

# 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 capiteles<sup>1</sup>. 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 encargantes<sup>2</sup>, 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 litúrgicas<sup>3</sup>, vinculadas a grandes fiestas y a mandas funerarias<sup>4</sup>. 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 sur<sup>5</sup>. 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 fechables<sup>6</sup>. Un documento de 1186 informa sobre la obra claustral de dicho siglo<sup>7</sup>.

Aunque Gómez Moreno aventura el inicio de las obras del claustro gótico durante el reinado de Sancho IV<sup>8</sup>, 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..."<sup>9</sup>, 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<sup>a</sup> 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 alri, *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994, p. 46.
7. R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, "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 alri, *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994, pp. 114-115.

Don Juan el de Tarifa, D. Alfonso ostenta su pro- sapia 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 cubierta<sup>10</sup>, ilustrativo del destino de la donación del infante enterrado en la capilla de la Virgen Blanca<sup>11</sup>. 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 1265<sup>12</sup>. 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 vivas<sup>13</sup>. 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 Burgos<sup>14</sup>. Muerto en 1277, es presumible que fuera construido por su sucesor, el maestro Juan Pérez<sup>15</sup>.

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 Trinidad<sup>16</sup>.

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 cabil- do 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 Resposos, 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 Coro<sup>17</sup>.

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<sup>o</sup> QUADRADO, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Asturias y León*, Barcelona, 1885, p. 464; VALDÉS et alri, *Una historia arquitectónica...*, p.115.

11. A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia 1230-1530*, León, 1998, pp. 429-430.

12. R. ABECC, *Königs und Bischofsmonumente. Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos*, Zurich, 1991, p. 28.

13. VALDÉS et alri, *Una historia arquitectónica...*, pp. 116-121.

14. H. KARGE, "La cathédrale de Burgos. Organisation et technique de la construction", en *Les bâtisseurs 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 alri, *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 manual<sup>18</sup>. 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 REGLA<sup>19</sup>. 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"<sup>20</sup>. 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 Misa<sup>21</sup>.

Además de las procesiones antedichas, se celebraban en el claustro todas aquéllas 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 Octava<sup>22</sup>.

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 AMEJERAS, "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 Francés<sup>23</sup>. 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 fundador<sup>24</sup>. 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 canónicas<sup>25</sup>.

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 luziello*], 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 cabecitas 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 Asunción<sup>26</sup>.

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 ascensión 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 ascensión 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 ascensión 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 1255-1260<sup>27</sup> (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.

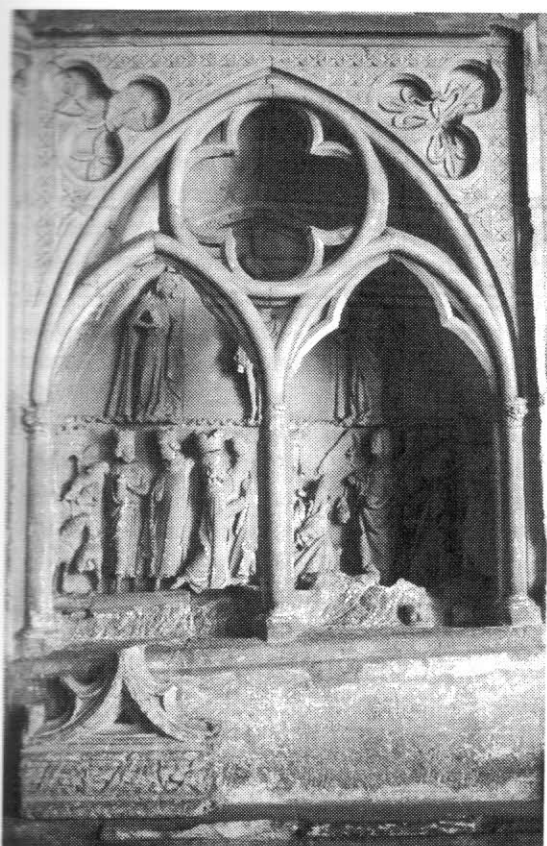


Figura 1. Sepulcro del deán don Martín Fernández, 1255-1260, claustro catedral de León. Foto Imagen Mas

lidad 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 Valderas<sup>28</sup>. 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, ceroferarios 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 momento<sup>29</sup>.

