

La escultura de la sede leonesa a la luz de los grandes talleres europeos

Willibald Sauerländer

RESUMEN

La escultura gótica francesa del siglo XIII se tomó como modelo en los distintos países del occidente europeo, pero, al mismo tiempo, el carácter propio de cada uno de ellos, sus habitantes, costumbres y modas provocaron modificaciones para adaptar esos modelos a un lenguaje propio.

Esta ponencia versa sobre el aspecto que presenta la respuesta leonesa a las formas, la belleza, la dulzura o la pasión de la escultura europea del siglo XIII. No se trata de descubrir influencias sino, sobre todo, de identificar metamorfosis.

Se presta especial atención a la portada occidental, del Juicio Final, en la que, a pesar de los indudables referentes franceses, se advierte una planificación propia. Así mismo, el análisis detenido de distintas imágenes permite reconocer la inspiración en la escultura ultrapirenaica, con la que tantas veces se han establecido comparaciones, pero, sobre todo, pone de manifiesto la existencia de peculiaridades formales e iconográficas. En este sentido, algunos aspectos tratados permiten concluir que la escultura de la catedral de León es un espejo vivo de la cultura visual propia del reino castellano en tiempos de Alfonso X el Sabio.

ABSTRACT

Thirteenth century French Gothic sculpture was taken as a model in the various Western European countries, but, at the same time, the character of each one of them, their people, customs and fashions brought about modifications to adapt those models to a language of their own.

This paper is about the response of the Leonese cathedral to the forms, beauty, sweetness and passion of 13th century European sculpture. It does not intend to find out influences but, above all, to identify metamorphoses. Special attention is paid to the western facade, the Final Judgment, where, in spite of some references which are undoubtedly French, the planning can be easily seen as characteristic of its own. Likewise, a close study of the various images allows us to recognize the inspiration coming from the sculpture beyond the Pyrenees, to which it has been compared so many times, but, above all, it highlights the existence of some peculiarities both formal and iconographic. Connected with this, some of the aspects dealt with lead us to the conclusion that the sculpture in the Cathedral of León is a vivid mirror of the visual culture characteristic of the Castilian kingdom at the time of Alfonso X the Wise.

PALABRAS CLAVE: Escultura gótica. Iconografía. Catedral de León.

KEY WORDS: Gothic Sculpture. Iconography. León Cathedral.

Hace 650 años -en 1253- cuando en León se estaba comenzando la construcción de una nueva catedral, el gótico francés, bajo el reinado de San Luis IX, había alcanzado su punto más álgido¹. En el reino franco se habían finalizado ya o estaban a punto de terminarse las catedrales de Sens, Laon, Paris, Chartres y Soissons, lo mismo que las de Amiens y Reims. En París se levantó la

Saint-Chapelle para contener el relicario de la corona de espinas adquirida en el Oriente bizantino por el rey y, en la abadía regia de Saint-Denis, se erigió una nueva iglesia radiante de luz para cobijar las tumbas de los reyes de Francia². El reino franco dio a las construcciones cristianas una nueva forma, en la que las tradiciones de la iglesia franca se unieron a las pretensiones sacras

1. Véase R. BRANNER, *Saint Louis and the Court style in Gothic architecture*, London, 1965. También D. KIMPEL y R. SUCKALE, *Gotische Architektur in Frankreich 1130-1270*, München, 1985, pp. 376-453.

2. Sobre la Saint-Chapelle ver bibliografía en: *Le trésor de la Saint-Chapelle*, Paris, 2001, p. 284. Sobre Saint-Denis ver C. BRUZELIUS, *The thirteenth century church at Saint-Denis*. New Haven/London, 1985.

de la monarquía francesa³. No fue casualidad que la catedral de la coronación de Reims, la iglesia abacial de Saint-Denis, necrópolis de los reyes, y la Saint-Chapelle, capilla relicario del rey, pertenecieran al nuevo estilo de brillantes construcciones.

Estos edificios del ámbito de la corona francesa pronto comenzaron a ser imitados en otros países occidentales. Cuando, hacia 1174, los monjes de Canterbury levantaron una nueva catedral sobre la tumba del recién canonizado obispo y mártir Thomas Becket, tomaron como modelo la catedral del arzobispado de Sens⁴. A mediados del siglo XIII, en el momento en que la casa real francesa se había convertido en la primera monarquía occidental, la imitación de las radiantes catedrales francesas adquirió una nueva intensidad y significación. En 1247, cuando el rey inglés Enrique III comenzó a construir con gran pompa una nueva iglesia en la abadía de Westminster para cobijar la tumba de su antecesor, conocido como Eduardo el Confesor, se ciñó al modelo de la catedral de la coronación francesa, en Reims⁵. En 1248, cuando en Colonia, ciudad con numerosas y soberbias abadías y colegiadas tardorrománicas, se inició la construcción de una nueva catedral sobre el relicario con los restos mortales de los Reyes Magos, se fue probablemente en busca de un maestro francés, que erigió un grácil coro gótico y que bien pudo haber estado en Amiens o Beauvais⁶. En estos casos no se trató solamente de una imitación del modelo arquitectónico, sino de la asunción de una nueva forma espiritual constructiva, su magnificencia y también su exuberancia.

Así también se quiso hacer en León. En época del reinado de Alfonso X de Castilla (1252-

1284) y bajo el obispo Martín Fernández (1254-1289), cuando se empezó a levantar una nueva catedral para cobijar el relicario de san Froilán y la tumba del rey Ordoño II, se dirigió la mirada hacia los modelos modernos y, al mismo tiempo, llenos de significación histórica, del reino franco: la catedral de la coronación de Reims y la ya mencionada iglesia abacial de Saint-Denis, en la que se enterró a los reyes franceses y en la que se guardaban las insignias de la coronación. No sólo se asumieron las nuevas formas constructivas, sino que se siguió el ejemplo de los santuarios más venerados del reino cristiano ultrapirenaico.

El gótico francés no supuso solamente una nueva arquitectura, sino que transformó también el aspecto de las vidrieras de las catedrales y la escultura de las portadas. Ya no veremos más "lienzos" en piedra, como en las iglesias románicas. En las columnas de las portadas góticas se ven, por primera vez desde el mundo antiguo, estatuas casi totalmente de bulto redondo, que muestran una nueva imagen -de Cristo, María, los profetas, los apóstoles y los santos- realista y a menudo tan bella como en siglos anteriores⁷. En la Portada Real de la catedral de Chartres, Cristo ya no es una aparición prepotente como en el tímpano de Moissac o en la portada del Juicio Final de Autun, sino que muestra unos rasgos sosesgados y nobles y es una figura soberana.

