Juan Petri y su mujer Guntroda Martini quienes se las venden, por 37 morabetinos, al citado Fernando Martini, hijo de Martín Velaz (ACL, N° 6116, GARCÍA VILLADA, *Catálogo...*, 205; Documento publicado por : J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental...*, n° 1766).
20. Con ellas dona otras viviendas junto a San Martín, linderas con las casas de Fernando Ponce, en cal Rodezneros. A su muerte puede hacerse cargo de todas ellas el arcedianio Pelayo. ACL, n°. 1472; GARCÍA VILLADA, *Catálogo*, 171; J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental...*, n° 1778; C. ESTEPA, *Estructura social...*, pp. 129, 192-193, 337.
21. ACL, cod. 40, ff. 52-53. De hecho, es también en el testamento de Gutierri, en 1213, cuando se cita la casa de éste tiene *quod ego habeo iuxta domum magistri Facundi confratris Sancte Marie*.
22. De hecho en la documentación de esa época se citan ya diversas capillas relacionadas con el claustro y las actividades capitulares, como la de San Andrés, Santa Catalina y San Nicolás. Sobre este tema remitimos al trabajo de E. CARRERO SANTAMARÍA, publicado en las catas de este mismo congreso.
23. J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental...*, n° 1806.
24. ACL, mayo 1209, n° 1477, cod. 40 ff. 53v-54v; GARCÍA VILLADA, *Catálogo*, 171; documento publicado por J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental...*, n° 1807. El horno limitaba con las calles que van de Porta Cauriense a la plaza de Santa María, y con la que discurría del mercado al Castillo, además de lindar con la casa de Fernando Morilla, canónigo de la iglesia y con otras del mismo Dominici. Es decir, estaba en la Ferrería de la Cruz, cerca del cruce de Cardiles.
25. A. REPRESA, "Evolución urbana de León..", cita documento del AHN, Sandoval, 992/19.
26. ACL doc. 1.465. Citado por C. ESTEPA, p. 36.

Cardiles, según refiere el documento de 1176, cuando el abad de San Pedro de Eslonza, don Martín, donó al obispo de León, don Juan Albertino, una casa que poseía el monasterio junto a *scriptoribus* de la iglesia de Santa María²⁷. Tal emplazamiento se mantenía todavía en la segunda década del siglo XIII, según se desprende de los datos relacionados con las casas del tesoro y canónigo Morilla en ese mismo lugar²⁸.

La ejecución del nuevo edificio sacro tardorománico con sus respectivas dependencias claustrales y la posible remodelación de palacio episcopal, determinaría aún más la voluntad del cabildo de asentarse en la zona y controlar residencialmente el entorno de Regla, adquiriendo propiedades inmobiliarias en las calles adyacentes y en los principales ejes viales que cruzaban el barrio de Santa María. Los protagonistas de tales transacciones inmobiliarias suelen ser canónigos y prebendados, conjuntamente con algún noble o dignidad eclesiástica de otra institución religiosa. Fueron también estos hechos los que facilitaron la configuración de la trama urbana del barrio catedralicio en el que ya perfilan los trazados definitivos de algunas calles y el origen de la plaza de Santa María.

En 1187 ya tenemos noticia de la existencia de una pequeña plazuela o espacio abierto delante del templo catedralicio, dato que ayuda a pensar en la definitiva configuración o delimitación de la fachada de poniente del nuevo templo tardo-

románico. Es esta la primera vez que aparece la plaza, denominada como tal, en la documentación consultada para el tema. La noticia figura en relación a la compra efectuada por el canónigo Juan Nicolás, de unas casas valoradas, en 75 morabetinos, que estaban levantadas en la calle que desde San Isidoro *ducit a platea Beate Marie*. Las moradas lindaban con otra casa de la iglesia de San Miguel de Corias, con las de San Facundo (donde luego surgirá el corral de Sahagún) y con las habitadas por del tesorero de la catedral leonesa²⁹, lo que indica su proximidad a Candamio y San Pelayo.

Poco después, en 1193 se vuelve a citar la plaza, ahora como punto de partida de otra vía que desde Santa María conducía al Castillo (futura calle Canóniga) donde se mencionan un importante número de casas e inmuebles vinculados a la iglesia catedral³⁰. En 1212 vivía el prior Leonardo, prueba del interés residencial de la calle, en la que algunos solares estaban relacionados con el Monasterio de Carrizo³¹. En 1222 se localizan en ella la casa del cantor y la del canónigo Johannis³². El establecimiento de estas residencias domésticas a lo largo de la calle suponen que las oficinas claustrales ya estaban perfectamente delimitadas en tamaño y extensión a comienzos del XIII, de manera que su trazado exterior permitía la definitiva configuración del eje vial que las rodeaba. También es probable que el entorno de la zona norte de la plaza, en su confluencia con la iglesia de Regla, estuviera ya ter-

27. ACL, nº 1423; GARCÍA VILLADA, *Catálogo...*, 167; J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental...*, nº 1591. En el documento se especifica que el escriptorium estaba en la esquina de la calle que iba a la Puerta Cauriense (hoy, Ancha) con la que conducía al mercado y Puerta de Rege (calle Paloma –Cardiles)

28. El testamento se data entre 1215 y 1220. Fernando Morilla aparece en la documentación catedralicia como canónigo a finales del siglo XII, pero en 1209 firma ya como *iudex* y en 1210 como tesorero. En el documento notarial, al citar una de sus casas se lee: *Est inter mean apotecam et domus quas tenit archidiaconus Lupus Arnaldi et illam casam que est ante domos que dicuntur escriptorum, quam comparavi de dono Grimaldo* (J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental...*, nº 1845).

29. Según consta en un documento del Archivo catedralicio leonés, fechado en 1187, Juan Nicolás compra a Fernando Menendi, y su hermana Juliana Adefonsi, unas casas valoradas en 75 morabetinos, que estaban levantadas en la calle que *ducit a platea Beate Marie*, desde la iglesia de San Isidoro y lindaban con la casa e iglesia de San Miguel de Corias, con las de San Facundo y con otras del tesorero de la catedral leonesa. (ACL, doc. 1671, publicado por J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental...*, nº 1671).

30. En este eje se alzaban unas casas que María Isidori empeñó en 1193 a Miguel Pérez, moradas que eran linderas de otros inmuebles también vinculados ese año a la iglesia leonesa: *Kartam suppignoratoniis uobis Michaelis Petri de illis nostris domibus quas habemus in legione que sic terminantur: de prima parte, iacent domus que fuerunt Fernandi Nozani, de secunda domus que fuerunt de Fernando Coruo, de tercia, domus que fuerunt de Martino Aluardan, de quarta, uia que discurrit de platea Sancta Marie ad castellum*. (C. CASADO, *Colección diplomática de Carrizo*, nº 46; C. ESTEPA, p. 23)

31. La donación al Monasterio de Carrizo la efectúa Gonzalo Domínguez. La descripción que se hace de las mismas coincide con las casas citadas de María Isidori en 1193. En el documento de donación se afirma que el prior Leonardus reside en una de las casas colindantes pertenecientes a Santa María. Sobre este documento remitimos a C. CASADO *Colección diplomática de Carrizo*, nº 87; C. ESTEPA, p. 23

32. J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental...*, nº 1096.

minado, pues en 1207, el canónigo Gutierre Facundi adquiere en este flanco unas casas linderas a las de otro canónigo, Roderici Petri³³. En 1212, a la muerte del primero pasaron a engrosar el patrimonio de Santa María. Estos edificios domésticos formaban parte de un grupo de varios inmuebles que cerraban por el norte el recinto de la plaza, por delante del corral de Sahagún, entre Candamio y Canóniga³⁴.

También la calle de San Pelayo era ya en el siglo XII un lugar de residencia de dignidades del cabildo que progresivamente fue haciéndose con buena parte de los solares. En 1179, Pedro Martini de Coures compra a Lupo Johannis, Pedro y María Dominici, una corte y varias casas que heredaron de su padre, el arcediano don Domingo, valoradas en cien morabetinos, que limitaban con las casas del conde don Rodrigo y don Osorio, con casas del monasterio de San Miguel, con el antiguo monasterio de San Pelayo y la calle que desde éste conducía a la iglesia catedral³⁵. Los nombres y la condición social de los participantes en la transacción, así como los recintos limítrofes que se mencionan, vienen a demostrar el carácter residencial que iba adquiriendo esta zona. Un aspecto que se repite en 1187, cuando el canónigo Martín Johannis compró la mitad de unas casas, anejas a otras que ya

eran de su propiedad, linderas con la calle que va hacía el Castillo y la *Alcaderia* de San Pelayo³⁶.

Estamos por lo tanto ante importantes referencias relacionadas con el entorno urbano del templo. En primer lugar, ya aparece citada la plaza de Santa María o de Regla, como lugar a partir del cual nacen o se cruzan algunas calles, como son la que van hacia el Castillo (Canóniga) y la que conduce hasta San Isidoro, es decir la futura Candamio, y el corral de Sahagún. Por el lado sur, esta pequeña plazuela también servía de lugar de confluencia de otra vía que desde ella se abría, por un lado, a la Puerta Cauriense (Ferrería de la Cruz) y, por otro hacia a la muralla y Puerta Obispo. La presencia del palacio episcopal en todo este margen urbano justifica que apenas se anoten referencias a transacciones de carácter doméstico en esa parte, aunque sí en la que será la calle Cardiles³⁷ y en el cercano corral de Santa Leocadia³⁸.

2. EL SOLAR Y EL ENTORNO DEL TEMPLO GÓTICO DE SANTA MARÍA DE REGLA

La obra de la fábrica gótica acaparó todos los esfuerzos constructivos de la catedral desde la segunda mitad del siglo XIII hasta el siglo XV.

-
33. En 1207 se anota una venta al canónigo de la iglesia Gutierre Facundi, de la parte de una casa en la plaza de Regla que los herederos de don Froilán tienen en León y limita: con calle de San Pelayo y con casas del también canónigo Roderici Petri. ACL, abril 1207. nº 6120; GARCÍA VILLADA, *Catálogo...*, nº 205; J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental...*, nº 1793
34. En 1212, Gutierre Facundi, en remedio de su alma donará a los cofrades de la Purificación de Santa María de Regla el usufructo de dichas casas, para entonces, se afirma que limitan no sólo con las ya señaladas cinco años antes de Roderici Petri, sino con que se han ampliado los linderos y ahora lo hacen además con casas de San Facundo (corral de Sahagún) en que vive Ioannes Beltran de Mansella, con otras de la iglesia catedral, con las que fueron de Andrés Manzelleros y finalmente con la calle pública que desde la plaza de Regla iba a San Isidoro (ACL, septiembre 1212. nº 446; GARCÍA VILLADA, *Catálogo...*, nº 98; J.M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental...*, nº 1824)
35. En el documento, fechado el 10 de diciembre de 1179, se especifica que la corte y casas que venden están así delimitadas: *De prima parte domus que fuerum comitis domni Roderici et comitis domni Osorii. De II parte. Domus Dsancti Michaelis de illa cantoria. De III parte, monasterium Sancti Pelagii qui dicitur uetus. [De IIII parte ui]a que discurrit de Sancto Pelagio ad Sancta Mariam.* (ACL, nº 6127; GARCÍA VILLADA, *Catálogo...*, 205; J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental...*, nº 1615).
36. ACL, nº 396; GARCÍA VILLADA, *Catálogo...*, 95; El documento se publica en J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental...*, nº 1676. El canónigo Martín Johannis compró la mitad de unas casas, anejas a otras de su propiedad, linderas con el corral de San Miguel, con la calle que va hacía el Castillo, con la casa de Maioris Uilielmi y la *Alcaderia* de San Pelayo. Los inmuebles ahora adquiridos pertenecían a los herederos de María Ordonii: Pedro Fernandi, María Fernandi, su esposo, Martín Gundisalui, e hijos.
37. En 1163 Fernando II donó a Miguel Johannis, por los servicios que éste le había prestado, un solar "cerca de su corte real", que limitaba con la iglesia de Santiago y otras casas. Entre estos vecinos moradores en dichas casas colindantes se citan Johannis Martiniz, Fernando Burel y su madre, y domine *Velasquide*. ACL, nº 1037. C. ESTEPA, *Estructura...*, 179; VILLA OLIVEROS, *Donaciones de Fernando II*, 74.
38. El 6 de mayo de 1166, Pedro Didaci, con el sobrenombre de *Inatio*, otorga carta de arras, título de dote y donación a su esposa Sancha Pelagii, de dichas casas entre la *calélias que uadunt una ad forum et alteram ad ecclesiam Sancta Marie Regule*, junto al corral de Santa Leocadia, que habían sido adquiridas previamente a los tíos Oroño Porrina y María Ordonii. ACL, nº 355, GARCÍA VILLADA, *Catálogo...*, 93; Documento publicado por: J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental...*, nº 1536.

Quizás por ello apenas constatamos referencias a operaciones urbanas vinculadas con los capitulares de Regla durante las primeras fases constructivas del nuevo templo gótico. Extraña no obstante este silencio documental a partir de los años centrales del siglo XIII, contrastado con la abundancia de datos del último tercio del siglo XII y durante la primera década de dicha centuria.

Pero es evidente que a nueva catedral leonesa provocó cambios urbanos en su entorno más inmediato. Así, por ejemplo, la magnitud de la nueva cabecera gótica determinará la ruptura de la muralla por levante; el palacio episcopal se comunicará con el templo a través del complejo conjunto arquitectónico levantado sobre Puerta Obispo; la remodelación del claustro catedralicio y la ampliación del cabildo viejo implicará pequeñas alteraciones en la contigua calle Canónica; el mayor tamaño de algunas partes de la iglesia gótica respecto a la tardo-románica obligará a modificar el trazado de algunos ejes viales más cercanos; y, por último, el pequeño espacio al que había quedado reducido la plazuela de Regla será definitivamente ampliado y convertido en una de las principales plazas de la ciudad leonesa. Al igual que el edificio gótico,

todo este proceso constructivo y urbano del entorno catedralicio leonés se fue dilatando desde mediados del siglo XIII a lo largo de las siguientes centurias, para concluir en el siglo XV. Es quizá este último capítulo el que más atención requiere y al que dedicaremos la mayor extensión del presente trabajo.

No sabemos cuál fue la verdadera razón o destino de la venta efectuada por Fernán Suárez, caballero de Quiñones, cuando en 1260 cedía al deán de la catedral todas sus casas en la feligresía de Regla³⁹. Por las fechas podría tratarse de una transacción relacionada con la construcción del templo gótico.

Tampoco podemos asegurar si el trueque de solares llevado a cabo en 1303 entre el obispo don Gonzalo y el cabildo tuvo que ver con la transformación gótica del recinto claustral o con la del palacio episcopal. El intercambio se basó en la cesión de la mitad de las casas que el prelado tenía junto a los cubos de la muralla, en la Canónica, donde vivía Fernand Gutierre -compañero iglesia de León-, que era linderas con casas del arzobispo de Santiago, para recibir, a cambio, dos casas del cabildo limítrofes con las de Sandoval, junto a la calle Cardiles que iba a la Plaza de Regla, por lo tanto cerca del la parte oeste de la amplia residencia del prelado⁴⁰.

Más bien nos inclinamos a pensar que se trata de operaciones relacionadas con la calle Canónica y con las oficinas canónicas y el claustro, ya que en un documento algo posterior, fechado en 1307, el mismo Fernand Gutierre da al arcediano de Vademuriel, Pedro Domínguez, y al canónigo procurador del cabildo leonés, Alfonso Pérez, la posesión y propiedad de varias casas, algunas de ellas "fronteras a la calle y casas de Regla"⁴¹. De ser así, estaríamos ante un intento más de controlar el dominio de esta calle por parte de los capitulares de Regla. De hecho, esto último se estaba produciendo en otra de las vías que confluían delante de la fachada del templo: la



Figura nº 2. La Plaza de Regla a finales del siglo XV y principios del siglo XVI (Dibujo de los autores).

39. ACL, nº 6141. REPRESA, *Evolución urbana...*, p. 33.

40. Documento fechado el 14 de junio de 1303. ACL, N, 1642; GARCÍA VILLADA, *Catálogo*, 182; J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección documental...*, nº 2724

41. 9 de noviembre de 1307. ACL, nº 1651; GARCÍA VILLADA, *Catálogo*, 183. Documento publicado por J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección documental...*, nº 2780.

42. 19 de agosto de 1306. ACL, nº 1648; GARCÍA VILLADA, *Catálogo*, 183. Documento publicado por J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección documental...*, nº 2769. También se hacen eco de este tema REPRESA, *Evolución urbana...*, p. 279; C. ESTEPA, *Estructura social...*, p. 134.

calle Candamio⁴², convertida desde el siglo XIV en una de las arterias principales del entorno catedralicio. A través de ella se accedía a San Isidoro y a la antigua vía donde se alzaban los palacios del Conde, eje importante en la dirección norte sur de la ciudad intramuros. El cabildo había ido adquiriendo solares en ese lugar ya desde el siglo XIII y tal actuación se mantuvo en esta centuria. En 1306, el prior de la iglesia de León, Juan Fernández, en nombre del cabildo, compraba a Gonzalo Ramírez un *verjel cabo las casas de Candamio*⁴³. Sabemos que en 1312 vivía en esta zona el deán de Santiago y canónigo de León, Arias Pérez⁴⁴. Así mismo, esta calle comenzó por entonces a estar relacionada con la figura y los solares destinados a la maestreescuela. Tal figura del maestreescuela había cobrado fuerza como actividad importante vinculada a la catedral. La ubicación del inmueble destinado dicha función en el siglo XIII no aparece descrita con claridad en la documentación, aunque en algunos casos se afirma que junto a él existía un jardín o verjel. De hecho, todavía en 1364 el maestreescuela Martín González tiene distintas posesiones en la ciudad de León, sin que podamos precisar cual es la principal, aunque sospechamos que ya está asentado en la calle Candamio⁴⁴, no obstante, desde el siglo XV su asentamiento se documenta claramente en esta vía (Fig. nº 2).

Otro de los recintos canónicos, los baños, se levantaron también a comienzos del XIV. En 1313 el deán y cabildo, conjuntamente con el maestreescuela de la iglesia de León, acuerdan dar seiscientos maravedís para la construcción de los baños⁴⁵. Ese mismo año se habían recibido como legado testamentario del obispo Gonzalo de Osorio otros cincuenta marcos de plata, que se gastaron en *in constructione balnearium*⁴⁶. Las obras debían estar ya avanzadas en 1316, ya que en esas fechas el cabildo lleva a cabo diversos trueques de heredades con personalidades vinculadas al estamento eclesiástico, con el fin de obtener cierta cantidades de dine-

ro para meter en cosas *que faz menester de lauar enos banos que nos facemos a San Pedro de los Vuertos*⁴⁷. La noticia pone de manifiesto la ubicación extramuros del recinto, si bien en una zona muy cercana a la cabecera catedralicia, un dato sobre el que hasta la fecha dudaban la mayoría de los historiadores.

3. LA TRANSFORMACIÓN DE LA PLAZA DE REGLA EN EL CENTRO NEURÁLGICO DE LA CIUDAD LEONESA DURANTE EL SIGLO XV

En el siglo XV asistimos a la definitiva conclusión de la fisonomía externa del templo catedralicio bajo esquemas goticistas⁴⁸. La finalización del hastial de occidental y de la torre sur-oeste propiciará la configuración de una imagen arquitectónica que se alzaba majestuosa sobre el resto del caserío colindante y contribuía a subrayar la presencia física de la catedral dentro del marco urbano local. Como símbolo del poder espiritual, plenamente respaldado por el poder temporal y real, el edificio religioso leonés se había convertido en esas fechas en el foco de referencia de la ciudad. La altura de su fábrica, levantada en uno de los puntos topográficos más altos de la urbe, se imponía sobre las demás construcciones medievales, y la silueta de sus torres podía ser contemplada a una larga distancia por aquellos que se acercaban a antigua capital del reino. Si esto ocurría en el plano visual más lejano, no sucedía lo mismo en el ámbito más inmediato a la iglesia, ya que en la angostura de las calles circundantes, el quebrado trazado de ejes viales y el pequeño espacio de la plaza impedían la contemplación global del conjunto sacro. Un aspecto, por otro lado, ajeno a los fieles medievales que preferían sentir la inmediatez y la proximidad física del edificio que simbolizaba su fe a otras visiones estéticas con las que no se sentían identificados.

Las nuevas corrientes culturales y artísticas que paulatinamente se van desarrollando en el siglo

43. Tal dato figura en la solicitud que cursa al obispo don Gonzalo, fechada 12 de diciembre de 1312, para que interponga demanda por haber abierto un paso en el *verjel* de la calle Candamio, donde él mora, al carpintero Domingo Juan, residente en las casas de los palacios del conde don Ramiro, por entonces propiedad de Pedro Nuñez de Guzmán. ACL, Nº 2869; GARCÍA VILLADA, *Catálogo*, 196. Documento publicado por J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección documental*., n.º 2854.

44. Tiene bodegas, cubas, corrales junto a la iglesia de Palat del Rey. ACL. n.º 6399. GARCÍA VILLADA, *Catálogo*, 297.

45. ACL, Cod. 18, f. 156v; J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección documental*., n.º 2858.

46. M HERRERO JIMÉNEZ, *Los obituarios*., t. II, p. 621.

47. ACL, n.º 5028; J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección documental*., n.º 2881

48. W. MERINO, *La arquitectura hispanoflameca en León*, León, 1982.



Lámina nº 1. Detalle del entorno de la plaza de Regla en el siglo XVIII, según figura en el plano publicado por el P. Risco

XV de la mano del humanismo, potenciarán la fórmula de mejorar la visualización cercana del templo gótico, y buscarán el ensanche del espacio colindante para facilitar su contemplación conforme a una perspectiva más amplia. Esa será una de las razones que explique la apertura y creación de la plaza de Regla delante del templo catedralicio leonés. Pero el proyecto de ampliar el estrecho solar medieval destinado a plazuela respondía, además, a otros intereses del cabildo que poco tiene que ver con cuestiones estéticas y sí con motivos económicos, sociales y políticos. En efecto, la principal preocupación de los capitulares parece haber sido la posibilidad de establecer en dicha plaza un mercado —de leña y carbón—, lo que implicaba pingües beneficios para la iglesia en detrimento de los poderes municipales, siempre recelosos de la competencia eclesiástica en materia comercial. Se iniciaba de esa manera una secular lucha por los mercados de libre competencia entre los representantes consistoriales y las autoridades catedralicias leonesas, con conocidos pleitos, como sobre el comercio de la carne, que en 1491 pasaría a manos de la Ciudad, rompiendo así el privilegio otorgado por Fernando IV a favor de la iglesia, el de 1512, que dio lugar a la provisión de la reina Doña Juana, sobre la prohibición del paso de carros de leña, madera y otras mercancías, aunque sí mantenía la autorización de ventas, en la plaza de Regla, de frutas, verduras, animales vivos, truchas y anguilas, así como imágenes, libros cuchillo, vidrios y otras cosas de buhonerías⁴⁹; los litigios concerniente al peso de la harina, vino, portazgos y un largo etcétera, que se prolongan en la centuria del qui-

ron al terreno de las celebraciones festivas y a las cuestiones protocolarias entre las instituciones municipales y religiosas, como episodios históricos que escondían la verdadera razón de ser de la disputa, que no era otra que los esfuerzos por dominar el espacio urbano.

No se escapa a los capitulares de Regla que si la plaza, además de ámbito religioso, se consolidaba como lugar de mercado local, tenía todas las posibilidades de convertirse en el recinto urbano de referencia, tanto desde el punto de vista representativo, como social, y cultural. De esa forma su protagonismo en la vida de la ciudad facilitaría la transformación del lugar en escenario lúdico y festivo, idóneo para todo tipo de celebraciones religiosas y profanas. Semejante revalorización urbana —utilizando términos actuales— iría seguida de una revalorización como espacio residencial, otra de las cuestiones que preocupaba al cabildo de Regla, ya que como principal propietario inmobiliario de la zona, no podía desdeñar.

En consecuencia desde mediados del siglo XV, y tras la finalización del hastial de poniente, la fachada catedralicia se constituirá en el mejor telón de fondo para la creación de un espacio abierto que, a modo de plaza, cumpliría multiplicidad de funciones de carácter comercial, celebrativo, festivo y residencial, hasta convertirse en uno de los núcleos neurálgicos de la ciudad de León, presidido por la figura arquitectónica de la catedral que simbolizaba el poder de la Iglesia.

Todas ellas fueron las razones que en 1447 determinaron al deán y cabildo a derribar las casas del arcediano de Saldaña, Gutierre González de Quirós, ubicadas en la plaza de Regla, delante del hastial de poniente⁵⁰. La desaparición de este amplio inmueble posibilitaba la ampliación de lo que hasta entonces no era más que un simple ensanche de los ejes viales que confluían delante del templo leonés, ya que en aquella plazuela, que desde el siglo XII se venía denominando "Plaza de Santa María o de Regla", se cruzaban, desembocaban, o partían, según se mire, las antiguas calles; Candamio o Vía que va a San Isidro (actual Sierra Pambley-Dámaso Merino), Villapérez (Pablo Flórez), Canóniga (Cardenal

49. AGS, Consejo Real de Castilla, leg. 91, -7, f. 21; ACL, doc. 6193 A Provisión de la reina doña Juana fechada el 8 de agosto de 1513 (Publicado por V. GARCÍA LOBO, *Colección documental...*, pp. 350-351)

50. ACL, cod. 51; Referencias a este mismo dato en J. A FERNÁNDEZ FLÓRES, *"Las casas del cabildo..."*, p. 85-87.

Landázuri), Ferrería de la Cruz (Ancha) y Paloma-Cardiles (Lám. 1 y 2). Así quedaba descrito en el documento catedralicio al especificar qué espacio se destinaba a plaza tras el derribo:

*Dejando para plaza desde la calle que viene para Santo Isidro para la dicha Yglesia a la entrada, cerca del caño, e desde la calle que viene desde la plaza para la dicha Iglesia, todo aquel espazio y plaza que está entre la dicha Yglesia y las casas nuevas, salvo doce pasos, poco más o menos, que era como calle para pasar en derredor del, de la una parte a otra*⁵¹.

Los edificios que por entonces cerraban el angosto recinto estaban muy próximos, e incluso contiguos, a la iglesia catedral, restaban magnificencia al entorno y, sobre todo, suponían serias dificultades para el paso de carros y transportes que hasta allí se acercaban para vender productos. Por ello, una vez desaparecida la morada del arcediano de Saldaña, se tomó como punto referencial la primitiva ubicación de esta casa y desde ella se retranquearon doce pasos a partir de los cuales se alzaron cinco casas nuevas frente al templo. De este modo, hacia los años cincuenta del siglo XV, lo que anteriormente había sido el eje vial que desde Villapérez pasaba por delante de la portada catedralicia en dirección a Puerta de Arco, ahora se veía ampliado y convertido en una plaza. Las cinco casas que configuraban este primer recinto se completaron años después con otras cinco, de forma que, en 1490, eran ya diez los edificios domésticos que circundaban el solar de Regla por poniente, describiendo una línea recta que mantenía el trazado y la tipología vial de calle porticada (Fig. nº 2 y Lám. 2 y 3).

Esta primitiva fisonomía quedaba perfectamente descrita pocos años después, en 1511 y 1512, en la declaración de alguno de los testigos del pleito entre la Ciudad y el Cabildo, provocado por la venta de mercancías en la plaza de Regla, cuando insisten en lo mismo.

Pedro de Remueva, -en calidad de testigo- contesta que vio unas casas grandes que estaban en la dicha plaza e que, después que las derribaron, el dicho cabildo e ensancharon mucho la plaza e hizieron en él un pedazo de suelo fasta nueve o diez casas y boticas, que agora tiene el dicho cabil-

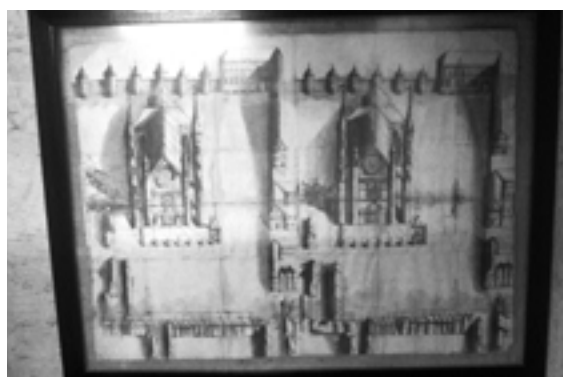


Lámina nº 2. Dibujo de la plaza de Regla en el siglo XVI que se conserva en el ACL con la leyenda: Retrato de esta Santa Iglesia catedral. Retrato de la iglesia de León con su sitio a la plaza y casas que se hizo de cara a informar de la verdad al Illmo cardenal de la Congregación de los Obispos. Letra f, leg. 4.

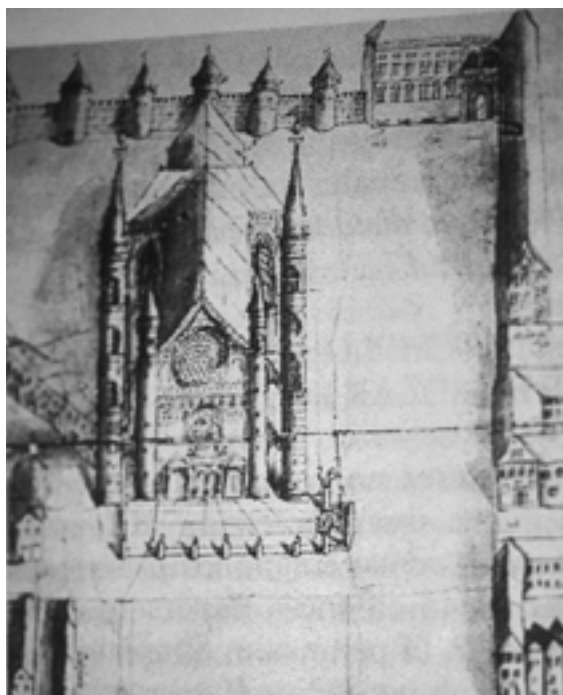


Lámina nº 3. Detalle del dibujo anterior.

*do, e no sabe el valor de dichas casas, ni lo que podría rentar entonces*⁵².

Otro de los testigos, Diego de Arguello, se pronunciaba de manera análoga y afirmaba:

*...que sabe que en dicha plaza de Regla, hacia las boticas, estaban unas casas grandes que heran de la dicha Iglesia, en que vivía don Gutierre González de Quirós, arcediano de Saldaña, en las cuales este testigo estuvo muchas vezes, e las vió derrocar e fazer plaza de la manera que agora está, porque antes la dicha plaza era más pequeña*⁵³.

51. ACL, Cod. 52. Libro de apeos de la catedral de León, f. 14v.

52. AGS, Consejo real de Castilla, leg. 91-7, ff. 63-64; J.L. MARTÍN GALINDO, La ciudad de León., p. 22.

53. Ibidem, f. 64.



Lámina nº 4. La plaza de Regla a comienzos del siglo XX. (Fotografía Amieva/Miguel. Archivo Histórico Municipal de León).

El resto de la plaza se cerraba por el lado norte con otros tres inmuebles o "casas de gracia" capitulares, a los que se sumaba el conjunto arquitectónico de "la casa de la lonja" donde labran los pedreros de la dicha yglesia, ubicada entre la calle Villapérez y la Canónica, en el mismo solar donde siglos más tarde se alzará la lonja barroca, hoy Archivo Catedral. Por la parte sur, además de algunas viviendas con soportales, habitadas por personas vinculadas a la iglesia, el conjunto se cerraba con dependencias episcopales que se continuaban con la residencia palaciega del prelado leonés hasta llegar a Puerta del Obispo.

El conjunto espacial de la plaza se completaba con el caño para abastecimiento de agua vecinal, ubicado cerca del arranque de la calle Candamio, frente al hastial de la catedral, donde se mantuvo hasta la segunda mitad del siglo XVI en que fue trasladado a la zona más meridional de la plaza. Según se desprende de la documentación, sería el maestro Jusquín el encargado de rehacer en 1458 la fuente y esculpir en ella las imágenes de San Juan, Santiago y El Salvador⁵⁴. Algunos historia-

dores opinan que se trata de las mismas esculturas que hoy aparecen en el pórtico catedralicio occidental, en la puerta sur⁵⁵ (Fig. nº 2 y Lám. nº 3).

El entorno del templo quedaba de esta manera perfectamente configurado para desempeñar las funciones asignadas en la baja Edad Media. De hecho la tipología de las casas del cabildo que servían de cerramiento se adecuaban no solo a la función de residencia doméstica, sino a las funciones espaciales para las que habían sido levantadas. La parte inferior, porticada sobre postes de madera y zapatas, indicaba la función mercantil de los soportales. La parte superior ofrecía corredores y miradores que a modo de palcos permitía a las autoridades asistir a las actividades festivas representadas en este espacio, en cuanto que la plaza también desempeñaba el papel de escenario celebrativo. Una tipología de vivienda que se perpetuaría en el siglo XVI con las denominadas "casas de la Boticas" y se mantendrá por un período de cinco siglos, hasta caer víctima de la piqueta en los años centrales del siglo XX como consecuencia de otros intereses urbanísticos y estéticos⁵⁶ (Lám. nº 4).

54. ACL, doc. 9.394. *Libramiento del cabildo el 3 de agosto de ese año.*

55. W. MERINO RUBIO, *La arquitectura hispano flamenca en León*, León, 1974, p. 86.

56. Sobre las casas del cabildo catedralicio leonés en la Edad Moderna remitimos a nuestro trabajo M. D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, "Espacio residencial y espacio privado. Las casas del cabildo catedralicio leonés", *Actas del Congreso Nacional de Historia de Construcción*, Sevilla, 2000.

Los artífices del libro manuscrito en la Catedral de León en el siglo XV y primera mitad del XVI

Marta Elena Taranilla Antón

RESUMEN

En esta comunicación se ofrecen unos breves apuntes sobre los artistas que realizaron libros manuscritos en la Catedral de León en el siglo XV y primera mitad del XVI. Para ello nos hemos basado en la documentación contenida en el Archivo Catedralicio, *Actas Capitulares*, Cuentas de Fábrica preferentemente y los libros manuscritos conservados en la Catedral de León en los que intervinieron directamente estos artistas.

ABSTRACT

The present paper offers a few notes on the artists who were responsible for the manuscript books in Leon Cathedral in the 15th century and the first half of the 16th century. We have based our study on information available in the cathedral archives, and have also consulted *Actas Capitulares*, factory accounts as well as the manuscript books kept in the Cathedral of Leon in which these artists took part directly.

PALABRAS CLAVE: Libro manuscrito. Escribanos. Iluminadores. Artistas. Catedral de León.

KEY WORDS: Manuscript book. Scribes. Illuminators. Artists. Cathedral of León.

A lo largo del siglo XV y primera mitad del XVI los cabildos de las catedrales peninsulares emplearon buena parte de sus recursos económicos en la formación e incremento de sus fondos bibliográficos. Así, el cabildo leonés mostró un constante interés por la adquisición de libros, utilizando como sistemas habituales para aumentar la librería catedralicia las donaciones, compras y encargos de nuevas obras.

La biblioteca catedralicia comenzó a formarse en el siglo IX a través de las donaciones de códices y manuscritos realizadas por reyes y obispos leoneses¹. La documentación del Archivo Catedralicio muestra que, en el periodo cronológico que nos ocupa, el fondo librario de dicha biblioteca siguió engrosándose mediante legados de libros litúrgicos realizados por prelados y otras dignidades eclesiásticas².

1. M. D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *El Arte del Renacimiento en León: las vías de difusión*, León, 1992, p. 36.

2. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.802, f. 48 v. (1442, enero, 15): "Lunes 15 días del dicho mes estando los dichos señores ayuntados a su cabildo en el cabildo viejo Pero Alfonso de Castro presentó ende dos libros el uno que llaman el ordinario e el otro el colletario los quales mandó faser el obispo don Juan los quales avían prestado a don Álvaro Osorio obispo de Astorga el qual dicho obispo los dio al dicho Pero Alfonso para que los entregase a los dichos señores de cabildo los quales dichos libros mandaron al dicho Pero Alfonso que los diese a Pedro sacristán mayor de la dicha iglesia para que los guardase en el thesoro de la dicha iglesia los quales el dicho Pedro sacristán resçebió. Testigos don Alfonso Gonçales chanfre e don Gutier Gonçales arcediano de Saldaña e Martyn Ferrnandes del Barco e Alfonso Gonçales de Villalón canónigos". Doc. 9.816, f. 17 v. (1470, enero, 19): "Este día en cabildo Pedro de Bolaños dixo que el señor arçediano de Saldaña dio dos medios breviarios e un salterio e Pero de Vaca de Mansilla un decreto e Álvaro de Castrillo un medio breviario e qual señor arçediano de Saldaña que dios aya tenía un salterio e quel dicho señor arçediano de Saldaña don Fernando viva una brivia que prestó al bachiller de la gramática hermano de Juan Lopes". Doc. 9.816, f. 18 r. (1470, enero, 19): "Este día don Alvar Alfonso de Valençia maestraescuela de Oviedo ento en cabildo un misal los señores lo mandaron poner en el thesoro". Doc. 9.822, f. 24 v. (1480, diciembre, 22): "E después desto este dicho día agora de de ora dentro en la dicha iglesia el dicho Ruy Ferrandes ende los dichos señores deán e cabildo dix que para menester complir e guardar lo suso dicho que él en el dicho nombre e por mandado de los dichos señores depositava e depositó e dio luego en presençia de mí el notario e testigos de yuso escriptos en poder e manos de los dichos bachilleres Diego García de Valderas e Juan de Robres notario un brivia rica escripta en pergamino iluminada con letras de oro". Doc. 9.836, f. 56 v. (1500, mayo, 23): "Sábado XXIII de mayo del dicho año estando ayuntados en la claustra dieron todo su poder conplido a Juan de Betanços e a Diego Galván canónigos para poder poner embargo en los bienes que quedaron de Pero Ferrandes de Çeynos e para resçebir çiertos libros e otras cosas que estavan en poder del obispo que dios aya e otorgaron carta fyrrme. Testigos Ysidro de Mansilla e Françisco Conde canónigos". Doc. 9.858, ff. XXI v. y XXII r. (1530, enero, 14): "Este dicho día estando los dichos señores juntos en su cabildo como dicho es ante mí el dicho Martín de Alisen canónigo e notario público sobre dicho presentaron en el dicho cabildo el testamento del prior Juan del Henzima que aya gloria el qual mandó al dos libros decretales o mill maravedís lo que más los dichos señores deán e cabildo quisieren e segund se contenía en una clausola del dicho testamento e los dichos señores lo ovieron por presente dar. Testigos los dichos". Doc. 9.862, f. XII v. (1534, febrero, 6): "Este dicho día estando los dichos señores

La compra es el segundo de los medios de los que se valió el cabildo catedralicio leonés para incrementar sus fondos bibliográficos. A través de esta vía se adquieren libros de carácter religioso, preferentemente libros de música³. A 1527 corresponde la única noticia sobre la compra de libros de carácter profano, puesto que los capitulares encargan al doctor Martín de Zurita que compre libros en la ciudad de Alcalá⁴. Cabe pensar, dado el corte erasmista de esta personalidad y ciudad, que la compra tendría como objetivo la incorporación de libros de contenido profano⁵.