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. Sepulchro 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 sepulchro 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 anterior<sup>30</sup>. 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 ascensión 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 sepulchro ejerció su influencia sobre otros, como el del arcediano Miguel Domínguez, arcediano de Triacastella<sup>31</sup>. 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 maravedís para repartir entre los asistentes a la misa de Prima y los enfermos. El estilo del sepulchro remite a estilemas del Maestro de la Virgen Blanca. El antiguo sepulchro 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 sepulchro de hacia 1180 en la *Porte Romane*, en la catedral de Reims<sup>32</sup>.

Además de los sepulchros 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 sepulchro 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 foránea<sup>33</sup>.

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 Jusquín<sup>34</sup>. 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 ángel<sup>35</sup>.



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 Gomía, hecho que se enfatiza a través de su escudo, que se representa reiteradamente<sup>36</sup>. 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 a cuestas 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 dolores<sup>37</sup>. 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 Pamplona<sup>38</sup>.

Podrían aducirse como precedentes del programa leonés estos capiteles, pero en la puerta de la Gomía 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 Gomía 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 inspirador<sup>39</sup>. 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 cristiano<sup>40</sup>. 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 Goff<sup>41</sup>, 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 aquél<sup>42</sup>. 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 redención<sup>43</sup>. 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 padre<sup>44</sup>.

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 Oviedo<sup>45</sup>. Sólo en este último se figuran siete meses, de enero a julio<sup>46</sup>.

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 Edilesa

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 identificativo<sup>47</sup>.

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 Gerona<sup>48</sup> y en Santa María de Olite<sup>49</sup>, 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 entidad<sup>50</sup>. 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 Oviedo<sup>51</sup>. 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. ÍÑIGUEZ 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 pez<sup>52</sup>, no resulta coherente, toda vez que la iconografía difiere de la de los claustros leones 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 José<sup>53</sup>.

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 hatillo al hombro. Ambos episodios se figuran en el claustro de Oviedo, pero del segundo se representa el milagro del campo de trigo<sup>54</sup>.

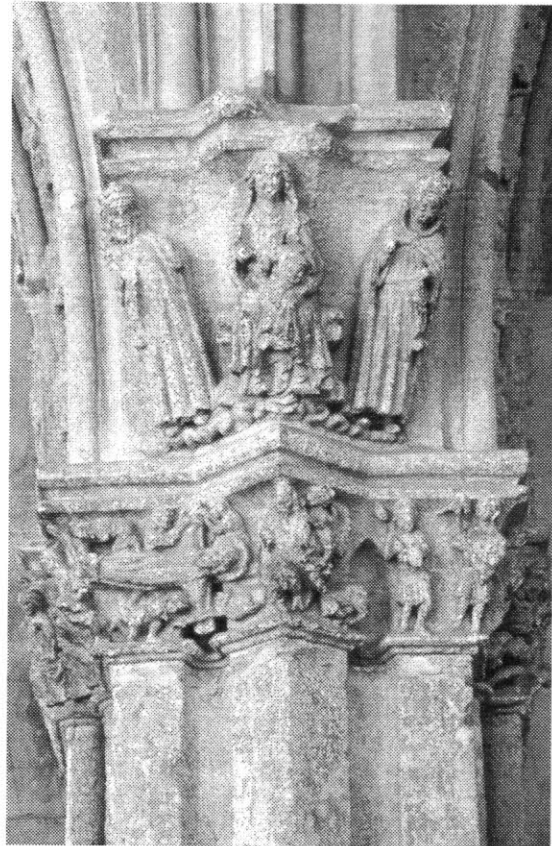


Figura 6. Capitel: Visita de San Pedro a sus discípulos y martirio de San Pedro (35 B) Repisa: Virgen entronizada con el Niño y dos profetas (interpretación reducida del *Árbol de Jessé*) (35 A). Foto Edilesa

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 Reichenau<sup>55</sup>, 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 1045-1046<sup>56</sup>, 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 Edilesa.

cíbulos, 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)*<sup>57</sup> (4 A), escena que también se evidencia en Oviedo<sup>58</sup>. 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 escatológico<sup>59</sup>, 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 Caso<sup>60</sup>. 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 Vorágine<sup>61</sup>. 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 locuacidad<sup>62</sup>.

#### *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. GUDIOL I CUNILL, *Els claustres de la catedral de Vic*, Vic, 1981, pp. 87-136.