De este "humanisme gothique" ha hablado Henri Focillon, el gran historiador del arte francés⁸. El Cristo de la entrada de la catedral de Amiens, el famoso "Beau Dieu", es una figura limpia y pura, realmente el "Buen Dios"⁹. En las blancas esculturas góticas de marfil, María se transforma en una figura dulce, suave y graciosa, que irradia una ale-

3. Para una retrospectiva de las nuevas construcciones góticas véase W. S. CLARK, "The recollection of the past is the promise of the future. Continuity and contextuality. Saint-Denis, merovingians, capetians and Paris", en *Artistic integration in gothic buildings*, V. RAGUIN y otros (eds.), Toronto, 1995, pp. 92-113.

4. F. WOODMAN, *The architecture and history of Canterbury cathedral*, London, 1981. P. DRAPER, "William de Sens and the original design of Canterbury cathedral", *Journal of the society of architectural historians*, XLII (1983), p. 238 y ss. F. DRUFFNER, *Der Chor der Kathedrale von Canterbury, Architektur und Geschichte*, Washington, 1994.

5. Véase P. BINSKY, *Westminster Abbey and the Plantagenets*, London, 1995, con la bibliografía más antigua.

6. Véase A. WOLF, *Der Kölner Dom*, Stuttgart, 1977; P. KURMANN, "Köln und Orleans", *Kölner Domblatt* 45 (1979/80), pp. 255-276.

7. Sobre el significado y formación de las figuras de las columnas góticas véase W. SAUERLÄNDER, "Die gestörte Ordnung o "Le chapiteau historié", en *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12/13. Jahrhundert*, H. BECK y K. HENGEVOOSDÜRKOP (eds.), Frankfurt, 1994, pp. 431-456.

8. H. FOCILLON, *Le Moyen Âge gothique. Art d'Occident*, Paris, 1965, vol. 2, p. 163: "La plastique monumentale et l'humanisme gothique".

9. W. SCHLINK, *Der Beau Dieu von Amiens. Das Christusbild der gotischen Kathedrale*, Frankfurt, 1991.

gría santa pero al mismo tiempo maternal¹⁰. ¡Y cómo cambia la imagen del ángel! Los conocidos ángeles de la sonrisa de la fachada de la catedral de Reims, de la misma manera que las esculturas de ángeles en madera que antiguamente rodeaban los altares de los coros y capillas góticas, parecen ser mensajeros del amor divino, risueños y graciosos.

El Occidente se deja seducir por la belleza y sensualidad de este nuevo arte escultórico: Inglaterra, Alemania, un poco más tarde Italia y no en último término la España cristiana. En todos estos países se copian con empeño las figuras de la escultura gótica francesa, pero, al mismo tiempo, estos modelos son modificados con el correspondiente carácter propio de los diferentes países, sus habitantes, sus costumbres y sus modas. Los magníficos ángeles suspendidos de la nave transversal de Westminster son un eco de los ángeles sonrientes de Reims, pero su apariencia etérea también tiene algo del espectro aéreo del *Sueño de una Noche de Verano* o de las figuras de Flaxman¹¹. Las esculturas de los donantes en el coro de la catedral de Naumburgo son una respuesta a los modelos de Reims, pero su apariencia maciza y pesada, su oscuro *pathos*, tienen un carácter propio e independiente¹². Las formidables figuras de los reyes Fernando III y Beatriz de Suabia del claustro de la catedral de Burgos están probablemente inspiradas en Reims, pero las vestiduras y el gracioso gesto de la encantadora reina se ven en las miniaturas de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, no encontrándose en ninguna parte al norte de los Pirineos¹³. La escultura gótica se convierte en el siglo XIII en una *Lingua Franca* europea, pero la pronunciación de esa *lingua* adopta en cada país un timbre diferente.

Con ello llegamos al tema que se debe tratar aquí, que lleva el título de "La escultura de la sede leonesa a la luz de los grandes talleres europeos". Nuestra pregunta es: ¿qué aspecto tiene la respuesta leonesa a la forma, la belleza, la sonrisa y a la pasión de la escultura europea del siglo de san Luis? La escultura de la España cristiana reaccionó desde muy pronto, ya desde el siglo XII, a las novedades de la escultura protogótica de Borgoña y del reino franco, como se puede apreciar en la portada de Santa María la Real de Sangüesa, la portada occidental de San Vicente de Ávila, la Cámara Santa de Oviedo o el Pórtico de la Gloria en Santiago¹⁴. Ningún otro país europeo tuvo en el siglo XII una relación tan estrecha con la escultura protogótica de Francia como España.

La catedral gótica de León no sólo tomó la forma arquitectónica de las catedrales francesas más modernas, sino que muestra, como las de Chartres, París, Amiens y Reims, portadas profusamente decoradas con esculturas, que se abren al interior de la catedral. En la fachada del mediodía se abren, como en Chartres y Reims - allí por cierto en la parte norte- tres entradas con esculturas y relieves. En el parteluz de la portada central está la figura de san Froilán, cuyo relicario se venera en el interior de la catedral¹⁵ (Fig. 1). Así también ocurre en Chartres, donde en medio de la portada del crucero norte se puede ver la escultura de santa Ana, cuya cabeza se custodia en la catedral desde 1205. Lo mismo pasa en Reims, donde en el centro de la portada norte del crucero está la figura del papa san Calixto, cuyo relicario se puede visitar en el crucero¹⁶. Las estatuas en las portadas son las indicadoras del camino que conduce a las reliquias de los santos. León presenta su

10. Sobre las esculturas de marfil góticas véase la compilación de M. SEIDEL, *Die Elfenbeinmadonna im Domschatz zu Pisa*, 1972, pp. 1-50.

11. Sobre estos ángeles consultar W. SAUERLÄNDER, "Sculpture at Westminster Abbey", en W. SAUERLÄNDER, *Cathedrals and Sculptures*, vol. 2, London, 1999, pp. 455-502.

12. Sobre Naumburg véase W. SAUERLÄNDER, "Die Naumburger Stifterfiguren. Rückblick und Fragen", en W. SAUERLÄNDER, *Cathedrals and Sculptures*, London, 1999, pp. 593-711; E. SCHUBERT, *Der Naumburger Dom*, Halle, 1997.

13. Sobre ambas esculturas del claustro de Burgos véase R. ABEGG, *Königs und Bischofsmonumente. Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos*, Zürich, 1999, pp. 117-124.

14. Sobre Sangüesa véase L. M. de LOJENDIO, *Navarre Romane*, La-Piere-qui-Vire, 1967, pp. 151-200. Las esculturas de las columnas de Sangüesa derivan de la Portada Real de Chartres. Podrían estar inspiradas en las figuras borgoñonas en el carácter de la tumba de san Lázaro en Autun. Sobre Ávila y la Cámara Santa de Oviedo véase J. M. PITA ANDRADE, *Los maestros de Oviedo y Ávila*, Madrid, 1955. Las figuras de Ávila parecen depender de modelos borgoñones como la portada de Vézelay, en cambio en Oviedo se debe contar con una inspiración a través de Saint-Denis. Sobre el Pórtico de la Gloria véase W. SAUERLÄNDER, "Les contemporains du Maestro Mateo", en *Actas Simposio Internacional sobre "O Portico da Gloria e a Arte de seu Tempo"*, Santiago de Compostela, 1990, pp. 7-49.