La tercera vía utilizada por el Cabildo para satisfacer sus necesidades librarias fue la de encargar por medio de diputados la realización de nuevos libros para desempeñar las funciones litúrgicas y ceremoniales de la sede catedralicia, así como las administrativas⁶.

En este marco cronológico el cabildo leonés promovió activamente la confección de nuevos códices de contenido litúrgico. Para ello, comisiona a varios de sus miembros con el fin de que acuerden un precio con el artífice y se encarguen del control y supervisión de todas las actividades relacionadas con la fabricación del libro: compra de pergamino⁷, corrección del texto⁸ y encuadernación⁹. Terminada la obra, los comisarios la examinan y, si están conformes con ella, se procede a efectuar el pago acordado.

Los encargados de la realización material del libro manuscrito son, tal y como aparecen designados en las *Actas Capitulares del Archivo Catedralicio*, *escrivanos*, *escrivanos de letra formada*, *escrivanos de libros*, *escrittores de libros*, *libreros* e *yluminadores*. Todos ellos son profesionales específicos del libro, cuya actividad está vinculada al desarrollo de labores escriptorias, iluminadoras y encuadernadoras.

juntos en el dicho cabildo como dicho es mandaron contar al señor canónigo Fabián de Arze por quinze días en missas óbitos, proçiones y puntos por que va a Burgos a hazer traer los libros que mandó a la fábrica de la iglesia el doctor Saldaña thesorero desta iglesia. Testigos los suso dichos".

3. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.809, f. 42 v. (1461, julio, 13): "Item compló el dicho arçediano un misal pequeño en que están las oraciones e missas del año en mill e çient maravedís". Doc. 9.849, f. X r (1519, noviembre, 7): "Este dicho día en el dicho cabildo cometieron al señor administrador contador e consiliarios de la fábrica con el sochantre e los otros señores canónigos que son cantores para ver el libro del canto que se ha de comprar e para que determinen lo que se ha de dar por él e manden dar çédula dello. Testigos los de suso". Doc. 9.872, f. XII v. (1546, octubre, 8): "Este día mandaron quel señor provisor administrador e consiliarios y el señor canónigo Obregón con el maestro de capilla compren unos libros de música para la yglesia".
4. Doc. 9.855, f. XXXI v. (1527, junio, 3): "En la dicha çibdad de León a tress días del mes de junio del dicho año del señor de mill e quinientos y veynte y siete años estando los muy reverendos e çircumspectos señores el deán e cabildo e de la dicha yglesia de León juntos en su cabildo alto que es sito y agora se haze en el quarto nuevo sobre la sacristía de la dicha yglesia llamados por son de campana tañida e siendo el primiciero por entonces en el dicho cabildo el reverendo señor don Felipelita chantre e canónigo de la dicha yglesia en presencia de mí el dicho Bartholomé de Soto canónigo así mesmo de la dicha yglesia escrivano e notario público sobre dicho e de los testigos de yuso escriptos los dichos señores dixeron que davan e dieron liçençia al señor doctor Martín de Çuria para que después de despachado de la corte adonde yva sobre lo de las conclusiones del maestro Erasmo se podiere yr a Alcalá e encargaronle que allí comprase los libros quel señor administrador e canónigo Antonio de Obregón le diese por memoria para la librería de la dicha yglesia. Testigos los señores Antonio de Loronçana e Matheo de Arguello e el bachiller Martín de Valleezillo canónigos de la dicha yglesia. Bartholomé de Soto notario".
5. M. D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Op. Cit.*, p. 37.
6. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.816, f. 16 v. (1470, enero, 12): "Este día los dichos señores deputaron a los señores arçediano de Valderás e provisor e Maçias sobre razón del becerro que se ha de faser para la eglisea de las heredades della". Doc. 9.848, f. V v. (1519, enero, 3): "Este dicho día en el dicho cabildo los dichos señores nombraron e deputaron a los señores arçediano de Triacastella e abbad de Sant Guillelmo e liçenciado de Mayorga Pero Pérez e Juan de Villafañe e Alfonso Diez de Mogrovejo canónigos para que puedan entender con los señores officiales del señor obispo sobre los missales e manuales que se han de faser de nuevo. Testigos los de suso". Doc. 9.849, f. XXVII (1520, febrero, 24): "Este dicho día que fueron veinte e quatro de febrero de MDXX años los dichos señores estando en el dicho cabildo mandaron dar una carta para que pagasse el prioste los maravedís quel por Mateo de Arguello canónigo dixere que a gastado en su conçençia y de lo que costó el libro que fizo faser para la diputación. Testigos los señores Pedro de Villada e Diego de Salazar e el bachiller Diego de Grijera canónigos". Doc. 9.851, f. LX r. (1522, julio, 30): "En la dicha çibdad de León a treynta días del mes de julio del dicho año del señor de mill e quinientos e veynte e dos años estando los muy reverendos e çircumspectos señores el deán e cabildo de la dicha yglesia de León juntos en su cabildo alto que es sito en la claustra de la dicha yglesia llamados por son de campana tanyda en siendo primiciero por entonçe en el dicho cabildo el reverendo señor don Juan maestro arçediano de Valderas e canónigos de la dicha yglesia de León en presencia de mí el dicho Bartholomé de Soto escrivano e notario público sobre dicho e de los testigos de yuso escriptos nombraron para enendar e consultar la forma e manera del breviario nuevo e para baser e ygualar el preçio del a los señores don Felipelita chantre de la dicha yglesia e el beneficiado Alonso Gonçalez de los Ríos e Françisco de Robles canónigos de la dicha yglesia. Testigos los señores Juan de Villafañe e Martyn de Alisen e Pascual Loçamo canónigos de la dicha yglesia. Bartolomé de Soto notario".
7. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.833, f. 13 v. (1498, marzo, 30): "Este día los dichos señores deputaron a Luys de Llanos canónigo para que toviere cargo de faser comprar el papel e pergamino que es mester para escrevir el bezerro e faserlo escrevir. Testigos los suso dichos". Doc. 9.834, f. 18 v. (1501, noviembre, 17): "Este día los dichos señores dieron cargo a Juan de Villalpando e a Juan Rodrigues e a Luys de Llanos canónigos para que den a escrevir el bezerro y mandaron les dar dies reales para comprar papel. Testigos los suso dichos". Doc. 9.836, f. XLI r. (1499, diciembre, 20): "Este dicho día en el dicho cabildo los dichos señores mandaron dar çédula de trezientos e setenta e çinco maravedís para el bermello e papel del bezerro e la una parte de la fábrica e las dos partes de la mesa capitular. Testigos los de suso". Doc. 9.848, f. XXI r. (1519, abril, 6): "Este dicho día en el dicho cabildo los dichos señores cometieron a los señores Diego de Luazes e Diego de Castro canónigos juntamente con el señor administrador para que entiendan en baser traer pergaminos para çiertos libros que se han de faser para la yglesia e mandaron al dicho señor administrador que den el dinero que fuere menester para comprar las dichas pieles. Testigos los de suso".

Hay que señalar que no existe entre los artífices del libro una absoluta especialización, asumiendo por regla general varias tareas a la vez: escritura, corrección, anotaciones musicales, iluminación, encuadernación, etc. Es el caso de los escribanos de letra formada que, aunque en la mayoría de los casos no se les cita más que como escribanos, realizan además de la escritura del códice su iluminación.

En el primer tercio del siglo XVI aparece documentada la presencia de escribanos procedentes de Toledo prestando sus servicios al cabildo leonés. Parece ser que los artistas se desplazaban de una sede catedralicia a otra en función de los vínculos existentes entre sus cabildos¹⁰. Las relaciones entre los diferentes focos de producción de códices manuscritos se podrán esclarecer cuando se haya profundizado en este estudio.

Respecto a su condición social, los artífices específicos del libro en este ámbito son mayoritariamente laicos. A tenor de los datos documentales, mantienen una buena posición económica, ya que suelen disfrutar de algunas rentas de la fábrica catedralicia y habitan en casas del Cabildo.

Hasta el momento no existe un estudio detallado de la producción libraria manuscrita en la Catedral de León durante el siglo XV y la primera mitad del siglo XVI. Algunos artistas y sus respectivas obras han sido tratados historiográficamente por algunos autores con carácter general; es el caso de los trabajos de Z. García Villada¹¹, J. Domínguez Bordona¹² y J. Janini¹³.

El objetivo del presente trabajo es el estudio de los artífices que trabajaron, en ocasiones de forma esporádica y en otras con cierta asiduidad para el cabildo catedralicio leonés en los diversos aspectos relacionados con la confección del libro manuscrito: escritores, iluminadores, encuadernadores y libreros, concurriendo, a veces en una misma persona varias de estas facetas. Nuestro propósito es englobar los nombres de los autores materiales del libro manuscrito en el templo catedralicio leonés durante la decimoquinta centuria y la primera mitad de la decimosexta, aportando a los datos conocidos otros aún inéditos con el fin de lograr una visión de conjunto de la producción de códices manuscritos en este ámbito durante el periodo cronológico señalado.

-
8. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.812, f. 9 v. (1464, enero, 26): "Este día dieron para corregir los libros de canto que fesieron nuevos e que les den salario lo que mereciesen en sus conçiencias Alfonso de Sevilla e a Diego de León canónigos". Doc. 9.816, f. 8 r. (1469, diciembre, 1): "Este día los señores mandaron al señor maestrescuela que fasta día de Pascua de Resurrección corrija el medio misal de los coleteros colorados sopena de descuento. Testigos los de suso". Doc. 9.840, f. XI r. (1506, noviembre, 28): "Sábado XXVIIIº días del mes de noviembre año de MDVI este dicho día estando los señores en su cabildo Alto segund han de uso e costumbre seyendo príncipero el Reverendo Señor Don Alfonso Castañón abbad de Sant Guillelmo este dicho día los dichos señores deputaron a Benito Valençiano e a Juan de Castro e al bachiller Andrés Peres de Capillas para que emienden e corrijan y añadan unos manuales que Pero de Villalta por una petición dixo que quería haser para el obispado e asy mesmo para la convenençia de lo que avía de levar por cada uno dellos después de ansy corregidos emendados deputaron a los señores arçediano de Saldaña e el abbad de Sant Guillelmo y a Juan de Deva y a los vicarios de los arçedianos los que quieseran ser en ello e que estos fagan con el dicho Pero de Villalta. Testigos que fueron presentes Antón Rodrigues e Mansylla canónigos". Doc. 9.849, f. XLV v. (1520, junio, 14): "Este dicho día en el dicho cabildo el señor chanfre pidió a los señores que le diesen un maestro que corrija los libros del coro a costa del maestrescuela e pediolo por testimonio. Testigos los dichos". Doc. 9.855, f. XVIII v. (1525, febrero, 1): "En la dicha çibdad de León a primero día del mes de hebrero del dicho año del señor de mill e quinientos e veynte y siete años estando los muy reverendos e çircunspectos señores el deán e cabildo de la dicha yglesia de León juntos en su cabildo alto que es sito y agora se haze en el cuarto nuevo sobre la sacrestía de la dicha yglesia llamados por son de campana tañida e siendo príncipero por entonçes en el dicho cabildo el Reverendo Señor don Felipelita chanfre e canónigo de la dicha yglesia escrivano e notario público sobre dicho e de los testigos de yuso escritos los dichos señores cometieron a los señores Diego de Loazes sochanfre y Pedro de Joara e el doctor Martín de Çuria canónigos de la dicha yglesia que entendiesen en hazer el breviario nuevo de la dicha yglesia e que quitasen e mandiesen emendasen e corrigiesen lo que les paresçiese que corregir, emendar, añadir o quitar convenía e era nescessario e dieronles poder conplido para ello. Testigos los señores Martín de Alisen e Diego de León e Françisco de Valtoadamo canónigos de la dicha yglesia. Bartholomé de Soto notario". Doc. 9.874, f. 23 r. (1549, enero, 4): "Este dicho día los dichos señores cometieron a los señores administrador y consiliarios de la fábrica que vean el leçionario dominical que dize que está borrado y que no se puede leer bien en algunas partes y lo manden remediar y proveer según les paresçiere conviene al bien de la yglesia y servicio della".
9. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.846, f. XI v. (1516, diciembre, 17): "Este dicho día mandaron los señores dar çédula al Señor Diego de Luazes canónigo para que le den y paguen quatroçientos maravedís que paresçió el aver pagado para el encuadernar de un brebiario para la yglesia. Testigos los de suso". Doc. 9.877, f. 34 r. (1552, mayo, 13): "Este dicho día los dichos Señores mandaron que el señor Castañón administrador haga encuadernar y adereçar doss missales para que de aquí adelante aya en el altar doss missales".
10. A. MUNTADA TORRELLAS, *Misal Rico de Cisneros*, Madrid, 1992, p. 41.
11. Z. GARCÍA VILLADA, *Catálogo de los Códices y Documentos de la Catedral de León*, León, 1919, pp. 25-26 y pp. 67-68.
12. J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Exposición de Códices miniados españoles*. Catálogo, Madrid, 1929, p. 56; *Manuscritos con pinturas*. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España, Madrid, 1933, p. 181.
13. J. JANINI, *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España*. Vol. I. Castilla y Navarra, Burgos, 1977, pp. 128-129.

Rodrigo de Oviedo

Rodrigo de Oviedo es una de las personalidades relacionadas con la producción de libros manuscritos en León durante el segundo tercio del siglo XV. En las *Actas Capitulares* donde aparece citado, su nombre va unido generalmente al término "escribano" y "escribano de letra formada". Su actividad artística estuvo totalmente ligada a la sede catedralicia, para la que realizó la escritura e iluminación de un misal.

En el *Acta Capitular* correspondiente al 16 de junio de 1452, el cabildo catedralicio leonés a través del administrador de la obra, Juan García, le ordena acabar el misal que estaba realizando, y le paga mil ochocientos maravedís, la segunda parte de la cantidad total que había de cobrar por su factura¹⁴. Diez años más tarde, Juan García, según se había acordado en la reunión capitular celebrada el día 5 de octubre, le paga a su viuda, Teresa López, trescientos maravedís por la iluminación de unas letras en un cuaderno de dicho misal¹⁵. La recepción de este pago constata que antes del 5 de octubre de 1462 Rodrigo de Oviedo ya había fallecido, noticia que corrobora la referencia documental que establece el año 1462 como la fecha en que sus casas habían quedado vacantes¹⁶.

Por desgracia no hemos encontrado ningún dato concerniente a su situación socio-económica, aunque hay que señalar que el 15 de junio de 1461 figura como testigo en el traspaso de la renta de Trobajo de Cerecedo y Oteruelo¹⁷.

Z. García Villada, basándose en la información del *Acta Capitular* del 16 de junio de 1452, ha contemplado la posible identificación de la obra

confeccionada por Rodrigo de Oviedo con el *Misal leonés*, manuscrito constituido por los códices comprendidos entre los números 43 y 49 del Archivo de la Catedral de León¹⁸. No obstante, actualmente no debe aceptarse como válida esta atribución, ya que los presupuestos estéticos predominantes en el manuscrito citado no penetran en los códices miniados peninsulares hasta comienzos de la decimosexta centuria¹⁹.

Francisco Fernández

Desgraciadamente no disponemos de ninguna noticia documental relativa a la actividad libraria desempeñada por Francisco Fernández. La única referencia que hemos hallado sobre este escribano de letra formada data del 13 de junio de 1459, fecha en la que recibe las rentas de la fábrica catedralicia correspondientes a los dezmeros de Oteros del Rey y Aguilar²⁰. De esto se deduce que probablemente gozó de cierta holgura económica y consideración social.

Sancho Fernández

Las escasas noticias documentales acerca de Sancho Fernández lo presentan desempeñando el oficio de "cantor y escribano de letra formada" y "escribano de libros". En las *Actas Capitulares* pertenecientes al 13 de junio de 1459 y 16 de junio de 1460, aparece como beneficiario de unas rentas en los dezmeros de Aguilar²¹.

Bernardo de Oviedo

Bernardo de Oviedo es, sin duda, una de las figuras más destacadas en relación con el mundo del libro manuscrito durante la segunda mitad de la decimoquinta centuria en León. Su actividad artística estuvo muy ligada al templo catedralicio,

14. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.804, f. 26 r.: "Este dicho día estando los señores a su cabildo con el provisor mandaron a Juan García que fuese a acabar el misal que tiene Rodrigo de Oviedo et que le pague el segundo tercio que son MDCCC maravedís segund se fallare por el registro de Alfonso Fernandes. Testigos don Alfonso Gonçales chanfre e el maestrescuela e Juan Martines de Grajar e Juan beneficiado".

15. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.810, f. 55 v.: "Item los maravedís que dió el dicho Juan García a Teresa Lopes mugier de Rodrigo de Oviedo escrivano por çiertas letras iluminadas que estavan en un quaderno para el misal tresientos maravedís".

16. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.810, f. 34 v.: "Las casas que vacaron por Rodrigo de Oviedo escrivano dieronlas al abbad de Sant Guillelmo...".

17. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.809, f. XV v.: "Trobajo Çeresero e Oteruelo da Rodrigo Vaca seysçientos e çinquenta reales llevó un florín rematose en el lunes XV días de junio año de MCDLXI años el dicho Rodrigo Vaca traspasó esta dicha renta en Diego Lopes platero... Testigos Alfonso Macias e Juan Alfonso notario e Rodrigo de Oviedo escrivano de letra formada e Juan de Oviedo criado de Benito Gonçales canónigo".

18. Z. GARCÍA VILLADA, *Op. Cit.*, p. 26.

19. M. E. TARANILLA ANTÓN, *El Misal Rico de la Catedral de León (Códices 43-49)*, León, en prensa.

20. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.807, f. 16 r.: "Desmeros de Oteros de Rey da Alfonso Fernandes de la Rua en quinientos e dies reales llevó un florín da Alfonso Macias quinientos e çinquenta reales llevó una dobla rematose en el miércoles XIII días del mes de junio año sobre dicho el dicho Alfonso Macias traspasó esta dicha renta en Francisco Fernandes escrivano de letra formada en la dicha quantía de los dichos quinientos e çinquenta reales en que la sacó e él estando presente así dixo que la rescibía e rescibió en la dicha quantía sobre dicha e dio por su fiador al dicho Alfonso Macias ambos a dos de mancomún e carta otorgaron contrato fuerte e firme. E eso mesmo traspasó la renta de los desmeros de Aguilar en el dicho Francisco Fernandes...".

organismo del que recibió diversos encargos para la realización de libros litúrgicos.

Según consta en el *Cuaderno de Cuentas de Fábrica* perteneciente a 1442, Bernardo de Oviedo recibió diferentes pagos por la escritura, iluminación y encuadernación de ocho cuerpos de libros. Su actividad consistió en la realización de ochenta y cuatro letras grandes caudales y mil setecientos cuarenta y nueve letras pequeñas. Se le pagaron dos mil cien maravedís por las primeras, y mil setecientos cuarenta y nueve maravedís por las segundas. Por el pergamino que empleó recibió dos mil ciento treinta y tres maravedís. Corrigió y enmendó los ocho volúmenes, percibiendo por esta tarea mil seiscientos maravedís. Finalmente recibió cuatro mil maravedís por la encuadernación de los diferentes volúmenes²².

Basándose en este dato documental, Z. García Villada identifica los diferentes volúmenes realizados por Bernardo de Oviedo con los respectivos códices constitutivos del *Misal leonés*. Para este autor la figura de Bernardo de Oviedo cobra preeminencia como artífice de la obra respecto a Rodrigo de Oviedo, cuya atribución sitúa en segundo lugar. Sin embargo, al igual que en el

caso de Rodrigo de Oviedo, hay que señalar que esta hipótesis es errónea, ya que los programas decorativos presentes en el Misal leonés no aparecen en los códices iluminados españoles hasta las primeras décadas del siglo XVI²³.

Según figura en las *Actas Capitulares* Bernardo de Oviedo recibió del cabildo catedralicio diferentes pagos por la factura de libros. En abril de 1470 Bernardo de Oviedo se beneficia del pago del cabildo leonés por la escritura y encuadernación de un libro de misas y procesiones²⁴. Por último, en 1487 los capitulares de la Catedral de León ordenan pagarle por la realización de un procesionario iluminado²⁵.

Probablemente gozó de una buena posición económica y de cierta consideración social, ya que disfrutó de varias rentas de la fábrica catedralicia. En 1461 adquirió una renta en Navatejera²⁶, en 1464 en Folledo²⁷ y en 1466 de nuevo en Navatejera²⁸, aunque renuncia a esta última el mismo año²⁹.

Asimismo, se contabilizan entre sus bienes varias casas. En 1475 poseía una casa "a la Anchura"³⁰. En 1477 se apropia de cuatro casas del Cabildo en Puerta Castillo³¹. Sus bienes inmuebles debieron ser más amplios, ya que por el *Acta Capitular*

21. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.807 f. 18 r.: "Desmeros de Aguilar da Fernando de Ordás nuevecientos e veynte reales una dobla da Alfonso Macias nuevecientos e cinquenta reales rematose en el miércoles XIII días de junio año de 1459 años el dicho Alfonso Macias traspasó esta dicha renta en Sancho Fernandes cantor e escrivano de letra formada ...". Doc. 9.808, f. 14 v.: "Desmeros de Aguilar da Pero de Narbaes mill e dosientos e cinquenta reales llevo dos doblas da Alfonso Macias mill e quinientos reales ha de aver tres florines rematose en el lunes XVI días de junio año de 1460 años el dicho Alfonso Macias traspasó esta dicha renta en Sancho Fernandes escrivano de libros otro tal recabdo. Testigos commo está en los desmeros de Oteros del Rey".
22. Z. GARCÍA VILLADA, *Op. Cit.*, pp. 25-26. En la revisión que hemos realizado de los *Cuadernos de Cuentas de Fábrica* pertenecientes a 1442 no hemos hallado esta noticia documental.
23. M. E. TARANILLA ANTÓN, *Op. Cit.*
24. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.816, f. XXXIV r.: "En el cabillo alto lunes nueve días del mes de abril año de MCDLXX años estando los señores ayuntados a su cabillo primiciero el arçediano de Triacastella mandaron a Juan Gonçales de Çamora por este presente que pague a Bernaldo escrivano de letra formada MVL reales por el libro de misas proçesiones que fiso e enquadernó e estando en el dicho cabillo el maestrescuela e el doctor Álvaro de Vargas provisor e Diego de Robres e Garcia de Mansilla e Alfonso de Sevilla e el maestrescuela de Oviedo e Pedro de Getino e Françisco Ferrandes e el bachiller de Alarcón e Fernand Sanches de Çaçeres e Gutierre de Vallo e Pero Alfonso de Carvajal e Juan Alfonso de Mesa e Álvaro de Castrillo e Pedro de Bolanos e Pedro de Mixargos e Rodrigo de Castroverde e Juan Gonçales de Çamora prioste e el bachiller Martín Arias e Luys de Llanos e Juan de Noreña canónigos e Juan Martines de Çisneros e Pedro de Narbaes e Pedro de Quirós e Antonio Ruberte e Diego Alvares e Antón Bardino beneficiados".
25. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.824, f. 23 v.: "En el cabillo alto miércoles veynte e doss días del mes de junio año de mil cuatrocientos e ochenta e çinco años seyendo primiciero a la sazón el señor don Alfonso Ferrández de Villalpando arçediano de Valderas e otros muchos señores más de las dos partes mandaron al señor García de Mansilla que de qualesquiera maravedís que se debe a la fábrica de la dicha iglesia pague un proçesionario pintado que fesiese Bernaldo que se començó a faser en el tiempo que hera administrador. Testigos los suso dichos".
26. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.809, f. VII r.: "Navatijera da Alfonso Ferrandes CLIII^o rematose en el miércoles XXII días de jullio año de 1461 años traspasó esta dicha renta el dicho Alfonso Ferrandes en Bernaldo escrivano de letra formada ...".
27. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.812, f. XXXV v.: "Folledo da Graçia de Mansilla CL reales da Alfonso Ferrandes CLV reales rematose en el esta dicha renta traspasola el dicho e Alfonso Ferrandes en la dicha quantía de los dichos çiento e cinquenta e çinco reales en Bernaldo escrivano de letra formada segund pasó por Alfonso de Castro fijo de Fernand Alfonso de Castro notario de la iglesia et quedó por su fiador el dicho Alfonso Ferrandes".
28. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.813, f. 37 r.: "La renta de Navatijera que son terras e prados que mercó el cabildo que fue de Suero de Quiñones la qual fasía fuero a la dicha iglesia e la tomó el cabildo tanto por tanto sacola en renta Fernando de Ordás canónigo en dosientos maravedís leoneses viejos con sus gallinas e rematose en el miércoles veynte e un días de mayo año de MCDLXVI años. Testigos el arçediano de Saldaña e Pero Gonçales de Cusaça e Diego Alvares de Reliegos canónigos. Miércoles veynte e çinco días de junio año de MCDLXVI años el dicho Fernando de Ordás traspasó esta dicha renta en Bernaldo escrivano de letra formada ...".

del 19 de enero de 1487 sabemos que sus tres casas "a la Anchura" habían quedado vacantes³², aunque fue propietario en esta misma ubicación de un total de cuatro, según consta en el traspaso de las mismas efectuado en agosto de ese mismo año³³. Estas dos últimas noticias documentales confirman que en 1487 Bernardo de Oviedo había fallecido, pues sus casas habían quedado vacantes.

Gonzalo Alfonso de Oviedo

Aunque no contamos con noticias alusivas a la actividad artística de Gonzalo Alfonso de Oviedo, sabemos que en enero de 1464 reside ya en León, en unas casas situadas en Santa Marina³⁴. Su presencia en la capital leonesa se localiza, al menos, hasta 1473, año en el que renuncia a la vivienda en la que había habitado durante el intervalo cronológico señalado³⁵. En ambas referencias documentales Gonzalo Alfonso de Oviedo aparece denominado como escribano de letra formada.

Pedro de Villaverde

Las *Actas Capitulares* pertenecientes al Archivo de la Catedral de León citan a Pedro de Villaverde

de como escribano de letra formada en sólo dos ocasiones. En marzo de 1474 disfrutaba de la mitad de la renta de Marzanas³⁶, posesión que todavía conservaba en enero de 1479³⁷.

Pedro de Laredo

Aunque en la documentación no se le cita como escribano, Pedro de Laredo, canónigo de la Catedral de León, desempeñó tareas escritoriales para esta institución. El 16 de febrero de 1508 el Cabildo nombra a los diputados encargados de acordar con Pedro de Laredo las condiciones para la realización de un misal para el altar mayor del templo catedralicio, concretándose desde un primer momento la planificación del manuscrito y el presupuesto destinado para su elaboración³⁸. El 1 de marzo siguiente recibe la tercera parte de cien mil maravedís, cantidad total que el cabildo había concedido para la realización del misal³⁹. El fallecimiento de Pedro de Laredo se produce antes del 25 de octubre de 1510, ya que en la reunión capitular celebrada ese día el cabildo designa nuevos diputados para que se encarguen de establecer qué cantidad del dinero concedido se había gastado en la realización del manuscrito, revisar lo que se había escri-

-
29. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.813, f. 46 r.: "La renta de Navatijera que los señores mercaron de Alfonso Macias de los maravedís de las casas que vendieron a Sant Marçiel a Alfonso Oblanca la qual tenía Bernaldo escrivano de letra formada en que ha terras e prados e fueros renunció la en que cabillo e en la quantía que la él tenía ...".
 30. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.818, f. 51 r.: "Miércoles XIV del dicho mes de junio año de MCDLXXV estando los señores en el dicho cabildo alto Álvaro de Castrillo canónigo e sochantre por poder que tiene de María Gonçales criada que fue de Juan Martines de Raga e de su marido Alfonso Gonçales de Nalón renunció en el dicho cabillo una casa pequeña que la dicha María Gonçales tiene de los dichos señores junto con la casa de Bernaldo escrivano a la anchura e los señores la resçibieron en sy e mandaron que andoviese al pregón tres cabillos como dispone la constitución".
 31. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.820, f. XVI r.: "En León miércoles dies e siete días del dicho mes de diciembre de setenta e siete años estando los señores deán e cabillo de la dicha iglesia ayuntados a su cabillo en el cabillo alto viejo que está en la claustro de la dicha iglesia seyendo primicerio el señor chantre Pero Gonçales de Oviedo canónigo renunció en el dicho cabillo quatro casillas que tiene de los dichos señores a Puerta Castillo para que las dé a Bernaldo escrivano de letra formada en la suma e quantía que él las tiene e luego los dichos señores resçibieron la dicha renunciación e dieron las en la quantía e suma que él las tenía a Bernaldo escrivano ...".
 32. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.825, f. 1 r.: "Las casas que vacaron por Bernaldo escrivano que son tres casas a la Anchura".
 33. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.825, f. 1 r.: "Otra casa a la Anchura que está en corral que vacó por él a 24 de noviembre de 1486 dió Moslares por todas quatro casas de la Anchura segund que vacaron por el dicho Bernaldo CCL reales ha de aver III florines a XIX de enero ...".
 34. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.812, f. 9 r.: "Viernes tres días de enero año de 1464 años estando los señores a su cabillo paresçió de presente Gonçalo Alfonso rector de Sant Miquell çerca de Sant Clodio e demitió en el dicho cabillo las casas que él tenía de los dichos señores que son a Santa Marina e los dichos señores resçibieron las e dieron las luego en renta por su vida a Gonçalo Alfonso de Oviedo escrivano de letra formada vesino de la çibdat de León ...".
 35. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.817, f. 1 r.: "En el cabillo alto miércoles quinze días del mes de setiembre año de 1473 años estando los señores en su cabillo e al arcidiano de Triacastella Gonçalo de Oviedo escrivano de letra formada demitió en cabillo las casas que son a Santa Marina que él tiene de los dichos señores ...".
 36. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.817, f. 46 r.: "En el cabillo alto viernes seys días del dicho mes de março año de 1474 estando los señores en su cabillo Juan Gonçales de Çamora canónigo prioste puso en descuento a Pedro de Getino como fiador de Pedro de Villaverde escrivano de letra formada por la meytad de la renta de Marçanes".
 37. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.821, f. 64 r.: "Este día Juan Gonçales de Çamora canónigo e prioste de la iglesia de León e Bartolomé clérigo bachiller de los dose del coro de la dicha iglesia entraron por fiadores de Pedro de Villaverde escrivano de letra formada en la mitad de la renta de Marçanes que tiene el dicho Pedro de Villaverde de los señores deán e cabillo de la dicha iglesia ...".
 38. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.841, f. XXV v.: "Este día los dichos señores nombraron a los señores maestrescuela don Pero de Solís e Gil de Molina administrador e Francisco de Valderas e Benito Valençiano canónigos para que hablen con Pero de Laredo canónigo sobrel hazer del misal para el altar mayor e platiquen con él la orden e manera que ha de tener e llevar e lo que le han de dar por él e bagan los capítulos e lo refieran en el cabillo dieronles poder para ello. Testigos los suso dichos. Passó este auto ante Pero de Medina canónigo e notario".

to del mismo y buscar otro escribano que continuase su escritura⁴⁰. El 20 de junio de 1511 el cabildo ordena la provisión de la ración que había quedado vacante por Pedro de Laredo⁴¹, tras pasándose ese mismo año las casas donde había residido⁴².

Recientemente se ha identificado el manuscrito iniciado por Pedro de Laredo con el *Misal leonés* que, a tenor de los nuevos datos documentales encontrados en las *Cuentas de Fábrica* pertenecientes a 1530, ha pasado a denominarse *Misal Rico* de la Catedral de León⁴³.

Baltasar de Binar

Según el *Protocolo notarial de Juan de Pedrosa*, el 2 de noviembre de 1510 el escribano procedente de Toledo, Baltasar de Binar, fue contratado, junto con el tañedor de órganos Cristóbal, por el cabildo catedralicio leonés para concluir el misal iniciado por Pedro de Laredo⁴⁴. Por lo que respecta a esta obra, se comprometió a no sobrepasar los tres volúmenes y a seguir la muestra de escritura de Gonzalo de Córdoba, que había sido utilizada como modelo por Pedro de Laredo. Esta forma de proceder tuvo como consecuencia la utilización de los mismos elementos: renglones en tinta rosácea, letras capitales negras y rojas, y cuaterniones.

Gonzalo de Córdoba es el escribano del *Misal Rico de Cisneros*, manuscrito realizado en Toledo entre 1503 y 1518, con el que el *Misal Rico* de la Catedral de León mantiene una gran analogía⁴⁵.

Cristóbal de Anuncybay

El tañedor de órganos Cristóbal es junto con Baltasar de Binar el escribano contratado por el cabildo leonés para la finalización del misal iniciado por Pedro de Laredo. Hemos identificado a éste con Cristóbal de Anuncybay, tañedor de órganos de la Catedral de León desde 1502 hasta 1527⁴⁶. A su cargo compete tocar dicho instrumento y componer piezas musicales, actividades que en ningún momento imposibilitan la escritura de música en un códice, tarea que probablemente desarrolló en el *Misal Rico*.

Ramírez

En la única referencia documental donde aparece mencionada esta personalidad, su nombre va ligado al término "iluminador". En el *Acta Capitular* de 21 de mayo de 1514 este miniaturista apellidado Ramírez, figura como receptor del pago de quince ducados por la iluminación de tres Crucifixiones en el misal de la fábrica catedralicia⁴⁷. El manuscrito en el que este iluminador trabaja es el *Misal Rico* de la Catedral de León, donde no hemos localizado estas miniaturas debido a la pérdida de muchos de sus folios⁴⁸.

Hemos localizado a este miniaturista trabajando en la realización de 31 cantorales para la Catedral de Córdoba entre 1502 y 1504 por encargo del obispo Juan Rodríguez de Fonseca y el Cabildo⁴⁹. La ausencia de miniaturistas en León podría haber conducido al cabildo leonés a contactar con un iluminador procedente de

39. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.841, f. XXVIII r.: "Este día los dichos señores mandaron a Gil de Molina canónigo e administrador que dé a mi Pedro de Laredo beneficiado el tercio de los çient mill maravedís que se me han de dar por el misal y que resçiba de mi obligaçión que no acabando el dicho misal que bolvere los dichos (tachado) maravedís que resçibiere contanto que lo que toviere hecho del mes en descontado a respeto de los dichos çient mill maravedís conforme al contrato que conmigo se hizo mandaron dar çédula del dicho terçio por antel Señor Alfonso Graçia canónigo e notario. Testigos los suso dichos".

40. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.842, ff. 6 v. Y 7 r.: "En León viernes XXV días del mes de octubre de MDX años este dicho día estando los reverendos señores deán e cabildo de la yglesia de León en su cabillo alto e seyendo primiçiero el reverendo Señor Don Françisco de Loronçana arçediano de Mayorga dexieron que deputavan e deputaron por deputados para ver el misal que avía escrito Pero de Laredo que dios aya a los señores Juan de Betanços e Benito Valençiano e Françisco de Valderas e Pero de Villada para que vean lo que escrevió dello y ansy mesmo para ver lo que avía resçebido y que todo feziesen cuenta y que ansy mesmo para que vusque un escrivano que aquí estava de Toledo y como tres escrivanos sy oviese que con ellos (f.7r.) o con quales quiera dellos les mirasen su letra e las examinasen y feziesen con ellos concierto quien lo escreviría mejor y más barato y de todo lo uno y lo otro ansy fecho lo referiese en el dicho cabildo. Testigos Diego de Valderas e Pero Suares beneficiados de la dicha yglesia".

41. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.842, f. 43 v.: "Este día los dichos señores e juntamente en nombre e commo su procurador apellaron por palabra e por escripto de la manera que se sygue a un requerimiento que les fue fecho sobre que diesen la posesión de la raçión que vacó por Pedro de Laredo".

42. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.842, f. 82 r.: "Unas tres casas que vacaron por Pedro de Laredo que son ...".

43. M. E. TARANILLA ANTÓN, *Op. Cit.*

44. M. E. TARANILLA ANTÓN, *Op. Cit.*

45. Para una perspectiva completa sobre este escribano consúltese A. MUNTADA TORRELLAS, *Op. Cit.*, pp. 32-40.

46. M. D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D. TEJERA PABLOS, I. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, *El coro de la Catedral de León: arte, función y símbolo*, León, 2000, p. 68.

47. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.844, f. XXVIII r.: "Este dicho día los dichos señores juntamente con el señor provisor el doctor Andrés Peres mandaron mandaron dar a Ramires y luminador por tres crucefix que que fizo para el misal de la fablica quinze ducados. Testigos los sobredichos".

48. M. E. TARANILLA ANTÓN, *Op. Cit.*

Córdoba, ya que las relaciones artísticas entre ambas instituciones tenían una vía abierta, como muestra el trabajo que en ellas realizaba simultáneamente el platero Enrique de Arfe⁵⁰.

Juan Fernández

Juan Fernández desarrolla su actividad escritoria durante los dos primeros tercios del siglo XVI en la Catedral de León, institución de la que recibe diferentes encargos para la elaboración de libros de carácter religioso y litúrgico. En la documentación que hemos revisado aparece citado como "escritor de libros" y "librero". El 18 de enero de 1524 el cabildo nombra una comisión para que revise los libros que Juan Fernández ha realizado y ordena al administrador de la obra que se ocupe del pago a dicho escribano⁵¹. El 24 de diciembre de 1543 aparece como receptor de cincuenta y tres reales, treinta y tres en concepto de contrato, y diecisiete por los trabajos realizados durante el año pasado y el presente⁵². Dicho contrato había sido revisado el 17 de diciembre del mismo año⁵³. El 14 de noviembre de 1548, el cabildo acuerda la cantidad que le ha de dar por la realización de varios cuadernos en el misal grande⁵⁴. En este último caso, se trataría de la escritura de una serie de folios añadidos en el *Misal Rico* de la

Catedral de León después de su división en ocho volúmenes en octubre de 1548⁵⁵.

En diciembre de 1543 reside ya en las casas de las Boticas, vivienda que sigue ocupando en 1547⁵⁶. Debió disfrutar de cierta holgura económica, pues en 1548 disfrutaba de algunas rentas de la fábrica catedralicia en Castrillo de la Ribera y en 1548 intervino como procurador a favor de su hijo Alonso Fernández, capellán de la capilla de San Salvador de la catedral en el pleito que éste mantenía con el canónigo Gaspar de Villafañe⁵⁷.

La última referencia documental obtenida de la consulta de las *Actas Capitulares* corresponde a la reunión celebrada el 1 de diciembre de 1553, donde se trata una petición que Juan Fernández eleva al Cabildo⁵⁸. Las *Cuentas de Fábrica* registran numerosos pagos realizados entre 1549 y 1560 a Juan Fernández por la compra de pergamino, así como por la escritura e iluminación de libros de carácter litúrgico destinados al servicio de la sede catedralicia⁵⁹. Hasta el momento Juan Fernández ha sido considerado un impresor⁶⁰. Sin embargo, los nuevos datos documentales que aportamos lo vinculan directamente con la tarea escritoria e iluminadora de libros.

49. M. NIETO CUMPLIDO, *La miniatura en la Catedral de Córdoba*, Córdoba, 1972, p. 33 y p. 51; J. YARZA LUACES, "Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca", *Jornadas sobre la Catedral de Palencia*, Palencia, 1989, p. 119.