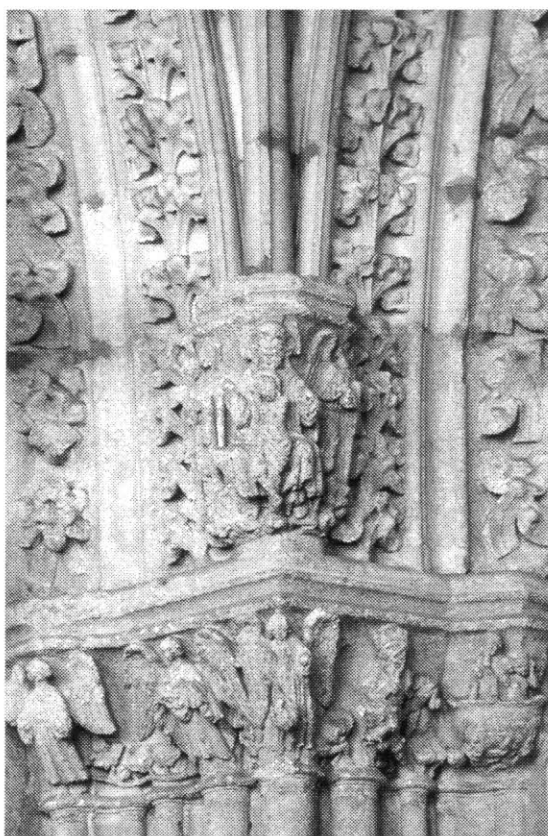


Figura 9. Repisa: Juicio Final (31 AB). Foto Edileisa

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 Oviedo<sup>63</sup>.

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”<sup>64</sup>. 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 doquier<sup>65</sup>. 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 Oviedo<sup>66</sup>. 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 cortesanos<sup>67</sup>. 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.

67. *Ibid.*, pp. 218-219.

68. *Ibid.*, pp. 217-218.



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 Oviedo<sup>68</sup>, 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



Figura 10. Capitel: Leyenda de Santa Margarita. (28 B). Foto Edileas

un doblete de Santa Pelagia y de santa Marina<sup>69</sup>. 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 versión<sup>70</sup>. 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*<sup>71</sup>.

*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 perfumes<sup>72</sup>. 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*<sup>73</sup>, 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 maior*, 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 sacrilegio<sup>74</sup>.

*María Magdalena*, que también gozó de inmensa fortuna devocional en Europa, viste túnica que deja asomar su calzado puntiagudo y sobre aquélla 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 paciando 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 Media<sup>75</sup> 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 Rouen<sup>76</sup>, y ya antes aparece en un *exemplum* de Jacques de Vitry<sup>77</sup>. 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 wallonne*, 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 Inguimbentina, 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 tarde<sup>78</sup>. 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 Roma<sup>79</sup>. Advierte además de la existencia de una versión árabe, titulada *El Visir ensillado y embridado*, y otra alemana llamada *Aristóteles y Fillis*<sup>80</sup>. 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*<sup>81</sup>. 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 Pamplona<sup>82</sup>, 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 Embriachi<sup>83</sup>.

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 salvación<sup>84</sup>. Esta narración, presente también en el *Calila e Dimna*<sup>85</sup> y en el *Lucidario* de Sancho IV<sup>86</sup>, 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 julio<sup>87</sup>, lo son de acuerdo con las convenciones establecidas desde el mundo clásico y conservadas fielmente hasta el mundo gótico, prestándoseles especial interés durante el románico<sup>88</sup>. 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 Pamplona<sup>89</sup>.

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 septiembre<sup>90</sup>.

#### 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 León<sup>91</sup>. 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 Oviedo<sup>92</sup>, 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 España<sup>93</sup>. 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. MAGÁN, "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<sup>o</sup> 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 Yglesia 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 CARRAFA, *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.