15. Sobre san Froilán véase *Biblioteca Sanctorum*, vol. 5, col. 1283-85.



Figura 1. León, catedral. Crucero sur. San Froilán en el parteluz.

san Froilán como Chartres su santa Ana y Reims su san Calixto, en el umbral de la catedral.

En la fachada norte del crucero, también de acceso al claustro, se abre una sola portada. Debió ser la entrada a la sede catedralicia para los canónigos, algo parecido a la "Porte du Cloître" del crucero norte de la catedral de París¹⁷. Tal y como se presenta la portada hoy, en el parteluz está María como patrona de la catedral, en la talla conocida como Virgen del Dado. A su izquierda

se representa la Anunciación, de la misma manera que en las portadas occidentales de Amiens y Reims, en la portada de las casas del cabildo en la abadía de Westminster y también en la portada del claustro de Burgos¹⁸. A su derecha están los apóstoles Pedro y Pablo - el primero representado como papa- seguidos de Santiago el Mayor. Aquí tenemos, como en el Pórtico de la Gloria de Santiago, una clara alusión a Roma como centro de la Iglesia universal y a Santiago, que, como una segunda Roma, fue el centro de la Iglesia hispana¹⁹. La portada del crucero norte está dominada por la figura del *Salvator Mundi*, que aparece en el centro del tímpano, resplandeciente en una gran mandorla, con la esfera en la mano izquierda y bendiciendo con la derecha. Esta portada abarca la historia sagrada, desde la Anunciación hasta la visión apocalíptica del Salvador, admirada y venerada por los ángeles y las jóvenes santas y obispos representados en las arquivoltas.

En la fachada occidental de la catedral existen tres grandes portadas con un pórtico, cuyos pilares están decorados con esculturas. Está fuera de toda duda que esta lujosa construcción sigue modelos franceses. Se ha pensado en el crucero norte de Chartres como modelo directo de conexión con León²⁰. Pero no se debe olvidar que semejantes edificaciones con pórticos se extendieron y difundieron ampliamente en Francia. Las encontramos en Borgoña - Notre-Dame de Dijon, Notre-Dame de Beaune, Notre-Dame de Semur-en-Auxois-, pero también en otras catedrales del norte de Francia, como en Noyon o Soissons²¹. Tampoco podemos olvidar la edificación occidental de la catedral de Burgos, que actualmente no se conserva²².

16. Sobre santa Ana en Chartres y san Calixto en Reims véase W. SAUERLÄNDER, "Reliquien, Altäre und Portale", en *Kunst und Liturgie im Mittelalter. Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 33 (1999/2000), pp. 121-134.

17. Sobre la portada del crucero norte leonés véase Á. FRANCO MATA, *La escultura gótica en León y provincia (1230-1520)*, León, 1998, pp. 92-101. Sobre la portada del crucero de Notre-Dame de París véase D. KIMPEL, *Die Querhaus von Notre-Dame in Paris*, Bonn, 1971.

18. La representación de la Anunciación en las portadas de las iglesias recuerda que María, gracias a su fe y su obediencia, ha abierto de nuevo la puerta del paraíso, que había sido cerrada debido al pecado de Eva. "Eva crimen nobis limen Paradisi clausit. Haec cum credit et obedit caeli claustra reserat", Bernhard VON MORLAS, *Analecta Hymnica*, 50, 248.

19. Sobre Roma/Santiago véase F. LÓPEZ ALSINA, *La ciudad de Santiago de Compostela. La Alta Edad Media*, Santiago, 1988, pp. 63-65, y S. MORALEJO ÁLVAREZ, "La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago de Compostela", en *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura Jacoea*, Perugia, 1983, pp. 37-61.

20. Véase FRANCO MATA, *Escultura gótica en León*, p. 102.

21. Véase P. C. CLUASSEN, *Chartres-Studien. Zur Vorgeschichte, Funktion und Skulptur der Vorballen*, Wiesbaden, 1975.

22. La obra de H. KARGE, *Die Kathedrale von Burgos und die spanische Architektur des 13. Jahrhunderts. Französische Hochgotik in Kastilien und León*, Berlín, 1989, reproduce en la página 35 un grabado de Flórez de 1771 en el que se muestra el estado medieval de la fachada occidental. Como en León, el saledizo de la portada termina con una unión recta. No hay pórtico como en León.

Es indiscutible que la relación entre las tres portadas con esculturas y un pórtico, en cuyos pilares se colocan de nuevo estatuas, remite al modelo de las catedrales e iglesias francesas. En cambio, es absurdo pensar en el modelo específico del crucero norte de Chartres, cuyas portadas además están sujetas a una condición local muy específica²³. No se debe subestimar la independencia de la planificación leonesa. Las portadas se abren entre las torres, y no en las torres, como ocurre en Francia.

La distribución de los temas iconográficos en tres o cinco portadas en las fachadas de las catedrales e iglesias monásticas góticas cambia según el lugar. Responden a las exigencias y requerimientos del culto local. En Sens, por ejemplo, la devoción a san Esteban, patrono principal, era tan importante, que supuso que su martirio fuera el tema de la entrada principal de la catedral²⁴. En Amiens, la veneración de san Fermín y otros santos en el coro de la catedral supuso el programa de una de las dos portadas de la fachada principal²⁵. En León, como ya vimos, el santo local Froilán tiene su sitio en la portada del crucero sur. De esta manera las portadas occidentales quedan libres para disponer otros temas. En las fachadas francesas normalmente el tema central es el Juicio Final, que ocupa la portada principal central. Esto responde a una antigua tradición²⁶. Se rastrea en Saint-Denis, París, Amiens. En otras catedrales, sin embargo, por ejemplo en Senlis o Laon, se dispone en el lugar central a María, patrona de la iglesia, cuya devoción adquirió una creciente significación desde el siglo XII²⁷. No se puede entender la variación de programas en las fachadas sin un estudio previo de la liturgia local, los cultos a reliquias y la naturaleza e idiosincrasia de las procesiones. La investigación muchas veces comienza en este punto.

En León se ha buscado un compromiso entre el tema del Juicio y la devoción a la Virgen, mediante la composición de programas para las

tres portadas occidentales. El Juicio Final es el tema dominante de la portada central. Las entradas de ambos lados, sin embargo, son portadas dedicadas a María: en la norte se ensalza el papel de la Virgen como madre del Señor, con imágenes que van desde la Visitación hasta la Matanza de los inocentes, mientras que en la portada sur se representa el triunfo de María con su coronación en el cielo. Al mismo tiempo, con estas imágenes en los tímpanos, se hace alusión a grandes fiestas del año litúrgico: "Nativitas Domini" el 25 de diciembre y "Assumptio Mariae" el 15 de agosto.