50. M. V. HERRÁEZ ORTEGA, *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*, León, 1988, pp. 118-120.

51. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.853, f. XXIII v.: "Este dicho día estando los dichos señores juntos en el dicho su cabildo segund dicho es cometieron a los señores Alvaro de Lejazes e Pedro de Joara canónigos de la dicha yglesia que toviessen cargo de ver los libros e obra dellos e Juan Ferrandes faze e que por sus cedulas dellos el administrador pague lo que al dicho Juan Ferrandes librare. Testigos los suso dichos".

52. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.869, f. XIII r.: "Este día declaron que se dé a Juan Fernández escrittor de lybros cincuenta reales los treynta e tres conforme al contrato e los diez e siete por que sea parte de lo que pedía den le aver dado que bazer fasta agora an se le de dar por este año pasado y por el que vyene".

53. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.869, f. XI r.: "Este día se cometió lo del contrato de Juan Fernández excrittor de lybros que lo vean de iusticia y lo determinen".

54. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.874, f. 17 r.: "Este día los dichos señores cometieron a los señores provisor administrador y consiliarios de la fábrica que traten con Juan Fernández y conçierten sobre los quadernos que escrebió del missal grande y lo que ellos conçertaren dende agora se lo mandaron pagar y dar çedula al dicho Juan Fernández".

55. M. E. TARANILLA ANTÓN, *Op. Cit.*

56. M. D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Op. Cit.*, p. 26.

57. M. D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Op. Cit.*, pp. 26-27. De este pleito también se trata en la reunión capitular celebrada el 24 de diciembre de 1543. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.869, f. XII v.: "Este día cometieron a los señores deputados generales que que (sic) oyan a Gaspar Vyllafañe hermano de hermano de Hernando de Vyllafañe e a Juan Fernández escrittor de lybros e que den consentimiento de partes que son los suso dichos los conçierten e conçuerden como vieren e los quiten de diferencia e ansy dieronse de ambas las dichas partes lo determinen para lo qual convertir en la manera suso dicha les dieron poder cunplydo tan bastante commo sus mercedes lo tienen lo qual les cometyeron y encargaron todo lo suso dicho".

58. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.879, f. 13 r.: "Este día los señores cometieron a los señores Juan de Lorençana y Diego de la Calçada para que vean la petición de Juan Fernández librero y provean en ello lo que ballaren de justicia".

59. A. C. L., *Actas Capitulares*, doc. 9.402, f. 10 v.; f. 12 v.; f. 15 v.; f. 22 v.; f. 28 r.; f. 30 v.; f. 34 v.: "Más se le descargan veynte y nueve mill y quarenta maravedís que paso a Juan Fernández escrittor de libros de dos libros dominicales que escribió para la yglesia que comiença en la fiesta de la Ascensión hasta el octavo de Corpus Christi y otras cosas que escribió"; f. 36 r.; f. 39 r.; f. 43 v.

60. M. D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Op. Cit.*, pp. 26-27.

La catedral de León en los dibujos de Richard Roskell Bayne (1865)

Francesca Español Bertran

RESUMEN

En este estudio se analizan los dibujos realizados por el arquitecto Richard Roskell Bayne durante su viaje por España el año 1865, especialmente los trece que realizó en León. Entre los que corresponden a la catedral, destacan los de tres vidrieras ya que constituyen el documento gráfico más antiguo conocido sobre ellas.

ABSTRACT

In this study there are analyzed the drawings realized by the architect Richard Roskell Bayne during his trip by Spain the year 1865, especially the thirteen that it realized in León. Between those who correspond to the cathedral, those of three shop windows stand out since they constitute the most ancient graphic document known on them.

PALABRAS CLAVE: Catedral de León. Vidrieras. Richard Roskell Bayne en España. Arquitectos ingleses en España (s. XIX). Viajes ingleses en España (s. XIX).

KEY WORDS: Cathedral of León. Stained glass. Richard Roskell Bayne in Spain. English architects in Spain in XIXth. century. English Trips in Spain in XIXth. Century

Según una tradición largamente asentada entre los arquitectos ingleses desde época neoclásica, al concluir sus estudios, Richard Roskell Bayne recorrió varios países de Europa y Turquía atraído por sus monumentos. La amplísima colección de dibujos resultante de este periplo que se prolongó durante los años 1864-1865 se conserva desde 1995 en el Museo Maltwood de la Universidad de Victoria, en Canadá,¹ y ofrece no pocas sorpresas para el medievalista hispano. Bayne visitó extensamente Francia e Italia y recorrió también buena parte del territorio español. Algunos de los edificios que pudo ver en la península desaparecieron con posterioridad o

fueron objeto de restauraciones abusivas, lo que convierte las vistas que de ellos nos ha legado el arquitecto inglés en un documento inestimable. Es lo que sucede, por ejemplo, con la iglesia románica de San Juan de Lérida derribada a finales del XIX, cuya rica portada de avanzado el siglo XII revive a través de uno de los dibujos de la colección canadiense². Lo hacen otros muchos monumentos del medioevo hispánico entre los que destacan la Plaza del Rey de Barcelona con su fuente gótica desaparecida con posterioridad³, el sepulcro de los Boil de Santo Domingo de Valencia que el dibujo de Bayne nos muestra *in situ*, antes de su traslado al Museo Arqueológico

1. El fondo también comprende una amplia colección de dibujos realizados por Bayne durante su larga estancia en la India. Todo este material catalogado por Janice CURRIER y Terry HUMBY en 1998 es consultable a través de Internet. En la preparación de este trabajo me he servido tanto del material gráfico, como de las notas biográficas de Richard Roskell Bayne que lo acompañan.

2. Dibujo número U994.30.61. En el catálogo aparece identificado erróneamente como San Lorenzo. La iglesia que se dibujaba era conocida como San Juan de la Plaza por su emplazamiento y fue derribada a finales del XIX. Hasta el momento en que se redescubrió su ábside hace unos años, sólo informaban de sus características dos litografías realizadas desde el mismo ángulo de la plaza leridana. Curiosamente, aunque la historiografía local ha venido ignorando este hecho, el arquitecto George Edmund STREET a su paso por Lérida algo antes que Bayne dibujó la planta de edificio que fue publicada en 1865 en su *Gothic Architecture in Spain*. Reunimos el material gráfico de esta iglesia por primera vez en: F. ESPAÑOL BERTRAN, "Les paroisses dans la ville: l'exemple de Lérida", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXX (1999), pp. 147-150.

Nacional de Madrid⁴, o el patio de la Casa Zaporta zaragozana con anterioridad a su derribo⁵. Otro dibujo nos restituye el Portal de Serranos de la muralla de Valencia⁶.

Bayne fechaba sus dibujos y a través de esta información podemos reconstruir el itinerario y duración de su viaje peninsular. Entró en la península procedente de Francia y el primer lugar donde se le documenta es la ciudad de Pamplona. El día 2 de enero realiza varios dibujos de la catedral y de San Saturnino. Desde allí se traslada a Olite y en su camino hacia Barcelona, a donde llega 19 de enero, se detiene brevemente en Tudela, Tarazona, Veruela, Zaragoza, Lérida, Poblet y Tarragona. Tras permanecer tres días en Barcelona reanuda su viaje dirigiéndose a Valencia. Diversos dibujos de los monumentos de esta ciudad están fechados entre el 22 y el 24 de enero. Se desplaza con rapidez puesto que el 26 ya está en Toledo. Los dibujos que realiza de diversas iglesias de la ciudad y de su muralla están datados los días 26 y 27. Con posterioridad, entre el 3 y el 15 de febrero, recorre Segovia, Ávila, Salamanca Zamora, Medina del Campo y Valladolid. Se dirige a Burgos en donde se detiene del 16 al 21 de febrero. Al reanudar su periplo se encamina a León pasando por Palencia. Varios dibujos están fechados en esta ciudad el día 22. Entre el 24 y el 27 de febrero visita los monumentos leoneses y después se traslada a Galicia. Un dibujo fechado el 4 de marzo confirma su presencia en Lugo. Quizá viajó hasta Santiago de Compostela, si bien la documentación conservada no lo refleja. Sin embargo, como veremos más adelante, no puede descartarse que su estancia gallega se debiera a otros motivos. El 12 de marzo Bayne ya está en Sevilla y de acuerdo con

sus anotaciones permanece en la ciudad una semana. La estancia parece ser la más larga de su viaje español, un hecho que apunta al interés del arquitecto por los monumentos visitados. Hay que desechar cualquier otra eventualidad (una indisposición, por ejemplo) dado que a lo largo de todos estos días estuvo activo como lo atestiguan los dibujos conservados. Tras su estancia en la capital hispalense se dirige a Córdoba donde permanece entre el 20 y el 22 de marzo para pasar luego a Málaga (24 de marzo) y de ahí a Granada donde le hallamos el día 25 y en donde concluye su periplo español.

En algo más de dos meses y medio Richard Bayne recorrió la península de norte a sur y dispuso del tiempo para realizar un considerable número de dibujos cuyo total asciende a 184. Sin duda trabajaba rápido, lo que le permitió incluso colorear alguno de los ejemplares. Es evidente que el recorrido de otros viajeros que le precedieron y las noticias que insertan las guías locales sobre la distancia existente entre ciudades y el tiempo necesario para recorrerla con los medios tradicionales, contrasta con los datos hodométricos que proporcionan las anotaciones de Bayne en sus dibujos. La velocidad a que se desplaza y el desarrollo de su itinerario llevan a pensar que se sirvió mayoritariamente del tren como lo hacen contemporáneamente (1862) el Barón Charles Davillier y Gustavo Doré según lo refleja el diario de su viaje español⁷. Para viajar desde Galicia a Sevilla Bayne debió de utilizar algún vapor. No sólo apunta a ello el tiempo empleado en el viaje, sino la interrupción de sus apuntes entre el 4 de marzo -el último dibujo gallego- y el 12 del mismo mes que es la fecha que lleva el primero andaluz. Desde Andalucía (probable-

3. Dibujo U994.30.87. Se trataba de una fuente del siglo XV cuyo diseño tenía mucho en común con la desaparecida de Játiva que se reproduce en una acuarela del pintor inglés Thomas Robert Mac Quoid (1820-1912) perteneciente a una colección privada, fechada en 1878. Su tipología, que comprende una cuba de gran formato en cuyo centro se sitúa un vástago de caprichoso diseño, recuerda el de algunas fuentes catedralicias.

4. Dibujo número: U994.30.95. Para la peripecia de este sepulcro de la segunda mitad del siglo XIV, ahora de nuevo *in situ*: J. AMADOR DE LOS RÍOS, "Sepulcro mural de los caballeros don Pedro y Don Felipe de Boil", *Museo Español de Antigüedades*, I, (1872), pp. 235. M. ASSAS, "Urnas sepulcrales del siglo XIV procedentes de Valencia", *Museo Español de Antigüedades*, VI (1875), pp. 217-247. BARON DE SAN PETRILLO, *El doble sepulcro de los Boil que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional y en el Provincial de Valencia no es de los señores de Manises*. Discurso leído en Madrid el 16 de abril de 1920.

5. Dibujo U994.30.448. Sobre la historia del edificio: J. A. GAYA NUÑO, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, 1961, pp. 302-308.

6. Se trata del dibujo número U994.30.655. En el Fondo está mal catalogado. Se registra como "Puerto de Cuarte" como si se tratara de un topónimo, y se presenta aparte de los dibujos realizados por Bayne en la ciudad de Valencia. Por otro lado, no se trata del "Portal de Quart" sino del de Serranos.

7. *L'Espagne*, Paris, 1874 (traducción española desde 1949). Nosotros nos servimos de la edición castellana aparecida en dos volúmenes el año 1988 bajo el título *Viaje por España* en la editorial Grech de Barcelona.

mente el puerto de Cádiz) también empleará el barco para dirigirse a Italia.

Richard Roskell Bayne había nacido en 1837 en Warwickshire y por lo tanto cuando inició su viaje tenía 27 años. Había estudiado arquitectura con Sir Charles Barry, una de las figuras más emblemáticas del *Gothic revival* inglés, en los años inmediatamente posteriores a la *The Great Exhibition* de 1851 que mostró brillantemente el ideario de esta generación de arquitectos y diseñadores ingleses⁸. Muchos de los que participaron activamente en ella habían recorrido Europa y dibujado sus monumentos. El propio Charles Barry realizó un largo periplo entre los años 1817 y 1820⁹. Los viajes habían llevado al arquitecto y diseñador Owen Jones hasta el sur de España donde visitó la Alhambra de Granada que dibujó concienzudamente, publicando algo después este material bajo el título *Album Book: Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra from Drawings Made on the Spot in 1834 by the late Jules Goury, and in 1834 and 1837 by Owen Jones*¹⁰. Otro de los arquitectos comprometidos en la gran exposición de 1851 fue George Edmund Street. También viajó por Italia y cuando Bayne inicia su viaje español Street sólo hace muy poco que ha concluido el suyo. Dos libros resumen esta experiencia: *Brick and marble in the Middle Ages. Notes of a Tour in Italy* (1855) *Gothic Architecture in Spain* (1865)¹¹. En algún caso la información que proporcionan Bayne y Street sobre determinados monumentos es complementaria. Es lo que sucede, por ejemplo, con la iglesia de San Juan de Lérida¹².

Al concluir su periplo europeo Richard Roskell Bayne regresa a Inglaterra y tras trabajar por un breve período en el taller del arquitecto Digby Wyatt, el 20 de marzo de 1866 se vincula a la Indian Railway Company y se traslada a la India¹³. Permanecerá en la compañía hasta el 30 de abril de 1890, momento en el que fija su residencia en el Canadá, donde abre su propio taller de arquitectura. Fallece en la ciudad de Victoria el 4 de diciembre de 1901 a los 64 años.

De acuerdo con el ideario dominante en las escuelas de arquitectura donde se formó, los dibujos de los monumentos españoles nos descubren sus intereses plurales. Predominan en ellos las vistas de monumentos medievales, primordialmente arquitectónicos y de época gótica, aunque ocasionalmente también se detiene en lo escultórico como sucede en Tudela donde reproduce determinados detalles del claustro románico de la colegiata y el sepulcro gótico del canciller Villaespesa y su mujer en el interior de la iglesia¹⁴; en Ávila es la portada occidental de San Vicente lo que le ocupa¹⁵. Su interés por los sepulcros es recurrente según lo confirman otros materiales conservados. Además del tudelano, reproduce minuciosamente el de la iglesia de la Magdalena de Zamora¹⁶, dos de la catedral vieja de Salamanca¹⁷, uno de la catedral de León, el de los Boil en los dominicos de Valencia¹⁸ y el del canónigo Francesc Desplà (†1457) situado en la galería occidental del claustro de la catedral de Barcelona, aún *in situ*¹⁹.

8. Cf. LEAPMAN, *The World For A Shilling. How The Great Exhibition of 1851 Shaped A Nation*, Londres, 2001.

9. A lo largo del mismo visitó Italia, Francia, Grecia, Turquía, Egipto y Siria.

10. El libro publicado en 1842-1845 está firmado conjuntamente con el francés Jules GOURY que entre 1832-1834 viajó con Jones por Turquía, Egipto y Sicilia y que murió en Granada en 1834, víctima del colera. La estética del arte musulmán de la que es abanderado Owen JONES en Inglaterra impregna otro de sus estudios: *The Grammar of Ornament* (1856).

11. El libro conoció una segunda edición en 1869 siendo modificado el título original. La nueva denominación, *Some account of gothic architecture in Spain*, ha tenido mayor fortuna manteniéndose en todas las ediciones posteriores del libro. El estudio se tradujo tempranamente al castellano y ha conocido también diversas reediciones. Sobre el arquitecto y sus trabajos véase asimismo la publicación impulsada por la Hispanic Society of America: *George Edmund Street unpublished notes and reprinted papers / with a essay by Georgiana Goddard King*, (s.l.), 1916.

12. Remitimos a la nota 2.

13. Los proyectos que desarrolla en la India son estudiados en la actualidad por los doctores Anthony Welch y Martin Segger de la Universidad de Victoria

14. Dibujos: U994.30.34; U994.30.446; U994.30.31.

15. Dibujo número: U994.30.456

16. Dibujo número: U994.30.403.

17. Dibujos número: U994.30.128; U994.30.129. Se trata de dos sepulcros de la catedral vieja: el de Doña Elena ubicado bajo arco solio en el crucero y el del Arcediano Alonso Vidal

18. Véase la nota 4.

19. Dibujo número: U994.30.91

Ciertos detalles que plasma revelan una especial atención por las técnicas de época medieval, un interés compartido por muchos teóricos victorianos. En Olite, Pamplona, Tarragona, Barcelona, Valencia y Toledo dibuja toda suerte de herrajes (rejas y aldabones, particularmente)²⁰. También vidrieras en León, y techumbres en Toledo²¹. En Zaragoza, la atención casi monográfica que dedicó a los imponentes aleros de la arquitectura civil aragonesa del siglo XVI, pone de relieve el impacto que le causó este elemento vernáculo²². En su itinerario español Bayne buscaba el exotismo que había atraído previamente a muchos de sus compatriotas y que los postulados estéticos de la arquitectura inglesa más vanguardista habían puesto de actualidad. Le delata el itinerario que se ha fijado y que le lleva a algunos de los lugares ponderados por alguno de sus predecesores más insignes²³. Por ello visita Sevilla, donde permanece una semana, dibujando, entre otros monumentos, los Reales Alcázares y diversos detalles de la Giralda²⁴. En Granada recorre la Alhambra y en Córdoba la antigua mezquita convertida en catedral. Del mundo musulmán le seducen tanto los espacios como los detalles ornamentales y dibuja numerosas yeserías que adornan muros y cúpulas²⁵. El impacto que tiene en él lo musulmán lo refleja su estancia en Toledo donde aparentemente lo que más le atrajo fueron los edificios mudéjares²⁶.

Sin embargo, a diferencia de las imágenes que nos han legado muchos de los que viajaron por España durante el siglo XIX, la mirada que proyecta Bayne a su alrededor es la propia de un arquitecto que utiliza el viaje como un medio de co-

nocimiento. Contrariamente a las vistas de los monumentos españoles de muchos de sus compatriotas inmersos en los postulados del romanticismo pictórico²⁷, sus apuntes, al igual que los de quienes comparten similar formación, reflejan el original con gran fidelidad²⁸. Bayne tiene un gran talento para el dibujo, capacidad que se aprecia especialmente cuando aborda los elementos escultóricos u ornamentales. Sin embargo, su desinterés por la pintura es absoluto, lo que hay que entender como una consecuencia directa del carácter pragmático que tiene el viaje para él.

RICHARD ROSKELL BAYNE EN LEÓN.

Bayne llegó a León a mediados del mes de febrero de 1865. Aunque los dibujos que realiza están fechados entre los días 24 y 27, pudo permanecer en la ciudad algún día más dadas fechas relativas a Palencia y Lugo que figuran en los dibujos previos y posteriores a su estancia leonesa. Durante estos días dibujo la catedral por dentro y por fuera, varios exteriores de colegiata de San Isidoro y un detalle de la fachada del Hospital de San Marcos. Este material suma un total de 12 dibujos, algunos de ellos coloreados (aguadas). Al conjunto hay que añadirle otro más sin identificar hasta ahora en el catálogo del museo canadiense. Corresponde a una vista coloreada del transepto meridional de San Isidoro en el que se abre la portada del Perdón (U994.30.641). Se trata de una réplica de la perspectiva de la iglesia que se refleja en uno de los dibujos fechados y por lo tanto ya identificados (U994.30.422).

20. Dibujos número: U994.30. 6; U994.30.8; U994.30.666 a U994.30.671.

21. Dibujo de la techumbre de la Sinagoga del Tránsito U994.30.102.

22. Dibujos número: U994.30.56 a U994.30.58.

23. Sobre la literatura inglesa de viajes que Bayne pudo conocer, remitimos al trabajo de M. MATEO SEVILLA, *La visión británica del arte medieval cristiano en España. Siglos XVIII y XIX*, Santiago de Compostela, 1999 (tesis en microforma).

24. Los dibujos sevillanos incluyen también las fachadas de las iglesias mudéjares de Santa Marina (U994.30. 434) y San Marcos (U994.30. 432, U994.30.433)

25. Destacan sus dibujos de la mezquita de Córdoba: U994.30. 362; U994.30. 437; U994.30.470; U994.30. 438; U994.30. 22.

26. Aunque no puede descartarse la pérdida de alguno de los dibujos, lo cierto es que entre el material toledano no hay nada que corresponda a la catedral. En cambio, hay una vista exterior de San Juan de los Reyes y un detalle de su claustro.

27. Es el caso, entre otros, del brillante acuarelista David Roberts. Para esta generación remitimos a los estudios introductorios del catálogo: VV.AA. *Imagen Romántica de España*, 2 vols., Madrid, 1981 y a los trabajos de: P. GALERA ANDREU, *Imagen romántica de España*, Madrid, 1992. F. CALVO SERRALLER, *La imagen romántica de España*, Madrid 1995. Para el impacto entre los viajeros románticos del mundo musulmán, particularmente entre los ingleses: VV.AA. *La imagen romántica del legado andalusí*, Granada, 1995. También: J. ALBERICH, *Del Támesis al Guadalquivir. Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, 1976 y el catálogo *Pintores ingleses románticos en la España del XIX*, Toledo, 1999.

Los cuatro dibujos de San Isidoro muestran la potente torre campanario (U994.30.423) y el brazo meridional del transepto, del que como acabamos de señalar existen dos versiones, y cuya portada se reproduce detalladamente en un dibujo aparte. Ya hemos aludido a la calidad que tiene Bayne como dibujante y a su estricta acomodación a la realidad. En las partes escultóricas de la portada leonesa esto es muy patente (U994.30.461). Por lo que respecta a San Marcos, reproduce el sector de la fachada situado a la izquierda de la puerta de entrada (U994.30.462). De la catedral existen tres dibujos exteriores. Por un lado, la zona baja de la fachada occidental con su triple portada (U994.30.427) y el detalle de la puerta situada en el extremo norte, (U994.30.424); por otro, la torre del lado meridional (U994.30.426). (Fig. 1). Sorprende que entre el material consagrado a la arquitectura no hallemos ningún eco del estado en el que se hallaba la catedral en 1865. Recordemos que la llegada de Richard Bayne a la ciudad coincide con el período más dramático en la historia del edificio. Los trabajos de restauración emprendidos por el arquitecto Matías Laviña a partir de 1859/60, habían tenido fatales consecuencias para el sector meridional del transepto²⁹. Aunque el estado del monumento impactaba tanto en el espectador *amateur* como en el profesional y una imagen del interior de la catedral aparecida en *La Ilustración Ibero Americana* en 1879 lo evoca, esta realidad no se refleja en los dibujos conservados.

Al contrario que Richard Bayne, George Edmund Street sí se hizo eco del estado de la fábrica de la catedral, a propósito de lo cual escribe en su *Gothic Architecture in Spain*: "por desdicha visité León con un año de retraso, porque llegaba justamente a tiempo de ver la catedral despojada del brazo sur del crucero, que hubo de ser derribado para evitar que se hundiese, e iba a ser reconstruido bajo la dirección del arquitecto madrileño señor Laviña; el examen de sus planos y la obra que llevaban hecha me hicieron sentir con mayor vehemencia el no haber llegado antes de que tal sucediese". También Charles Davillier alude al estado del

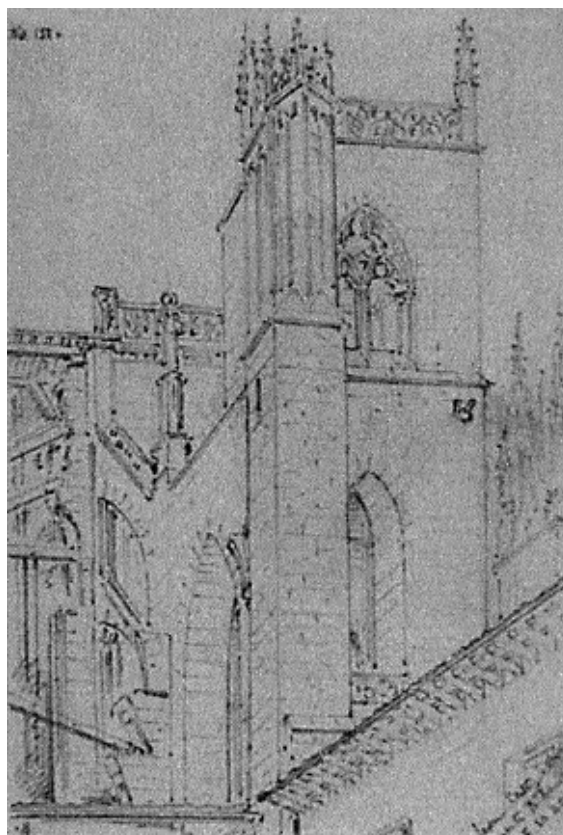


Figura 1. Catedral de León. Detalle de la torre emplazada en el lado meridional. (Museo Maltwood de la Universidad de Victoria: U994.30.426)

monumento en la crónica de su viaje de 1862³⁰: "unas reparaciones importantes, comenzadas desde hace tres años y que probablemente durarán algún tiempo todavía, desfiguran actualmente el interior del monumento".

Del interior de la catedral a Bayne le llamaron la atención un sepulcro episcopal (Fig. 2) y la portada de acceso a la antigua librería (hoy capilla de Santiago), cuya fachada dibujó detalladamente (U994.30.425). No sólo se aprecian las imágenes de la Anunciación que presiden el tímpano, sino las figuras de la zona baja de las puertas de madera. Por lo que respecta al monumento funerario, es el del obispo Don Martín II Rodríguez (†1242) emplazado en la nave norte de la iglesia, próximo al transepto (U994.30.428). La elección está plenamente justificada. Se trata de uno de los ejemplares más notables en su género y destaca tanto por su diseño y calidad de la labor

28. Este sería el caso de George Edmund Street, o de otros arquitectos que le precedieron.

29. Sobre esta cuestión, véase: D. DE LOS RÍOS y SERRANO, *La catedral de León*, León 1895, vol. II, p. 39s. J. RIVERA BLANCO, *Historia de la restauración de la Catedral de León*, Valladolid, 1993.

30. G. DORÉ, Ch. DAVILLIER, *op. cit.*, vol. 2, p. 329

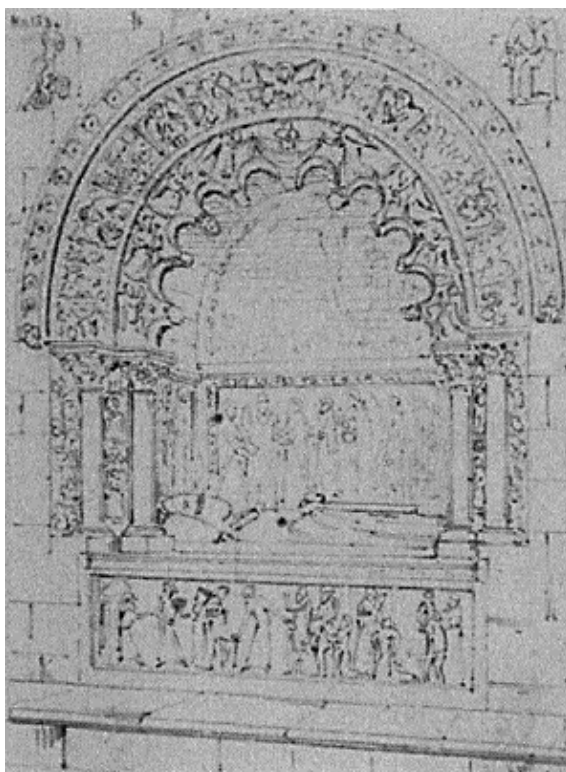


Figura 2. Catedral de León. Sepulcro del obispo Don Martín II Rodríguez (†1242). (Museo Maltwood de la Universidad de Victoria: U994.30.428)

escultórica, como por la originalidad de la iconografía de su frontal³¹.

De todos los dibujos leoneses realizados por Bayne, probablemente los tres relativos a las vidrieras son los más interesantes (U994.30.330; U994.31; U994.30.332). Más que por la información que aportan, conocida por otras reproducciones algo posteriores, por el valor historiográfico derivado de su cronología. Bayne vio y dibujó las vidrieras en 1864. Por lo tanto, se trata de una documentación gráfica que antecede en ocho años a la que Rossell de Torres publicó en el *Museo Español de Antigüedades* en 1873³² y aún en más a la empresa emprendida por Guillermo Alonso Bolinaga que mediante acuarelas reprodujo las vidrieras leone-

sas en su totalidad, antes de iniciarse los trabajos de restauración por parte de Bautista Lázaro y Juan Torbado en 1894³³. Es un gesto que pone de relieve el interés del arquitecto por una técnica cuyo valor comenzaba a ponderarse precisamente entonces y el hecho de que se trate de aguadas un testimonio más de la voluntad arqueológica que domina en todas sus realizaciones.

Reprodujo elementos de tres vidrieras distintas, situadas todas ellas a los pies de la iglesia. Uno de los dibujos (U994.30.332) muestra dos de las figuras situadas en la zona baja de la ventana alta del extremo occidental en el lado norte³⁴. Se trata de un obispo y de un rey que se han identificado, respectivamente, como Martín Fernández y Alfonso X (Fig. 3). Un segundo dibujo

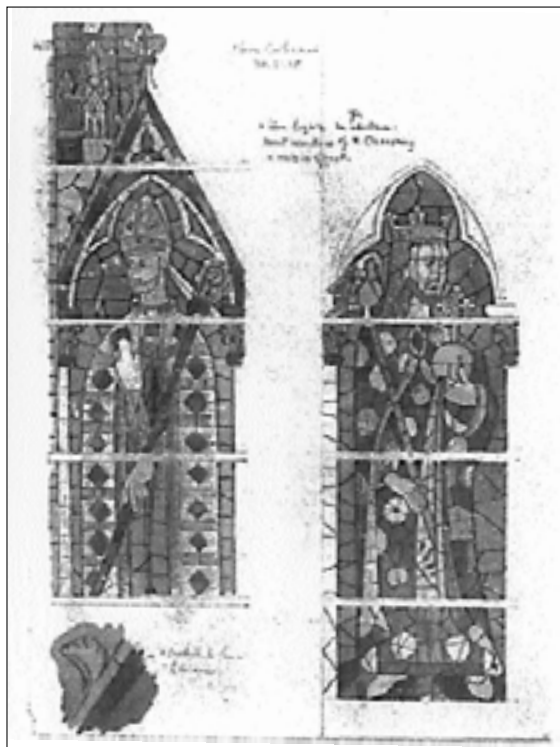


Figura 3. Vidriera alta del extremo occidental, lado norte (1). Figuras del obispo Martín Fernández y Alfonso X. (Museo Maltwood de la Universidad de Victoria: (U994.30.332)

31. Sobre la iconografía que constituye uno de los rasgos más sobresalientes del monumento. Cf. F. ESPAÑOL BERTRAN, "Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona)", *D'Art*, 10 (1984), p. 156 nota 65. Otros estudiosos han insistido con posterioridad sobre este mismo aspecto.
32. I. ROSSELL DE TORRES, "Las vidrieras pintadas en España y con especialidad las de la catedral de León", *Museo Español de Antigüedades*, II (1873), pp. 285-301.
33. Estas acuarelas y los cartones del taller de Juan Bautista Lázaro se conservan en el Museo de la catedral de León. Para el desarrollo de este proceso de restauración y los criterios que se aplicaron: V. NIETO ALCAIDE, *La vidriera española*, Madrid, 1998, pp. 241-259.
34. Para comparar los dibujos de Bayne con los originales vamos a servirnos del libro de M. GÓMEZ RASCÓN, *Catedral de León. Las vidrieras. El simbolismo de la luz*, León, 2000. La vidriera dibujada por Bayne es la identificada con el número 1. Véase su reproducción íntegra y los detalles que se reproducen de las figuras del rey y del obispo en las páginas 128 y 124.

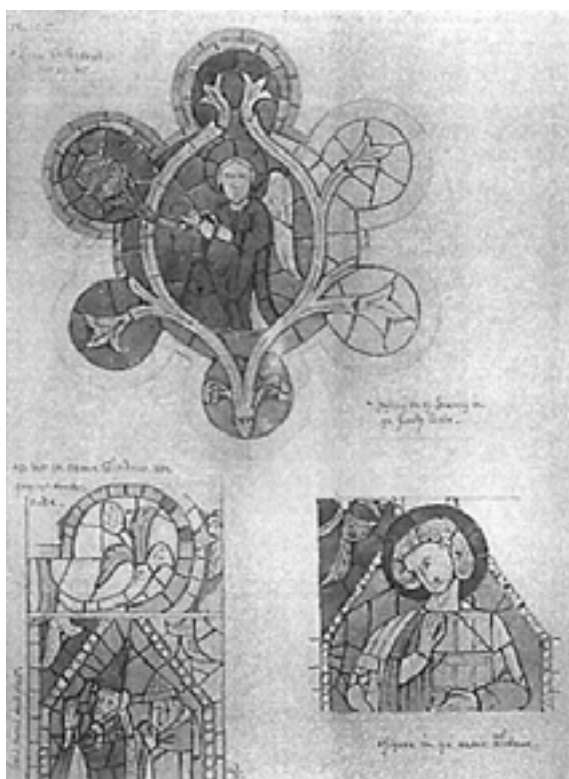


Figura 4. Detalles diversos de la vidriera alta del extremo occidental lado sur (31). Obispos en oración, San Juan Evangelista y un ángel. (Museo Maltwood de la Universidad de Victoria: U994.30. 331)

(U994.30.331) corresponde a la ventana alta del extremo meridional, situada frente a la anterior, que fue reproducida en su totalidad y publicada en el estudio pionero de los vitrales leoneses en 1873³⁵. Bayne extrae todos los detalles del sector izquierdo: los obispos en oración de la zona baja, la figura joven e imberbe con libro emplazada en la zona central que se ha interpretado como San Juan Evangelista y el ángel de uno de los tres óculos situados en lo alto (Fig. 4). El tercer dibujo (U994.30.330) plasma detalles de tres figuras situadas bajo arquerías tardogóticas. Parecen corresponder todas ellas a la ventana alta del lado sur, contigua a la anterior³⁶, ya que el diseño del marco que cobija a las figuras es siempre el mismo (Fig. 5). En este caso, no obstante, entre la información que proporciona el dibujo de Bayne y la vidriera en su estado actual existen ligeras divergencias. Los detalles corresponden,

respectivamente, a la figura de la santa abadesa que sostiene la palma del martirio situada en la zona baja, a la izquierda, y en quien se ha reconocido a Santa Clara. El Santo Obispo no puede corresponder más que al identificado como San Blas, emplazado a la derecha del registro intermedio. La posición del cuerpo, del báculo y la inclinación de la cabeza, así como el enmarque arquitectónico bajo el que se sitúa, apuntan a ello, a pesar de la distancia existente en lo relativo a la cabeza del santo prelado entre el dibujo y la vidriera. Por último, la santa con las manos cruzadas sobre el regazo de Bayne, tiene que corresponder a la figura que se interpreta como la de Santa Susana, inmediata a la anterior. En este caso, si nos fiamos del dibujo, la restauración parece haber introducido alguna variante en la zona del vientre y en la posición de las manos.

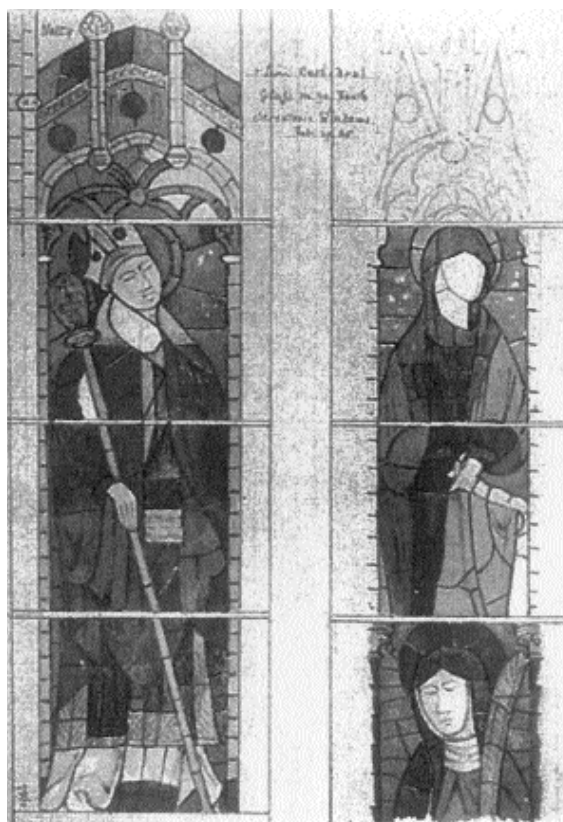


Figura 5. Detalles de la vidriera alta del lado sur (30). San Blas, Santa Susana y Santa Clara. (Museo Maltwood de la Universidad de Victoria: U994.30. 330)

35. *Ibid.* Vidriera identificada con el número 31. Se reprodujo en el artículo de ROSSELL DE TORRES publicado en el *Museo Español de Antigüedades*.

36. *Ibid.* Vidriera identificada con el número 30. Véase la reproducción de dos detalles dibujados por Bayne en p. 95 (San Blas) y p. 119 (Santa Susana).

Como ya hemos apuntado, los tres dibujos están colerados. Bayne introdujo breves anotaciones en ellos que exceden la identificación topográfica y la datación habitual. Por desgracia, el alcance de apreciaciones sobre el monumento leonés no van más allá de lo que los propios dibujos reflejan. Sin embargo, el texto de un compatriota que le precedió en su camino por territorio español y cuya experiencia vio la luz en Londres el año 1845, puede evocarnos la atmósfera que Bayne pudo esperar encontrar dentro de la catedral:

"La ligereza y la sencillez del interior, que es algo angosto, resultan encantadoras; solamente

el *coro* contradice sus bellas proporciones y aparte de esto ninguna capilla lateral con ruines altares de madera desfigura y oscurece los lados. Las paredes se levantan desde el suelo hasta el tejado; antiguamente estaban horadadas por dos órdenes de ventanas, divididas por un *ándito* o galería, y el orden superior está enriquecido con bellísimo cristal pintado de rojo y verde, cuyo efecto es tan brillante como el de un misal iluminado o una rica obra de joyería esmaltada. Recuérdese que hay que visitar esta iglesia hacia el atardecer, porque entonces, a medida que el interior se va oscureciendo, las ventanas se iluminan como rubíes y esmeraldas transparentes"³⁷.

37. R. FORD, *Manual para viajeros por León y lectores en casa*, Madrid, 1983, pp. 108-109.

La restauración de las vidrieras medievales de la Catedral de León a finales del siglo XIX

Aránzazu Revuelta Bayod

RESUMEN

La catedral de León fue salvada de la ruina gracias a la restauración que se produjo a finales del siglo XIX. Las vidrieras fueron uno de los aspectos más importantes a tratar. Juan Bautista Lázaro y Guillermo Alonso Bolinaga consiguieron recuperar las vidrieras medievales y renacentistas en siete años. El principio básico del trabajo fue el respeto al pasado. Esta intervención ha sido muy discutida a lo largo del siglo XX.

ABSTRACT

The cathedral of León was saved of a ruin by a restoration in the end of the nineteenth century. The stain glass windows was one of the aspects more important. Juan Bautista Lázaro and Guillermo Alonso Bolinaga got to recover the medieval and renaissance stain glass windows in seven years. The basic principle of the work was the respect of the past. The intervention has been discussed along the twenty century.