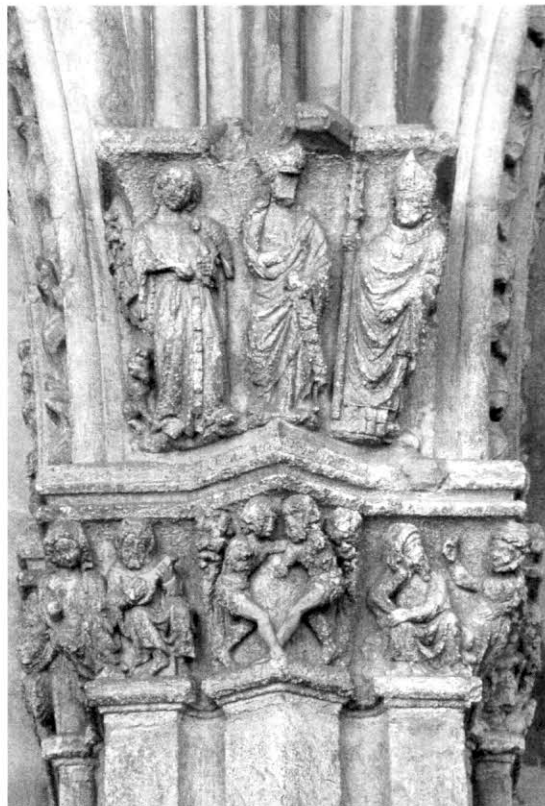


Figura 11. Capitel: Escenas varias. Repisa: Rey Alfonso XI, doña Leonor Ramírez de Guzmán y obispo don Juan Ocampo (27 A). Foto Edilesa

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 Sállica (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)<sup>94</sup>. 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 templo<sup>95</sup>. 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 leonesa<sup>96</sup>, 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 edades<sup>97</sup> (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. Ésta 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 gavilán, para la primera, y el águila y cernícalo, para la segunda<sup>98</sup>. 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 roblel, 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 estamento<sup>99</sup>, 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 victoria<sup>100</sup>. 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 caballerescas, 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 hojas<sup>101</sup>. *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 binojos 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 toca 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 uvas y se dirige al lagar, rematado a modo de almenas<sup>102</sup>.

*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 tentación<sup>103</sup>. 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.<sup>104</sup> 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 boja*. 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 imaginería 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. MALE, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, 1ª ed., Paris, 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 capital<sup>105</sup>. 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 explicita el comienzo de dar de estuco "los ángulos de la claustra que se han de pintar"<sup>106</sup>. 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. Constaba de treinta y una pinturas, varias de ellas completamente arruinadas y otras muy deterioradas<sup>107</sup>, situación que ya lamenta M. Laviña en 1876<sup>108</sup>. Las pinturas han sido sometidas a una sistemática y respetuosa restauración reciente<sup>109</sup> 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 gravemente<sup>110</sup>. 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 la 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 dirección<sup>111</sup>. La lectura iconográfica ha de efectuarse en sentido contrario a las agujas de un reloj, desde la derecha de la portada de la Gomia, 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 marianos<sup>112</sup>. 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*<sup>113</sup>. 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*<sup>114</sup>. 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*<sup>115</sup>, 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*<sup>116</sup>.

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*<sup>117</sup> más que la adoración<sup>118</sup>, y adoptaría un esquema similar a la representación llena de lozanía del retablo de La Bañeza.
- 6.- *Epifanía*. Perdida<sup>119</sup>.
- 7.- *Matanza de los Inocentes*<sup>120</sup>. 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*<sup>121</sup>. 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 maravedíes<sup>122</sup>. Sólo perdura en la parte superior el escudo del obispo Merino (1517-1523)<sup>123</sup>.
- 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 ángeles<sup>124</sup>. 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*<sup>125</sup>. 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 XVI<sup>126</sup>.
- 13.- *Cristo camino de Jerusalén*<sup>127</sup>.- 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*<sup>128</sup>. 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*<sup>129</sup>. 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*<sup>130</sup>. 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*<sup>131</sup>. Ha desaparecido. Se hallaba sobre el acceso a la capilla del conde de Rebolledo, construida en el siglo XVII.
- 18.- *Prendimiento de Jesús*<sup>132</sup>. 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: "*Juda, 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*<sup>133</sup>. 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*<sup>134</sup>. 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.