Pero María, como patrona de la catedral de León, es aún más ensalzada. Aparece representada en el parteluz, bajo el Juicio Final, no como vencedora sobre la muerte y el pecado, como ocurre en muchas catedrales francesas, sino como la nueva Eva²⁸. Con esta figura, una de las esculturas europeas más bellas del siglo XIII y que se conoce con el nombre de Virgen Blanca, queremos empezar nuestra retrospectiva al estilo de la escultura de la catedral de León y sus modelos y parentescos europeos.

María aparece de pie en el parteluz. Bajo sus pies se ve un pedestal poligonal y sobre su cabeza está colocado un baldaquino, a modo de corona, en forma de coro gótico, con arbotantes y una galería con balaustrada (Fig. 2). Este baldaquino es una reproducción del coro de la catedral de León y María se caracteriza así como la moradora, la patrona y la reina de la catedral. Aparece coronada. Su regordeta y graciosa cabeza, con frente ancha, mejillas rechonchas y una barbilla afilada, está rodeada por abundantes bucles y un rico velo. No dirige su atención hacia el Niño ni sonríe. Al contrario, mantiene una expresión impasible y su semblante es agradable. En su brazo derecho reina el Niño. Su redonda cabeza, coronada de rizos, se vuelve hacia la derecha y, mientras en su mano izquierda porta el *mundus*, con la derecha bendice²⁹. María debería sostener en la mano derecha

23. En Chartres el acceso a las principales reliquias y altares no se encuentra en la fachada occidental sino en el crucero.

24. Véase SAUERLÄNDER, "Reliquien, Altäre und Portale", pp. 121-134.

25. Sobre Amiens véase de nuevo *Ibid.*

26. Y. CHRISTE, *Les grands portails romans*, Geneve, 1969, pp. 105-133. Le Jugement Dernier.

27. M. L. THÉREL, *A l'origine du décor du portail de Notre-Dame de Senlis. Le triomphe de la Vierge-Eglise. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris, 1984.

28. E. GULDAN, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz/Köln, 1966, pp. 124-127.

29. La mano derecha de Cristo parece restaurada.



Figura 2. León, catedral. Virgen Blanca. Antes de su sustitución y trasladado al interior del templo.

una rosa o una azucena. Está vestida con una túnica hasta los pies y una capa amplia y pesa-

da. Con el pie derecho y, como “vencedora”, pisa la cabeza de una serpiente demoníaca que se retuerce debajo de ella. Es este motivo el que la caracteriza como la nueva Eva³⁰.

Para entender la condición y singularidad de esta magnífica figura mariana es necesario ahondar en algo. La imagen de la Virgen de pie aparece por primera vez en el arte cristiano de Oriente, en Bizancio. Un marfil bizantino de la Edad de Oro del Renacimiento macedonio en el cambio de milenio podría proporcionar la presentación de esta imagen mariana bizantina³¹. Algunos rasgos concuerdan con la escultura de León: la posición de la figura de pie, el asiento del Niño que bendice. Sin embargo faltan motivos característicos: la imagen bizantina no está coronada y no pisa la cabeza del pecado en forma de serpiente. Pero, por encima de todo, falta esa viveza sensual y corporal que, en la Virgen Blanca, produce un efecto cautivador. Así, existe un largo camino desde el marfil bizantino del año 1000 hasta la escultura leonesa de hacia 1270.

Fue el gótico francés el que dispuso la escultura de María en los parteluces de las portadas. El ejemplo más antiguo que conocemos se encuentra en Notre-Dame de París, la catedral consagrada a María de la capital francesa. La figura mariana aparece en el parteluz de una de las portadas de los extremos de la fachada occidental, en cuyo tímpano se representa la Asunción y Coronación de la Virgen y remite a la fiesta más importante de la catedral parisina, “*In Assumptione Mariae*”, el 15 de agosto. Esta estatua de María fue destruida durante la Revolución Francesa, pero se conoce cómo era gracias a un grabado conservado³². La Virgen estaba coronada, ensalzada como “*Regina Coeli*” (Fig. 3). Cristo reina en su brazo izquierdo, sostiene una esfera y bendice. Con el pie derecho la madre de Dios pisa la cabeza de un dragón, que aquí se enrosca en el tronco de un árbol y, con ello, es caracterizado como la serpiente del paraíso. Así, la estatua del parteluz debería ser María como “*Regina Coeli*” y como nueva Eva,

30. GULDAN, *Eva und Maria*

31. Me refiero al conocido relieve en marfil del Museo de Utrecht. Véase A. GOLDSCHMIDT y K. WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII. Jahrhunderts*, vol. 2. Berlín, 1934, cat. núm. 46, p. 39, epígrafe XX.

32. La imagen se basa en un grabado que publicó *Le Gentil De la Galaisière* antes de la Revolución. Este grabado fue reproducido por A. LENOIR, *Statistique monumentale de Paris*, 1887, lámina IV.

que abre de nuevo las puertas del paraíso a los hombres pecadores, cerrada hasta entonces debido al pecado original. Esta iconografía marcará, medio siglo más tarde, la estatua de la "Virgen Blanca" de la portada de León.

Por el contrario, las características estilísticas difieren de la figura parisina. La escultura de María del parteluz de una de las portadas de los extremos de la catedral de Amiens, que debió haber seguido con bastante exactitud el modelo de París, muestra las grandes diferencias estilísticas con respecto a la Virgen Blanca. La figura de Amiens, de hacia 1225, es rígida y esbelta, no muestra el encanto y la gracia sensual de la joven Madonna leonesa. Para encontrar un referente estilístico para la "Virgen Blanca" debemos ahondar todavía un poco más³³.

La veneración y adoración a María a lo largo del siglo XIII inspiró tanto a la poesía como al arte e insufló un nuevo halo de vida a la descripción y representación de la Virgen. Una fugaz mirada a la poesía mariana francesa nos hace tropezar inmediatamente con expresiones como "*Precieuse dame tres bele*", "*amie graciouse*", y siempre aludiendo e incidiendo en la dulzura y belleza de María³⁴. Las estatuas de María del siglo XIII son un reflejo de esta presentación de la reina del cielo, encantadora y gentil. Esta nueva imagen mariana responde también a la "Virgen Blanca" de León. Claro que con estas afirmaciones todavía no se ha dicho nada sobre su estilo específico.