PALABRAS CLAVE: Vidriera. Panel. Plomo. Rosetón. Esmalte. Vidrio Antiguo

KEY WORDS: Stained glass window. Panel. Lead. Rosette. Enamel. Antique sheet glass

Uno de los episodios más importantes en la historia de la Pulchra Leonina sucedió en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la tenacidad de sucesivos arquitectos la salvó de la ruina. Destacada fue, la labor del equipo encabezado por Guillermo Alonso Bolinaga y creado por Juan Bautista Lázaro, que se centró en recuperar el extraordinario conjunto de vidrieras medievales y renacentistas que hoy en día podemos contemplar, siguiendo una disciplina basada en el respeto al pasado. Este estudio que expongo a continuación está siendo realizado en paralelo a los trabajos de restauración del Taller de conservación de vidrieras de la catedral de León.

La intención de comenzar a estudiar la reparación de las vidrieras de la Catedral de León nos

remonta a 1863, cuando Matías Laviña envió un informe al Ministerio de Gracia y Justicia, preocupándole principalmente todas las vidrieras que desaparecieron en otras épocas y cuyos vanos se cerraron con adobe, como son las correspondientes al triforio y la mayoría de las lancetas de las naves bajas así como las que tuvieron que retirarse de sus lugares debido al desmonte de la fachada y brazo sur del crucero. Respecto a estas últimas, se encuentran dibujadas a tinta negra y sepia en el Archivo Catedralicio en una escala del 50%. Estos dibujos fueron encargados en 1862 al pintor Eduardo Gimeno. Los dibujos pertenecen a seis ventanales completos desde el S.V al S. XI¹ y su importancia reside en que son testimonio del estado previo a la definitiva intervención de Juan Bautista Lázaro.

1. La nomenclatura utilizada es la del Corpus Vitrearum Medii Aevi que consiste en dividir la planta del templo en norte y sur, y comenzando a contar desde el ábside en números romanos hacia el rosetón occidental, desde la "I" que es la que representa el Árbol de Jessé hasta la "N. XVI" por el lado norte y "S. XVI" por el lado sur, en lo que respecta a la nave alta. Para las naves bajas se utiliza el mismo sistema pero con letras minúsculas, anteponiendo en las ubicadas en el crucero la abreviatura "Cr.". Para el triforio y las capillas se utiliza el mismo sistema anteponiendo la letra "T" y "Cap" respectivamente.

Matías Laviña en su informe de Febrero de 1863 planteó dos soluciones para llevar a cabo la restauración de las vidrieras; por un lado, encargar las obras a un establecimiento de París o Bruselas, lo cual, encontraba "humillante y bochornoso" para las artes españolas, por otro, promover el arte de la vidriera en España a través del estudio de dibujos y documentos como los conservados en la catedral de Segovia.

En Marzo de 1880 Demetrio de los Ríos tomó posesión del cargo de Director Facultativo de las obras de restauración de la Catedral. En 1885 redactó la primera memoria en la que hacía alusión a la necesidad de acometer la obra de las vidrieras. En Mayo de 1887 envió al Ministerio su primera propuesta para la restauración de las vidrieras, destacando la importancia artística y material de las mismas.

El siguiente informe que se redactó fue en Octubre de 1887 titulado *Memoria de los asuntos que representan las vidrieras existentes*.

En Marzo de 1889, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando dio respuesta a los informes planteándose dividir el trabajo en dos partes, por un lado, la recomposición y colocación de las vidrieras existentes, y por otro la construcción y colocación de las vidrieras que faltaban. Respecto a la recomposición de las vidrieras existentes, la Sección de Arquitectura, opinaba que debía realizarse en León bajo la dirección del Arquitecto Director, y de la Junta de Obras y la Comisión de Monumentos y sería adjudicado a la empresa que mejor ejecutase los trabajos. En cuanto a la construcción de vidrieras nuevas se propondría abrir un concurso internacional.

En Junio de 1890 Demetrio de los Ríos, junto con una representación del Cabildo redactaron la *Relación de vidrieras que faltan y asuntos que han de representar*.

El cuarto anteproyecto titulado *Memoria* con fecha de Septiembre de 1890 englobaba los distintos aspectos ya mencionados.

La Real Academia de Bellas Artes propuso la creación de dos comisiones, una de ellas com-

puesta por un canónigo, un miembro de la Junta de Obras que a la vez fuese de la Comisión de Monumentos Artísticos e Históricos de la provincia y el Arquitecto Director de las obras para medir y contar los vidrios rotos o inútiles, o que faltasen en las vidrieras antiguas, formando una relación de ellas que se acompañara al presupuesto y la otra formada por dos señores capitulares del Cabildo y del mismo Arquitecto Director de las Obras con objeto de determinar el sitio por donde debiera de empezar la colocación de las vidrieras, el orden para proseguir los trabajos y los asuntos que debían de representar las pinturas de las vidrieras nuevas.

En el informe de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando al Director General de Instrucción Pública del 14 de mayo de 1891 existen dos documentos; uno de ellos constaba de dos partes, la primera contenía el cuadro de medición de los "cristales" inútiles o que faltaban en las vidrieras antiguas. La segunda, el presupuesto del coste de su restauración. El otro documento era el presupuesto de coste de las vidrieras nuevas que habría de hacerse y colocarse en la Catedral.

Con el estudio de estos seis proyectos citados se intentó concluir otro definitivo en 1891 sobre las vidrieras de la Catedral de León.

En junio de 1892 Juan Bautista Lázaro fue nombrado sucesor de Demetrio de los Ríos. Tenemos constancia de que este arquitecto mantuvo correspondencia con casas extranjeras, de las cuales se dejaba aconsejar para un mejor trabajo y formación en León. Destacamos una carta fechada el 12 de Junio de 1893² escrita por el dueño de la Casa Mayer de Munich a Juan Bautista Lázaro. En ella queda constatado que se envió una caja con un panel de vidriera de la Catedral de León. El propósito fue, por un lado, que únicamente se remplomase todo el panel y se insertase "cristal solamente donde falta". En esta misma carta, se habla de un panel nuevo, lo que hace suponer, que también pidió una copia del original para que después ambos pudiesen compararse. Dio permiso para que si el artista que se fuese a encargar del mismo viese necesaria alguna otra intervención, como el cambio de algunas piezas

2. "Carta de J. Mari. Mayer al Director de Obras de Restauración de la Catedral de León". 12 de Junio de 1893. Conservada en el Archivo Catedralicio de León.

de época más reciente a la medieval, tuviese toda la autorización para ejecutar dicho cambio. Estos ensayos pueden corroborarse en la *Memoria* del proyecto de 1894, donde explica claramente que se hacen ensayos y pruebas tanto con artistas y casas españolas, y más concretamente catalanas³, como extranjeras, consistiendo alguno de ellos en la realización de copias de originales. Posteriormente, estas vidrieras no convencieron a Juan Bautista Lázaro ya que las alemanas no se acomodaban a la luz de León y perdían el porte artístico de las góticas y las catalanas eran de excesiva transparencia.

Posteriormente, Juan Bautista Lázaro redactó dos proyectos de gran interés. El primero *Proyecto de reposición de vidrieras antiguas en la zona de la nave alta* de 1894 y el segundo *Proyecto de vidrieras pintadas* de 1898. Ambos se llevaron a cabo.

El proyecto de 1894 comprende la reposición de las vidrieras antiguas de la zona alta existentes en el templo, incluyendo cuatro del ábside y el rosetón del hastial norte. El de 1898, abarca la reposición de vidrieras antiguas de la zona baja existentes, las de las naves laterales y de las capillas absidiales, la ejecución de las vidrieras nuevas en la misma zona, la de las vidrieras nuevas en la zona media de triforios y el rosetón del hastial sur.

METODOLOGÍA DE TRABAJO EN LA RESTAURACIÓN DE LAS VIDRIERAS

Cada panel de vidriera que debía ser restaurado había sido protegido con una envoltura de papel y una vez limpio, se iniciaban los trabajos propiamente de restauración colocándose sobre un cristal, denominado "vidrio de calco", clasificándolo según el sitio y lugar que le correspondiese. Posteriormente se desmontaba el panel, pegando ligeramente, sobre el "vidrio de calco", todos los elementos, incluidos los que estaban dañados.

La selección de los vidrios que necesitaban reparación, un cambio de lugar o de posición se realizaba al trasluz; estas observaciones eran anotadas y después se comenzaba la sustitución.

Todo esto se realizaba bajo la supervisión del Arquitecto Director, asegurando así el valor artístico del panel. En el caso de que fuese necesario incorporar añadidos para completar una composición "imaginada" que no era insinuada por la vidriera, se decidía dejarla en el estado original, pero haciendo sobre el cartón la información y "dibujando con tinta carmín la alteración imaginada por sí en el curso de las operaciones con los paneles se hallaban elementos que aclararan y pusieran de manifiesto la variación intentada."⁴ Este es el principal motivo por el que se debían estudiar y clasificar todos los vidrios sueltos.

De todos los vidrios que presentaban deterioro se intentaría conservar, sin alterar, todos los fragmentos que existiesen prefiriéndose aumentar los plomos necesarios para poder mantener esos fragmentos antes que reponerlos totalmente siguiendo el despiece antiguo. Posteriormente el panel pasaba al oficial cartonista. La función de éste era trazar el "cartón" con arreglo al calco realizado sobre el vidrio, rectificado. Sobre el trazado del cartón se colocaban todos los elementos del panel y luego, el montador realizaría el recorte, la distribución y el ajuste exacto del emplomado nuevo. Posteriormente pasaba a la montura, soldado y colocación de alambres de cobre, barnizado, colocación de etiquetas y almacenaje.

La mayoría de los vidrios que debían reponerse eran monocromos; por lo que la elección de los mismos se reducía al estudio de los tonos más apropiados para no perturbar la armonía y tonalidad de la vidriera. Si aun así no se lograba la perfección, los vidrios se introducían en el horno con el fin de que adquieran las cualidades que les faltasen para una "perfecta imitación".

Para la realización de las vidrieras nuevas se siguieron los tradicionales pasos del oficio a partir de un boceto en acuarela, a escala reducida realizado por el maestro pintor y aprobado por el Arquitecto Director.

RESTAURACIÓN DE LAS VIDRIERAS ANTIGUAS DE LA NAVE ALTA

Cuando Juan Bautista Lázaro comenzó las obras de restauración de las vidrieras de la nave alta existían todos los paneles de las ojivas de las

3. "Las nuevas vidrieras de León", *La Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid, (1897), pp. 61 y 90.

4. JUAN BAUTISTA LÁZARO, *Proyecto de reposición de vidrieras antiguas en la zona de la nave alta*, 1894.

ventanas altas exceptuando la del ábside, faltaban todas las rosas altas y los 48 "costadillos" que estaban tapiados. De los rosetones, faltaba totalmente el del sur con 31 metros cuadrados, y se conservaba el del norte con 28 metros cuadrados útiles y el del oeste con 23 metros cuadrados.

La mitad de las ventanas de la nave superior podían reponerse simplemente con el arreglo de los plomos y los alambrados; y la otra mitad necesitaba reponer los vidrios que estaban rotos y el arreglo de los que visiblemente resultaban alterados.

Para asegurar el éxito en el trabajo se optó por realizar algunos ensayos relativos a la calidad, coloración y fortaleza de los vidrios y al procedimiento y la técnica de los mismos que necesitaban pintarse.

Ante todo se mantuvieron varias reglas fundamentales a seguir:

1. Reponer las vidrieras con sus elementos actuales.
2. Los únicos elementos a sustituir debían ser el emplomado y los vidrios perdidos.
3. El trabajo debía ser puramente material sin exigencia de especialidades artísticas
4. La importancia del trabajo tenía que basarse en el escrupuloso cuidado para no introducir variaciones ni novedades que pusieran en peligro de pérdida, inutilización o trastorno del conjunto.

Estas conclusiones se sacaron después de haber hecho pruebas tanto con casas españolas como extranjeras teniendo el convencimiento de que cambiar los elementos de las vidrieras por otros nuevos que imitasen a los primitivos provocaba equivocaciones además de no aportar nada favorable a la vidriera, privando del valor artístico de las mismas a generaciones posteriores.

Respecto al lugar que debían ocupar las vidrieras de la nave alta, se creyó conveniente que volvieran a su sitio de origen y los que debían realizarse nuevos se inspirasen en los temas de las existentes. Juan Bautista Lázaro prefirió que las operaciones se realizasen formando al personal

en la misma ciudad y dependiendo del extranjero tan solo para el suministro del vidrio.

Los primeros ensayos e investigaciones que se realizaron consistieron en hacer algunos paneles totalmente nuevos guiándose únicamente por los dibujos o copias de vidrieras. Posteriormente se compararon con los originales llegando a la conclusión de que desde el punto material no desmerecían de las antiguas pero en la tonalidad y perfección dejaba mucho que desear. Por lo que se hizo una copia con vidrios nuevos y se pusieron en el panel viejo los que faltaban, dando un resultado notable que impedía distinguir las reparaciones si no era con un detenido examen, así como distinguir la vidriera nueva de la que era copia.

El siguiente paso fue llevar estos ensayos a su lugar en el templo, ya que la incidencia de la luz natural y la altura podrían alterar el efecto de la vidriera y se decidió ensayarlo con el rosetón de la fachada oeste de 30 metros cuadrados de superficie y del que se conservaban aproximadamente unos 23 repartidos en más de 70 paneles que necesitaban reparación, estando alguno de ellos casi perdido y otros paneles totalmente desaparecidos hasta completar el número de 85 que forman la rosa. Aparecían en este rosetón los cuatro casos que podían ocurrir⁵:

1. Reponer el emplomado de paneles antiguos bien conservados.
2. Reponer plomos y vidrios en paneles medianamente conservados.
3. Rehacer paneles deshechos aprovechando los elementos antiguos y añadiendo los nuevos que les faltaban tanto ornamentales como de figuras.
4. Hacer paneles enteramente nuevos, ornamentales y de figuras.

Una vez que se finalizó esta reparación el equipo se vio capacitado para realizar las intervenciones en el resto de las vidrieras antiguas de la zona alta de las cuales las más destacadas son:

Vidriera N. XVI

La lanceta que sufrió más alteraciones fue la

5. Del estado de conservación antes de proceder a la reparación se conserva un dibujo acquarelado del rosetón en el Archivo de la catedral de León.



Figura 1. Boceto en acuarela de la vidriera N. XVI, realizado antes de la restauración de Juan Bautista Lázaro. Conservado en el Archivo Catedralicio de León.

lanceta "a". Tenemos constancia de que en ella, había representaciones de hasta siete personajes, repartidos en 14 paneles y que concuerdan con el dibujo en acuarela que se conserva en el Archivo Catedralicio y con el cual podemos comprobar que parte de esta lanceta a pasa a formar parte del "Árbol de Jessé". En la lanceta "b", antiguamente aparecía una figura de Daniel que ocupaba cinco paneles y un pontífice con el mismo número de paneles de época renacentista. Esta no ha sufrido muchos cambios, la figura superior es Ezequiel y la cartela que sostiene no puede apreciarse con claridad, pero perfectamente puede ser la misma figura que ocupaba su lugar antes de la restauración al igual que el Papa de la parte inferior. En la lanceta "c", antes de la restauración había dos paneles de la figura de Jeremías y cuatro paneles de Fernando de Castilla y de León. Actualmente la figura de la parte superior corresponde a Jeremías y ocupa cinco paneles y en la parte inferior se representa a Alfonso X, y del cual se han podido reaprovechar los cuatro paneles que existían. En la lanceta "d", actualmente aparecen en la parte superior Isaías y en la parte inferior el Obispo Martín Fernández. La descripción de

Demetrio de los Ríos coincide con lo actual, en ella esta lanceta la data en el siglo XIV y habla de Isaías con cinco paneles y un obispo, que no especifica, que ocupa 4 paneles.

Respecto a la rosa superior, que no existía, se representa un Doncel o un ángel tañendo un instrumento. Dicha figura procede de la vidriera N.XI de la lanceta "a", pero originalmente, podría haber estado en una rosa porque se observa en el boceto que la greca que enmarca la figura tiene la forma del marco de una rosa.

En 1897, Juan Bautista Lázaro reproduce el proyecto de este ventanal en la Exposición Nacional de Bellas Artes. En él observamos que la figura superior de la primera lanceta no corresponde a la actual, y que por otro lado, resulta ser casi una copia del Óseas de la serie de los cinco profetas de la Catedral de Augsburgo del siglo XII (Fig. 1).

Vidriera N.XI

Actualmente, cada lanceta representa dos figuras, en la lanceta "a" aparece en la parte superior un rey y en la inferior san Leandro, en la lanceta "b", un profeta en la parte superior y San Isidoro en la inferior, en la "c" un Rey y san Atilano, respectivamente y en la "d" un profeta y San Fulgencio siguiendo el mismo orden.

Las figuras de la parte superior son obra de finales del siglo XIX a imitación de las vidrieras medievales del templo y las de la parte inferior están datadas en la misma vidriera en 1524. Son un claro ejemplo de la vidriera renacentista. La autoría de la obra difiere entre los autores, Fernández Arenas se la atribuye al maestro Martín.

El estado de conservación en que se encontraba antes de la restauración de la misma era muy malo, como podemos comprobar en los escritos de Demetrio de los Ríos y en el boceto en acuarela conservado y firmado por Guillermo Alonso Bolinaga en 1894. Es datada por este arquitecto en el siglo XVI, y quien se plantea si ésta es la vidriera que regala la Reina de Inglaterra María la Sanguinaria, y que, según Quadrado, tenía fecha de 1574. Esta contradicción de fecha es debido a que en el boceto en acuarela ya indicado parece insinuarse un "7" y sin embargo, parece en la actualidad un "2".

Según la descripción de las anotaciones de Demetrio de los Ríos coincide bastante con el boceto en acuarela. Han aparecido en el Archivo Catedralicio dos dibujos de vidriera a lápiz con sombreado y a tamaño real donde se señala que iban a ir destinadas a la parte superior del hueco 1º y el 3º dentro de un estilo más en la línea de las vidrieras de figuras de la zona del triforio del ábside y que no se llevan a cabo, ya que se decide por la tipología de vidrieras existentes del siglo XIII en el interior del templo, manteniendo así la composición.

Uno de los detalles más importantes a destacar de esta vidriera es que de los restos de paneles aparecidos en la mitad superior se reaprovechan para otros vanos, algunos ejemplos son el "Ángel turiferario" de la lanceta "a" que pasa a ser la rosa su-

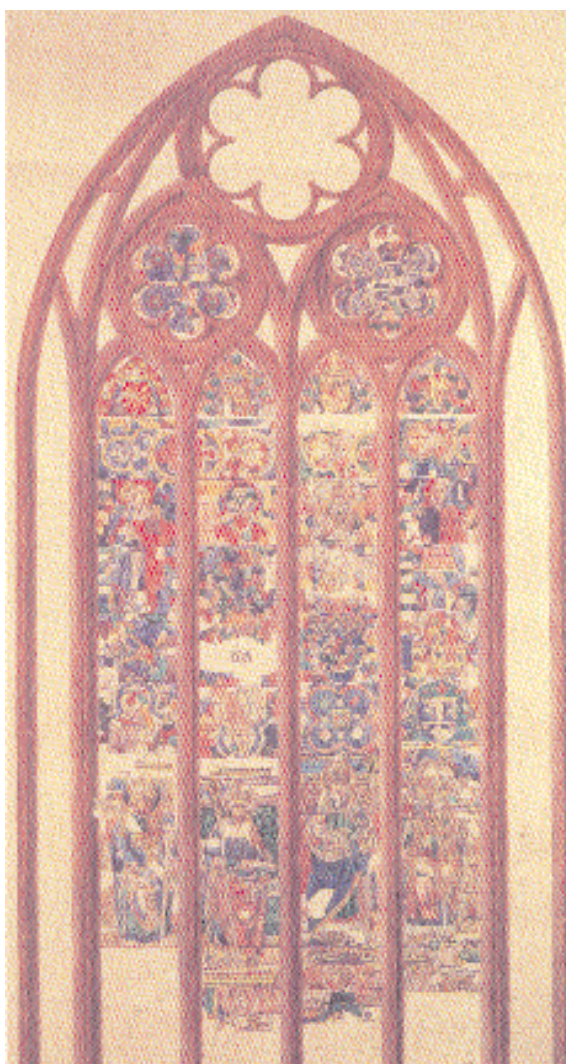


Figura 2. Boceto en acuarela de la vidriera N. XI realizado antes de la restauración de Juan Bautista Lázaro. Conservado en el Archivo Catedralicio de León.

perior de la vidriera N.XVI, el ángel de la lanceta "d" es la rosa superior actual de la N.XV, el "Dios Padre" de la lanceta "c" pasa a la rosa del mismo ventanal N.XI y las distintas partes aparecidas del león rampante de las lancetas "a" y "b" es el león de la rosa grande del ventanal N. XII (Fig. 2).

Vidriera I

"Árbol de Jessé": Se localiza en el ventanal central de la capilla mayor, aunque existen algunos paneles que originalmente pudieron formar parte de la composición y que se encuentran dispersos en la Catedral.

El emplazamiento actual de la vidriera se debe a la restauración del XIX, junto con los paneles de la S.XVI formaría la representación completa de un Árbol de Jessé. Según Víctor Nieto Alcaide posiblemente estuviera situada en una capilla, al igual que ejemplos tempranos, como el de la basílica de Saint Denis, en París de 1145. Pero su representación es difícil de determinar debido a que las vidrieras con el "Árbol de Jessé" tuvieron emplazamientos muy distintos ya fuese en la fachada occidental, como en la catedral de Chartres realizada hacia 1145 o 1150, o en el presbiterio como en la catedral de Canterbury datado en 1200.

La composición de la vidriera sigue las soluciones habituales en la iconografía, situando las figuras en el interior de las mandorlas formadas por las dos ramas simétricas del árbol.

Según las anotaciones que toma Demetrio de los Ríos sobre el estado de las vidrieras antes de ser restauradas se refiere a ésta como que en el primer hueco hay dos paneles de la ojiva con un ángel, otro panel con la cabeza de Jeremías profeta y otro con una mano, así como otros dos de adorno. En el segundo están los dos paneles de la ojiva con ángeles y otros dos medios paneles. Señala que esta vidriera es destruida para el retablo del altar mayor. Pero es la única que mantenía la rosa superior que era meramente decorativa.

De estos paneles referidos no queda nada en el lugar. Observando los bocetos que se realizan antes de la restauración comprobamos que la lanceta "a" procede de la lanceta "a" de la N. XVI. Algunos paneles son totalmente nuevos, pero estos son principalmente los decorativos con

motivos vegetales; el resto conserva bastante la originalidad que mantenía antes del traslado.

La lanceta "b" procede en su mayoría de la ventana S. XVI. Esto está comprobado a través de varias fuentes; por un lado, un antiguo boceto realizado antes de la restauración y por otro las referencias aparecidas en los cartones de montaje de esta lanceta que se conservan en el Archivo Catedralicio. Actualmente el ventanal S.XVI mantiene en su lanceta "c" varios personajes del Árbol de Jessé.

Vidriera S. XVI

Existen algunas diferencias con la descripción realizada antes de la restauración por Demetrio de los Ríos y la que actualmente podemos contemplar. La lanceta que ocupaba antes el tercer hueco y que ahora pasa a la lanceta "b", tenía seis ángeles músicos y ahora solamente cuatro intercalados con doseletes decorativos realizados íntegramente en el siglo XIX e inspirados en los dos originales que conservan las puntas de la actual lanceta "b" y lanceta "d". Por otro lado el que antes ocupaba el primer hueco y ahora pasa a ser la lanceta "d", estaba formado por dos ángeles músicos, dos reyes y una figura desconocida y parte de otra. En la actualidad este hueco se completa con cuatro ángeles músicos, los dos que correspondían a la lanceta original y los dos que se traen de la lanceta que ocupaba antes el tercer hueco. Las figuras de reyes que originalmente estaban en este hueco pasan a formar una, parte del Árbol de Jessé y la otra a la lanceta "c". Estos movimientos de paneles pueden comprobarse a través de un dibujo acuarelado del ventanal antes de su intervención dibujada por Sr. Aznar y publicada por Rosell de Torres en *Museo Español de Antigüedades* y que se conserva en el Museo Catedralicio (Fig. 3).

Tanto iconográficamente como estilísticamente, se aprecia en este ventanal la confluencia de tres vidrieras. La lanceta "a", representa el primer tipo, formada por figuras de pequeño tamaño que ocupan dos paneles cada una y enmarcadas a la manera medieval y que difieren del resto de figuras que aparecen en la nave principal por su tamaño, y que posiblemente en origen no estaban ubicadas en un ventanal alto. El segundo tipo son figuras de ángeles de la lanceta "b" y "d", que se corresponden con los aparecidos en la lanceta "a" de la emblemática vidriera de "La Cacería" y



Figura 3. Boceto en acuarela de la vidriera S. XVI realizado antes de la restauración de Juan Bautista Lázaro. Conservado en el Museo de la Catedral de León. Se publica también por Rosell en "Museo Español de Antigüedades"

que posiblemente pertenecían todas ellas al mismo conjunto, y por último y el tercer tipo las de la lanceta "c" que formarían parte del Árbol de Jessé.

La rosa superior es toda ella del siglo XIX, y es copia de otros leones que se encuentran en la Catedral. Las dos rosas inferiores conservan en su mayor superficie su originalidad aunque no se libran de alguna incorporación de piezas del XIX. Están formadas por dos paneles cada una y tomando como referencia el dibujo de Aznar comprobamos que estas invierten el lugar.

Si efectivamente, siguiendo el dibujo de Aznar se invierten todas las lancetas ¿a qué es debido esto? Una de las respuestas más apropiadas puede ser que, la intención sea, sin modificar excesivamente los temas aparecidos en el ventanal, se pretenda mantener una cierta unidad o lógica iconográfica por lo que se colocaría la lanceta que representa las figuras de santos, más cerca del resto de las figuras de los santos de los ventanales anteriores (S.XI al S.XV) aunque estilística-

mente difieran notablemente de los mismos y por otro lado, las dos lancetas de ángeles sigan franqueando el "Árbol de Jessé" además de seguir una continuidad con los ángeles músicos representados en el rosetón occidental.

RESTAURACIÓN DE LAS VIDRIERAS DE LAS NAVES BAJAS

Según el proyecto de 1898, las vidrieras de la zona baja conservaban restos suficientes, que una vez estudiados, permitían proceder con éxito a su reparación.

Los diez ventanales estaban tapiados con piedra de toba desde el siglo XV, manteniéndose únicamente con vidriera la parte de las ojivas de las lancetas y las rosas. Sobre dichos tapiados se pintaron imágenes de patriarcas, profetas, sibilas, y santos, repintados por Neira en 1827.

En un primer proyecto de Don Demetrio de los Ríos "Relación de las vidrieras que faltan y asuntos que han de representar" de Junio de 1890 se propuso que en estas vidrieras que faltaban se reprodujesen en vidrio las figuras dibujadas en los cerramientos. De hecho en el Archivo Catedralicio se conservan unos fragmentos de diseños de vidrieras que corresponden a la figura de Santiago el Mayor y San Andrés y que se asemejan a las que anteriormente estaban representadas en estos huecos (Fig. 4). Esta propuesta fue desestimada en 1898



Figura 4. Cartón de montaje de panel de vidriera para la nave baja de la Catedral, representando a San Andrés. No se llega a realizar. Conservado en el Archivo Catedralicio de León.

por Don Juan Bautista Lázaro. Los restos de vidrios que se conservaban cuando este último se hizo cargo de la restauración correspondían a las ojivas y a las rosas, y consideraba que eran suficientes para tomarlos de base para la reconstrucción de la composición original. Por ello, consideró que los paneles de vidriera que debían realizarse nuevos fuesen de dibujos floreados de igual carácter, composición y colorido que los restos existentes.

Tomando como referencia distintos ornamentos primitivos esculpidos en el templo calificó esta decoración como "privativa" de la Catedral de León y que abunda en la parte inferior y más antigua del templo, siendo todos ellos de flora y algunas notas de fauna, los cuales se repiten en los restos conservados en las vidrieras a las cuales hacemos referencia.

Respecto a las tres rosas de cada ventana, parece ser que en el periodo en el que Demetrio de los Ríos realizó la memoria en 1887, existían veinte de ellas aunque una de estas conservaba solamente la parte inferior de una figura. Además, señaló que el único ventanal que conservaba la rosa superior, junto con las dos laterales, era s. IV. Esta rosa alta era totalmente decorativa por lo que le hace pensar que todas las demás rosas superiores tuviesen motivos similares.

Teniendo en cuenta la descripción que hace Demetrio de los Ríos con la disposición actual de las rosas se producen varios movimientos de las mismas:

La rosa lateral de la vidriera n. II que representa "La Geometría" parece proceder de la primera ventana de la Capilla de la Virgen de la Esperanza, de donde procede también la rosa que representa "La Música" y que está actualmente en la rosa lateral del Cr. n. I..

La rosa superior de la vidriera n IV representa "La Ira" que procede del mismo ventanal pero de una de las rosas bajas. "La Envidia" procede de la s.III y "La Prudencia" de la s II.

El medallón ubicado en la vidriera Cr. s.I seguramente procede de la s.V y la representación de Héctor procede de la ojiva de la lanceta "c" de la s. IV o como también se señala en el cartón de



Figura 5. Dibujo en acuarela del estado previo de panel de Hector. Actualmente se encuentra en el crucero sur. I, rosa 2CD. Conservado en el Archivo Catedralicio de León.

montaje y diseño de la misma que se conserva en el Archivo Catedralicio de León (Fig. 5).

La rosa superior de la ventana s IV que representa "La Avaricia" procede de una rosa lateral del crucero s.I. La rosa lateral de "La Pobreza" procede de la s I y la otra rosa lateral que representa "La Pereza" procede de la n V.

Parece ser que el ventanal que está dibujado en el proyecto de Lázaro de 1898, es la s.II descrita por Demetrio de los Ríos y que ahora, sus restos están repartidos entre la s III y la n.III. En el cartón de montaje de una de las ojivas del ventanal s.III tenemos una anotación que puede crear cierta confusión "N 3° V/ 1° H/ K" y hace pensar que en un principio todos los paneles que se conservaban en este mismo ventanal fuesen destinados al norte. Técnicamente no sería tan incoherente pensar en traspasarla al norte ya que por los tonos podría estar adecuada a este lado ya que en él incide con muy poca fuerza la luz del sol y los tonos rosas del ventanal ayudarían a que penetrasen con mas fuerza en el interior del templo. Al final la solución que adoptan es que el motivo de la lanceta "a" y "c" se repita en el ventanal s.III en las cuatro lancetas y el de la "b" y la "d" en el ventanal n.III.

RESTAURACIÓN DE LAS CAPILLAS ABSIDIALES

En el informe del proyecto de 1898 redactado por Don Juan Bautista Lázaro, se dice que de las quince ventanas de las cinco capillas absidiales se conservan casi todas las vidrieras, aunque en un estado lamentable, debido a que algunas de ellas son las más antiguas del templo y otras según dice el arquitecto "pertenecen a época en que se había abandonado el uso de pequeños y gruesos vidrios, sustituyéndolos por otros mayores y más delgados que han sufrido considerablemente", estas vidrieras a las que se refiere puede tratarse de las realizadas por Rodrigo de Herreras en la Capilla de la Virgen Blanca en el siglo XVI.

Existían varios ventanales que habían sido tapiados en épocas remotas, como es el caso de la primera ventana de la primera capilla, que pudo cerrarse en el momento en que se construyó la Capilla de Santiago a principios del XVI, y destacamos de este ventanal los tres paneles inferiores de cada lanceta que representan los Reyes de la Casa de David tocando instrumentos y que son una copia de algunos de los que se representan en el rosetón norte. Es una grisalla y un trazo muy distinto a las vidrieras realizadas en el siglo



Figura 6. Dibujo en tinta negra de panel de Jonás ubicado en la Presacristía y que procedía de la vidriera de la nave alta S. XI. Conservado en el Archivo Catedralicio de León.

XIX por Guillermo Alonso Bolinaga y su taller, por lo que puede que sean algunas de las copias realizadas por otras casa españolas y europeas y que tanta referencia se hace a las mismas. El cuarto panel de la lanceta "b" es también una copia del siglo XIX de un panel ubicado actualmente en el "Árbol de Jessé".

De la Capilla del Nacimiento destacamos el panel inferior de la lanceta "b" del 3º ventanal que procede de la ventana N.XI, y se trata de una escena fúnebre de santa Leocadia o de la Magdalena.

Los tres ventanales de la Presacristía, cap, s. II también carecían de vidrieras, y posiblemente fueron extraídas a principios del siglo XIX debido a la existencia de parte de un cuerpo de escalera que llevaba al Palacio Episcopal. A pesar de ello, Juan Bautista Lázaro consideró que existían restos de vidrieras antiguas en los almacenes que posiblemente perteneciesen a estas capillas ya que en el resto de las capillas no se les encontraba ubicación posible: un ejemplo de ello, puede ser la figura de Jonás de la Presacristía que procede de la vidriera S. XI, una de las que dibuja Eduardo Jimeno (Fig. 6). Si algo se puede

destacar del conjunto de las vidrieras de las capillas absidiales es que es un ejemplo notable de unificación de estilos conseguida por los restauradores del siglo XIX.

RESTAURACIÓN DE LAS VIDRIERAS DEL TRIFORIO

Antes de la intervención solamente se conservaban las que estaban colocadas en el Hastial Norte y Oeste y mantenían una semejanza estilística y temática. A la hora de elegir los temas que representar en toda la galería del triforio se vieron limitados por las pequeñas dimensiones de los vanos. Descartaron la idea de colocar figuras como las de las naves altas ya que resultarían demasiados desproporcionadas. Difieren de esta característica las que se colocaron en los triforios del ábside, no sólo por la ubicación principal sino porque estos huecos tienen mayores dimensiones, por lo que se decoraron con vidrieras de figuras similares a las de las ventanas de la nave alta; con motivos de santos, cuyos cartones se atribuyen a Marceliano Santamaría. En el resto de los vanos del triforio, se representan motivos heráldicos, inspirados algunos de ellos en los estudios de Esteban Paluzie y Cantolozella.

Los epígrafes (fundacional y de restauración) del templum de San Miguel de Escalada (prov. de León)

Artemio Manuel Martínez Tejera

A la memoria de Gregorio Rebollo, vecino de San Miguel de Escalada

RESUMEN

El hallazgo en el Archivo Histórico Provincial de León de tres notas redactadas por el erudito leonés Manuel Bravo junto con las noticias ofrecidas por el prior Luis Menéndez Valdés en 1634 y Manuel Risco en 1786 permiten responder con cierta exactitud a la cuestión de dónde permaneció el epígrafe fundacional o de consagración del *templum* San Miguel de Escalada desde su desaparición a finales del siglo XIX hasta, al menos, mediados del XX. Pero Escalada, como ocurrirá en otros edificios altomedievales hispanos, sufrió, además, una segunda consagración o reconsagración como consecuencia de la reforma litúrgica introducida por el monarca Alfonso VI.

ABSTRACT

The fundational inscription of "San Miguel de Escalada" is undergoing new research due to the discovery of three documents in the Provincial Historical Archive of Leon. These documents consist of three notes written by the studious Manuel Bravo, along with some references given by the prior Luis Melendez Valdés in 1634, and Manuel Risco in 1786. The questions now are to determine the localitation of the inscription fund before its dissapearance, and to locate its exact position until the 20th century. This issue is motivated by the fact that the temple of San Miguel Escalada had two consecrations, the second one due to the reformation liturgical applied by the king Alfonso VI.

PALABRAS CLAVE: Alta Edad Media. San Miguel de Escalada. Miguel Bravo. Epígrafe de consagración. Cenobio. Reconsagración.

KEY WORDS: Early Middle Ages. San Miguel de Escalada. Alfonso VI. Consacration. Chancel and monastery.

Tal y como sucede con la sede episcopal de Santa María de León, es muy poco lo que sabemos de los primeros siglos de la historia del cenobio¹ de San Miguel de Escalada², especialmente de la "fase cenobítica" (2ª mitad del s. IX-1156), ya que son escasísimos los documentos y noticias

conservadas de esa época; tanto que ni siquiera conocemos con cierta exactitud el nombre de los abades que rigieron la comunidad hasta su vinculación a la orden de canónigos regulares de San Rufo de Avignon, lo que aconteció el 16 de diciembre de 1156³. Del centenar de pergaminos

1. Para San Isidoro *coenobium* es una expresión híbrida del griego y del latín que viene a significar la residencia o habitáculo de muchas personas que viven en común, pues *koinon* en griego significa "común", de aquí que el término "cenobio" también signifique congregación: ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, Texto latino, versión española, notas e índices por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, Biblioteca de Autores Cristianos, n.ºs 433-434 T. I (libros I-X), T. II (libros XI-XX), 2ª Edic. Madrid 1993-1994: Libro XV 3. "De las Mansiones" y 4. "Edificios Sagrados": T. II, pp. 234-235 y 238-239.
2. Que como tal, con esa denominación, no aparecerá documentado hasta 1095: J. WILLIAMS, "Historia del códice", en *El Beato de San Miguel de Escalada*, Madrid 1991, p. 12, nota n.º 57. No conocemos otro cenobio con la misma advocación anterior al 908 en este territorio, ya que el de San Miguel Arcángel que aparece en 6 diplomas leoneses datados entre los años 967 y 1067 se encontraba "*prope civitatem Legionensem foras murum... iuxta rivulum Vernisgam...*": A. GARCÍA Y GARCÍA, "Contenidos canónico-teológicos de los diplomas leoneses", en *El Reino de León en la Alta Edad Media VI*, Colección "Fuentes y Estudios de Historia Leonesa" n.º 53, Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", León, 1994, pp. 18-19.
3. "Códice B", fol. 10, del Archivo Histórico Nacional: F. FITA I COLOMÉ, "San Miguel de Escalada. Antiguos fueros y nuevas ilustraciones", *Boletín de la Real Academia de la Historia* T. XXXII (1898e), pp. 373-375. V. GARCÍA LOBO, "La congregación de San Rufo en el reino de León", *Hispania Sacra* n.º 30 (1977), pp. 135-136; idem, *Colección documental del Monasterio de San Miguel de Escalada (940-1605)*, Colección Fuentes y Estudios de Historia Leonesa n.º 86, Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", León 2000, doc. n.º 3, pp. 377-379. A. LINAGE CONDE, "El medioevo canonical en la península ibérica. Estado y perspectiva de la cuestión (1959-1983)", *Actas del I Congreso Internacional sobre Santo Martino en el VIII centenario de su obra literaria 1185-1985*, publicadas en Isidoriana n.º 1, León (1985) 1987, p. 270.



San Miguel de Escalada, vista general (Fot. Ángela Crespo Espinel).

de que consta la colección documental medieval de Escalada, tan sólo dos pertenecen a los siglos X y XI (940 y 1098)⁴; pero gracias a los epígrafes y noticias conservadas en otras colecciones documentales catedralicias (León) y monásticas (San Benito de Sahagún) amén de las dispersas en otros archivos (parroquial de Escalada y diocesanos de León y Astorga principalmente) diversos autores⁵ reconocen como tales a *Adefonsus* (¿?-¿920?); *Recesvindus* (¿920, 937 y 940?)⁶; *Stephanus*

(¿945-961?); *Iulianus* (962); *Pelagius* (985); *Sabaricus* (¿1047?-1059) y Suero Álvarez (1088), este último recogido en el ara del altar central⁷.