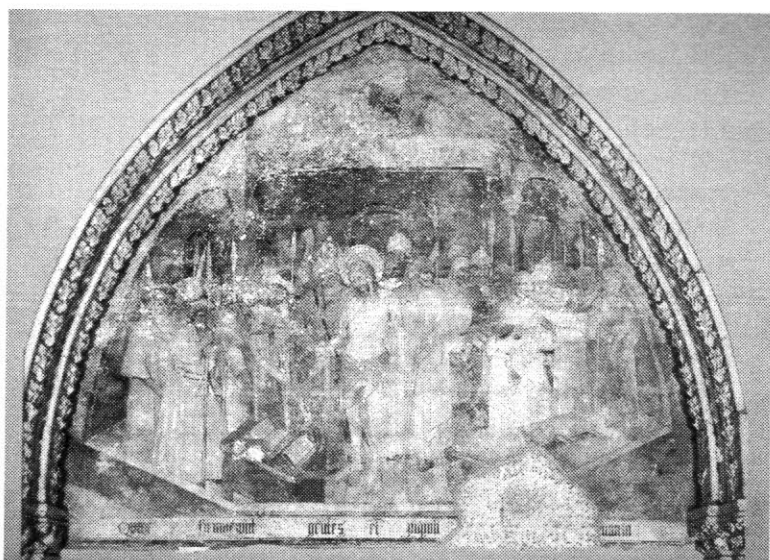


Figura 13. Nicolás Francés: Proceso a Jesús, claustro catedral de León. Foto A. Franco

21.- *Proceso a Jesús y el Ecce Homo*<sup>135</sup> (fig. 13). Cristo, nimado, 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*<sup>136</sup>. 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 cabeza<sup>137</sup>. 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 Bremen<sup>138</sup>. 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*<sup>139</sup>. 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 auestas camino del calvario*<sup>140</sup> (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 conocidas<sup>141</sup>. Soldados hostigan a Cristo y contemplan impasibles los habitantes de Jerusalén. Ondeaba 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*<sup>142</sup>. 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 Media<sup>143</sup>. Se desarrolla el momento en que, ya clavado el brazo derecho, un sayón estira fuertemente del contrario con una soga 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*<sup>144</sup>. Esta escena, considerada por Gómez Moreno como una de las más logradas<sup>145</sup>, 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 Liverpool<sup>146</sup>. También se procede a desclavar a los ladrones.
- 27.- *Santo Entierro de Cristo*<sup>147</sup>. 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 XV<sup>148</sup>. G. Boto Varela considera que se pintó todo a la vez, lo cual es un disparate iconográfico carente de sentido.
- 28.- Ha desaparecido la escena<sup>149</sup>, que evidentemente era la *Resurrección*.
- 29.- *Jesús con los discípulos de Emaús y Aparición a los doce, con la presencia de Tomás*<sup>150</sup>. 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 general*, 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.

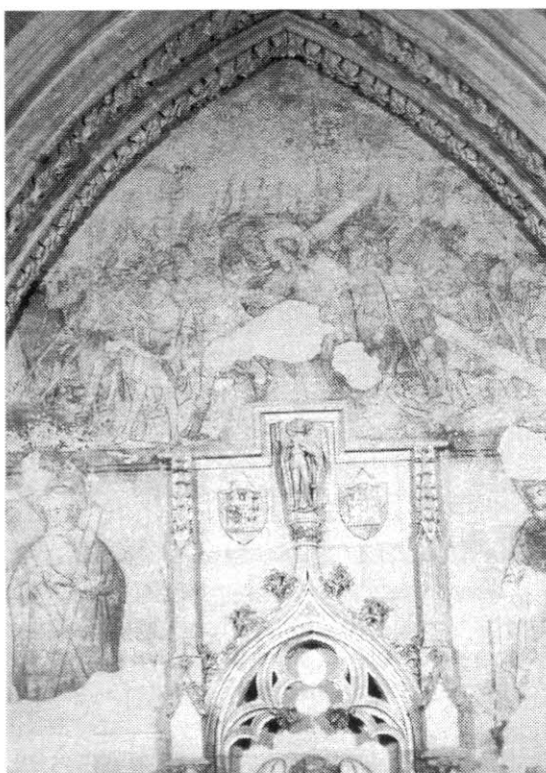


Figura 14. Nicolás Francés: Cristo camino del calvario, claustro catedral de León. Foto A. Franco

30.- *La Ascensión del Señor a los cielos*<sup>151</sup>. 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 escudo<sup>152</sup>.

31.- *Pentecostés*<sup>153</sup>. "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-leonesa<sup>155</sup>, 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 1902<sup>154</sup>, 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. *Nonas*: (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 canónigos que rezaban el breviario. Episodios evangélicos, como una Anunciación de la catedral de Múnster, 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.