Con mucha precaución se pueden establecer dos grupos de imágenes Marianas en el siglo XIII. Uno de ellos parte de la *Hodegitaria* bizantina y muestra a la madre de Dios en posición frontal solemne, como trono viviente del Salvador. El segundo tipo, que debió estar inspirado en la bizantina *Eleusa* o *Glykophilusa*, resalta la relación de amor entre María, como madre y esposa, y su divino hijo, que al mismo tiempo es su novio³⁵. En suelo hispano este segundo tipo está representado en la conocida "Virgen Blanca" de la catedral de Toledo, probablemente una obra francesa de hacia 1240³⁶. De Francia se podría



Figura 3. París, Notre-Dame. Madonna del parteluz de la portada de la coronación de María.

33. Sobre la figura mariana en Amiens véase W. SAUERLÄNDER, *Gotische Skulptur in Frankreich*, Munich, 1970, p. 144.

34. Véase W. SAUERLÄNDER, "Von der Glykophilusa zur 'Amie Graciouse'. Überlegungen und Fragen zur 'Virgen Blanca' in der Kathedrale von Toledo", en *De la création à la restauration. Travaux offerts à Marcel Durlat*, Toulouse, 1993, pp. 449-461.

35. Véase H. HALLENSLEBEN, "Das Marienbild der byzantinisch-ost-kirchlichen Kunst nach dem Bilderstreit", en *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 3, Freiburg, 1971, col. 161-178.

citar como ejemplo más significativo la famosa "Vierge Dorée" del parteluz de la portada del crucero sur de la catedral de Amiens³⁷. Este tipo hace alarde del encanto, dulzura y sentimiento maternal de María y sale al encuentro de la afectuosa devoción mariana de la que habla la poesía mencionada algo más arriba.

El otro tipo, que procede de la *Hodegitaria* bizantina, es más representativo. Es elegido sobre todo allí donde María aparece en el parteluz como patrona de la catedral, por ejemplo en París o en la fachada occidental de Amiens. El ejemplo más impresionante es la figura mariana del parteluz de la portada central de la catedral de Reims, de hacia 1250/60, que muestra una auténtica figura regia³⁸. A mediados del siglo XIII este tipo pasa a Alemania, por ejemplo a la catedral de Meissen. Las formas son macizas, pesadas, como los modelos franceses. Le falta gracia, pero el tipo de figura mariana es idéntico. Existe otro ejemplo en la catedral de Halberstadt. Es algo más tardío que la estatua de Meissen y más garboso. El modelo aquí también son seguramente las estatuas francesas, pero, en este caso, encontramos ecos del arte anterior al gótico de la zona de Sajonia³⁹.

Es evidente que la "Virgen Blanca" de León sigue este tipo, pero también está claro que su expresión estilística muestra rasgos inconfundibles. En ninguna de las esculturas marianas del norte de los Pirineos el cuerpo de la madre de Dios se cubre con la túnica de forma comparable a la "Virgen Blanca" de León. La tela se abolsa como no encontramos, excepto en España, hasta 1400 en las Madonnas del estilo internacional. Del todo incomparable con las figuras marianas francesas y alemanas es la dulzura del rostro redondeado de la madre de Dios, con una pequeña barbilla, labios fruncidos, y tampoco es comparable la manera en que este rostro es rodeado por un velo y una corona. Disculpen ustedes al

admirador extranjero, que cree recordar en estas imágenes las obras de Ribera o Murillo. La *lingua franca* de la escultura gótica adopta así un timbre específico castellano.

Sin embargo, no se puede evitar aquí la pregunta sobre la condición de este estilo en una ponencia sobre "La escultura de la catedral de León y el arte escultórico europeo del siglo XIII". La investigación queda muy insegura en esta cuestión. Parece convincente que exista un parentesco estrecho con algunas esculturas de la vecina catedral de Burgos, sobre todo con la Anunciación de María de la portada del claustro⁴⁰ (Fig. 4). Pero, aún así, permanece sin contestar la pregunta sobre un supuesto estilo castellano presente tanto en León como en Burgos. Se acepta para la "Virgen Blanca" su creación hacia 1270, así que se deben buscar los modelos entre las esculturas más modernas del reino franco.

Existe un grupo importante de esculturas que aparecen en París y Reims en el tercer cuarto del siglo XIII. En París se encuentran en el tímpano del crucero sur de la catedral de Notre-Dame, donde se representan los sermones y el martirio de san Esteban (Fig. 5). Las figuras presentan vestiduras que no se ciñen en las caderas, sino que forman una masa de tela suelta que oculta el cuerpo con pliegues y ahuecados. Peter Kurmann ha propuesto que las esculturas posteriores de las portadas occidentales de la catedral de Reims -en la zona de las arquivoltas- pertenecen al estilo de la parisina portada de san Esteban⁴¹. Aquí encontramos figuras como aquella de una virtud en las arquivoltas de la portada occidental central, cuya cabeza y rostro son similares a los de la "Virgen Blanca" (Fig. 6 y 7). El encanto especial, el dialecto castellano de la "Virgen Blanca" no se ve limitado por estas comparaciones. Pero sí parece posible identificar a aquel grupo de esculturas de

36. Véase SAUERLÄNDER, "Von de Glykophilonsa", p. 449 y ss.

37. Véase SAUERLÄNDER, "Reliquien Altäre und Portale"; D. KIMPEL y R. SUCKALE, "Die Skulpturenwerksatt der Vierge Dorée am Honoratusportal der Kathedrale von Amiens", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 36 (1973), pp. 217-266; C. PIEL, "La restauration de la Vierge Dorée à la cathédrale d'Amiens". *Revue scientifique et technique de la sous direction des Monuments Historique*. *Direction du Patrimoine*, 10/11 (1995), pp. 155-161.

38. La Madonna de Reims fue alterada durante una restauración barroca. Pasa de la literatura crítica al agravio. Es una figura triunfal.

39. Sobre las imágenes alemanas de María véase el excelente volumen de A. GOLDSCHMIDT, *Gotische Madonnenstatuen in Deutschland*, Augsburg, 1923.

40. Sobre esta portada véase ABEGG, *Königs und Bischofsmonumenten...*, pp. 73-76.

41. P. KURMANN, *La facade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture. Etude archéologique et stylistique*, vol. I, Paris/Lausanne, 1981, p. 279.



Figura 4. Burgos, catedral. Portada del claustro. Anunciación.

la última época del reinado de san Luis como las esculturas en las que, la transformación del estilo de la "Virgen Blanca" en un idioma específico castellano, tiene su punto de partida.

María es la patrona de la catedral, su reina. Pero también es la gran intercesora, a la que se dirigen los creyentes para que ella obtenga de su Hijo unigénito la benévola remisión de los pecados. Así se explica la singular relación de la estatua de la Virgen y la imagen del Juicio en la portada principal de la catedral de León. En el centro reina el Salvador juez, flanqueado por los ángeles con los instrumentos de la pasión y los intercesores.