Y muy poco relevantes son los textos que hacen alusión a su fábrica, pues a excepción de la *narratio* del epígrafe de consagración del 913 (ya que el epitafio de *Sabaricus*⁸ ubicado en el salmer derecho del arcum que él mismo mandó construir o del de reconsagración⁹ datan, al menos, de

4. V. GARCÍA LOBO, 2000, p. 343 y ss.

5. *España Sagrada*, T. XVI, Madrid 1762, pp. 429-430 y 434-438. F. FITA I COLOMÉ, "San Miguel de Escalada. Inscripciones y documentos", *Boletín de la Real Academia de la Historia* T. XXXI, (1897), pp. 477-478. M. GÓMEZ-MORENO Y MARTÍNEZ, *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, Centro de Estudios Históricos Granada 1919 (Reimpresión, Patronato de la Alhambra, Granada 1975; edic. Facsímil, estudio Preliminar por I. G. Bango Torviso, Granada 1998), p. 153 y nota n° 2; idem, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, 2 Vols. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (1906-1908), Madrid 1925 (Reedición, Edit. Nebrija, León 1979), p. 110. M. DE ESCALADA, 1954: p. 17-19. A. QUINTANA PRIETO, *El obispado de Astorga en los siglos IX y X*, Publicaciones del Archivo Diocesano de Astorga, Astorga 1968, pp. 211-212 y 331-334. J. M^a MÍNGUEZ FERNÁNDEZ, *Colección diplomática del monasterio de Sabagún (siglos IX y X)*, Colección "Fuentes y Estudios de Historia Leonesa" n° 17, Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", León 1976, pp. 29-34, 45-46, 142, 170-171, 242-244 y 394. V. GARCÍA LOBO, *Las inscripciones de San Miguel de Escalada. Estudio crítico*, Ed. El Albir, Barcelona 1982a, pp. 69-70, inscrip. n° 12, lám. X; idem, "San Miguel de Escalada, encrucijada del monasticismo leonés", *Semana de Historia del Monacato Cantabro-Astur-Leonés* ("XV Centenario del Nacimiento de San Benito"), Oviedo 1982b, p. 148. H. LARRÉN IZQUIERDO, "Aspectos visigodos de San Miguel de Escalada (León)" *Actas del I Congreso de Arqueología Medieval Española*, (1985) 1986b, (Zaragoza) Huesca T. II (Comunicaciones), p. 504. J. WILLIAMS, 1991, p. 14.

6. M. DE ESCALADA, *San Miguel de Escalada. Esbozo histórico. Iglesia mozárabe. Siglo X. Monumento Artístico Nacional*, Gijón 1954 (Reedición, León 1993), p. 45. V. GARCÍA LOBO, 2000: pp. 375-376, doc. n° 1 (18-07-940). Según este último (1982b, p. 143) fue durante su abadiato cuando se encargó el "Beato de Escalada".

7. Para las etapas "Rufoniana o del Priorato" (1156-1514), "de la Encomienda" (1514-1536) y "del Real Patronato" (1536-1869) ver: F. FITA I COLOMÉ, 1897, pp. 487-489, 494-496; idem, "San Miguel de Escalada. Documento apócrifo del siglo XII. Auténticos del siglo XIII", *Boletín de la Real Academia de la Historia* T. XXXII (1898a), doc. 32, p. 45; idem, "San Miguel de

la segunda mitad del siglo XI) ni uno sólo de los documentos conocidos hasta el momento hace referencia a actividad constructiva alguna a lo largo de los siglos IX y X. Un *silentium* que también comparten los libros conservados (parroquiales y de fábrica)¹⁰.

EL MONUMENTO DE CONSAGRACIÓN (913) Y SU DESAPARICIÓN

Pero el *silentium* documental se rompe con la *narratio* del epígrafe de consagración o *Chronica* fundacional¹¹, cuya existencia ya conocía en 1572 el cronista regio Ambrosio de Morales y Oliva (aunque no llegó a verlo *in situ*)¹², y el "Códice B" del Archivo Histórico Nacional, un manuscrito elaborado a partir del s. XVI¹³. Nos dice el primero que: "En su templo, que es de extraordinaria antigüedad y adornado con columnas de varios mármoles, existe, según me contaron unos monjes de venerable autoridad, una inscripción en piedra, donde se conserva la memoria de cierto abad de Córdoba que llegó aquí por este tiempo (Alfonso III) é impélido por la propia calamidad...

Priorato á la presentación de S.M con mas de quatrocientos ducados de renta: debe su reedificación, y nueva Dotación Real, porque en lo antiguo fundación es de un Abad, que vino de Córdoba, como parece por una piedra. No hay Reliquias, ni Libros, ni yo puedo decir mas de lo que tuve por relación, que yo no fui allá... Las columnas de la Iglesia son lindos jaspes...". Y el "Códice B": "dicho priorato... es del Patronato Real, diócesis de León, cuatro leguas de ella, a esta parte, en la tierra llana; y que esta casa parece haberse edificado antes de la destrucción de España, en que fue arruinada, y que se reedificó luego que se comenzó a cobrar aquella tierra, como se lee en una piedra antigua escrita en letras góticas..."¹⁴.

Tuvieron que pasar más de dos siglos para que el texto del epígrafe fundacional fuera publicado por Manuel Risco (utilizando grafías distintas para el *corpus* textual, data y consagración), que si bien nos transcribe el texto de la "lápida que está fuera de la iglesia de San Miguel colocada sobre una puerta..." no informa de manera precisa sobre su ubicación: " + HIC LOCUS ANTIQUITIS MICHAELIS ARCHANGELI HO / NORE DICATUS BREVI OPERE INSTRUCTUS POST RUINIS / ABOLITUS DIU MANSIT

Escalada en la segunda mitad del siglo XIV", Boletín de la Real Academia de la Historia T. XXXII (1898c), doc. n.º 65, pp. 210-211. idem, "San Miguel de Escalada y Santa María de Piasca. Datos inéditos", Boletín de la Real Academia de la Historia T. XXXIV (1899a), p. 312. M. GÓMEZ-MORENO Y MARTÍNEZ, 1925: pp. 111-112. M. de ESCALADA, 1954: pp. 18-19, 26, 35-48, 54-56 y 69-79. V. GARCÍA LOBO, 1977, pp. 130-131; idem, 1982a, pp. 71-72, inscrip. n.º 14, lám. XII; inscrip. n.º 29, pp. 84-85 y 124; idem, "Guevara, Antonio de", *Diccionario de Historia Eclesiástica de España. Suplemento*, Madrid 1987, p. 380; idem, 2000, docs. n.ºs 4, 6, 8, 11, 14, 15, 33, 55, 72, 89, 90, 93 y 100: pp. 366, 379-380, 383-384, 387-391, 394-395, 425-427, 452-454, 471-474, 494-497, 501-503 y 506-510. *Archivo Parroquial de Escalada*: Caja primera, Libro n.º 2. F. FITA I COLOMÉ, 1898e, pp. 414-419; J. M.ª FERNÁNDEZ CATÓN, "La bula 'Quae diversa' y la supresión de las jurisdicciones exentas de las abadías de Sahagún, Eslonza, Las Huelgas de Burgos y de la Orden de San Juan de Jerusalén y su incorporación a la diócesis de León en 1874", *Archivos Leoneses* n.ºs 57-58 (1975), pp. 407-427 y A. CANCELO GARCÍA, *El concejo de Val de San Miguel de Escalada. Un pueblo en el olvido y un monasterio para el silencio. Datos sobre su historia*, León 2000, p. 6, 1 p. 225 y ss.

8. De 30 x 36 cm.: "Murió el abad Sabarico / el día segundo de la feria octava de las kalendas / de noviembre (lunes, 25 de octubre) de la era noventa más / siete sobre mil (año 1059) / Él mismo hizo este arco / a cuyo pie yace / No tenga parte con / Cristo el hombre que de este / lugar lo quiera sacar. Así sea" (Traducción del autor).
9. Sobre esta cuestión, A. M MARTÍNEZ TEJERA, "Dedicaciones, consagraciones y *Monumenta consecrationes* (ss. VI-XII): testimonios epigráficos altomedievales en los antiguos reinos de Asturias y León", en *Brigecio* (Estudios de Benavente y sus tierras. Centro de Estudios Benaventinos "Ledo del Pozo") n.º 6 (1996), pp. 77-102; idem, "Cenobios leoneses altomedievales ante la europeización: San Pedro y San Pablo de Montes, Santiago y San Martín de Peñalba y San Miguel de Escalada", *Hispania Sacra* Vol. LIV n.º 109 (2002), pp. 87-108.
10. Ambos localizados en el archivo parroquial que pudimos consultar gracias a la amabilidad de D. Jesús Pérez Díaz.
11. Como lo ha llamado V. GARCÍA LOBO, 2000, p. 369.
12. *Viaje a los Reynos de León, Galicia y Principado de Asturias por orden de S.M. el Rey D. Phelipe II el año MDLXXII para reconocer las Reliquias de los Santos, Sepulcros Reales y Libros manuscritos de las Cathedrales y Monasterios*, ed. de Enrique Flórez, Madrid 1765 (Edic. Facsímil Oviedo 1977 y Madrid 1985), p. 59.
13. O *Memorial del hecho del pleito, que ante los señores del Consejo de la Cámara y Patronato Real de su Majestad, litigan el señor fiscal y el licenciado D. Toribio Fernández lobo, prior del Real Priorato de San Miguel de Escalada, que es del Real Patronato*: F. FITA I COLOMÉ, 1898e: pp. 369-370. Este códice ya no pudo ser encontrado por García Lobo (2000, p. 343, nota n.º 11).
14. Noticias que no fueron ampliadas por FR. A. DE YEPES, *Crónica General de la Orden de San Benito*, 7 Vols., Madrid 1609-1621 (Ed. Fr. Justo Pérez de Urbel, Biblioteca de Autores Españoles 3 Vols., 123-125, Madrid 1959-1960: T. III, pp. 299-300) ni G. DE ARGÁIZ, *La Soledad Laureada por San Benito y sus hijos en las Iglesias de España y Teatro Monástico de las provincias de Asturias y Cantabria*, compuesta por..., cronista de la Religión de San Benito, Madrid Año de 1675, T. VI, Cap. XLVI, que insisten en señalar su supuesta pertenencia a Cluny desde 1124 o a la sede episcopal de León desde 1125.



San Arcum del abad Sabaricus, abierto en el muro meridional del templum, 1047-1059 (Fot. Ángela Crespo Espinel).

DIRUTUS DONEC ADEFONSU ABBA / CUM SOCIIS
ADVENIENS A CORDUVENSI PATRIA EDIS RUI / NAM
EREXIT SUB VALENTE SERENO ADEFONSO PRINCI-
PE / MONACHORUM NUMERO CRESCENTE DE-
MUM HOC TEMPLUM / DECORUM MIRO OPERE A
FUNDAMINE EXUNDIQUE AMPLI / FICATUM ERI-
GITUR NON IUSSU IMPERIALI UEL OPRESSIO / NE
VULGI SED ABATIS ADEFONSI ET FRATRUM INS /
TANTE VIGILANTIA DUODENIS MENSIBUS PERACTA

SUNT HAEC / OPERA GARSEA SCEPTA REGNI PE-
RAGENS MUMADOMNA / CUM REGINA / ERA
DCCCCLI / SACRATUMQUE TEMPLUM AB EPIS-
COPUM IENNADIUM XII / KALENDAS DECEMBRIUM¹⁵.

(+Este lugar, desde antiguo dedicado en honor del arcán-
gel San Miguel, erigido en obra pequeña, después de ser con-
sumido por las ruinas permaneció largo tiempo derruido
hasta que el abad Alfonso, con sus compañeros llegados de
la patria cordobesa, erigió el ruinoso edificio en tiempos del
poderoso y sereno príncipe Alfonso (Alfonso III "el
Magno", 866-910). Por el creciente número de monjes, pre-
cisamente por esto, para ampliarlo y engrandecerlo, es erigi-
do con fundamento el hermoso templo, de obra admirable.
No por mandato de las autoridades o bien por la opresión
del pueblo sino por la constante vigilancia del abad Alfonso
y los monjes son realizadas completamente estas obras en
doce (o veinte) meses, llegando al término del reinado de
García (García I Alfónsiz, 910-19 de marzo de 914) con
la reina Mumadona.

Era 951 (Año 913).

Fue consagrado este templo por el obispo Genadio el día
duodécimo de las calendas de diciembre (20 de noviembre)¹⁶.

Y, además, hace una breve e interesante reseña
histórica, aunque no exenta de inexactitudes:
"...Sábese que el primero, y antiquísimo edificio del templo
dedicado al glorioso Arcangel fue bastante reducido, y que
haviéndose arruinado estuvo así hasta el Reynado de D.
Alfonso III. Por este tiempo buyeron de Córdoba algunos
Monges con su abad Alonso, y vinieron al Reyno de
León... Este pues, que acaso es el mismo que fundó el mo-
nasterio de Sahagún, tomó posesión con sus compañeros de
aquél lugar de San Miguel de Escalada, y levantó sus rui-
nas haciendo una pequeña iglesia. Creciendo luego el núme-
ro de Monges, se fabricó en doce meses un hermoso templo,
que se concluyó el año de 913, reynando Don García, hijo
de Alfonso III..."¹⁷.

15. Recogido en España Sagrada, T. XXXV (1786), p. 311 y posteriormente, entre otros, por R. ÁLVAREZ DE LA BRAÑA, "San Miguel de Escalada", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, T. IV (1874), p. 377, nota nº 4; J. LÓPEZ CASTRILLÓN, "San Miguel de Escalada", *Boletín del Clero del Obispado de León* Año XXIII nº 18 (1875), p. 157; P. MINGOTE Y TARAZONA, *Guía del viajero en León y su provincia*, León 1879, p. 263, nota nº 15; J. M^a QUADRADO y Fco. J. PARCERISA, 1885, p. 377, nota nº 1; F. FITA I COLOMÉ, 1897, p. 468; idem, "San Miguel de Escalada en el siglo XV", *Boletín de la Real Academia de la Historia* T. XXXII (1898d), pp. 266-268; E. HÜBNER, *Inscriptionum Hispaniae Christianarum. Supplementum, Edidit...*, Berolini Typis et impensis Georgii Reimeri, Berlin 1900, p. 107, inscrip. nº 469; M. GÓMEZ-MORENO Y MARTÍNEZ, 1919: p. 14; FR. J. PÉREZ DE URBEL, "Los monjes españoles en los tres primeros siglos de la Reconquista", *Boletín de la Real Academia de la Historia* T. CI (1932), p. 39; A. LINAGE CONDE, *Los orígenes del monacato benedictino en la Península Ibérica*, Colección "Fuentes y Estudios de Historia Leonesa", 3 Vols., nºs 9-11, Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", León 1973b: T. III, p. 173; I. G. BANGO TORVISO, "El neovisigotismo artístico de los siglos IX y X. La restauración de ciudades y templos", *Revista de Ideas Estéticas* T. XXXVII, nº 145 (1979), pp. 44-45; V. GARCÍA LOBO, 1982a, pp. 64-65, inscrip. nº 8, lám. VI, 1 y 2 (Montes y Castañeda, respectivamente); idem, 1982b, pp. 138-139; J. F. ROLLÁN ORTIZ, *Iglesias mozárabes leonesas*, Edit. Everest León 1983, p. 11; H. LARRÉN IZQUIERDO, (1985) 1986b, p. 504; R. PUENTE, *La iglesia mozárabe de San Miguel de Escalada*, León 1990, pp. 20-21 y A. M. MARTÍNEZ TEJERA, 1996: p. 92, fig. nº 1, etc.

16. Traducción del autor.

No obstante y aunque debemos a Luis Menéndez Valdés (prior-administrador nombrado por el Patronato Real, 1634-1651) la más antigua lectura conocida (1634) - y con ligeras variantes con respecto a la publicada en España Sagrada¹⁸-, la verdadera trascendencia de su aportación a la historia de Escalada se debe a que nos informa, no de manera tan aquilatada como sería de desear, de su ubicación¹⁹: "... Ansimismo un rótulo que está en una piedra de mármol de jaspe que cubre el arco y puerta de una panera que lleva Trianos en la segunda puerta como si entra en dicho claustro que es de la fundación del dicho Monasterio con todo su adyacente iglesia y capillas, pues todo es monasterio..."²⁰.

A la vista de este texto podemos afirmar que en 1634 el epígrafe fundacional de Escalada se encontraba empotrado en los muros de otro edificio o estancia distinta a la iglesia ("panera que lleva Trianos", nos dice el texto), situada "en la segunda puerta como si entra en dicho claustro": ¿acaso en las estancias "de rural aspecto" destruidas por Demetrio de los Ríos al llevar a cabo la primera "restauración" del edificio?²¹ Para Luis Menéndez Valdés en dicho "claustro" sólo había dos puertas: una daba paso a la iglesia (*el arcum de Sabaricus*) y la otra a la "capilla de Nuestra Señora", anteriormente conocida como "iglesia de San Fructuoso" y posteriormente como "Panteón de los Abades": "... a lo largo de una cera y lienzo del dicho claustro esta la yglesia del dicho monasterio con su puerta al dicho claustro, y al remate de tal lienzo, pegada con la ya dicha capilla mayor y colateral del lado yzquierdo de ella esta junta pegada la dicha capilla de Nuestra Señora y la puerta usual de ella, de modo esta al fin de dicho lienzo del claustro... y que en ella esta la torre de dicho monasterio..."

La "panera" a la que se refiere el prior podría ubicarse en la torre, a la que tal vez pudiera acce-

derse también por la escalera que encontramos reproducida en uno de los dibujos que ilustran la obra de Cuadrado, una hipótesis que toma fuerza por un testimonio posterior ofrecido por el prior Toribio Fernández (1685-1701): "... la iglesia está en ruinas... las puertas abiertas y entran los animales inmundos y desentierran los cadáveres... carecía de los precisos ornamentos para el servicio de la iglesia. Además, que los principales daños vienen de haber puesto las paneras y trojes del monasterio de Trianos en el claustro, atormentándose el edificio con el peso, ruido y batidero de los carros que entran a cargar y descargar..."²².

Es decir, en 1634 la "segunda puerta" que daba paso a la "panera que lleva Trianos" (situada en la



San San Miguel de Escalada, según un dibujo de Francisco Javier Parcerisa (de QUADRADO Y PARCERISA, 1885).

17. *España Sagrada*, T. XXXV (1786), Madrid, pp. 310-312. Que este abad fuera el mismo que "fundó" San Miguel de Escalada es una hipótesis muy sugerente pero sin base documental alguna que la sustente.
18. Ligeras variantes que tendrán su importancia a la hora de interpretar el desaparecido epígrafe fundacional pero que no podemos entretenernos en explicar aquí y ahora.
19. *Archivo Histórico Diocesano de León*, Fondo General: doc. nº 644. A. CANCELO GARCÍA, 2000, pp. 241-243.
20. En 1605 una bula papal de Pablo V (1605-1621) dictada a petición de Felipe III (la "*Litterae executoriae*") otorgó las 2/3 partes del patrimonio de Escalada (400 ducados) al monasterio dominico de Trianos - en la ribera del Cea, concretamente en las cercanías de Villamol - con la finalidad de crear y mantener allí 5 cátedras (tres de Artes y dos de Teología), lo que tendrá lugar a partir de 1613, cuando fallece el prior Martín de Cárdenas, por obra y gracia de Andrés de Caso, prior de Trianos y, desde 1603, obispo de León: *España Sagrada*, T. XXXVII (1788), p. 147. F. FITA I COLOMÉ, 1898e, doc. 124, pp. 412-414. Para las posesiones de Trianos en Escalada ver A. CANCELO GARCÍA, 2000, pp. 207-208.
21. *Proyecto de restauración de San Miguel de Escalada. Memoria*, Archivo General de la Administración Central (Alcalá de Henares) Caja 8059, Sig. Topogr. 31/52 (Proyecto 1887); idem, *Proyecto de Restauración de San Miguel de Escalada. Adición a la Memoria*, Archivo General de la Administración Central (Alcalá de Henares) Caja 8059, Sig. Topogr. 31/52 (Planos 1888).
22. Códice B, fols. 7v. y 8v. *Archivo Parroquial de San Miguel de Escalada*, Caja Primera, Libro 2º.

torre) es la que, como hoy en día, permitía el acceso a la misma y la inscripción fundacional se encontraría "cubriendo el arco". Un espacio que sin embargo ahora, y a modo de tímpano, encontramos ocupado por un cancel (de 1,27 m de longitud) reubicado no sin cierta premura, con prisas, pues fue colocado en posición inversa a la original²³. ¿Cuál fue su primitiva ubicación?, ¿tal vez en la "puerta del coro", en el "iconostasio", como sugirió Gómez Moreno: "... de entre las columnas del iconostasio, cuyas basas están mutiladas lateralmente, hue-



Actual puerta de acceso a la torre y "Panteón de los Abades" (Fot. Ángela Crespo Espinel).

cos que coinciden con el tamaño..."²⁴ Puede que así fuera y que sus extremos hubieran sido recortados para ser ensamblados y fijados al suelo (como ocurre con el cancel conservado en Santa Cristina de Lena), de ahí que al reutilizarse en la puerta de acceso a la torre se ubicara al revés de su posición original.

Resulta evidente que su nueva localización nos habla de la desaparición en Escalada de la vieja liturgia hispánica - hecho que aconteció hacia 1088 - pues sólo entonces podría la comunidad monástica escaladense prescindir de una pieza fundamental en la organización litúrgica del *templum*²⁵. Pero aún hay más, si la datación propuesta por Gómez-Moreno y García-Lobo para el epitafio de la "hermana María" que aparece en él es correcta (siglo XII, quizás a finales)²⁶ hay que suponer que por entonces el cancel ya no se localizaba en su ubicación original pues si hubiera sido así el epitafio aparecería invertido, y no ocurre así. Sobre lo que no cabe duda es que, según el prior escaladense, en 1634 la inscripción fundacional de Escalada se encontraba sobre la puerta de acceso a la torre y, por tanto, que su actual fisonomía - utilizando un cancel a modo de tímpano - se establece a partir de esa fecha.

Reproducida su *narratio* en infinidad de ocasiones, parece ser que el epígrafe fue visto por última vez por José María Quadrado²⁷, dándose desde entonces por destruido para siempre junto con el resto del cenobio²⁸. Pero, ¿realmente fue así²⁹? Hace ya algunos años que descubrimos, entre los papeles conservados en el fondo documental "Miguel Bravo y Guarida" del Archivo Histórico Provincial de León, tres notas manuscritas y sin fecha explícita que deparan una información apenas conocida hasta ahora³⁰; en la primera, en la que aparecen unas muy breves noti-

23. Como puede apreciarse claramente por la disposición de las aves.

24. M. GÓMEZ-MORENO Y MARTÍNEZ, 1919, p. 159, Fig. 68. GUSTAVO LÓPEZ, 1997, p. 29, no explica el por qué de tal posibilidad. En total hablamos de ocho cancelos. Gómez-Moreno no localizó el dibujado por Ricardo Velázquez Bosco en *Monumentos Arquitectónicos...*, "totalmente diverso" a los restantes por encontrarse entonces en el campanario de San Miguel.

25. A. M. MARTÍNEZ TEJERA, 2002.

26. ("XIII K[A]L[ENDA]S SEPT[EM]B[RIS] / OBIIT MARIA DIDACI / SOROR N[OST]RA"): J. M^a QUADRADO y Fco. J. PARCERISA, 1885, p. 378. M. GÓMEZ-MORENO Y MARTÍNEZ, 1919, p. 153; idem, 1925, p. 113. V. GARCÍA LOBO, 1982a, pp. 78-79, inscrip. n.º 22, lám. XIX.

27. J. M^a QUADRADO y Fco. J. PARCERISA, 1885, Caps. III, pp. 377-378, y V, p. 550.

28. J. B. LÁZARO, "San Miguel de Escalada", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* T. XI n.º 119 (1903), p. 8.

29. V. GARCÍA LOBO, 1982a, p. 8, nota n.º 10, considera que podría encontrarse bajo el revoque que cubre la fachada oeste de la iglesia.

30. El descubrimiento tuvo lugar en el Archivo Histórico Provincial de León en la primavera de 1998, en el transcurso de las investigaciones de mi tesis doctoral, y a una de ellas (no sabemos cuál) hace referencia en una breve nota A. CANCELO



Detalle de la anterior: cancel reutilizado como tímpano (Fot. Ángela Crespo Espinel).

cias relativas a la creación de la Comisión de Monumentos de León el 25 de enero de 1839 y a su reorganización por R.O el 13 de junio de 1844, figura de manera marginal el siguiente texto: "La lápida Hic locus está en la escalera de la campana". La segunda contiene una pequeña reseña histórico-artística de San Miguel de Escalada acompañada de una sucinta bibliografía, la más reciente de 1898, y al final de la misma la siguiente observación: "La lápida Hic locus... está de peldaño en el campanario, entre los dos barrios del pueblo". Y en la tercera, redactada en el reverso de una nota de índole contable con fecha de 3 de noviembre de 1919³¹, encontramos el siguiente texto: "En el campanario que hay en un alto entre los dos barrios, junto a la campana pequeña, la última piedra que sostiene los adobes está labrada como las del coro de Escalada y tiene indudablemente una inscripción".

No obstante, y a pesar de que desconocemos la

fecha exacta en la que el erudito leonés realizó estas anotaciones, algo puede precisarse. Si partimos de la última de ellas, la más completa y específica, resulta obvio que tuvo que escribirla como muy pronto el 3 de noviembre de 1919, ya que aprovechó el reverso de una anotación oficial redactada en esa fecha. Además, Miguel Bravo publicó su *Guía de León* en 1913 y en ella sólo hace unas pequeñas referencias al edificio, nada relevantes (p. 168), y Gómez-Moreno sus *Iglesias Mozárabes* en 1919, obra en la que tampoco hace la menor mención a este dato. Un silencio significativo respecto a un hallazgo tan relevante únicamente puede deberse a que se produjo con posterioridad a 1919.

¿Desde qué momento, hasta cuando y dónde permaneció el epígrafe? Testimonios orales de varios vecinos de San Miguel de Escalada - principalmente de Gregorio Rebollo - nos han confir-

GARCÍA, 2000, p. 353, nota nº 31. El fondo "Miguel Bravo" se encuentra disperso entre el Archivo Histórico Provincial de León y el Histórico Diocesano, también de León: J. M^o FERNÁNDEZ CATÓN, "Documentos leoneses en escritura visigótica. Fondo Miguel Bravo del Archivo Histórico Diocesano de León", *Archivos Leoneses* nº 53 (1973), pp. 99-114. Miguel Bravo y Guarida fue íntimo amigo y colaborador de Manuel Gómez Moreno, al que ayudó en la realización del "Catálogo Monumental de León". Para su personalidad y la repercusión de su obra, T. BURÓN CASTRO, "Fondo documental de Miguel Bravo Guarida del Archivo Histórico Provincial de León", *Archivos Leoneses* Año XXXIX, nº 77 (1985), pp. 155 y ss.

31. Una justificación de las cantidades percibidas por la Escuela Nacional Mixta de Izagre, localidad de la actual provincia de León.

mado que dicha "piedra" (que así llaman a la inscripción fundacional los vecinos de Escalada) se encontraba, hasta hace poco más de 50 años, en un pequeño campanario erigido entre las "casas de Valdebasta" y San Miguel de Escalada³² con material procedente del cenobio escaladense a partir de 1860³³; casi con toda seguridad podemos afirmar que fue en este campanario -prácticamente desmantelado y hecho de nuevo en 1963- el lugar al que fue a parar el epígrafe fundacional de Escalada y que allí permaneció al menos hasta principios de la década de los cincuenta, ya que en el proyecto de restauración elaborado por Menéndez Pidal y Pons Sorolla no se hace la menor alusión a él y sí de tres "losas" (o canceles) "empotradas entre la fábrica moderna del muro del campanario del pueblo de Escalada, de donde han de ser extraídas..."³⁴ que habrían de ser trasladadas a San Miguel de Escalada para restaurar el cierre de canceles.

Si entroncamos estos datos con la cuestión de la que hablábamos unas líneas más arriba podríamos aventurar que el cancel localizado sobre la puerta de acceso a la torre fue reubicado allí con anterioridad a 1866³⁵ y que hasta entonces, y al menos desde 1634, fue sobre el acceso a la torre donde se ubicó el epígrafe fundacional. Pero aunque la búsqueda ha sido intensa, el "Monumento de Consagración" continúa en paradero desconocido y muchas son las preguntas aún sin respuesta.

LA RECONSAGRACIÓN DEL AÑO 1088

Fue el 15 de junio del año 1088, jueves - quince años después de la reconsagración de la *cathedralibus ecclesia* de León (10 de noviembre del año 1073) y unos meses antes de que Alfonso VI derrotase a las tropas almorávides de Yusuf Ibn Tasufin en Alledo (prov. de Murcia) cuando tuvo lugar la "restauración" de San Miguel de Escalada según el nuevo *ordo* romano, acto que un anónimo lapicida cinceló en los laterales del ara ubicada en el espacio central y que comienza con una invocación cristológica propia también de las consagraciones:

" +SUB XPI / N[O]M[IN]E PET[R]US ET EP[ISCO]P[US] D[omi]ni S[AN]C[T]E MARIE FECIT / RESTAURATIONE[M] IN S[AN]C[T]I MIKAELE DIE V FERIA XVII K[AL]EN[DA]S [I]ULI[AS] ERA M[il]L[ESSIM]A [ET] CXXVI REX / ADEFONSO (Alfonso VI, 1040-1109) SUERO ALVARIE ABAS" (" + En el nombre de Cristo / Pedro, obispo de Santa María, hizo / restauración en San Miguel el quinto día de la feria, a diecisiete días de las kalendas de julio (15 de junio) en la era milésima y ciento veintiséis (año 1088), siendo rey / Alfonso y Suero Álvarez abad")³⁶.

Este texto evoca un acto trascendental en la historia litúrgica del edificio que debemos a la iniciativa personal de Pedro, obispo de la sede legionense (1088-1100). Se ha argumentado que su razón de ser no fue otra que la de conmemo-

32. De la existencia de estos dos barrios nos habla una bula papal de Paulo II (1 de julio de 1536) recogida en el "Códice B" del Archivo Histórico Nacional y publicada por F. FITA I COLOMÉ, 1898e, p. 370: "... hay dos barrios, que es un concejo de treinta vecinos foreros solariegos, que se llaman San Miguel de Escalada, que tiene veinte vecinos, y Baldevasta, que tiene diez, puestos allí para el servicio de la casa y cultivar sus heredades..."
33. Sus restos todavía se encuentran dispersos por dicha localidad. La fecha de 1860 posee, en principio, una fiabilidad relativa pues está basada en testimonios orales, sin embargo veremos más adelante que muy probablemente así fue.
34. L. MENÉNDEZ PIDAL y ÁLVAREZ Y F. PONS SOROLLA, *Proyecto de restauración de San Miguel de Escalada (León. Memoria descriptiva de fecha 29 de mayo de 1950...)* y *Proyecto de restauración de San Miguel de Escalada (León. Memoria descriptiva (1951)*, Archivo Central del Ministerio de Cultura, Madrid, carpeta nº 71081. Muy probablemente se encontraría entre esas "losas" el cancel nº 4 que aparece en la hoja nº 3 de *Monumentos Arquitectónicos de España. Provincia de León* y que no llegó a ver GÓMEZ-MORENO. J. L. PUENTE LOPEZ y J. M^a SUAREZ DE PAZ, "Marcas de cantero en la torre y panteón de abades del monasterio de San Miguel de Escalada", *Tierras de León* nº 51 (1983), p. 78, se preguntaban dónde fueron a parar los paramentos del tercer cuerpo de la torre desmantelado a raíz de la obras de restauración emprendidas por Lázaro en 1895. He aquí la respuesta.
35. Pues dicho cancel ya aparece en esa ubicación en los dibujos realizados por Ricardo Velázquez Bosco para *Monumentos Arquitectónicos de España. Provincia de León* (Gabinete de Estampas, sig. 193/3, Acta 1870-1873), resultado de la visita que efectuó al edificio en ese año y que fueron presentados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 11 de diciembre de 1870 junto a una *Memoria y proyecto de restauración de San Miguel de Escalada* revisada por Patricio Azcárate. R. AROCA HERNÁNDEZ-ROS e I. SÁIZ DE ARCE AMIGO, *Proyecto de restauración del monasterio de San Miguel de Escalada (León)*, Servicio Territorial de Cultura de la Junta de Castilla y León, Dirección General de Patrimonio, León (1986), p. 204 y ss. y H. LARRÉN IZQUIERDO, (1985) 1986a T. II (Comunicaciones), p. 507 y ss. analizan los datos previos a la declaración de Monumento a partir de unas actas que no hemos podido localizar.
36. R. ÁLVAREZ DE LA BRAÑA, 1874, pp. 378-379. J. LÓPEZ CASTRILLÓN, 1875, p. 159. J. M^a QUADRADO y Fco. J. PARCERISA, 1885, p. 552, nota nº 1. F. FITA I COLOMÉ, 1897, p. 482 y 1898g, p. 223. E. HÜBNER, 1900, p. 109, inscrip. nº 472. M. GÓMEZ-MORENO Y MARTÍNEZ, 1919, p. 160, nota nº 4 (a. 1126) y 1925, p. 108 (a. 1098). V. GARCÍA LOBO, 1982a, pp. 70-71, inscrip. nº 13, lám. XI (a.1088). A. M. MARTÍNEZ TEJERA, 1996: p. 99

rar la construcción de la torre y de la capilla o "iglesia de San Fructuoso"³⁷. Sin embargo si tomamos la fórmula *RESTAURATIONE* en su acepción de "consagrar" pensamos que lo que realmente se conmemoró ese día fue la restauración litúrgica del edificio cultural mediante la ampliación de reliquias, en este caso de Santiago Apóstol³⁸, tal vez con la intención de aprovechar económicamente la cercanía de Escalada a la ruta jacobea. Restauración que - además de conllevar un cambio tipológico del altar - pudo venir motivada por la necesidad de actualizar los parámetros litúrgicos de un viejo edificio hispano anclado en usos, ritos y ceremonias propias de la liturgia hispánica; actualización que se efectuaría mediante la "restauración" del altar principal, por tanto de manera distinta a lo acontecido en la iglesia de Silos, ya que ese mismo año (concretamente el 28 de septiembre de 1088) lo que se llevó a cabo en el emblemático edificio burgalés fue la consagración de unos nuevos, estos últimos fruto del aumento y redistribución de reliquias y de nuevas transformaciones espaciales³⁹.

Si la conversión al Catolicismo y la restauración material motivaron, respectivamente, las reconsagraciones efectuadas entre los siglos VII y X, ¿qué las motivó en la undécima centuria? Todo apunta a la implantación de un *ordo* litúrgico foráneo⁴⁰: el hecho de que la restauración no tuviera lugar el "*dia domini*"⁴¹ refleja la imposición de un nuevo *ordo* basado en una compila-



Campanario situado entre los barrios de San Miguel y Valdebastas: estado actual tras su desmantelación en 1963 (Fot. de Ángela Crespo Espinel).

ción redactada en la segunda mitad de la décima centuria (960-962): el "Pontifical Romano-Germánico", también conocido como "Pontifical de Otón I" o "de San Albano", en donde se evita la consagración en domingo como "*signo de los nuevos tiempos*"⁴². Al fin y al cabo las reconsagraciones efectuadas sobre todo a partir del reinado de Alfonso VI (1065-1109) no son sino sutiles manifestaciones de una invasión litúrgico-monástica (gregoriana y cluniense) a la que ni el monje hispano ni la Iglesia hispana en general pudieron evitar; el punto de inflexión cronológico variará en virtud del mayor o menor apego de los monjes y de la jerarquía eclesiástica local a las costumbres litúrgicas vigentes hasta entonces⁴³.

37. M. GÓMEZ-MORENO Y MARTÍNEZ, 1925, p. 108, considera que esta inscripción justifica "la construcción de la torre, y de la capilla, además de una serie de obras realizadas en el paramento de la mayor...", mientras que para H. LARRÉN IZQUIERDO, (1985) 1986a, parecen adscribir a una fase románica tanto el espacio absidal sur como el interior del vestíbulo-pórtico en su unión con la torre, concretamente en la cimentación del añadido románico a finales del XI.
38. La deposición de nuevas reliquias formaba parte de un más amplio ritual recogido por M. S. GROS I PUJOL, "El ordo romano-hispánico de Narbona para la consagración de iglesias", *Hispania Sacra* n° 19 (1966), pp. 322-324. No obstante la consagración del altar también formaba parte del ritual hispánico: J. M. DÍAZ DE BUSTAMANTE y J. E. LÓPEZ PEREIRA, "El Acta de Consagración de la Catedral de Santiago: Edición y Estudio crítico", *Compostellanum* Vol. XXXV n°s 3-4 (1990), pp. 377-400.
39. I. G. BANGO TORVISO, "La Iglesia Antigua de Silos: del Prerrománico al Románico Pleno", en *El Románico en Silos* ("IX Centenario de la Consagración de la iglesia y claustro (1088-1988)"), *Studia Silense Serie Maiore*, Abadía de Silos, (1988) 1990, p. 328.
40. Sobre la transición litúrgico-monástica en los cenobios hispanos a partir del siglo X: A. M. MARTÍNEZ TEJERA, "Cluny y la reforma gregoriana en los monasterios leoneses a finales del siglo XI y principios del XII. Los casos de Montes, Peñalba y Escalada", *Actas del Congreso Internacional Cluny y el Camino de Santiago en España en los siglos XI y XII*, (Sahagún), (1993) en prensa; *ibidem*, 2002.
41. G. BOTO VARELA, *La memoria perdida. La Catedral de León (917-1255)*, Diputación Provincial de León, León 1995, p. 24.
42. *Ibidem*, nota n° 35. C. VOCEL y R. ELZE, *Le Pontifical romano-germanique du Xs siècle*, 3 Vols., Studi e Testi n°s 226,227 y 269, Ciudad del Vaticano, 1963-1972.
43. I. G. BANGO TORVISO, *Edificios e imágenes medievales. Historia y significado de las Formas*, Colección "Historia de España" 11, Madrid 1995, p. 64, recoge un testimonio que avala la heterogénea benedictinización -desde el punto de vista cronológico- del monacato leonés. Se trata del epitafio del abad Gutierre (1071), en el monasterio leonés de Vega de Espinareda: "... Bajo esta piedra yace Gutierre, primer abad de esta iglesia... que dio aquí el primero a los monjes la regla de San Benito...".

Algunas reflexiones en torno a las vírgenes del llamado tipo vasco-navarro-riojano

Clara Fernández-Ladreda Aguadé

RESUMEN

Se estudia un tipo de vírgenes sedentes con el Niño de época gótica muy homogéneas y numerosas, y con ejemplos de gran calidad, que ya había sido objeto de la atención de la autora en publicaciones anteriores, cuyos planteamientos se corrigen y matizan aquí en parte. Tras definir sus características con la mayor precisión posible, se analizan los problemas que presenta, haciendo en cada caso un estado de la cuestión. Se llega a la conclusión de que su área de expansión abarca fundamentalmente Navarra, La Rioja, el País Vasco y Castilla-León -concretamente Burgos, Palencia, Valladolid, Soria, Segovia y León-, con extensiones puntuales a Aragón, Cataluña, Cantabria y Madrid. Se sitúa su lugar de origen en Burgos y se plantea la posibilidad de que el presunto modelo del tipo fuera una hipotética titular de la seo burgalesa, anterior a la actual, realizada a raíz de la construcción del templo gótico.