Nos encontramos en la fase más narrativa de la escultura gótica, la más locuaz. A los pies de Cristo Juez se pueden ver el cielo y el infierno. ¡Pero cómo! En el cielo suena la música y, como en una reunión social, los bienaventurados conversan unos con otros: reyes y frailes mendicantes. En el infierno se calientan las marmitas para hervir a los condenados. Las máscaras grotescas de voraces fauces infernales "devoran" los cuerpos de los condenados. Tan colorista como el Juicio Final de León no lo hay en ningún lugar en el siglo XIII.

En el simbolismo cristiano se consideraba al edificio religioso como un símil de la Jerusalén Celestial, en la que los bienaventurados serían admitidos al final de los tiempos, mientras los condenados serían conducidos al infierno. Por tanto, era natural que, en la entrada de los templos, se representara la separación entre bienaventurados y condenados, el camino hacia el cielo y la caída al infierno. Ya en las primeras portadas góticas, como en la de Saint-Denis, se representa el Juicio Final⁴². Aparece sobre la entrada principal. Esta disposición se repite después en otras catedrales: París, Amiens, Bourges y Poitiers. En esta tradición se incardina la portada del Juicio de León, que ofrece una de las soluciones más ingeniosas y vivaces y que debemos comparar con sus posibles modelos franceses.

La figura central de una portada del Juicio gótica es aquella figura del juez solemnemente reinante, que muestra los estigmas de la pasión con los brazos levantados y el pecho descubierto. De esta manera aparece ya, a principios del siglo XIII, en el crucero sur de la catedral de Chartres, flanqueado por los dos intercesores, María y Juan Evangelista, que reinan junto a él. Está rodeado de sus armas: lanza, látigo y columna, que son sostenidas por ángeles arrodillados. Sobre todo este grupo y, en el cielo abierto, están suspendidos los ángeles con la cruz, los clavos y la corona de espinas. "*Hoc autem lignum habet spem*", por citar uno de los teólogos contemporáneos. Esta composición

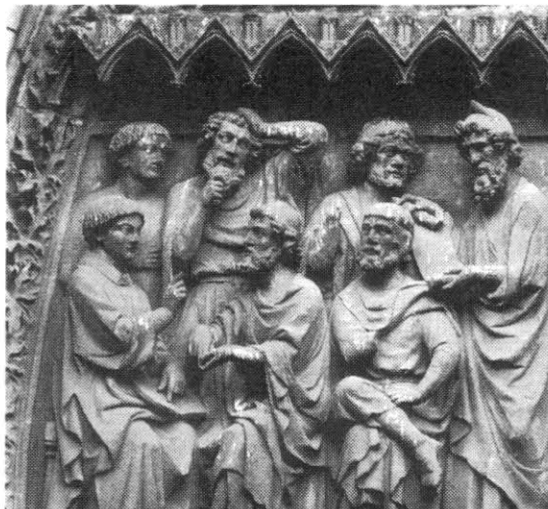


Figura 5. París, Notre-Dame. Portada del crucero sur. San Esteban discute con los doctores.

42. Sobre la portada del Juicio de Saint-Denis véase P. BLUM, *Early Gothic Saint-Denis. Restoration and Survivals*, Berkeley/Los Ángeles/ Oxford, 1992.



Figura 6. León, catedral. Virgen Blanca, cabeza.

de Chartres es verdaderamente impresionante, y, en ella, el aspecto decisivo son los intercesores⁴³.

Es una segunda portada francesa, no menos significativa, la que puede haber servido de modelo para la de León: Notre-Dame de París. Allí, el juez no está flanqueado por los intercesores, sino por los ángeles con la lanza y los clavos a su derecha. Los intercesores se arrodillan a ambos lados en los extremos del tímpano y rezan al Salvador, que aparece en el medio (Fig. 8). Así, su oración se dirige al Salvador rodeado por los ángeles con sus armas. Se puede citar otra vez un teólogo, esta vez Stephen Langton, que fue canónigo de Notre-Dame de París: "*sola passione sua meruit nobis apertionem januae*", ("sólo gracias a su pasión nos ganó la apertura de la puerta"). Es esta concepción parisina del Juicio Universal la que se repite en León (Fig. 9). Sin embargo, existen también diferencias⁴⁴.

Comencemos con la figura del juez. El juez parisino tiene la cabeza descubierta y detrás de ella presenta un gran nimbo crucífero. Este nimbo falta en León, donde el juez está corona-

do. Aquí parece jugar un papel importante la tradición hispana; ya en la portada de Santa María la Real de Sangüesa y en el Pórtico de la Gloria de Santiago el juez universal porta una corona. Es diferente también la disposición de los instrumentos de la Pasión: el ángel de la derecha porta la columna y el látigo, mientras que el de la izquierda lleva la cruz, los clavos y la lanza. Entre los instrumentos de la Pasión destaca la corona de espinas. Es sostenida por dos ángeles, sobre la cabeza de Cristo, en el vértice del tímpano. En la portada de París, de 1230, no aparecía. Cuando, cuarenta años más tarde, se levantó la portada leonesa, ya hacía treinta años que se había producido el traslado de la corona de espinas de Constantinopla a Saint-Denis y era una de las reliquias más veneradas de Occidente⁴⁵.

Con París coincide en que, a los pies del juez, se representan los muros de una ciudad. Se debe contar con una relativa conexión con el modelo



Figura 7. Reims, catedral. Portada occidental central. Arquivoltas. Cabeza de una virtud.

43. Sobre la iconografía de la portada del Juicio de Chartres véase M. BÜCHSEL, *Die Skulptur des Querhauses der Kathedrale von Chartres*, Berlín, 1995, pp. 36-53.

44. Sobre la portada del Juicio de Notre-Dame de París véase B. BOERNER, *Par Caritas Par Meritum. Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich - am Beispiel des mittleren Westportals von Notre-Dame in Paris*, Freiburg/Schweiz, 1998.

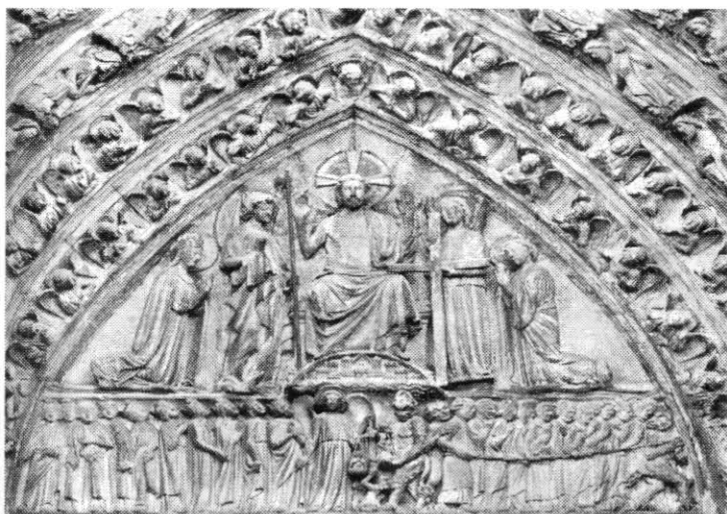


Figura 8. París, Notre-Dame. Portada del Juicio Final. Deesis.

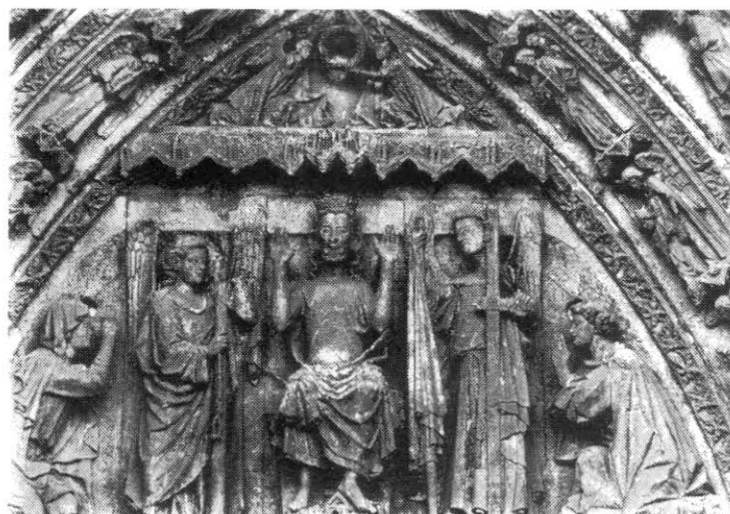


Figura 9. León, catedral. Portada del Juicio. Deesis.

del Juicio Final de París, aunque, estilísticamente, no existe ninguna analogía. Llamativas son las peculiaridades de la Deesis de León. Está esculpida en cinco bloques, uno para cada figura. Es insólito que las figuras estén en una concavidad, como una escena teatral. De esa manera se aumenta el efecto "ilusionista". Esta intensificación supone un verismo que diferencia las esculturas leonesas de las francesas.

A la representación del juicio universal con el cielo y el infierno, los bienaventurados y los condenados, pertenece un gran número de personajes. La distribución de estos personajes en una portada gótica con tímpano, jambas y arquivoltas comporta una regulación complicada. En las catedrales de Amiens, Chartres, Bourges y Reims se siguieron diferentes caminos para encontrar una solución a este problema. En León se eligió una división de escenas en la que, bajo las figuras del juez y los intercesores, no se ve a los resucitados saliendo de los sepulcros, sino el cielo y el infierno y la separación de bienaventurados y condenados. Para esta distribución de escenas en las portadas del juicio francesas tenemos de nuevo como modelo más importante el de París, donde, sin embargo, la imagen central de la separación entre bienaventurados y condenados no se

conserva. Menciono como ejemplo significativo para esta solución el tímpano de la portada del Juicio Final de la catedral de Bourges. Allí vemos, en el remate del tímpano, al juez que, con los brazos extendidos, muestra sus llagas. A sus pies aparece, como figura insólitamente grande, el arcángel san Miguel, que pesa las almas. A la izquierda se pone en marcha el desfile de los sonrientes bienaventurados, con un franciscano en el extremo. A la derecha los condenados son empujados hacia el infierno por los demonios⁴⁶. Esta distribución de escenas parisina, que viene a enfatizar las palabras del juez universal "Venite Benedicti Patris mei" y "Discedite a me maledicti", la encontramos también en León. La composición parisina fue modelo para la de León, sin embargo no es necesario pensar en una conexión directa. Quizás hizo de intermediaria una portada perdida de la fachada occidental de la catedral de Burgos.

Algunas figuras del dintel de León también se deben a modelos franceses. Sobre todas ellos destaca el arcángel san Miguel, con vestiduras hasta los pies, cuya ala izquierda, que protege a los bienaventurados, está bajada, mientras que la derecha está levantada como si fuera una espada y parece amenazar a los condenados. Muy pare-

45. Véase sobre esto J. DURAND, "La translation des reliques impériales de Constantinople à Paris", en *Le trésor de la Saint-Chapelle*, pp. 37-41.

46. Sobre la portada occidental de la catedral de Bourges véase T. BAYARD, *Bourges Cathedral. The West Portals*, New York/London, 1976 y *La cathédrale de Bourges*, L. BRUGGER et Y. CHRISTE, *Le ciel et la Pierre* 4, 2000. Sobre la portada central pp. 281-314.



Figura 10. Bourges, catedral. Portada del Juicio. San Miguel como pesante de almas.

cida a ésta es la figura del san Miguel de Bourges (Fig. 10). Pero allí, éste muestra una solemne frontalidad. En León se inclina cuidadoso sobre la balanza, que, a su vez, se inclina con el alma de un difunto (Fig. 11). En la portada leonesa todo esto es relatado de manera más viva y animada y de nuevo hace recordar al admirador extranjero que ya los escultores románicos de las portadas y claustros hispánicos fueron grandes narradores⁴⁷.

La misma impresión tenemos cuando nos fijamos en la escena del infierno. Las grandes marmitas hirviendo, bajo las cuales el fuego es avivado por diligentes demonios, son un elemento esencial de la imagen infernal de las portadas del siglo XIII. Me remito a un drástico ejemplo, el que se puede ver en las arquivoltas de la portada del Juicio en Notre-Dame de París. Las llamas suben por la panzuda marmita y el demonio empuja a un lloroso condenado de cabeza a la marmita en ebullición (Fig. 12). En León esta misma escena es representada con más viveza e intensidad. Hay dos marmitas infernales (Fig. 13). Debajo están los demonios que, con los fuelles, avivan el fuego para hacer crecer las llamas. Desde arriba los pecadores son empujados al aceite hirviendo. Una mujer desnuda de exuberantes pechos se precipita de cabeza en la marmita. Ha cometido el pecado de la "luxuria", el desenfreno carnal. A su lado se ve una gran bolsa

de dinero, que cuelga del cuello del "avarus", al que levanta un segundo demonio para arrojarlo enérgicamente hacia abajo. "Luxuria" y "avaritia", adulterio y usura, fueron los vicios más vehementemente recriminados por la Iglesia. Aquí son incriminados con brutal claridad, que recuerda menos a las portadas góticas francesas de época de san Luis que a las esculturas románicas, como se puede ver, por ejemplo, en la portada de Moissac⁴⁸.

Fueron los ingleses los que, en el siglo XII, introdujeron la representación de las fauces de Leviatán en la imagen del infierno⁴⁹. Éstas aparecen posteriormente también en las portadas del Juicio Final francesas, pero representadas en una vista lateral, como ocurre en el coro alto de



Figura 11. León, catedral. Portada del Juicio. San Miguel como pesante de almas.