ABSTRACT

A type of numerous and homogeneous Gothic style seated Virgins with Child is studied, with examples of high quality which have already been the focus of attention on the part of the author in previous publications, whose approaches are corrected and clarified in part in the present article. After defining their characteristics with the greatest precision possible, the author analyzes problems that arise and states the issue in each case. The conclusion is reached that the expansion area of this type of statue is fundamentally Navarre, La Rioja, the Basque Country and Castile-León -concretely Burgos, Palencia, Valladolid, Soria, Segovia and León- with occasional extensions to Aragon, Catalonia, Cantabria and Madrid. Their point of origin is located in Burgos and the possibility is raised that the presumed model may hypothetically have been found in the Burgos Cathedral previous to the present-day one, sculpted when the Gothic temple was constructed.

PALABRAS CLAVE: Virgenes góticas. Características. Área de expansión. Lugar de origen. Modelo.

KEY WORDS: Gothic virgins. Characteristics. Expansion area. Point of origin. Model.

Hace ya años me interesé por un grupo de tallas de la Virgen del periodo gótico, que atrajeron mi atención por sus características insólitamente homogéneas, su nivel de calidad y su elevado número¹. Ciertamente, la existencia de estas imágenes había sido apreciada ya por autores anteriores, como Weise, Cook y Gudiol, Randall y Ara Gil², si bien no habían llegado a definir sus peculiaridades de un modo tan preciso.

Esas características³ comunes son las siguientes. María está sedente y frontal, normalmente apoya su mano izquierda en el hombro o el brazo del

Niño, aunque en algún caso lo coge por la parte inferior, y en la diestra, elevada hacia arriba, muestra un atributo. Jesús se encuentra sedente sobre la rodilla izquierda de la Virgen, pero rompe la frontalidad del grupo, pues aparece ligeramente girado hacia la derecha, de modo que apoya ambos pies -o al menos uno de ellos- en el regazo materno o en la pierna derecha de su madre, con la diestra bendice a los fieles y en la izquierda ostenta un atributo.

La indumentaria de María se compone de velo, camisa, túnica y manto. El velo, corto, cae sobre

1. C. FDZ-LADREDA, *Imaginería medieval mariana (en Navarra)*, Pamplona, 1989, 141-210.

2. G. WEISE, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, band II, Text, Reutlingen, 1927, 83-85; W. W. S. COOK y J. GUDIOL, *Pintura e Imaginería románica en Ars Hispaniae*, vol. VI, Madrid 1950, 354; R. H. RANDALL, "A Spanish Virgin and child", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XIII (1954), 137-143 y C.-J. ARA, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, 138-141.



Figura 1. Burgos. Catedral, capilla del Corpus Christi. Virgen con Niño.

los hombros y espalda. La túnica, larga y amplia, presenta un escote ancho que se cierra en torno al cuello mediante un broche circular -que en ocasiones adopta la forma de flor- y se ajusta a la cintura con un ceñidor de correa. La camisa en

muchos casos resulta imperceptible, pero en otros sobresale del escote o de las bocamangas de la túnica. El manto, que es una capa de cuerda provista de fiador que adopta una forma triangular -con el vértice más o menos suavizado según los casos-, se ajusta al brazo derecho y cae suelto sobre el izquierdo, mientras su extremo inferior derecho se tercia en diagonal y el izquierdo cae en vertical, aunque dejando siempre visible parte del halda. El atuendo de Jesús se reduce a túnica y manto, también provisto de fiador.

En cuanto a los atributos, la Virgen luce siempre corona y ostenta en la diestra la flor o poma simbólicas, mientras que la figura del Niño carece de corona y el atributo que muestra en la izquierda es el libro o, menos habitualmente, la esfera.

Estas tallas planteaban y siguen planteando una problemática interesante, que también había sido percibida y abordada por los referidos autores, centrada en tres cuestiones: determinación del área de difusión del tipo, fijación de su lugar de origen e identificación del presunto modelo. Analizaré a continuación cada una de ellas, pasando primero revista a las teorías de dichos autores y exponiendo finalmente la mía.

En lo relativo al área de difusión de la tipología, nos encontramos con que Weise la restringe al País Vasco, llegando a identificarla con una cierta

3. Conviene dejar claro que solo considero como pertenecientes al tipo las imágenes que cumplen la totalidad de las características, aunque de modo muy puntual pueda incluir tallas a las que falta alguna -siempre indicándolo-, pues en caso contrario se corre el peligro de que la tipología quede desvirtuada y se incluyan obras que en realidad no corresponden al tipo y cuya introducción contribuye además a complicar la solución de los problemas que vamos a plantear.

Por citar un ej. famoso de este criterio excesivamente amplio, mencionaré el caso de la Virgen de la Sede de la catedral de Sevilla, que W. W. S. COOK y J. GUDIOL RICART, *Pintura...*, 354 y 389 consideraron perteneciente al tipo. Si la examinamos con detalle vemos que, aunque, efectivamente, tiene muchos puntos de contacto con el tipo, no posee todas sus características: concretamente le falta el broche del escote de la túnica de la Virgen y la disposición de la mitad inferior del manto es distinta, ya que solo entra en juego la extremidad derecha que además cubre totalmente el halda de la túnica. Si aceptamos el citado criterio amplio, las consecuencias pueden llevarnos muy lejos, pues no solo tendríamos que extender el área de expansión del tipo a Andalucía sino que incluso cabría pensar, dado el carácter de obra de promoción regia de la Virgen de la Sede, su pertenencia a una institución importante -la catedral de Sevilla-, su temprana cronología -tercer cuarto del siglo XIII- y su elevada calidad, que se trata del modelo del tipo, lo que, a mi juicio, resulta difícil de creer, pues, dada la insistencia y la coincidencia de las imágenes pertenecientes al tipo en repetir todas las características, incluidas las que no presenta la Virgen de la Sede, parece lógico pensar que el arquetipo en cuestión presentaba la totalidad de dichas características. Ello no supone rechazar la existencia de relaciones entre la Virgen de la Sede y la tipología aquí estudiada, lo que, a la vista de las coincidencias y el parecido entre una y otra, parece innegable, y que podría deberse a la procedencia de la Virgen de la Sede y de la hipotética talla modelo de nuestra tipología del mismo taller o del mismo foco artístico. Sobre la Virgen de la Sede puede consultarse J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla*, Madrid, 1971, 16-17; R. COMEZ RAMOS, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, 1979, 172-173 y T. L. P. (T. LAGUNA PAÚL), "Virgen de la Sede", I. G. BANGO TORVISO (director), *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y monarquía. I. Estudios y catálogo*, Real Colegiata de San Isidoro de León. León, 18 de diciembre 2000 al 28 febrero 2001, ficha 180.

"escuela de las provincias vascas", y cita solo ejemplos de dicha zona⁴. Cook y Gudiol la centran en el País Vasco y Navarra, y de hecho denominan a las imágenes de este tipo "vírgenes vasconavarras", pero señalan su expansión a la totalidad de Castilla e, incluso, a Andalucía⁵; sin embargo, a la hora de concretar, en el caso de estas dos últimas regiones solo mencionan ejemplos para Soria, Palencia, León, Segovia y Sevilla⁶. Por su parte Randall incluye tallas del País Vasco, Navarra, La Rioja, Palencia, Huesca, Barcelona y Lérida, si bien sitúa

el centro neurálgico en la zona de Álava, Navarra y La Rioja⁷. Finalmente, Ara Gil cita varias piezas vallisoletanas y una leonesa⁸. Como veremos, sin embargo, no todas las obras mencionadas por estos autores pertenecen realmente al tipo⁹.

En el trabajo aludido al principio¹⁰ sostuve que su área de difusión abarcaba el País Vasco¹¹, Navarra¹², La Rioja¹³ y algunas provincias de Castilla-León -concretamente señalé la existencia de imágenes del tipo en Palencia, León y Valladolid, aun-

-
4. G. WEISE, *Spanische...*, 84-85. Los ej. concretos que cita son para Álava la titular de la catedral, una imagen de la ermita de San Antonio, otra del Museo Diocesano y otra de la ermita de San Martín -todas ellas en Vitoria-, más las de Tuesta, Ullivarri-Viña, Salinas de Ayala, Alegría, Angostina y Andagoia. Para Vizcaya la de San Cristóbal de Busturia y para Guipúzcoa la de Santa Cruz en Asteasu. Deja claro, sin embargo, que no son las únicas, sino que hay más.
5. W. W. S. COOK y J. GUDIOL RICART, *Pintura...*, 354 aluden a su aparición y abundancia en el País Vasco y Navarra, pero afirman también que "el modelo toma carta de naturaleza en toda Castilla, donde tendremos ocasión de mencionar ejemplares bellísimos, extendiéndose su popularidad hasta cristalizar en la egregia Virgen de la Sede de la catedral de Sevilla". Para el País Vasco y Navarra solo citan dos ej., ambos en el País Vasco, la titular de la catedral de Vitoria en Álava y la Virgen de Begoña de Bilbao en Vizcaya, pero indican que se trata de una gran serie o sea que hay más ej. Para Castilla mencionan en Soria Nuestra Señora del Espino en la catedral de Burgo de Osma -364-, en Palencia las de Bárcena de Campos y Olleros -370-, en León una en el claustro de la catedral -376- y en Segovia una en Cuellar -379-. Para Andalucía citan en Sevilla la Virgen de la Sede -389-.
6. Vid. nota anterior.
7. R. H. RANDALL, "A spanish...", 142. Los ej. que ofrece del País Vasco figuran ya en Weise -incluso da menos-, por lo que no los repetiremos. En Navarra cita los de Miranda de Arga, Los Arcos, San Pedro de la Rúa y Puy de Estella. En La Rioja menciona los de Treviana -actualmente en el Museo Marés de Barcelona- y Sajazarra. En Palencia la imagen de San Andrés de Arroyo -hoy en el Museo Marés-. En Huesca las vírgenes de Berbegal e Igríes. En Barcelona un escultura de la catedral barcelonesa y otra del Museo episcopal de Vic, y en Lérida una talla del Museo diocesano.
8. C. J. ARA, *Escultura...*, 138-141. Las vallisoletanas son una imagen conservada en la capilla del Museo Nacional de Escultura de Valladolid -140 y 167, lám. LIX, 1-; dos del Museo Diocesano y Catedralicio procedentes respectivamente de Fombellida -140 y 162-163, lám. LIX, 3- y Villacid -141 y 161, lám. LX, 1-; dos pertenecientes al Museo Marés de Barcelona, una supuestamente procedente de Trigueros del Valle -141 y 169, lám. LX, 2- y otra de la que no se indica procedencia exacta -141, lám. LX, 3-; una de Encinas de Esgueva -141 y 152, lám. LXI, 1- y otra de Portillo -141 y 156-157, lám. LXI, 2-. El ej. leonés está en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid -140 y 167, lám. LIX, 2-.
9. Vid. nota 14.
10. C. FDZ-LADREDA, *Imaginería...*, 145-147, notas 19-21.
11. En el País Vasco los casos eran tan numerosos que no llegué a citarlos, remitiendo al lector a una serie de publicaciones, que repito aquí con algunas adiciones. Para Álava puede consultarse E. ENCISO y J. CANTERA, *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, I, Vitoria, 1967; M. J. PORTILLA y J. EGUÍA, *Catálogo...*, II, Vitoria, 1968; M. J. PORTILLA, E. ENCISO, J. M^a AZCÁRATE y otros, *Catálogo...*, III, Vitoria, 1971; E. ENCISO y otros, *Catálogo...*, IV, Vitoria, 1975; M. J. PORTILLA, J. EGUÍA, J. M^a AZCÁRATE, J. C. STEPPE, *Catálogo...*, V, Vitoria, 1982; M. J. PORTILLA y otros, *Catálogo...*, VI, Vitoria, 1988; M. J. PORTILLA y otros, *Catálogo...*, VII, Vitoria, 1995 y G. LÓPEZ de GUEREÑO, *Andra Mari en Álava. Iconografía mariana de la Diócesis de Vitoria*, Vitoria, 1982. Para Guipúzcoa J. A. LIZARRALDE, *Semblanza religiosa de la provincia de Guipúzcoa. Ensayo iconográfico, legendario e histórico*, I *Andra Mari, reseña histórica del culto de la Virgen Santísima en la provincia*, Bilbao, 1926 y P. de ANASAGASTI, "Andra Mari en Guipúzcoa", *Aránzazu* 1969-78. Para Vizcaya J. A. LIZARRALDE, *Ensayo iconográfico, legendario e histórico. Andra Mari, reseña histórica del culto de la Virgen santísima en la provincia de Vizcaya*, Bilbao, 1934 y J. IBARRA, *Catálogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958.
12. Para los ej. navarros C. FDZ-LADREDA, *Imaginería...*, 150-210.
13. Para La Rioja mencioné las dos imágenes del monasterio de Cañas -J. G. MOYA, *El monasterio de Cañas y su Museo*, Logroño, 1979, 16 y 20, I. GUTIERREZ PASTOR, J. G. MOYA y otros, *El gótico en La Rioja*, Logroño, 1985, n^o 95 y J. RUIZ-NAVARRO, "79. Virgen grande", AA. VV., *La Virgen en el arte de La Rioja, de los siglos XII-XVIII*, Logroño, 1988-, la de Berceo -J. G. MOYA y otros, *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, I, Madrid, 1975, 183, lám. 108-, Briones -*Ibidem*, 218, lám. 142-, Nájera -J. G. MOYA y otros, *Inventario...*, III, Madrid, 1985, 54, lám. 35-, Nalda -*Ibidem*, 75, lám. 50 e I. GUTIERREZ PASTOR, J. G. MOYA y otros, *El gótico...*, n^o 101-, Quintana -J. G. MOYA y otros, *Inventario...*, III, 200, lám. 173 e I. GUTIERREZ PASTOR, J. G. MOYA y otros, *El gótico...*, n^o 109-, Ribafrecha -J. G. MOYA y otros, *Inventario...*, III, 209, lám. 179, I. GUTIERREZ PASTOR, J. G. MOYA y otros, *El gótico...*, n^o 105 y J. RUIZ-NAVARRO, "80. Virgen de Beraza", AA. VV., *La Virgen...*-, Sajazarra -G. WEISE, *Spanische...*, 82, R. H. RANDALL, "A spanish...", 141-142 y J. G. MOYA, *Inventario...*, III, 238, lám. 204-, Treviana actualmente en el Museo Marés -R. H. RANDALL, "A spanish...", 141-142 y R. ALCOY i PEDROS, en *Fons del Museu Frederic Marès. Catàleg d'escultura i pin-*

que no siempre las mismas recogidas por los autores anteriores¹⁴, más Cantabria¹⁵, Madrid¹⁶ y dos provincias de Aragón -Huesca y Zaragoza¹⁷, si bien advertí que eran mucho más abundantes en las tres primeras regiones y de ahí la nomenclatura adoptada, "tipo vasco-navarro-riojano". Rechacé en cambio la inclusión de Andalucía, por considerar que la supuesta representante del tipo en di-

cha región, la Virgen de la Sede de la catedral de Sevilla, no correspondía en realidad a él¹⁸.

Posteriormente, el catálogo de escultura y pintura medievales del Museo Marés incluyó una serie de tallas, presuntamente pertenecientes a esta tipología, localizadas en el País Vasco, Navarra, La Rioja y Castilla -concretamente en Burgos, Palencia y Valladolid.¹⁹

tura medievales, Barcelona, 1991, nº 382- y San Millán de Suso, desaparecida -M. SÁENZ, "Imaginería medieval de los monasterios de San Millán de la Cogolla", *VI Jornadas de Arte y Patrimonio Regional*, Logroño, 2000, 223-228-. Las de Treviana y Sajazarra habían sido adscritas al grupo ya por Randall -vid. nota 7-.

14. Para Palencia cité la de San Andrés de Arroyo actualmente en el Museo Marés -R. H. RANDALL, "A spanish...", 142, R. NAVARRO, *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*, III, Palencia, 1939, 208, lám. 209 y J. YARZA LUACES, en *Fons...*, nº 187-, la de Aguilar de Campoo supuesta antigua titular del famoso monasterio de Santa María de Aguilar de Campoo -A. SANCHO, *Santa María y Santiago en el arte palentino*, Palencia 1985, nº 63, C. J. ARA, "Imaginería gótica palentina", *Jornadas sobre el gótico en la provincia de Palencia*, Palencia 1988, 54, A. SANCHO, *Raíces. El arte en Palencia*, Palencia 28-IV a 30-VI de 1989, 22-23, y M^a C. PARROS, "10. Santa María la Mayor", *Memorias y Esplendores. Las Edades del Hombre*, Palencia 1999, 76-77- y la de Barrio de Santa María -J. J. MARTÍN, J. URREA y J. C. BRASAS, *Inventario artístico de Palencia y su provincia*, II, Madrid 1980, 33, lám. 17, A. SANCHO, *Santa María...*, lám. 75 y C. J. ARA, "Imaginería...", 54-; la primera de ellas había sido ya incluida en el tipo por Randall -vid. nota 7- y decidí mantenerla, pese a que le falta una de las notas del tipo, el broche circular que ajusta el cuello de la túnica en torno al cuello, ya que esta era su única discordancia; omití en cambio las de Bárcena de Campo y Olleros, adscritas al tipo por Cook y Gudiol -vid. nota 5-, por cuanto no cumplen las características del tipo en lo relativo a indumentaria como puede apreciarse en las fotos -R. NAVARRO, *Catálogo...*, láms. 7 y 170 y T. VICENS i SOLER, en *Fons...*, nº 175-. Para León mencioné la titular del monasterio de Gradefes -M. GÓMEZ RASCÓN, *Theotokos. Vírgenes medievales de la diócesis de León*, León 1996, 104, lám. 117- y una del Museo Nacional de Escultura de Valladolid -C. J. ARA, *Escultura...*, 140 y 167, lám. LIX, 2-, esta última ya vinculada al tipo por Ara -vid. nota 8-, si bien advertí que no cumplían íntegramente las características del tipo; por el contrario prescindí de la del claustro de la catedral de León, adscrita al tipo por Cook y Gudiol -vid. nota 5-, ya que se alejaba demasiado del mismo tanto en indumentaria, por la colocación del velo de María cubriéndole el pecho y la falta de fiador del manto del Niño, como en posturas, por la disposición frontal de éste -vid. A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)* León 1998, 347-348, lám. 214-. Para Valladolid cité la de la capilla del Museo Nacional de Escultura -C. J. ARA, *Escultura...*, 140 y 166, lám. LIX, 1- y la del Marés sin procedencia determinada -C. J. ARA, *Escultura...*, 141, lám. LX, 3-, incluidas ya en el tipo por Ara -vid. nota 8-, más otra también de la capilla del Museo Nacional de Escultura estudiada por Ara pero no vinculada por ella al tipo -C. J. ARA, *Escultura...*, 136 y 165, lám. LV3-; en cambio omití las de Fombellida y Villacid en el Museo Diocesano de Valladolid, la de Trigueros del Valle en el Marés, y las de Encinas de Esgueva y Portillo, todas ellas adscritas al tipo por Ara -vid. nota 8-, puesto que consideré que no pertenecían realmente a la tipología, ya que no cumplían sus características en materia de indumentaria, como puede comprobarse examinando sus fotos; conviene advertir además que en el último catálogo del Marés sobre escultura y pintura medievales la de Trigueros del Valle figura como procedente en realidad de Villadiego en Burgos aunque con interrogante -C. J. ARA, en *Fons...*, nº 185- y la del Marés sin procedencia determinada como proveniente de Alegría en Álava -M^a E. IBARBURU ASURMENDI, en *Fons...*, nº 404-.
15. La de las Caldas de Basagaya -E. CAMPUZANO, *El gótico en Cantabria*, Santander 1985, 456-.
16. La antigua titular del monasterio de Santo Domingo el Real -I. ROSELL, "La Madona de Madrid. Antigua imagen del demolido monasterio de Santo Domingo el Real", *Museo Español de Antigüedades*, V (1875), 163-173; E. PASTOR MATEOS, "La Madona de Madrid y la Virgen de la Flor de Lis", en E. PASTOR MATEOS, F. ARQUERO SORÍA, J. FRADEJAS LEBRERO, J. del CORRAL y J. GARCÍA NIETO, *Vírgenes de Madrid*, Madrid, 1966, 6-7 y 9-12; *Exposición conmemorativa del primer centenario de la diócesis de Madrid-Alcala*, febrero-marzo 1986, Madrid, 1986, 102-103; F. DELCLAUX y J. M^a SANABRIA, *Guía para visitar los santuarios marianos de Madrid*, colec. *María en los pueblos de España*, vol. 17, Madrid, 1991, 90-91 y A. ARADILLAS y J. M^a IÑIGO, *Vírgenes de Madrid, Devoción, Historia, Mito y Leyendas*, Madrid 1999, 65-68, sobre todo 66-.
17. En Huesca cité las de Berbegal -R. del ARCO, *Catálogo monumental de España: Huesca*, Madrid 1942, 212, fig. 470-, destruida, e Igríes -*Ibidem*, 165, fig. 303-, mencionadas por Randall -vid. nota 7-; la imaginería mariana oscense, incluidas las obras desaparecidas, ha sido estudiada recientemente por S. GARCÍA LASHERAS, *Aportación al estudio de la imaginería medieval en el Alto Aragón: imágenes de la Virgen con el Niño*, Tesis de Licenciatura, dirigida por M^a C. Lacarra, Zaragoza 2000, de la que solo conozco un resumen publicado en *Artígrama*, nº 15 (2000), 567-570. En Zaragoza mencioné la primitiva titular de la catedral de Tarazona -D. J. BUESA, *La Virgen en el Reino de Aragón. Imágenes y rostros medievales*, Zaragoza 1994, 295-302-, otra de la iglesia de San Esteban de Sos del Rey Católico -A. SAN VICENTE, M^a C. LACARRA y A. AZPEITIA, *Arte religioso en la villa de Sos del Rey Católico*, Zaragoza 1978, 47, lám. 2 y D. J. BUESA, *La Virgen...*, 110, 113 y 126-128- y una tercera de Villarroya de la Sierra -J. A. SÁNCHEZ PÉREZ, *El culto mariano en España*, Madrid 1943 lám. 14-.
18. C. Fdz-LADREDA, *Imaginería...*, 146 y nota 3 de este trabajo.
19. Siguiendo el criterio expuesto en nota 3, deliberadamente prescindiendo de una serie de casos en que considero que los criterios manejados son demasiado amplios y se han adjudicado al tipo aquí estudiado obras que realmente no le corresponden por no cumplir todas las características, especialmente en lo relativo a la indumentaria. De acuerdo con este criterio restrictivo, para

Yo misma volví a estudiar de nuevo estas imágenes con motivo de una exposición de tema mariano celebrada en Pamplona y aproveché para introducir las piezas publicadas en el catálogo del Marés y algunas conocidas por otras vías, aportando ciertos cambios con relación a lo publicado en mi primer trabajo²⁰. El País Vasco, Navarra y La Rioja se mantenían, sin embargo, como los lugares de máxima difusión de la tipología²¹. Se reiteraban los ejemplos señalados para Castilla-León en Palencia, León y Valladolid -aunque en este último caso se eliminaba uno de ellos por haberse descubierto su pertenencia a Álava²², pero se incorporaban nuevas obras correspondientes a otras dos provincias de la región, Burgos y Soria²³. La situación de Cantabria y Madrid, con una talla cada una, permanecía invariable²⁴. En el caso de Aragón, Huesca se mantenía con sus dos imágenes, pero Zaragoza veía incrementado su elenco de tres con una cuarta²⁵. Finalmente, incorporaba Cataluña al área de expansión del tipo, señalando la existencia de sendas muestras en Lérida y Barcelona²⁶.

Pasados unos años desde entonces vuelvo de nuevo a plantearme la cuestión, ya que en el ínterin he ido conociendo otros datos y esculturas que me permiten establecer un nuevo mapa del área de difusión de la tipología, que, ciertamente, repite las líneas básicas del dibujado en la publicación anterior, pero que resulta más fiable y matizado. Conviene, sin embargo, hacer dos advertencias previas. La primera se refiere al criterio, ya expuesto²⁷ y seguido todo a lo largo de este análisis -con las excepciones señaladas-, de no tener en cuenta sino las piezas que cumplan todas las característi-



Figura 2. Aranda de Duero.
Santuario de Nuestra Señora de La Vid. Titular.

- el País Vasco y Navarra solo tomamos en consideración la Virgen procedente de Alegría en Álava -M^a E. IBARBURU ASURMENDI, en *Fons...*, n^o 404-, una serie de imágenes navarras -M. L. MELERO MONEO, en *Fons...*, 397 y 399, y J. YARZA LUACES, en *Fons...*, 398-, así como dos ejemplares más atribuidos indistintamente a Navarra o al País Vasco -M. R. MANOTE i CLIVILLES, en *Fons...*, 406 y A. MUNTADA i TORRELLAS, en *Fons...*, n^o 407-. Para La Rioja la de Treviana -R. ALCOY i PEDROS, en *Fons...*, n^o 382-. Para Castilla en el caso de Palencia la de San Andrés de Arroyo -J. YARZA LUACES, en *Fons...*, n^o 187-, en el de Burgos la de Santa Clara de Briviesca -A. MUNTADA i TORRELLAS, en *Fons...*, n^o 188- y una atribuida indistintamente a Palencia o Valladolid -M. L. MELERO MONEO, en *Fons...*, n^o 191-. Algunas de ellas ya eran conocidas y habían sido relacionadas con el tipo con anterioridad, como la alavesa de Alegría, que ya Weise -vid. nota 4- y Ara -vid. notas 8 y 14- incluían en el tipo, aunque ésta parecía considerar vallisoletana, y la riojana de Treviana y la palentina de San Andrés de Arroyo, adscritas al tipo por Randall -vid. nota 7-; por mi parte yo también las incluí en el tipo ya en mi primer estudio -vid. nota 13 y 14-. En lo que se refiere a la adjudicada indistintamente a Palencia o Valladolid conviene advertir que le falta una de las notas del tipo, el broche circular que ajusta el cuello de la túnica en torno al cuello, pero, como es esta la única discordancia respecto al tipo, decidí admitirla.
20. C. FDZ-LADREDA y M^a GARCÍA GAINZA, *Salve, 700 años de arte y devoción mariana en Navarra*, Pamplona 1994, 60-61, notas 3-4. Vid. también notas 13-17 de este trabajo.
21. C. FDZ-LADREDA y M^a GARCÍA GAINZA, *Salve...*, 60.
22. C. FDZ-LADREDA y M^a GARCÍA GAINZA, *Salve...*, 60 y 61, nota 4. Los de Palencia eran los de San Andrés de Arroyo, Aguilar

cas del tipo. La segunda hace referencia al hecho, ya advertido en nuestro primer trabajo²⁸, de que actualmente muchas de estas tallas no se encuentran en su lugar de origen sino en museos y además la mayoría de las veces se ignora la localidad de procedencia, por lo que no podemos tomarlas en consideración a la hora de fijar la cartografía del tipo²⁹ y es posible, por consiguiente, que obtengamos unas conclusiones no del todo exactas, aunque básicamente creo que serán correctas.

Aún con estas salvedades, opino que puede seguir sosteniéndose el predominio numérico del País Vasco, Navarra y La Rioja³⁰, e, incluso, para esta última se aportan nuevas obras³¹.

En el caso de Castilla-León³², se mantienen los mismos ejemplos recogidos en mi última publicación para Valladolid -dos esculturas pertenecientes al Museo Nacional de Escultura³³-. Se incrementa considerablemente el elenco de los correspondientes a Palencia, ya que a los tres ya conocidos -San Andrés de Arroyo hoy en el Marés, Aguilar de Campoo y Barrio de Santa María³⁴- se suman otros nuevos -Virgen del Sagrario en la catedral palentina, que quizás fue la primitiva titular catedralicia, y tallas de la parroquial de Moarves, de la ermita del Llano en Aguilar de Campoo, de Tabanera de Cerrato y de Cenera de Zalima³⁵-. Habría además que tener en cuenta una imagen, actualmente en el Marés de

-
- de Campoo y Barrio de Santa María, citados en nota 14 de este trabajo. Los de León, los de Gradefes y Museo Nacional de Escultura, mentados asimismo en nota 14, si bien seguíamos advirtiendo sobre su incompleta fidelidad a las características del tipo. En el caso de Valladolid mantuve los dos del Museo Nacional de Escultura, pero suprimí el del Museo Marés, porque el nuevo catálogo del mismo lo adjudicaba en realidad a Alegría de Álava -vid. nota 14-.
23. C. FDZ-LADREDA y M^a GARCÍA GAINZA, *Salve...*, 60 y 61, nota 4. Las de Burgos eran una imagen emplazada por entonces en la capilla de Santa Catalina del claustro de la catedral de Burgos y actualmente en la capilla del Corpus Christi -L. S. IGLESIAS, ficha 66, *Las Edades del Hombre. El arte de Castilla y León*, Valladolid 1988- y otra procedente del convento de Santa Clara de Briviesca conservada en el Marés -vid. nota 19-. En el caso de Soria se trataba de la Virgen de Yanguas -M. R. HERNÁNDEZ, *La imaginería medieval en la provincia de Soria*, Soria 1984, 115-116-.
24. C. FDZ-LADREDA y M^a GARCÍA GAINZA, *Salve...*, 60 y 61, nota 4. Para Cantabria la imagen de Caldas de Basagaya y para Madrid la titular del desaparecido convento de Santo Domingo el Real -vid. notas 15 y 16 de este trabajo-.
25. C. FDZ-LADREDA y M^a GARCÍA GAINZA, *Salve...*, 60 y 61, nota 4. Las dos imágenes de Huesca eran las de Berbegal e Igríes -vid. nota 17- y las de Zaragoza las de Tarazona, Sos del Rey Católico y Villarroya de la Sierra -vid. nota 17-, más la de Trasobares -M. BALLBÉ, *Las vírgenes negras y morenas en España*, Tarrasa 1991, 244-248-, que era la nueva incorporación.
26. C. FDZ-LADREDA y M^a GARCÍA GAINZA, *Salve...*, 60 y 61, nota 4. La de la catedral de Lérida era, al parecer, la antigua titular de la catedral Vieja -R. TERÉS, "183. Santa María l'Antiga", *Pulchra-Cataleg (Museu Diocesà de Lleida)* 1893-1993, Lleida 1993- y la de Barcelona una perteneciente al Museo diocesano de Vic, si bien en el caso de esta última se apuntaba su posible procedencia de la zona navarroaragonesa -J. BRAÇONS, *Catálogo de la escultura gótica del Museu Episcopal de Vic*, Vic 1983, n° 36-. Ambas habían sido ya incluidas en el tipo por Randall -vid. nota 7-, pero yo no las había tenido en cuenta, pues la falta de datos y de fotografías me impedía estar segura de su correcta adscripción al tipo.
27. Vid. nota 3.
28. C. FDZ-LADREDA, *Imaginería...*, nota 19.
29. Tal es el caso por ejemplo de la magnífica Virgen de The Cloisters, que dio pie al artículo de Randall, y de la del Young Museum de San Francisco, asimismo de primera fila, o de la perteneciente en tiempos a la colección Schevitch, incluidas igualmente en el citado artículo -R. RANDALL, "A spanish...", 138-143-. Lo mismo sucede con una serie de tallas marianas del Museo Marés atribuidas un tanto arriesgadamente, a mi juicio, a Navarra o al País Vasco o a ambos lugares indistintamente, solo por pertenecer al tipo, y de las que, sin embargo, se reconoce en la propia ficha que son de procedencia desconocida -M. L. MELERO MONEO, en *Fons...*, n° 397, J. YARZA LUACES, en *Fons...*, n° 398, M. R. MANOTE i CLIVILLES, en *Fons...*, n° 406 y A. MUNTADA i TORRELLAS, en *Fons...*, n°407-. Igual ocurre con una imagen del Museo Arqueológico Nacional, reconocida como de procedencia desconocida, pero atribuida a la zona castellano leonesa -A. FRANCO MATA, *Museo Arqueológico Nacional*, Madrid 1980, n° 26, fig. 12-, con otra del Museo del Prado asimismo de origen desconocido -A. FRANCO MATA, "Escultura medieval en el Museo del Prado", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* LXIX (1997), 26-27- y con otra de la colección Masaveu, atribuida en base a un estudio comparativo a Burgos -M. ARIAS y J. I. HERNÁNDEZ, *Escultura antigua de la colección Masaveu*, Oviedo 2002, 22-23-.
30. Para los abundantes ejes. de estas regiones vid. bibliografía citada en nota 11, 12 y 13.
31. Las de Albelda -J. RUIZ NAVARRO, "81. Virgen de la Antigua", AA.VV., *La Virgen en el arte de La Rioja...*, Cuzcurita, por desgracia desaparecida -J. G. MOYA y otros, *Inventario...*, II, Logroño 1976, 65, lám. 36-, Leza de Rio Leza -I. GUTIERREZ PASTOR, J. G. MOYA y otros, *El gótico...*, n° 103- y Santa Coloma -*Ibidem*, n° 111-.
32. Al haber llegado a un listado definitivo -por el momento-, obtenido con la suma de los ejes. citados por los autores anteriores -tras haberlos examinado personalmente para comprobar que efectivamente cumplen las características del tipo- y los localizados por mi, y con vistas a ofrecer un panorama más claro al lector, pasé a mencionar las imágenes pertenecientes al tipo de las distintas regiones en el propio texto y no en notas. Excepcionalmente, no lo hice en el caso del País Vasco, Navarra y La Rioja por varias razones: son excesivamente numerosas y complicarían la exposición, el predominio numérico de estas zonas ha quedado más que probado y es admitido por todos los autores, y no vienen mucho al caso para las teorías que intentaré probar más adelante sobre el lugar de origen del tipo y la identificación de la supuesta imagen modelo.

Barcelona, proveniente, al parecer, de la zona de Palencia-Valladolid, pero que no es posible atribuir de modo concreto a ninguna de las dos provincias³⁶. Aumenta asimismo el número de los localizados en Burgos, pues a los dos citados anteriormente -la Virgen que estaba en tiempos en la capilla de Santa Catalina, actualmente trasladada a la del Corpus Christi, y la procedente del convento de Santa Clara de Briviesca, hoy en el Museo Marés³⁷- se añaden cuatro más³⁸ -una escultura emplazada en la actualidad en la capilla de Santa Catalina³⁹, Nuestra Señora de la Alegría, titular de la capillita de su nombre y ya relacionada con el tipo por Yarza⁴⁰, una imagen también con la advocación de la Alegría perteneciente al monasterio de las Huelgas, muy retocada pero claramente perteneciente al tipo⁴¹, y la Virgen de la Vid⁴²-. En el caso de Soria se registra asimismo un incremento, aunque más modesto, pues al ejemplar ya identificado -Yanguas⁴³- se suma otro -Nuestra Señora del Espino de la catedral de Burgo de Osma⁴⁴-. En León creo que se puede mantener la mención de la titular del monasterio de Gradefes, aún reconociendo que no cumple todas las características, pero que quizás conviene prescindir de la talla del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, pues las diferencias con el tipo son más llamativas⁴⁵. Finalmente, se incorpora al mapa del tipo la provincia de Segovia, que cuenta al menos con una muestra -escultura de Santo Tomás de Cuellar⁴⁶-.



Figura 3. Aguilar de Campoo. Iglesia de San Miguel.
Presunta titular del monasterio de Santa María
la Real de Aguilar de Campoo.

33. Vid. notas 14 y 22.

34. Vid. notas 14 y 22.

35. Sobre la del retablo de la Capilla del Sagrario J. I. HERNÁNDEZ REDONDO, "7. Capilla del Sagrario", *Memorias...* 125. Sobre la de Moarves A. SANCHO, *Santa María...*, nº 91; sobre la del Llano *Ibidem*, nº 173; sobre la de Tabanera del Cerrato R. REVILLA, *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*, Palencia 1951, 79, lám. CLXXXVIII; sobre la de Cenera de Zalima, R. NAVARRO, *Catálogo...*, 110, lám 138; en todos estos casos falta algún elemento característico del tipo, bien el broche de la túnica de María, bien el fiador de los mantos, pero a pesar de ello las incluimos, pues parece clara su derivación de la de Aguilar de Campoo, presunta titular de la abadía cisterciense. Aún podríamos añadir otro ejemplo, la Virgen de San Miguel de Palencia, pero, aunque se ajusta totalmente al tipo en cuanto a la indumentaria, se aparta de él, ya que, a juzgar por lo conservado, se trataba de una imagen erguida -A. SANCHO, *Santa María...*, nº 91-.

36. Vid. nota 19.

37. Vid. nota 23 y 19.

38. Aún podría incorporarse un quinto, una Virgen presuntamente existente en la catedral de Burgos, de la que no tengo datos bibliográficos, pues la he conocido a través de una postal, en la que se indica solo su advocación -Virgen de la Leche- y su localización -la catedral de Burgos-. No me he atrevido a incluirla en el texto por los problemas que plantea. En primer lugar, se trata de una Virgen galactotrofusa, algo totalmente insólito dentro del tipo, y, en segundo lugar, la cabeza del Niño no es la original, y aún podría plantearse la duda de si lo es la figura íntegra. Para colmo en una visita reciente a la catedral de Burgos no he podido localizarla para examinarla personalmente de cerca, como hubiera sido mi deseo.

39. J. URREA, *La Catedral de Burgos*, León 1995, 86.



Figura 4. Vitoria. Catedral Vieja. Titular.

En Cantabria, al ejemplo citado con anterioridad -Caldas de Basagaya⁴⁷- se suma otro -Torrelavega⁴⁸-. En Aragón, en el caso de Huesca no hemos logrado encontrar nuevas tallas que añadir a las conocidas de antiguo -Bergal e Igries⁴⁹-, pero no sucede lo mismo en Zaragoza, donde a las ya aludidas -Tarazona, Sos del Rey Católico, Villarroya de la Sierra y Trasobares⁵⁰- se incorpora otra -Ejea de los Caballeros⁵¹-. En Cataluña la situación no ha variado con respecto a mi última publicación, en la que se registraban dos muestras del tipo -catedral de Lérida y Museo Diocesano de Vic⁵²-.

La segunda cuestión problemática relativa a este tipo de imágenes era la de la determinación de su lugar de origen.

También este asunto había sido abordado por los citados autores anteriores. El primero de ellos, Weise, lo sitúa en Álava, concretamente supone que el modelo deriva de la escultura de catedral vieja de Vitoria, más precisamente de su portal occidental⁵³. Cook y Gudiol colocan el territorio por excelencia del tipo y, por ende, su cuna en

40. J. YARZA LUACES, en *Fons...*, nº 398. Tiene la particularidad de que la pierna derecha del Niño, que está en postura flexionada, aparece desnuda, algo que se repite en algunas otras.
41. M. A. GONZÁLEZ GARCÍA, "Iconografía de María reina en el monasterio de Las Huelgas de Burgos", *Reales Sitios XXVIII*, nº 105 (3er trimestre 1990), 60 -foto- y 62. Los retoques afectaron sobre todo a la cabeza de la Virgen, que parece retallada, de modo que se ha suprimido el velo y la corona original -sustituida por una de metal-, y a su mano derecha y el atributo que ostenta en ella, que claramente no son los primitivos. Otros cambios menores afectaron al broche de la túnica mariana, sustituido por una cabecita, y al fiador de su túnica. La policromía tampoco es la primitiva.
42. J. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, "Imaginería medieval mariana en la Ribera", *Biblioteca*, nº 6 (1991) 151 y 153 y F. GUTÉRREZ BAÑOS, *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos 1997, 115- 122. No incluyó aquí una talla perteneciente a La Puebla de Arganzón -que he conocido a través de una postal-, pues esta localidad corresponde al condado de Treviño, que, aunque administrativamente pertenece a Burgos, geográficamente está dentro de Álava, le han incorporado un rosario, para convertirla en Virgen del Rosario, y retallado la cabeza, suprimiendo el velo y la corona de madera sustituida por una metálica, pero aún así se advierte que era obra de buen nivel.
43. Vid. nota 23.
44. M. R. HERNÁNDEZ, *La imaginería...*, 76-77. Ya Cook y Gudiol la habían vinculado al tipo -vid. nota 5-.
45. Vid. notas 14 y 22. En el caso de la del Museo Nacional de Escultura falta el broche de la túnica materna, pero lo más grave es que el Niño no lleva manto.
46. M^o E. GÓMEZ MORENO, "Iconografía mariana en Segovia. VII Exposición de Arte Antiguo (1954)", 416 y 424, nº 7, lám. 7. Cook y Gudiol ya la habían incluido en el tipo -vid. nota 5-, pero en publicaciones anteriores no me decidí a tenerla en cuenta, pues no conocía fotos ni referencias bibliográficas e ignoraba por tanto hasta que punto la adscripción era fiable.
47. Vid. nota 15.
48. E. CAMPUZANO, *El gótico...*, 456 y 457 -foto-.
49. Vid. nota 17
50. Vid. notas 17 y 25.
51. D. J. BUESA, *La Virgen...*, 125-130.
52. Vid. nota 26. Conviene advertir que Randall -vid. nota 7- recogía un tercer ejemplo catalán, una imagen de la catedral de Barcelona, pero, al no disponer de más datos, he preferido no incluirla, aunque no descarto hacerlo más adelante, cuando disponga de más información.
- J. YARZA "Sobre la actividad artística: escultura medieval", *Galicia no Tempo*, Monasterio de San Martín Pinario, Santiago de Compostela. 1991, 176-177 menciona la existencia de una talla perteneciente a esta tipología en Campos (Lugo), aunque indica que posiblemente fue importada de León, y apunta que no debió ser la única. A la vista de ello, parece que habría

Navarra y País Vasco, posición que se plasma en las expresiones que emplean para designar a las obras pertenecientes al mismo, "vírgenes vasco-navarras" o "modelo vasconavarro"⁵⁴. Finalmente, Randall distingue dentro de esta tipología tres grupos y vincula el más antiguo a un área que incluye las zonas limítrofes de Álava, La Rioja y Navarra, de lo que se deduce que ubica en dicha zona el lugar de origen del tipo⁵⁵.

Por mi parte, en mi primer trabajo coincidí con Randall y lo situé en un territorio que abarca Álava, La Rioja y el occidente de Navarra, basándome en el superior número de ejemplos existentes en estas regiones⁵⁶. Un poco más tarde, Yarza aportó un giro a la cuestión, al plantear la existencia de un prototipo creado en la escuela de escultura del eje Burgos-León, aunque decantándose más bien por Burgos, lo que emplazaba la cuna del tipo en esta localidad castellana, desde donde se difundiría más tarde por Navarra, el País Vasco y La Rioja⁵⁷. En mi segundo trabajo, aunque valoré esta teoría y admití la hipótesis de la existencia de un trasfondo de influencia de la escuela de escultura monumental creada en el entorno de las catedrales de Burgos y León, rechacé la idea del origen burgalés de la tipología por la escasa incidencia que parecía haber tenido en la zona, donde se localizaban muy pocas muestras, y me reafirmé por el contrario en mi tesis anterior, apoyándome de

nuevo en el argumento de la superioridad numérica⁵⁸.

Últimamente, sin embargo, una serie de factores me han obligado a replantearme la cuestión. En primer lugar, la aparición de nuevas publicaciones y una búsqueda más minuciosa por mi parte han sacado a la luz otras imágenes del tipo en la zona castellana, sobre todo en Palencia y Burgos -como se ha visto antes-, demostrando que no eran tan escasas como yo había pensado originalmente⁵⁹. De otra parte, la inferioridad numérica de Castilla -incluidas Burgos y Palencia- respecto al País Vasco -especialmente Álava-, La Rioja y Navarra, que sigue siendo real y que tanto me desconcertaba a la hora de admitir la teoría que colocaba allí la cuna de la tipología inclinándome a cuestionarla, puede explicarse de modo razonable y lógico, ya que, si bien el tipo surge en las últimas décadas del XIII, su difusión continúa y probablemente se incrementa en la primera mitad del XIV, y durante esta centuria el arte del Reino castellano vive una situación de crisis -de la que solo queda exceptuada precisamente Álava-, que contrasta con el florecimiento artístico de Navarra, al menos en su primera mitad⁶⁰. Por el contrario, durante el siglo XIII, momento de la aparición de la tipología, el panorama de la plástica en Navarra y La Rioja no pasa de discreto y el del País Vasco es francamente modesto, en tanto que Castilla-León y más específicamente Burgos se perfila como un impor-

que haber mencionado este ejemplar y haber ampliado el área de expansión del tipo a Galicia, pero, a la vista de la fotografía de la imagen -E. VALIÑA, N. RIELO, S. SAN CRISTOBAL y J. M. GOZÁLEZ, *Inventario artístico de Lugo y su provincia*, t. II, Madrid 1975, 18, lam. 5-, he podido comprobar que, en realidad, no puede adscribirse al tipo, pues le faltan muchas de las características, tanto en posturas -la mano izquierda de la Virgen no sujeta al Niño, sino que recoge el manto- como en vestuario -ausencia del el broche en forma de florón que cierra el cuello de la túnica mariana y de los fiadores de los mantos-.

53. G. WEISE, *Spanische...*, 84-85.

54. W. W. S. COOK y J. GUDIOL RICART, *Pintura...*, 354. La denominación de "vírgenes vasconavarro" o "modelo vasco navarro" la emplean para definir a los ej. castellano y andaluces del tipo. Así de Nuestra Señora del Espino en la catedral de Burgo de Osma en Soria dicen que "es una adaptación de la Virgen vasconavarra" -364-, más adelante tratando de la imaginería palentina afirman que "el modelo de la Virgen vasconavarra está representado en las vírgenes de Bárcena de Campos, Olleros y otras" -370-, de la del claustro de la catedral de León la califican de "versión local muy notable del modelo vasconavarro" -376-, de la de Cuellar en Segovia dicen que "refleja todavía el modelo vasconavarro" -379- y de la famosa Virgen de la Sede, titular de la catedral hispalense, afirman que "sigue punto por punto el modelo vasconavarro" -389-. No precisan más, aunque quizás podría deducirse una inclinación a favor de Álava y de la catedral vieja de Vitoria como lugar concreto del nacimiento de la tipología, ya que consideran a su titular la Virgen de la Esclavitud como uno de los ej. más antiguos del tipo -W. W. S. COOK y J. GUDIOL RICART, *Pintura...*, 354- idea, sin duda, tomada de Weise -G. WEISE, *Spanische...*, 84-.

55. R. H. RANDALL, "A spanish...", 142.

56. C. FDZ-LADREDA, *Imaginería...*, 147-150.

57. J. YARZA LUACES, en *Fons...*, nº 187 y 398.

58. C. FDZ-LADREDA y M^a C. GARCÍA GAINZA, *Salve...*, 60 y 61, nota 5.

59. Hay que tener en cuenta que en el caso de Burgos tropezamos además con el escollo de la escasez de bibliografía adecuada, pues esta provincia no cuenta con un catálogo monumental y mucho menos con obras monográficas sobre la escultura gótica, como la de Ara para Valladolid -vid. nota 2-, o sobre la iconografía mariana, como la de Sancho para Palencia



Figura 5. Cañas. Monasterio de Santa María del Salvador. Virgen con el Niño.

tante foco escultórico, el en que trabajaron artistas de alto nivel y se llevaron a cabo realizaciones señeras, y, por tanto, en condiciones mucho más adecuadas para influir sobre otros lugares y crear obras modélicas, dignas de ser imitadas y pasar a convertirse en arquetipos. Finalmente y llegados a

este punto, no está de más recordar la influencia ejercida por la plástica burgalesa sobre muchas de las zonas donde se localizan tallas del tipo, resto de Castilla-León⁶¹, País Vasco -sobre todo Álava, en concreto catedral de Vitoria⁶²- y Cantabria⁶³.

Llegamos así a la tercera y última cuestión problemática, la identificación del presunto modelo.

Weise, que fue el primer especialista que se ocupó de estas esculturas, da como ejemplo más temprano de la tipología a la titular de la catedral de Vitoria, aunque no dice expresamente que fuera el modelo de las imágenes posteriores, si bien puede deducirse de sus palabras⁶⁴. Recientemente Lahoz retoma la idea de Weise, aunque como mera hipótesis⁶⁵. Cook y Gudiol se limitan a presentar a la talla vitoriana como uno de las obras más primitivas, pero sin entrar en la cuestión de si fue o no el arquetipo de las restantes⁶⁶. Randall es el primero que plantea de modo claro la posibilidad de la existencia de un prototipo común, basándose en la estrecha semejanza apreciable entre las imágenes que analiza en su artículo, y apunta que todas derivan de una única Virgen, muy venerada, actualmente perdida y que quizás estaba cubierta de plata⁶⁷. Ara Gil aporta un enfoque distinto, pues menciona la similitud de esta tipología con muchas de las representaciones marianas de las *Cantigas*, considerándolas como auténticos ejemplos del tipo y, al parecer, anteriores al presunto modelo, la titu-

-vid. nota 14-. Personalmente solo conozco -lo que no quiere decir que no haya más- tres publicaciones relacionadas con el tema: el catalogillo de una exposición mariana celebrada en Burgos, *María, peregrina de la Fe, Exposición de arte sacro en la casa de la Iglesia*, Burgos, mayo-junio 1988, y dos artículos de Martínez Martínez, uno citado en nota 42 y otro titulado "El maestro de la portada occidental de Toro y Nuestra Señora de marzo de Santo Domingo de Silos" en *Silos. Un milenio. Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos*, Burgos, 2003, 593-601 -sobre una imagen que por cierto ofrece cierta relación con el tipo, por el empleo del broche circular y la capa de cuerda en la indumentaria de la Virgen, pero también notorias diferencias que impiden clasificarla dentro de él, como el ademán de la mano izquierda de María cogiendo el manto y el uso de sobretúnica, y la postura frontal e indumentaria de Jesús-.

60. Este distinto panorama aparece expuesto de manera necesariamente breve, pero muy clarificadora en J. YARZA LUACES, *Historia del Arte Hispánico, II La Edad Media*, Madrid 1980, 320-326, dedicadas precisamente a la escultura. Por otra parte habría que tener en cuenta la diferente medida en que cada una de estas zonas se vio afectada por la pérdida de obras, bien por destrucción, bien por venta. En este sentido tengo la impresión de que Castilla-León se ha visto más afectada por la enajenación del patrimonio artístico que el País Vasco, La Rioja y sobre todo Navarra, pero se trata solo de una impresión superficial y personal, no basada en datos.

61. Sobre este punto no me resisto a citar aquí la tajante frase de Yarza al tratar de la escultura del XIII en los reinos occidentales hispánicos: "Durante el siglo, Burgos fue el norte de orientación de toda la escultura gótica de Castilla y León. Y este papel rector se mantendrá en buena parte del siglo siguiente" -J. YARZA, *Historia...*, 234-235-.

62. Vid. L. LAHOZ, "El tímpano del Juicio Final de la Catedral de Vitoria: Aspectos iconográficos", *Revista de Cultura e Investigación vasca Fundación Sancho el Sabio*, nº 4 (1994), 181-199, IDEM, "Breves notas sobre un tímpano vitoriano", *Cuadernos de sección artes plásticas y monumentales*, nº 14 (1995), 163-174 e IDEM "Algunas consideraciones sobre la escultura monumental gótica en Álava", *Goya* nº 264 (1995), 358.

63. E. CAMPUZANO, *El gótico...*, 425-426, 428 Aunque se sale de nuestro marco cronológico, pues habría que fecharla en la segunda mitad del XV, y no se trata de una imagen del tipo, citaré aquí, como ejemplo significativo de la influencia de la escultura burgalesa -y más concretamente de la imaginería- sobre la cántabra el caso de la Virgen que preside el retablo

lar de la catedral alavesa, aunque no llega a presentarlas como los arquetipos⁶⁸; posteriormente abundará en la misma opinión⁶⁹. Su idea tendrá gran éxito y será recogida con distintos matices por otros autores, hasta fecha muy reciente⁷⁰.

En mi primer trabajo rechacé la sugerencia de Weise de reconocer como decana de la tipología a Nuestra Señora de la Esclavitud de Vitoria, por pensar que existían ejemplos anteriores, pero coincidí con Randall en admitir la existencia de ese modelo común, por las mismas razones, aunque sin llegar a identificarlo⁷¹. Poco después Yarza dio un giro de timón y arrojó nueva luz sobre la cuestión, al plantear la existencia de un prototipo creado en la escuela de escultura del eje Burgos-León, aunque decantándose más bien por Burgos⁷². En una segunda aproximación al tema me reiteraré en mis opiniones anteriores, descartando de paso la tesis de Yarza, por considerar que estaba en contradicción con la escasa repercusión del tipo en la zona burgalesa⁷³.

A la hora de replantearme la cuestión, de este elenco de teorías dos me han parecido particularmente interesantes. En primer lugar, la que sostiene la relación de estas tallas con las figuraciones marianas de las *Cantigas*, pues, aunque no sea esa

exactamente la idea de los autores que la defienden, se corre el peligro de simplificar su exposición y dar un paso más, llegando a pensar que las miniaturas de las *Cantigas* proporcionaron el modelo de estas esculturas. Creo, sin embargo, que existen razones para rechazar esta posibilidad. Por lo pronto, parece lógico pensar que en lo relativo a la representación de imágenes de la Virgen, como ocurre con la de los restantes elementos de la realidad material -arquitecturas, indumentaria, mobiliario etc-, los miniaturistas de las *Cantigas* no crearon modelos sino que se inspiraron en la realidad existente, aunque de modo genérico⁷⁴: es decir las estatuas marianas figuradas en las *Cantigas* no fueron imitadas por las tallas de los monasterios, iglesias y santuarios sino al revés⁷⁵. Además, aún si admitiéramos que la tipología tiene su fuente en las ilustraciones de las *Cantigas*, ello supondría simplemente que sus miniaturas sirvieron de modelo a una imagen -o como mucho unas pocas-, que a su vez fue reproducida por el resto, con lo cual volveremos de nuevo a la cuestión de la talla modelo. Opino, sin embargo, que ni siquiera fue este el caso, pues, tras un repaso exhaustivo de las ilustraciones de las *Cantigas* tanto del Códice del Escorial como del de Florencia⁷⁶, he llegado a la conclusión de que las vírgenes sedentes figuradas en ambos manuscritos coinciden con las esculturas aquí estudia-

mayor de la parroquial de San Vicente de la Barquera, inspirada en la titular de la catedral burgalesa -E. CAMPUZANO, *El gótico...*, 462 la considera de escuela burgalesa, pero erróneamente la vincula a Gil de Siloe-

64. G. WEISE, *Spanische...*, 84-85.

65. L. LAHOZ "Patronato real en el gótico en Álava", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXIX (1997), 59, IDEM, "Virgen de la Esclavitud", AA.VV., *Vitoria-Gasteiz en el Arte*, Vitoria 1997, I, 220 e IDEM, *El arte del Gótico en Álava*, Vitoria 1999, 107-108. De todas formas esta hipótesis resulta secundaria en el conjunto de la exposición teórica de la autora, quien fundamentalmente pretende demostrar que la imagen vitoriana fue un obsequio de Alfonso X y hace sobre este punto un alegato muy razonable.

66. W. W. S. COOK y J. GUIDIOL, *Pintura...*, 354.

67. R. H. RANDALL, "A spanish...", 14. El detalle de la cubierta de plata lo deduce del hecho de que alguno de los ejemplares que estudia -concretamente el de The Cloisters- ofrecen una policromía planteada en el manto. En apoyo de la hipótesis de Randall de un arquetipo con cubierta metálica debo decir que he observado que con frecuencia las tallas del tipo que conservan en todo o en parte la policromía original presentan mantos dorados.

68. C. J. ARA, *Escultura...*, 138.

69. C. J. ARA en *Fons...*, n° 185.

70. J. YARZA LUACES, en *Fons...*, n° 187 dice simplemente que el prototipo cuenta con paralelos muy semejantes dentro de la miniatura alfonsina. Por su parte R. ALCOY i PEDROS, en *Fons...*, n° 382 afirma que el tipo queda reflejado en las numerosas miniaturas de las *Cantigas*. L. LAHOZ "Patronato...", 58-59 alude al parentesco de algunos ejes. alaveses del tipo con las miniaturas de las *Cantigas*; idea que reitera en IDEM, "Virgen de la Esclavitud", ..., 220 e IDEM, *EL arte...*, 107-108.

71. C. FDZ-LADREDA, *Imaginería...*, 149 y 336.

72. J. YARZA LUACES, en *Fons...*, n° 187 y 398.

73. C. FDZ-LADREDA y M^a C. GARCÍA GAINZA, *Salve...*, 60 y 61, notas 5 y 6.

74. J. GUERRERO LOVILLO, *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid 1949, 267 -menciona las relaciones existentes entre las miniaturas de estatuas marianas de las *Cantigas* y las esculturas de la Virgen coetáneas-, 272 y 274 -señala como tanto las representaciones mimadas de las tallas marianas de las *Cantigas* como las estatuas de la Virgen reflejan una misma tipología, que es la propia del momento-

75. De hecho en este sentido me parece que iban las reflexiones de C. J. ARA, *Escultura...*, 138.

76. Tal revisión la he hecho utilizando las ediciones facsímiles de ambos códices: *El códice Rico de las Cantigas de Alfonso X. ms T.I. 1 de la Biblioteca del Escorial*, Edilan, Madrid 1979 y *El códice de Florencia de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. ms B.R. 20 de la Biblioteca Nazionale Centrale*, Edilan, Madrid 1991.



Figura 6. Fitero. Monasterio de Santa María de Fitero (boy parroquia). Antigua titular.

das solo en la disposición de las figuras, pero no en la indumentaria, ya que carecen justamente de los elementos considerados como característicos del tipo: en todos los casos se observa que en la túnica de María falta el broche circular que cierra el escote y que su manto carece de fiador, en tanto que el Niño ni siquiera lleva el manto; en suma que el parecido entre unas y otras es más bien genérico⁷⁷.

En segundo lugar suscitó mi interés la tesis de Yarza, relativa a la existencia de un prototipo burgalés para estas imágenes. En su momento estuve en desacuerdo, como ya dije, pero la aparición de otros datos y nuevas reflexiones por mi parte, me

han inducido a replanteármela, llegando a la conclusión de que resulta verosímil; de hecho, ya he aceptado anteriormente la posibilidad de que el modelo surgiera en Burgos, exponiendo mis motivos. Incluso creo poder ir un poco más lejos, apuntando -eso sí, con toda cautela y como mera hipótesis- cual pudo ser su cuna concreta y aún identificando el presunto arquetipo.

En cuanto a lo primero me inclinaría por la catedral de Burgos. Desde luego parece la respuesta obvia y fácil, pero no la doy por eso, sino apoyándome en una serie de razones, que aisladas quizás no parezcan bastante convincentes, pero consideradas en conjunto son dignas de tomarse en cuenta.

En primer lugar, tradicionalmente se admite que la escultura de las portadas occidentales de la catedral de Vitoria refleja, en mayor o menor grado, la de las desaparecidas portadas occidentales de la catedral burgalesa⁷⁸; ahora bien, varias de las santas de las jambas de la portada alavesa presentan la misma indumentaria de nuestras tallas, incluidos el broche que cierra el escote de la túnica y las capas de cuerda que eran precisamente sus elementos característicos⁷⁹, y resulta aceptable pensar que lo mismo ocurría con las figuras de la portada castellana. Abundando en el tema de las coincidencias de vestuario, debemos recordar que en otras obras burgalesas, concretamente varias de las estatuas del claustro, se hace un llamativo hincapié en los fiadores -mucho mayor que en otros monumentos, como por ejemplo la catedral de León-, rasgo distintivo de nuestras imágenes, como acabamos de indicar. Además existen una serie de vírgenes en pie, la mayoría en Álava, que vienen a ser versiones erguidas del tipo -como la Virgen Blanca de Treviño, la de la desaparecida portada occidental de San Juan de Laguardia, la de la portada princi-

77. En cualquier caso, si admitimos la posibilidad -expuesta más adelante- de que el promotor de la imagen modelo fue Alfonso X, esta relación quedaría sobradamente explicada, por la comunidad de promotor, la coincidencia de ambiente artístico y quizás de cronología.

78. Vid, por ejemplo, L. LAHOZ, "El tímpano del Juicio Final de la catedral de Vitoria", *Revista de Cultura e Investigación Vasca Sancho el Sabio*, nº 4 (1994), 209-225 donde insiste constantemente en el influjo burgalés e IDEM, "Algunas consideraciones...", 358.

79. J. M^a de AZCARATE, "La catedral de Santa María", en M. J. PORTILLA, E. ENCISO, J. M^a AZCARATE y otros, *Catálogo...Vitoria*, III, 91 y láms. 67-68. Esta coincidencia ya fue captada por G. WEISE, *Spanische...*, 84 y fue, probablemente, lo que le indujo a pensar en la derivación del modelo de la escultura de la catedral de Vitoria

80. Para la de Treviño L. LAHOZ, "La Virgen Blanca de Treviño. Algunas consideraciones", *Boletín de la Institución Fernán González*, LXXIII, nº 209 (1994/2), 297-303; para la de Laguardia IDEM, "La primitiva portada de San Juan de Laguardia", *Anales de H^a del Arte*, nº 4 (1993-94), 432-433; para la de San Pedro IDEM, "Virgen de San Pedro. Parroquia de San Pedro. Pórtico Viejo", AA.VV., *Vitoria...*, 240 e IDEM, *Arte gótico en Álava*, Vitoria 1999, 63 y para la Blanca de Vitoria IDEM, "Acerca de

pal de San Pedro de Vitoria y la Virgen Blanca de San Miguel de Vitoria, más una de San Miguel de Palencia y otra de la catedral de Ávila⁸⁰-, varias de las cuales corresponden o correspondieron a mañeles de portadas, y de las que se ha sostenido en muchos casos que eran de influencia burgalesa, que muy bien pudieran ser eco de una Virgen de parteluz que probablemente había en algunas de las puertas de la fachada principal de la catedral de Burgos.

Respecto a cual pudo ser la talla mariana existente en la catedral burgalesa que se constituyó en prototipo de la tipología, también aquí la respuesta puede parecer obvia, pero confieso que me ha costado dar con ella: creo que se trata de la primitiva titular del templo sustituida entre 1460 y 1464 por la actual, debida a la magnificencia del obispo Acuña y del cabildo⁸¹. De nuevo hay argumentos que avalan la hipótesis.

En primer lugar habría que tener en cuenta la ya citada derivación de la escultura de las portadas occidentales de la catedral de Vitoria de la de la Burgos, lo que lleva a pensar en la posibilidad de que también su titular -una imagen del tipo pudiera estar inspirada en su equivalente burgalesa. Esta posibilidad se ve reforzada por el hecho de que la obra alavesa estuviera originalmente forrada de plata⁸², como sabemos lo estaba su presunto modelo burgalés⁸³.

En segundo lugar habría que recordar la hipótesis de Randall, según la cual la imagen prototi-

po muy posiblemente estuvo forrada de plata⁸⁴, característica que -como acabamos de indicar- se daba en la primitiva titular catedralicia y que posee su sucesora, la actual titular de la seo burgalesa, siendo un rasgo poco corriente en una pieza tan tardía y que sin duda se explica por un intento de mantener la tradición y asemejarse a su antecesora.

De otra parte varias de las estatuas del tipo y justamente de las más relevantes por su calidad y tamaño -una de las del monasterio de Cañas, la de Treviana, la procedente de Alegría actualmente en el Marés, la de la capilla del Corpus Christi de la catedral de Burgos, y la de Fitero⁸⁵- presentan la particularidad de ostentar escudos nobiliarios pintados en la peana -asociados a veces a los de la monarquía-, lo que parece indicar que fueron obsequiadas por miembros o familias de la nobleza castellana⁸⁶. Resulta lógico pensar que éstos quisieron imitar en su regalo alguna imagen castellana prestigiosa y significativa y ninguna más adecuada que la titular de la catedral de la "cabeza de Castilla". Ciertamente, se ha alegado la posibilidad de que estas tallas fueran un símbolo de la alianza entre monarquía y nobleza en las difíciles circunstancias de los últimos años del reinado de Alfonso X y estuvieran inspiradas en una obra promovida por el propio rey⁸⁷, pero esto no invalida lo anterior, porque nada impide que la Virgen burgalesa fuera un obsequio del monarca como lo fue la de la Sede de Sevilla, por cierto titular de la seo hispalense⁸⁸, dadas las relaciones entre el soberano y la catedral castellana⁸⁹. La

la Virgen Blanca de Vitoria", *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, LI (1995-1), 285-292. Para la de San Miguel de Palencia vid. nota 35. Para la de Avila A. DURAN y J. AINAUD, *Escultura gótica en Ars Hispaniae*, VIII, Madrid 1956, 93.

81. M. MARTÍNEZ y SANZ, *Historia del templo catedral de Burgos. Escrita con arreglo a documentos de su archivo*, Burgos 1866, 41. Reproduce parte de un acta capitular de 1460 en que se expone el deseo del obispo de hacer una nueva imagen y su petición al cabildo para que colaborara, aceptada por este. Menciona también otro documento de 1464 en que consta que estaba concluida

82. L. LAHOZ, "Virgen de la Esclavitud", AA.VV., *Vitoria-Gasteiz en el Arte*, Vitoria 1997, I, 220 e IDEM, *El arte del Gótico en Álava*, Vitoria 1999, 108.

83. El acta capitular de 1460 citada en nota 81 dice expresamente que la imagen anterior era de plata: "por cuanto él -se refiere al obispo- quería ...facer la imagen de Santa María que está en el altar mayor, que es de plata, facerla mayor más fermosa..." -M. MARTÍNEZ y SANZ, *Historia...*, 41-.

84. R. H. RANDALL, "A spanish...", 14.

85. Sobre las de Cañas y Treviana vid. nota 13, sobre la de Alegría vid. nota 14, sobre la burgalesa vid. nota 23 y sobre la de Fitero C. FDZ-LADREDA, *Imaginería...*, 151-166.

86. Fitero, que actualmente está en Navarra, pertenecía entonces a Castilla e, incluso, por los años -sino el mismo año- en que fue regalada la imagen fue visitado por el rey Sancho IV -C. FDZ-LADREDA, *Imaginería...*, 166-.

87. R. ALCOY i PEDROS, en *Fons*, nº 382. "Mare de Déu amb el Nen", 391-392.

88. Vid. bibliografía citada en nota 3.

89. H. KARGE, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid 1995, 45-47 y 56-57, A. FRANCO, *Escultura...*, 39-42 y R. ABEGG, *Königs und Bischofsmonumente. Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos*, Zurich 1999, 107-109.

hipótesis del regalo regio parece avalada por la fuerte probabilidad de que la imagen en cuestión tuviera una peana decorada con los escudos reales, pues el elevado grado de fidelidad con que las tallas del tipo siguieron el modelo en otros aspectos -posturas, indumentaria- lleva a pensar que también lo imitaron en este, por supuesto con las correspondientes adaptaciones a la heráldica del donante de turno⁹⁰.

Debemos recordar también la existencia en la capital castellana de varios ejemplares del tipo, algunos en la propia catedral y otro en el monasterio de las Huelgas, a los que habría que añadir en la provincia la magnífica talla de Nuestra Señora de la Vid⁹¹.

Finalmente solo resta añadir que esta Virgen reuniría las mejores condiciones para desempeñar el papel de prototipo y de prototipo además excepcionalmente influyente, a juzgar por sus múltiples secuelas: era la titular de una institución eclesiástica relevante y conocida, se trataba sin duda de una obra de gran calidad estética y gozaba probablemente de cierta veneración.

Como colofón no estaría de más traer a colación la genial intuición de Randall, quien hace casi cincuenta años sostuvo ya que el modelo de estas imágenes debió ser una Virgen, muy venerada, perdida y que quizás estaba cubierta de plata⁹². Realmente esto le cura a una de todo conato de soberbia intelectual.

90. En este sentido debemos recordar que uno de los ejemplares del tipo, la Virgen procedente del desaparecido convento de Santo Domingo el Real de Madrid, que muy posiblemente fue regalada también por un miembro de la familia real, dada la estrecha relación de este monasterio con la monarquía castellana, luce en sus peana los escudos de Castilla y León -vid. bibliografía nota 16-.

91. Vid. notas 23 y 38-42

92. Vid nota 67.

La Gloria de María entre el Cielo y el Infierno. Revisión de la iconografía de la Puerta de la Majestad de la Colegiata de Toro. Fray Juan Gil de Zamora ¿posible autor del programa?

Lucía Sánchez Domínguez

RESUMEN

El Pórtico occidental o *Puerta de la Majestad de la Colegiata de Toro* (Zamora) muestra en una interesante síntesis los principales temas desarrollados en época gótica, destacando la Muerte y Glorificación de María. La última de las arquivoltas despliega el Juicio Final. En ella, además de una curiosa representación del Paraíso como un jardín, y del Infierno, aparece el Purgatorio figurado junto al Paraíso.

El artículo, sin pretender agotar el tema, propone una reflexión sobre la persona que concibió el programa, y que decidió incluir una iconografía tan novedosa como el Purgatorio en la portada.

ABSTRACT

The western façade or *Puerta de la Majestad of the Colegiata* (Collegiate church) of Toro (Zamora, Spain) shows an interesting synthesis of the main themes developed during the Gothic period, especially the Death and the Glorification of the Virgin Mary. The last of the archivolts represents the Last Judgement. In it, in addition to a curious representation of Paradise as a garden and to Hell, an image of Purgatory can be found beside Paradise's representation.

This article does not aim to treat this subject exhaustively, but to reflect on the person that conceived the programme and that decided to include such a novel iconography as Purgatory in this façade.

PALABRAS CLAVE: Puerta de la Majestad (Toro). Purgatorio. Fray Juan Gil de Zamora. Sancho IV. Glorificación de la Virgen

KEY WORDS: Puerta de la Majestad (Toro). Purgatory. Fray Juan Gil de Zamora. Sancho IV. Glorification of the Virgin Mary

La portada occidental o *puerta de la Majestad* de la colegiata de Toro puede ser considerada como una de las joyas del gótico zamorano, por no decir de toda Castilla y León o, incluso, reservarle un hueco entre las manifestaciones del arte medieval en la Península Ibérica. A ciertas curiosidades iconográficas y a un sorprendente estado de conservación, se le une el hecho fortuito de conservar cerca de un ochenta por ciento de su policromía original. Ésta, se halló prácticamente por sorpresa en la reciente restauración a la que fue sometida¹, bajo los gruesos repintes que habían sido llevados a cabo con más o menos fortuna en los distintos períodos de la historia.

La policromía concede a esta portada un carácter único, tanto estética como didácticamente. Nos acerca a la realidad medieval, no en la versión desvirtuada y fría de la piedra, con la que tenemos que conformarnos la mayoría de las veces al contemplar el arte medieval, sino con todo el colorido y esplendor que le quisieron dar sus artífices y que pudieron admirar sus contemporáneos.

La cronología ha sido continuamente discutida por los distintos autores². Desde Gómez Moreno, quien la creía obra de mediados del siglo XIII³, algunos autores han ido retrasando la fecha de

1. Finalizada en 1996.

2. Que también han debatido acerca de la posibilidad de la existencia de distintas fases en la construcción de esta portada, resultando más antigua la zona baja de las jambas.

3. M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Zamora* (Edición Facsímil), León, 1980, pp.209-210.

realización. Yarza propuso una fecha entre 1260 y 1280 "cuando las complejas portadas de aquellas catedrales (Burgos y León), se habían concluido."⁴ Sin embargo investigadoras como Ara Gil, siguen sugiriendo una fecha más temprana⁵. Navarro Talegón⁶ (y posteriormente Ruiz Maldonado⁷), la datan muy a finales del siglo XIII, debido a que la consideran conectada al patrocinio de Sancho IV y doña María de Molina, a partir de una inscripción hallada en la restauración: "este: lauor: pinto: dom//lo: perez: criado: del: rey: don: sancho: //////: mandado: de: aluar: perez: fiio de: pedrarias: procuraor"⁸. Gutiérrez Baños considera problemática la inscripción, aunque declara que la portada puede estimarse como obra de fines del siglo XIII⁹. Dejando a un lado la inscripción, estilísticamente la escultura de la portada sí podría coincidir con el reinado de Sancho IV¹⁰. Ciertamente es que existió

una gran vinculación entre este monarca y Toro, ciudad de realengo que entregó a María de Molina en 1283, y donde los reyes residieron largas temporadas¹¹. Más adelante volveré sobre el tema del posible patrocinio de la obra.

En cuanto a la iconografía en ella desarrollada, Yarza Luaces ha comparado los temas encontrados en Toro, con los principales que aparecen en la triple fachada de los pies de la catedral de León¹². Si en éstas el gran espacio había permitido desarrollar los distintos temas en varias portadas, en Toro (presididos por la Virgen del parteluz), se aúnan dentro de la misma puerta los ciclos de la Muerte y Glorificación de María, el Juicio Final, y un posible ciclo de la Infancia de Cristo (sobre el cual el citado investigador se preguntaba si era un programa meditado o algo secundario)¹³.

4. J. YARZA LUACES, "La Portada Occidental de la Colegiata de Toro y el sepulcro del Doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano", *Arte Medieval en Zamora. Studia Zamorensia*, Anejo 1 (1989), pp.118-129.

5. J. ARA GIL, "Escultura", *Historia del Arte de Castilla y León*, Arte Gótico (tomo III), 1995, p.252.

6. J. NAVARRO TALEGÓN, "Restauración de la Portada de la Majestad de la Colegiata de Toro. Memoria Histórica", *Restauración de la Portada de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro*, Madrid, 1996, p.56. Este autor considera que la decoración pintada de castillos y leones, que aparece en el ceñidor de la túnica del rey Salomón y del profeta Daniel, hablaría quizás del mecenazgo de Sancho IV. *Ibid.*, pp. 45-46.

7. M. RUIZ MALDONADO, "Reflexiones en torno a la Portada de la Majestad. Colegiata de Toro (Zamora)", *Goya* (1998), pp.75-87. Tanto esta última, como Navarro Talegón, consideran a "domingo perez" el autor de la policromía original de la portada. Así lo considera también C. GARCÍA, "Una oeuvre en quête d'auteur: le Jugement dernier du portail occidental de l'église de Santa María de Toro (XIIIe siècle)", *La Question d l'Auteur, Actes du XXXe Congrès de la Société des Hispanistes Français* (2003), p. 283. Agradezco al archivero José Carlos de Lera (Archivo Catedral de Zamora), el facilitarme este artículo (que llegó a mis manos a punto de concluir el mío), y al propio Charles García, por tener la amabilidad de comentarlo conmigo.

8. F. GUTIÉRREZ BAÑOS, *Las empresas artísticas de Sancho IV El Bravo*, Burgos, 1997, p. 114.

9. "Toda vez que ese Domingo Pérez figura en un documento zamorano de 1294", GUTIÉRREZ BAÑOS, *Las empresas artísticas*, p.114. Se trata del testamento del arcediano don Pedro Anayz (ACZA.18/20). Es difícil precisar si el "domingo perez" que se cita en ese documento es el mismo que aparece en la inscripción. Además, la vinculación con Sancho IV es complicada, pues como afirma Gutiérrez Baños "lo común de su nombre hace inviable seguirle el rastro por las cuentas donde menudean los Domingos Pérez". Esto último se puede comprobar en M. GABROIS, *Sancho IV de Castilla*, tomo III, Madrid, 1928, p. CDLXVI. Nada asegura que "domingo perez" sea el autor de la policromía, pues también podía tratarse de la persona que encargó la obra, alguien relativamente cercano al círculo de Sancho IV. Gutiérrez Baños considera "inquietante la laguna existente en la inscripción tras el nombre sancho". Le llama la atención el hecho de que se "autodenomine simplemente criado y no pintor del rey según la expresión que aparece claramente establecida en los usos documentales". GUTIÉRREZ BAÑOS, *Las empresas artísticas*, p. 114.

Además, es verdad que la policromía y la escultura no tienen porque ser contemporáneas, sino que esta última se realizaba en ocasiones mucho antes que la pintura. La inscripción, por lo tanto, plantea todavía demasiadas dudas; en consecuencia la vinculación con Sancho IV a través de ella, queda todavía en el aire.

10. Agradezco al catedrático don José María Martínez Frías la opinión de que esta portada sucedería en el tiempo a la del Burgo de Osma, realizada en la segunda mitad del siglo XIII. J.M. MARTÍNEZ FRÍAS, "Catedral de el Burgo de Osma", *Las Catedrales de Castilla y León*, León, 1993, p. 94.

11. Era una ciudad de señorío no hereditario que "solía entregarse a reinas consortes o a esposas de infantes herederos". María de Molina se volcó con su ciudad de una forma excepcional, M. GABROIS, *Sancho IV de Castilla*, p. 60. Esta reina fundó el convento de dominicos de San Ildefonso, junto al que posteriormente se levantará el Palacio Real en 1285, en el que residió. Anteriormente lo había hecho en unas casas que más tarde cedió a las monjas de Santa Clara, y luego a las premostratenses de Santa Sofía, que las siguen habitando en la actualidad. La infanta doña Berenguela, hija de Alfonso X, refundará el convento de Santa Clara en 1289, tras su destrucción en la guerra entre Alfonso X y el infante don Sancho. En Toro tuvieron lugar eventos importantes en el reinado de Sancho IV, como la asamblea para debatir la posibilidad de pactar con Francia o con Aragón, o el nacimiento de los tres hijos del rey (uno de ellos, también enterrado en Toro).

12. YARZA LUACES, "La Portada Occidental", p.114.

No se puede determinar con total precisión los personajes que ocupan las jambas. Los reyes David y Salomón, los profetas Daniel e Isaías, y restos del nombre del arcángel Gabriel, aparecen acompañados de inscripciones. El ángel situado en el otro extremo, ha sido identificado como el que anuncia la muerte a María (a pesar de no llevar la palma). Se quiere ver en este conjunto de figuras a los profetas mayores¹⁴ (que escribieron textos alusivos a la Virgen), y a dos reyes pertenecientes a su genealogía real. "De un modo u otro, la iconografía de las jambas contacta con el programa mariano principal"¹⁵.

En el dintel, rodeada de los apóstoles, se representa la Dormición de la Virgen, y sobre ella, dos ángeles trasladan su alma en una sábana. El tímpano se reserva para la Coronación de María: Cristo coloca la corona a la Virgen, que inclina ligeramente la cabeza a la vez que mantiene las manos unidas en gesto de oración¹⁶.

Por encima de esta escena, en las arquivoltas, se muestran una corte de ángeles, apóstoles, diáconos, santos y santas, y ancianos músicos. Joaquín Yarza lo relaciona con lo que en un manuscrito posterior se llama Iglesia Militante, y se pregunta sobre la posibilidad de incluir las arquivoltas en el programa de la Virgen¹⁷.

Finalmente, en la última de las arquivoltas se representa el Juicio Final, presidido por Cristo mostrando las llagas rodeado de las arma christi, acompañado de la Virgen y San Juan como intercesores. Esta arquivolta es la única que se despliega en sentido radial, como acogiendo y rematando visualmente la portada. ¿Responde a una necesidad de síntesis, o este último tema podría



Foto 1. Portada occidental de la Colegiata de Toro. Vista general.

incluirse en una lectura de conjunto, interrelacionado con la Glorificación de María? Sea como fuere, lo que si es cierto es que el concepto de María como corredentora de Cristo en la salvación de los hombres, era una idea que circulaba tanto en la teología como en la literatura de la época, el que concibió la portada podía suponer que esta idea, estaría presente en la mente de los que la contemplaban.

Así por ejemplo, en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, "en la mayoría de los poemas la Virgen es la Abogada e intercesora de los pecadores que, gracias a la oración, pueden obtener la

13. *Ibid*, p.128.

14. No obstante, una de las esculturas aparece identificada como Moisés por una inscripción posterior, que no se sabe si copió la identificación original o la alteró. RUIZ MALDONADO, "Reflexiones en torno a la Portada", p. 78. YARZA, "La Portada Occidental", 122.

15. *Ibid*, p. 122.

16. Como señala la profesora Lahoz Gutiérrez, siguiendo a Moralejo Álvarez, se trata del mismo gesto recomendado en la etiqueta del homenaje feudal, constituyendo una *commendatio* metafórica, manteniendo tal vez una alusión de homenaje nupcial, M.L. LAHOZ GUTIÉRREZ, *Santa María de los Reyes de Laguardia: el pórtico en imágenes, el pórtico imaginado*, Vitoria, 2000, p. 123. La Coronación de María por Cristo alcanzó múltiples lecturas en la época; una de ellas identificaba a María y a Cristo como la Esposa y Esposo del Cantar de los Cantares. Sin pretender derivar ninguna relación, una bella metáfora de este matrimonio místico aparece en uno de los sermones de Fray Juan Gil de Zamora: "...así como nosotros vemos que la diadema ciñe y rodea la cabeza de los emperadores y de los reyes, de igual manera, el vientre de la Virgen encerró en sí al Hijo de Dios (...) vez al rey Salomón con los ojos de la mente, en la diadema de nuestra carne y en el día de su matrimonio, cuando su madre lo desposó, es decir la Virgen María, encerrándolo en su vientre, concibiéndolo". F. LILLO REDONET, *Juan Gil de Zamora: sermionario inédito*. Introducción, edición y comentario de siete de sus sermones. Memoria de licenciatura inédita, Salamanca, 1993, sermón IV.

salvación de su alma"¹⁸. En la ilustración de la cantiga número XXX, se dice: "*Como Sancta Maria vai rogar serpr'a seu fillo polos nossos pecados. Como Sancta Maria e noss'avogada ante seu fillo e nos gaana del perdon. (...) Como Ihesu Christo e Sancta Maria foron iuntados por nossa salvaçon*"¹⁹; o en el texto de la cantiga número C: "*tu buen sentido bien puede guiarnos mejor que cosa alguna hacia el Paraíso...*"²⁰.

El Paraíso en la Edad Media suele representarse conforme a dos modelos iconográficos: el Seno de Abraham, de origen bizantino, o la Jerusalén Celeste, simulada como una ciudad fortificada. El de Toro sin embargo, calificado como "sin paralelo inmediato en las catedrales hispanas del siglo XIII"²¹, se representa de la siguiente manera: un grupo de bienaventurados se encamina hacia una puerta, ante la que se hallan un anciano coronado sentado y un joven; detrás de esa puerta, tres individuos tocan instrumentos musicales. A continuación, se muestran tallos vegetales de árboles en los que aparecen figuras de medio cuerpo, y roles de los que surgen cabezas humanas.

Pérez Higuera busca los orígenes del mito universal del Paraíso como jardín, "la asimilación del Jardín del Edén como Paraíso de Retorno" sería una creencia común a la escatología del mundo judío, cristiano y musulmán²². Sigue además constatando esta investigadora, que mientras esta imagen del Paraíso como jardín sigue inalterable en la escatología musulmana, el cristianismo ha optado ya por otro tipo de representaciones,

quedando la anterior relegada al campo de la literatura²³. Así, en un autor como Berceo, nos encontramos una descripción de un "paraje placentero y umbroso, con hierbas, árboles, fuentes, flores, aves, frutas..." empleando el tópico clásico del locus amoenus, que *semeia esti predo equal de paraíso*, para simbolizar a la Virgen en su introducción de *Los Milagros*...²⁴.

Pérez Higuera realiza una exhaustiva búsqueda de fuentes islámicas para las curiosas representaciones del Paraíso de Toro. Pero esta última investigadora, así como el profesor Yarza, remiten asimismo a textos de escritores cristianos primitivos que identifican los árboles con los patriarcas y profetas, o con una "plantación de justos"²⁵.

En la anteriormente citada cantiga número C, el ámbito paradisíaco se representa mediante personajes con coronas y algunos con instrumentos musicales, que aparecen sentados bajo altas palmeras²⁶; árboles para figurar el paraíso también pueden verse en la número XLI y en la CIII²⁷.

A la izquierda de Cristo se despliega extensamente el infierno. Al igual que sucedía con los justos, los condenados se disponen en una hilera que desemboca en una de las dos puertas que dan paso al infierno de Toro. Traspasada esa puerta ante la que está sentado un gran diablo, se encuentran las calderas del infierno. Por último, en el extremo derecho se encuentra la otra puer-

17. YARZA, "La Portada Occidental", p.122-123.

18. A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *La Miniatura en la Corte de Alfonso X. Cuadernos de Arte Español*, 35, Madrid, 1991, p. 16.

19. J. GUERRERO LOVILLO, *Las Cantigas, estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949, lám 35.

20. *Alfonso X el Sabio. Cantigas*, J. MONTOYA (ed.), Madrid, 1988, pp. 164-165.

21. YARZA, "La Portada Occidental", p. 124.

22. T. PÉREZ HIGUERA, "El Jardín del Paraíso: paralelismos iconológicos en el arte hispanomusulmán y cristiano medieval", *Archivo Español de Arte*, 241 (1988), pp. 37-52.

23. Entre los factores que motivan esta nueva iconografía, Pérez Higuera apunta también un cambio en los textos literarios, que desplazan la descripción más realista del jardín, por el concepto de luz deslumbrante, el perfume y el carácter inaccesible, conceptos todos "difíciles de representar plásticamente", *Ibid*, p. 40.

24. J.M. CAAMAÑO MARTÍNEZ, "Berceo, como fuente de iconografía cristiana medieval", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXXIV-XXXV (1969), p. 184. Como afirma A. GUIANCE, *Los Discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*, Valladolid, 1998, pp. 190-191, esta imagen no pretende ser la descripción de un lugar, sino que encierra un "contenido alegórico y simbólico". Otra descripción más "realista" aparece en el pasaje de la Vida de Santa Oria, citada dentro de la obra del mismo autor. En ella se cuenta como la santa es conducida hasta la copa del Árbol de la Vida en un maravilloso prado; pero este lugar resulta ser el Edén, ya que luego es llevada hasta el Paraíso Celestial, que se describe como una procesión de canónigos, obispos, vírgenes... Según Guiance, muchas veces "el Paraíso se ha "personificado" en los miembros del mundo divino, olvidando toda referencia espacial". En la narración del Viaje de San Amaro a la isla del Paraíso (en la que éste es guiado por un "portero"), también se nos habla de los perfumes, las flores, ángeles cantores, etc., op. cit. p.194.

25. Ver más ampliamente en el citado artículo de PÉREZ HIGUERA, "El Jardín del Paraíso", p. 52, y en YARZA, "La Portada Occidental", pp. 124-125.



Foto 2. Detalle del tímpano.

ta, la boca de Leviatán, pues aunque "su lugar hubiera estado próximo a la resurrección de los muertos, pero de este modo hace "pendant" con la puerta del lado contrario, abierta para dar paso a los que proceden del purificador purgatorio"²⁸.

Pasemos ahora a otra de las escenas originales de esta portada. La figura que está en pie ante la otra puerta del cielo y que hemos identificado como San Pedro, ayuda a entrar a tres figuras desnudas entre llamas. Ya Gómez Moreno lo identificó con el Purgatorio²⁹, y esta representación es totalmente novedosa. Yarza afirma que "el ejemplo más antiguo hasta hoy conocido, es el de Toro, aunque en modo alguno se pretende que haya sido realmente el primero jamás traducido a imagen"³⁰. Lo más importante no es cual es el primero, sino el porqué nos topamos aquí una representación de este calibre que no había aparecido en los grandes conjuntos de Burgos y León. ¿Quién pudo estar detrás de él?

Navarro TALEGÓN a partir de la vinculación con Sancho IV (que intuyó después de la restauración

de la portada), dio un paso más allá relacionándola también con el franciscano zamorano Fray Juan Gil de Zamora, uno de los intelectuales más relevantes del momento.

Talegón escribe en su artículo "la vegetación exuberante que tupe esta original proyección del ciclo se conjuga perfectamente con los sentimientos hacia la naturaleza del franciscanismo"³¹. Pero en realidad, no concuerdan sólo con los sentimientos franciscanos, sino con los paisajes "de prados jugosos, sombreados, con árboles frutales", de acuerdo con el locus amoenus que aparece en Berceo, y que Caamaño Martínez llama "sensibilidad gótica". Como dice Caamaño "en el S.XIII soplan vientos góticos"³². El autor de la portada no precisaba ser Gil de Zamora para estar familiarizado con todas estas imágenes literarias que vienen desde antiguo, y que identifican como decíamos más arriba, el cielo con un jardín paradisiaco.

El autor no necesitaba estar cerca de Alfonso X para conocer perfectamente las Cantigas y

26. PÉREZ HIGUERA, "El Jardín del Paraíso", p. 44.

27. Citadas por YARZA, "La Portada Occidental", p.124, y por GUIANCE, *Los discursos de la muerte*, p. 192, respectivamente.

28. YARZA, "La Portada Occidental", p. 127

29. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Zamora*, p. 212.

30. YARZA, "La Portada Occidental", p. 126.

todo el mundo que subyacía a ellas. No lo necesitaba, pero lo cierto es que Gil de Zamora lo estaba, y mucho. Fray Juan Gil, quien llegó a ser Custodio de Zamora y posteriormente Ministro de la provincia franciscana de Santiago, no sólo tuvo una gran relación con la corte literaria de Alfonso X el Sabio (se denomina así mismo *scriptor suus* en la dedicatoria del *Officium Almipluae Virginis*, compuesto a petición de este rey)³³, sino que se encargó de la educación del infante don Sancho, el futuro Sancho IV de quien parece fue preceptor³⁴, así como consejero³⁵.

Como decíamos, la aparición del purgatorio en esta portada va a permitirnos vislumbrar muchas cosas, pues como sostiene Talegón: "la idea sólo podía partir de un eclesiástico que estaba al tanto de la reciente doctrina de la Iglesia"³⁶.

Ya tenemos que Gil de Zamora era uno de los intelectuales más cercanos a las figuras de Alfonso X y a la de Sancho IV. Volvamos de nuevo a su vida para ver si obtenemos algún dato que nos pueda aportar más luz. Fue alumno de Raimundo de Godefroid (que fue "Magister Parisiensis"), a quien dedica el de *Liber contra venena et animalia venenosa*, aludiendo a su antigua familiaridad, como *discipulo a magister*³⁷. En varias ocasiones Gil de Zamora se nombra así mismo como *doctor*: así en el *De preconiis Hispanie* (*humillissimus scriptor suus frater Iohannes Egidii, fratrum minorum, apud Zamoram, doctor indignus*), y en el documento en el que figuraba como consejero de Sancho IV anteriormente citado (*doctor et de los fraires descalços de Çamora*). Todo ello demuestra, según Manuel de Castro, que en la Custodia de Zamora, la Provincia de Santiago tenía un estudio "porque doctor, en la lengua de aquel tiempo, era el lec-

tor que presente regía el estudio o escuela"³⁸; y que con estos estudios consiguió el título de lector general, con el que enseñó en el "estudio particular" de la Custodia de Zamora, ya que en el "explicit" de la obra *Ars dictandi* se llama así mismo *Lector fratrum minorum apud Zamoram*³⁹.

Fray Juan Gil fue por tanto, uno de los jóvenes mendicantes que tuvo la oportunidad de ampliar estudios en el "estudio general" de París, donde se cree que partió después de terminado el año del noviciado en 1278⁴⁰. ¿Qué se sabe de los estudios en aquella época⁴¹ y qué clase de conocimientos pudo adquirir Fray Gil en París?

Queda constancia de las quejas de los maestros seculares de París, porque dominicos y franciscanos habían abierto cursos de teología en todas las ciudades. El mismo Alejandro de Halès cuando vistió el hábito franciscano, trasladó al convento de París la cátedra en Teología que antes ostentaba fuera, y fue titular de la primera cátedra franciscana de teología en la Universidad de París.

Los estudios podían durar unos cuatro años, en los que, como libro de texto, se empleaba el comentario de manuales. Hales fue el primero en aplicar para la enseñanza de la teología los *Cuatro libros de Sentencias* de Pedro Lombardo glosados por el mismo.

Es en el libro IV de las *Sentencias* donde Pedro Lombardo trata del fuego purgatorio. Pero, como puntualiza Le Goff: "en su comentario de Lombardo, los maestros parisinos acabaron hablando del Purgatorio, por más que el obispo de París, muerto en 1160, no hubiese tenido aún este concepto a su disposición"⁴². La iglesia en el

31. NAVARRO TALEGÓN, "Restauración de la Portada", p. 51.

32. CAAMAÑO MARTÍNEZ, "Berceo como fuente", p. 179.

33. M. DE CASTRO Y CASTRO, *De preconiis Hispanie*. Estudio Preliminar y edición crítica, Madrid, 1955, p. LXXX. El *Officium* se halla al final del *Liber Mariae*, que es una suma o prontuario didáctico-ascético. Castro y otros autores consideran que Alfonso X no pudo dejar de estar influido por estas importantes composiciones marianas, a la hora de escribir sus Cantigas. Ver también J. COSTAS RODRÍGUEZ, *Alabanzas e historia de Zamora* (Traducción y estudio), Zamora, 1994. Gil de Zamora escribió más obras marianas como los *Sermones* en alabanza de la Virgen y el *Liber de miraculis almiplue Virginis*.

34. A él dedica Fray Juan Gil las obras *De preconiis civitatis Numantine*, y el *De preconiis Hispanie*. J.L. MARTÍN Y J. COSTAS, *De preconiis Hispanie o Educación del Príncipe* (traducción y estudio), Salamanca, 1997, pp. 18 y 20. Para completar la instrucción del infante, también elaboró el Tratado *De viris illustribus*.

Según los estudiosos, se puede observar una fuerte relación entre la *Historia Natural* de Juan Gil, y el *Lucidario* escrito por Sancho IV, que habría tomado como fuente principal la obra de aquel, MARTÍN Y COSTAS, *De preconiis Hispanie*, p. 12 y DE CASTRO, *De preconiis Hispanie*, p. CI.

35. Así figura en un documento de concordia entre la iglesia y el concejo zamorano, expedido por Sancho en 1278, tras oír el parecer de sus consejeros entre los que figura *frey Iohan Gil, doctor et de los fraires descalços de Çamora*. MARTÍN Y COSTAS, *De*



Foto 3. Detalle de la arquivolta exterior. Cristo Juez mostrando las llagas.

siglo XIII, se vio "obligada" primero a precisar y luego a dogmatizar el concepto del Purgatorio. Gran parte de las discusiones ya habían sido llevadas a cabo en el siglo XII, pero los problemas con la herejía, con la iglesia griega, y con algunos intelectuales dentro de la misma iglesia latina (suspicaces a esta creencia tan poco basada en las escrituras), hicieron necesaria una mayor precisión por parte de los teólogos⁴³. Y como afirma Le Goff "los grandes doctores del Purgatorio durante el siglo XIII fueron maestros mendicantes"⁴⁴.

Según el anterior historiador, el sistema binario Cielo-Infierno, se vio sustituido por un sistema ternario: Cielo-Purgatorio-Infierno⁴⁵. El purgatorio aportó un "endulzamiento" al sistema binario que no dejaba al pecador más que las perspectiva

del Infierno⁴⁶. Para ello se reunieron dos de las cuatro categorías en las que San Agustín había dividido a los cristianos, los *medianamente buenos* y los *medianamente malos*, en una sola: la de los *intermedios*. La mayoría de historiadores que tratan este tema, señalan que el desarrollo del Purgatorio no es independiente de la evolución de la justicia y de la práctica judicial. El juicio particular toma paso sobre la espera del Juicio final general⁴⁷.

Uno de los problemas que se planteaban era la naturaleza del fuego del Purgatorio, y otro, cuándo tenía lugar. Ante la cuestión de si es un fuego corporal, espiritual o metafísico, San Buenaventura, no obstante la diversidad de opiniones de los doctores y las vacilaciones de San Agustín al respecto, considera que se trata de un fuego material o corporal⁴⁸. La mayoría de escolásticos

preconiis Hispanie, p. 12.

36. NAVARRO TALEGÓN, "Restauración de la Portada", p. 51.

37. DE CASTRO, *De preconiis Hispanie*, pp. LXIV-LXVI.

38. *Ibid*, p. LXXIV.

39. *Ibid*, p. LXV.

40. *Ibid*, p. LXVII, Gil de Zamora había ingresado con preparación suficiente porque debió de ser enviado a París después del año de noviciado. Antes de trasladarse a París posiblemente estudió en Salamanca, MARTÍN Y COSTAS, *De preconiis Hispanie*, p. 12.

41. Como dice M. DE CASTRO, se sabe poco de la organización de los estudios en nuestra provincia a finales del siglo XIII, pero se pueden recabar muchos datos acudiendo a las disposiciones generales de la Orden, *De preconiis Hispanie*, p. LXIX.

42. J. LE GOFF, *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, 1985, p. 277.



Foto 4. Arquivolta exterior. Detalle del Paraíso.

estuvieron de acuerdo en considerar este fuego como real⁴⁹. Santo Tomás en su comentario a la distinción XLIV del libro IV de las *Sentencias* de Pedro Lombardo, defiende la concepción de un fuego corporeo; pero al hablar de los pecados veniales da la impresión de estar considerando el fuego como algo metafórico⁵⁰.

Otro problema correspondía a cuanto tiempo se permanecía en el Purgatorio. San Buenaventura defendió firmemente (sobretudo contra los

griegos), la liberación de las almas del Purgatorio antes del Juicio final, para lo que emplea el argumento de la justicia de Dios: negarle a un mercenario su salario es una injusticia⁵¹. También el dominico Alberto Magno utiliza el mismo argumento y con ello prueba que del Purgatorio, las almas pueden salir antes o después, justificando así los sufragios, que dependen del fuero de la iglesia⁵².

Según Hales "Pocos son en la Iglesia cuyos méritos son suficientes y que no necesitan pasar por el Purgatorio". Y aquí es donde reside uno de los aspectos del Purgatorio que fueron más importantes para la iglesia: "así como los fieles pertenecen, bien a la Iglesia militante, bien a la triunfante, aquellos otros están en medio, y como no pertenecen del todo a ninguna de las dos, pueden someterse al poder del sacerdote a causa del poder de las llaves". La iglesia, con las indulgencias, las oraciones, misas y limosnas, podía interceder por ese gran número de fieles difuntos que había pasado también a formar parte de su jurisdicción.

San Buenaventura al igual que Hales, insiste en el poder de la iglesia en general y del papa en particular sobre el purgatorio⁵³. Un discípulo de Alberto Magno, el dominico Hugo Ripelin, señalará que sólo el papa tiene poder para dispensar indulgencias⁵⁴.

Todas estas cuestiones que estaban siendo precisadas por los teólogos de la Universidad de París⁵⁵, también las encontramos en Catecismos como el de Pedro de Cuéllar o escritores como Lucas de Tuy⁵⁶.

En este último se explica que las almas de los hombres son llevadas al "fuego purgatorio" cuando no manifestaron entera contrición tras la confe-

43. LE GOFF, *El nacimiento del Purgatorio*, pp. 276 y 323.

44. *Ibid.*, p.274.

45. *Ibid.*, p.255.

46. J.P. MASSAUT, "La visión de l'au-delà au Moyen Age. A propos d'un ouvrage récent", *Le Moyen Age*, XCI (1985), p. 77.

47. *Ibid.*, pp. 78 y 79.

48. LE GOFF, *El nacimiento del Purgatorio*, p. 293.

49. *Ibid.*, p. 283.

50. *Ibid.*, pp. 312 y 314.

51. *Ibid.*, p. 293.

52. *Ibid.*, pp. 302 y 303.

53. *Ibid.*, p. 292.

54. *Ibid.*, p. 306.

55. Si bien dentro de un ambiente internacional, pero la teología se enseñaba sobre todo en París, y el derecho en la Universidad de Bolonia, *Ibid.*, p. 275.

sión. Una vez allí, dichas almas "son apremiadas a recibir cuerpos de aquel mismo fuego". Se expone la efectividad de las ofrendas para todos los moradores del purgatorio, aunque aquellos por quienes se ofrecen más asiduamente esas preces se libran antes del "lugar del purgatorio"⁵⁷.

Como se dijo el Purgatorio ofrecía una "dulcificación" al sistema anterior que sólo brindaba al Infierno como alternativa. Que duda cabe que a la Iglesia le preocupaba la relajación que esto podía causar, por eso los doctores en teología, por ejemplo Hâles, lo caracterizarán como "una pena más grande que cualquier pena temporal", repitiendo una idea agustiniana⁵⁸.

La misma idea se repite en los escritos; en el relato de Lucas de Tuy, el difunto, al hablar del "fuego purgatorio" donde está, declara "donde es tan grande la crueldad y aspereza de las penas, que no hay lengua humana que pueda contarlo. A los que allí están, cada día les parece un año"⁵⁹. En el Catecismo de Pedro de Cuéllar se aconseja cumplir de todas formas la penitencia impuesta por el sacerdote "por ende es mejor que aguarde la indulgencia para purgatorio e complir la penitencia que le dio. (...) que non ha pena en el mundo con la del purgatorio".

Según Le Goff, "a fines del siglo XIII en Purgatorio está en todas partes (...) Sólo la imagen se mantiene refractaria ante un triunfo semejante. ¿Conservadurismo de la iconografía? ¿Dificultades de representación de un mundo intermedio, temporal, efímero? ¿Solicitud de la iglesia preocupada por mantener el Purgatorio en la proximidad del Infierno, y aún de "infernizarlo", a fin de evitar representaciones más tranquilizadoras que espantosas"⁶⁰?

Emile Mâle manifiesta que en las representaciones del Juicio Final no hay rastro del Purgatorio,

porque éste, está sometido a la ley del tiempo, no es eterno⁶¹. También Franco Mata declara que a la Edad Media no le era grata la figuración del Purgatorio, puesto que a penas se ve⁶².

Veíamos anteriormente al hablar de Lucas de Tuy expresiones como el "fuego purgatorio" "lugar del purgatorio" "cuerpos del mismo fuego". En Berceo por ejemplo, aparece la expresión "a los purgatorios" intentando espacializar⁶³. Tenía que ser realmente difícil representar un lugar tan ambiguo, que no aparecía directamente en las escrituras.

Le Goff defendió que la aparición de la palabra *Purgatorium* era la señal de un verdadero "nacimiento del Purgatorio" como tal, que no se vería totalmente definido hasta su intento de localización. Pero sobre este aspecto, Le Goff ha recibido críticas; por ejemplo Massaut argumenta que dicha palabra no tiene un sentido locativo en sí mismo, es más la idea de tiempo⁶⁴. Incluso según Guiance la mayoría de los relatos medievales lo presentan compartiendo penas con el infierno, "¿por qué entonces suponer que entre éste y aquél hay una separación efectiva, delimitadora de un tercer lugar"⁶⁵?

Así las cosas, en el Juicio Final de Toro nos encontramos como ya se dijo arriba, con la representación del Purgatorio, situado junto al Paraíso.

Ariel Guiance observa que pese a lo detallada que es la exposición del purgatorio en Lucas de Tuy, no hay ninguna referencia a su posible ubicación, pero que "sería como una antesala del mismo infierno"; pues gracias a la intercesión de San Isidoro, un difunto no fue llevado al "espantable pozo del infierno inferior" pero sí fue obligado a permanecer en el "fuego purgatorio" donde "somos consolados viendo que escapamos del encierro y cautiverio del pozo infernal, el cual tenemos siempre delante de los ojos"⁶⁶

56. Considerado por A. Guiance como el que brinda "la que quizás sea la mejor caracterización del purgatorio que aparece en la literatura castellana de esta época", GUIANCE, *Los Discursos de la muerte*.

57. *Ibid*, p. 224.

58. LE GOFF, *El nacimiento del purgatorio*, p. 285.

59. GUIANCE, *Los Discursos de la muerte*, p. 223.

60. LE GOFF, *El nacimiento del purgatorio*, p. 331.

61. E. MÂLE, *El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, 1986, p. 381.

62. Si bien llega a dudar de que esa escena se represente en una de las dovelas de la portada del Juicio de la catedral de León.

M.A. FRANCO MATA, *Escultura Gótica en León*, León, 1976, p. 130.

63. GUIANCE, *Los Discursos de la muerte*, p. 222.

64. MASSAUT, "La visión de l'au-delà au Moyen Age", p. 82.

65. GUIANCE, *Los Discursos de la muerte*, p. 228.

Guiance declara que es llamativa esta falta de voluntad de sugerir un lugar por parte de Lucas de Tuy, pues poco después, se traducía en Castilla el *Viaje al Purgatorio de san Patricio*, por parte de un leonés tal vez del grupo de colaboradores de Alfonso X el Sabio⁶⁷.

Según Le Goff, desde fines del siglo XII al siglo siguiente, se va a pasar de "una concepción no infernal, si es que no pre-paradisíaca" a una "infernalización progresiva del Purgatorio a lo largo del siglo siguiente. A este respecto, Buenaventura es más bien tradicional"⁶⁸.

Según Hales, el Purgatorio es la antecámara del Paraíso, pero no es todavía el Paraíso porque hay allí confianza y esperanza, pero aún no visión (de Dios)⁶⁹. Alejandro de Halès fue maestro de San Buenaventura, quien distingue dos "fases" en el Paraíso: la *patria*, cercana al concepto del seno Abraham, que consiste en el descanso; y la *gloria*, el goce de la visión beatífica. Habla también de un "triple estado" con respecto a los elegidos: estado de remuneración, estado de espera en el descanso y estado de purgación, es decir, Paraíso, seno de Abraham y Purgatorio. Para San Buenaventura "en el Purgatorio hay más certeza de la gloria que en el camino (de esta vida), pero menos que en la patria"⁷⁰.

Si bien Buenaventura tiene repugnancia a hacer del Purgatorio un lugar más que un *estado*, y no tiene una idea precisa de su localización⁷¹, considerándolo por tanto como una especie de lugar neutro, lo sitúa del lado del Paraíso⁷², entrando en contradicción con la mayoría de las visiones del más allá, entre ellas con el citado popular Purgatorio de San Patricio.

Por ejemplo, en la popular *Leyenda Áurea* de hacia 1260 del dominico Jacobo de Vorágine, se ve muy claramente esta infernalización del Purgatorio; porque en su visión son los demonios, los ángeles malos, los que atormentan a los difuntos, aunque yuxtapone más opiniones. Respecto a la localización, expresa la opinión más extendida en su época: "La purgación se realiza en un lugar situado cerca del Infierno, llamado el Purgatorio", aunque añade más opiniones⁷³.

En otro dominico, San Alberto Magno, se ve que el Purgatorio es un intermedio descentrado, vuelto hacia el bien, lo alto, el cielo y Dios, porque el mal que implica es un mal venial. Por lo que sería falso creer que todo el pensamiento sobre del Purgatorio en el siglo XIII se orientó en el sentido de la "infernalización"; ésta se debió a la pastoral del temor adoptada por la iglesia⁷⁴.

Pero hay un matiz curioso: mientras que el franciscano San Buenaventura menciona el Purgatorio al hablar del triple estado de los elegidos, para Alberto Magno: los "lugares de las penas" son "el Infierno, el Purgatorio, el limbo de los niños y el limbo de los padres". En cuanto a la localización, Le Goff afirma que según el *De resurrectione*, el Purgatorio es desde luego un lugar situado cerca del Infierno. Viene a ser incluso la parte superior del Infierno. Los demonios conducen a las almas al Purgatorio (por lo que permite aproximarse a éstos a sus accesos); pero al igual que San Buenaventura, no piensa que sean ellos los que las purgan, aunque no está seguro de ello. Si bien, los demonios sí se complacen con la vista de las penas y asisten a ellas a veces⁷⁵.

66. No obstante, el hecho de que observen los castigos del infierno, no significa necesariamente que estén junto a él; así, en la parábola del pobre Lázaro y el rico Epulón, pueden verse aunque están uno en el cielo y otro en el infierno.

En el Lucidario de Sancho IV (en el que aparecen numerosas alusiones al Purgatorio), también se reflexiona sobre esta cuestión: "por cierto que las almas que están en el paraíso (e en infierno) ven a las que están en infierno (...)" "Mas los que están en purgatorio non ven a los del infiermo", R. P. KINKADE, *Los "lucidarios" españoles*, Madrid, 1968, pp. 190 y 193. Pero, parece ser que en el Purgatorio de Lucas de Tuy, sí que hay una cierta idea de cercanía y proximidad del infierno con respecto al purgatorio, que parece estar en un nivel superior. Guiance lo relaciona con los salientes del abismo del pozo inferior de San Valerio, que son los escalones previos al infierno, GUIANCE, *Los Discursos de la muerte*, p. 226.

67. *Ibid.*, p. 226.

68. LE GOFF, *El nacimiento del Purgatorio*, p. 290.

69. *Ibid.*, p. 285.

70. *Ibid.*, pp. 290 y 292.

71. "Responde a un lugar indeterminado con respecto a nosotros y en sí mismo, porque no todos se purgan en el mismo lugar, aunque probablemente sean muchos los que lo son en un cierto lugar", *Ibid.*, p. 292. Además "la pena del Purgatorio no es infligida por ministerio de los demonios ni de los ángeles, pero sí es probable que las almas sean conducidas al Cielo por los ángeles buenos, y al Infierno por los ángeles malvados", *Ibid.*, pp. 290.

72. "En la medida en que, para los dos reinos, como dirá Dante, los psicopompos son los ángeles buenos", *Ibid.*, p. 290.

Conforme al dominico Hugo Ripelin, el Purgatorio es la esperanza (porque los que están en él saben que no están en el infierno). Sobre su localización, cree que según la ley común el Purgatorio se localiza en un compartimento del infierno⁷⁶. Para Santo Tomás de Aquino (discípulo de Alberto Magno), las almas del purgatorio también saben que van a salvarse, y tampoco son los demonios los que las atormentan, aunque dentro de lo posible las acompañen en ellos y se complazcan en verlas sufrir. Pero de nuevo aparece la idea de que según "la ley común", el lugar del Purgatorio es un lugar inferior (subterráneo) contiguo al Infierno, siendo el mismo fuego el que abrasa a los justos en el Purgatorio y a los condenados en el Infierno⁷⁷.

Como vemos el Purgatorio, y más en general, la composición de la gloria y del infierno ocupan un lugar importante en las disquisiciones de los teóricos franciscanos de la universidad de París, donde estudió Fray Juan Gil. Lo más relevante es que un elemento, que estaba teniendo parte importante en las discusiones teológicas de la época, y al que se le quería empezar a dar "publicidad", como es el purgatorio, lo encontramos ya aquí representado sin haberlo sido hecho en Burgos y León. Además, el Purgatorio está situado del lado de la gloria, tal y como San Buenaventura había defendido⁷⁸.

San Pedro suele mostrarse recibiendo a los elegidos, debido a su poder de "atar y desatar"; en Toro, además de situarse ante una de las dos entradas del Cielo, aparece dando la mano a una de las almas que sale del Purgatorio. ¿Se ha querido subrayar el poder del papa a la hora de salvar almas debido al "poder de las llaves"? El hecho de que sea San Pedro, el "portero del cielo", quien ayuda a salir a las almas del



Foto 5. Arquivolta exterior. Detalle del Infierno.

Purgatorio (podrían haber sido ángeles), concede a este espacio un cierto carácter de antecámara del cielo.

Aunque es complicado aventurar que opinión mantenía el autor del programa iconográfico, respecto al carácter y localización del Purgatorio, por cómo se halla éste situado dentro del conjunto⁷⁹, al menos no parece que se represente plásticamente la idea de compartir espacio con el infierno⁸⁰, o estar situado junto a él (como hemos visto que mantenían muchos de los teólogos dominicos)⁸¹.

73. *Ibid*, pp. 370 y 371.

74. *Ibid*, pp. 298-299. Esta "infernalización" sí se observa en el dominico Esteban de Bourbon, en quien la atmósfera del Purgatorio ya no es de esperanza sino de temor, p. 356.

75. *Ibid*, pp. 296, 298 y 301.

76. *Ibid*, p. 305.

77. Santo Tomás rechaza la opinión de los que piensan que, según la ley común, el Purgatorio está situado por encima de nosotros (es decir en el cielo); Le Goff expone que Tomás de Aquino participa de la "infernalización" del Purgatorio en el siglo XIII, pero había clérigos que pensaban que el Purgatorio no era subterráneo sino celestial, *Ibid*, p. 313.

78. Según YARZA "la versión de Toro es significativa plásticamente por el contraste buscado con el infierno. Mientras las almas desnudas avanzan hacia arriba, parcialmente libres de las llamas, siendo recibidas por Pedro, los condenados se hunden en el abismo, a la derecha, devorados por la boca infernal". "La portada occidental", p. 126, por ello creo que la situación del Purgatorio del lado de la gloria, se hace más patente si cabe.

79. Ni siquiera se puede afirmar que se halla querido representar expresamente el Purgatorio concebido como lugar físico.

Es bien conocido el afecto que el rey don Sancho profesaba hacia los frailes dominicos y especialmente a los franciscanos. Un franciscano que ha estudiado en París y que está al cabo de las últimas novedades, cercano a la figura del rey Sancho y a los círculos literarios de la época, y que ocupaba un importante cargo en la provincia, ¿no podría ser el "culpable" del programa iconográfico de Toro?

A pesar del problema de la inscripción, es tentador relacionar la portada con el patronazgo de Sancho IV y María de Molina. Estilísticamente las fechas coinciden con el período en que estos reyes estaban tan vinculados a esta ciudad. Además se puede constatar, no sólo la importancia del culto a María en el entorno más inmediato de Sancho IV, sino que existen pruebas de que él mismo tenía una devoción personal por la Virgen⁸², y de que estuvo ligado a algunos templos bajo advocación mariana⁸³ como el de Santa María de Villalcázar de Sirga, el de Nuestra Señora de la Vid y, uno cercano a Toro, la iglesia de Nuestra Señora de la Hiniesta⁸⁴. Según Moreta Velayos, "aunque fuera muy

intenso su fervor a San Francisco y sus hijos era superior su devoción y amor a la Virgen Santa María"⁸⁵

Sancho IV, amén de los grandes problemas que tuvo para conseguir la dispensa que legitimaba su matrimonio, y por tanto, la sucesión de sus hijos al trono, fue un hombre "obsesivamente apesadumbrado por el sentimiento de ser un hijo al que maldijo y desheredó su padre", para él "tenía enorme valor simbólico dar testimonio público y solemne de sus creencias íntimas y sentimientos cristianos en el momento supremo del tránsito al más allá"⁸⁶

¿Por qué alguien que en esos momentos tenía una vinculación con la ciudad de Toro, y que ya había impulsado más obras de devoción, no iba a estar detrás de un templo tan importante⁸⁷, con un programa de decidida exaltación mariana?

Si nos guiamos por la controvertida inscripción podríamos pensar que sí; pero la imposibilidad de comprobarlo documentalmente sigue reduciendo todas estas sugerencias a meras hipótesis.

80. Lo cual sí sucede por ejemplo, en el Purgatorio que se muestra en las pinturas de la capilla de San Martín de la Catedral Vieja de Salamanca, ya que "Purgatorio e Infierno participan de la misma roca, separados por una franja...", RUIZ MALDONADO, "Reflexiones en torno a la Portada de la Majestad", p. 79. En este caso es un ángel el que ayuda a salir a las almas.

81. C. GARCÍA, en el artículo citado, también reflexiona sobre esta cuestión, "Una oeuvre en quête d'auteur", p. 282.

82. Ya se han citado las obras que su preceptor Fray Juan Gil de Zamora y su propio padre, Alfonso X, habían dedicado a Santa María. Él mismo, como señala Gutiérrez Baños, se representa junto a un altar de Santa María en un privilegio rodado de 1285, por el que disponía ser enterrado en la Catedral de Toledo y en el que afirma tenerla "por *semora e por auogada en todos nuestros fechos...*", GUTIÉRREZ BAÑOS, *Las empresas artísticas*, p. 113.

83. Ver *Ibid.*

84. Sancho IV intentó engrandecer un templo que ya había sido fundado y del que se había levantado ya su cabecera. Parece ser que con su limosna lo que se realizó fueron los dos tramos inmediatos al presbiterio, con lo que, como apunta Gutiérrez Baños, "manifestó una opción decididamente gótica que no se pudo llevar a cabo en tierras zamoranas", *Ibid.*, p. 127.

85. MORETA VELAYOS, "Notas sobre el franciscanismo y el dominicanismo de Sancho IV y María de Molina", p. 180

86. *Ibid.*, p. 181.

Charles GARCÍA, mantiene la hipótesis de que la famosa leyenda del hallazgo de la Virgen de la Hiniesta por parte del rey Sancho IV, forma parte de un intento de legitimación de la figura del monarca. Sostiene incluso, que la persona que puede estar detrás de tal leyenda no es otro que fray Juan Gil de Zamora. Conferencia celebrada el 28 de Mayo de 2003, en el salón de actos de la U.N.E.D. de Zamora, en prensa.

87. "Es posible que desde su consagración fuera iglesia colegial [...] Lo cierto es que desde que se fundó, fue iglesia matriz de las de Toro y su rico arcedianazgo y la más importante de la diócesis después de la catedral de Zamora". J. NAVARRO TALEGÓN, *Catálogo Monumental de Toro y su alfoz*, Zamora, 1980, pp. 91-92.

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL
9 DE NOVIEMBRE, FESTIVIDAD DE
NUESTRA SEÑORA DE LA ALMUDENA,
DE MMIV, 701 AÑOS MÁS TARDE DEL
ACTA FUNDACIONAL QUE MOTIVÓ LA
CELEBRACIÓN DEL CONGRESO INTER-
NACIONAL «LA CATEDRAL DE LEÓN
EN LA EDAD MEDIA». LAUS DEO



Universidad de León

AYUNTAMIENTO DE LEÓN