47. Véase sobre esto W. SAUERLÄNDER, "Romische Monumentalskulptur in Spanien", *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 3 (1993), pp. 5-14.

48. Sobre la lujuria en las portadas románicas véase W. WEISBACH, *Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst*, Einsiedeln/Zürich, 1945, pp. 135-142. Sobre el contexto social y económico de la representación de la avaricia véase J. LE GOFF, *La bourse et la vie. Economie et religion au Moyen Âge*, Paris, 1986.

49. Véase la conocida representación del Salterio de Winchester. F. WORMALD, *The Winchester Psalter*, London, 1963, pp. 72-73.



Figura 12. París, Notre-Dame. Portada del Juicio Final. Marmita del infierno.



Figura 13. León, catedral. Portada del Juicio. Marmitas del infierno.



Figura 14. Bourges, catedral. Coro alto. Fauces del infierno.

Bourges (Fig. 14)⁵⁰. ¡No así en León! Aquí se muestra la representación de las fauces de Leviatán no sólo triplicadas -tres horribles cabezas unas junto a otras- sino en posición frontal (Fig. 15). La representación adquiere así algo de canibalismo, de "carnívoro". Los condenados parecen ser devorados, desaparecen entre gigantesco dientes cortantes de cabezas infernales. Bajo los pecadores, que son engullidos, vemos de nuevo la "luxuria". Es reconocible por su largo cabello. No se encuentra nada parecido a esto en Francia. En España se cuenta todo de manera más obvia y ostentosa, más atroz y cruenta. El espec-

50. Sobre el coro alto de Bourges véase F. JOUBERT, *Le jubé de Bourges*, París, 1994; J-Y. RIBEAU, "Le jubé de Bourges. Question de vocabulaire et de chronologie", *Bulletin Monumental*, 153 (1995), pp. 167-175.

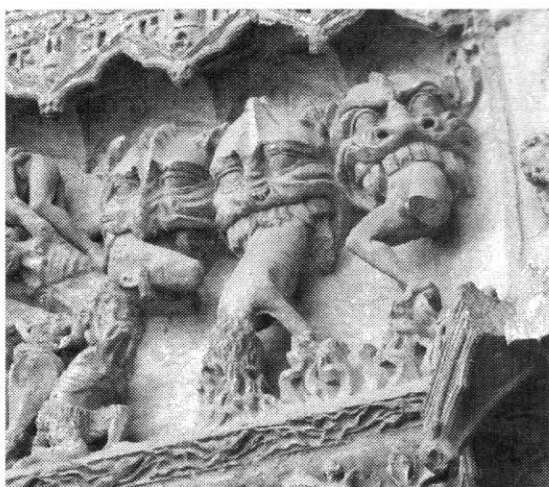


Figura 15. León, catedral. Portada del Juicio. Fauces del infierno.

tador extranjero se siente remitido a Goya o Picasso, pero esto, naturalmente, son sólo asociaciones libres, sin ánimo de suscitar reivindicación científica de ninguna clase.

En la mayoría de las portadas del Juicio Final francesas resulta aburrida la representación del cielo. Tomemos el ejemplo del tímpano de Reims. Los bienaventurados están sentados tranquilos y despreocupados unos junto a otros, flanqueados por un ángel turiferario. Algo más divertido ocurre en Bourges, pero allí también las figuras de los bienaventurados, esbeltos y garbosos, muestran un comportamiento cortés y formal. El desfile de los bienaventurados en el dintel de León supera, por su coqueta vivacidad, su moderna elegancia y su variedad, a las escenas de todas las demás portadas de Juicios Finales de su época. Al principio del desfile se encuentra un ángel que alza la vista hacia el juez mientras coge y viste a un bienaventurado salvado. Es seguido por un grupo de tres personajes sumidos en un diálogo: un rey refinadamente vestido, con corona y túnica, conversa con un franciscano, mientras una mujer situada entre ellos parece escucharlos (Fig. 16). Hacia 1260, el preciosismo y la afectación se hacen sentir en la escultura y la pintura gótica en más de un lugar. Se puede comprobar en las portadas de Auxerre, en los marfiles góticos de la *Madonna* de Saint-Denis, o en la miniatura ingle-

sa, acaso en las ilustraciones de la *Estoire de Saint Aedward le Rei*⁵¹. Sin embargo, la moderna agudeza, el capricho de las figuras del tímpano de León, no tienen comparación posible. La escultura castellana habla aquí un idioma completamente propio y personal. Se encuentran supuestos parentescos de este grupo del dintel con algunas figuras del claustro de la catedral de Burgos (Fig. 17).

Sorprendente es la última escena del desfile. Se trata de la representación de la música celestial, mediante la precisa ejecución de un concierto de órgano (Fig. 18). Sobre los aspectos técnicos de esta imagen y su posible relación con la música sacra contemporánea de la catedral de León sólo podrían manifestarse personas especializadas⁵². El suministro de aire para el órgano se realiza, como de ordinario, mediante un fuelle. Por lo demás, el órgano, con tubos decrecientes, es prácticamente igual que aquellos que se pueden ver doscientos años más tarde en el altar de Gante (Fig. 19). El organista tiene el aspecto de un clérigo tonsurado⁵³. No se encuentran modelos para esta representación fuera de la escultura española.

Los bienaventurados situados en la parte izquierda del dintel también presentan una ele-



Figura 16. León, catedral. Portada del Juicio. Bienaventurados.

51. Sobre la portada de Auxerre véase U. KRIEDTE, *Die Westportale der Kathedrale von Auxerre*, Wiesbaden, 1979. Sobre la Virgen de marfil de la Sainte-Chapelle, D. GABORIT-CHOPIN, *Bulletin Monumental*, 130 (1972), pp. 215-224. Sobre la iluminación de la *Estoire de Saint Edward le Rei*, N. MORGAN, *Early Gothic Manuscripts II 1250-1285*, London, 1988, Sat. Nr. 123, pp. 94-98, ilustraciones 118-121.

52. ¿Es esta representación del órgano una copia del existente dentro de la catedral de León?



Figura 17. Burgos, catedral. Claustro, pilastra angular nordeste. Reyes.

gancia afectada. De nuevo vemos figuras manteniendo una conversación: un seglar con un franciscano, seguidos por un obispo y, en el medio de la puerta del cielo, un papa arrodillado, que está a punto de entrar al paraíso por la puerta abierta. Iconográficamente se trata de un detalle acentuadamente "románico", como no se presencia en las portadas del Juicio francesas. Apenas es posible comparar directamente estas figuras con los modelos francos. Solamente se puede apuntar que pertenecen a aquella fase estilística que había alcanzado la escultura francesa en los últimos años del reinado de san Luis. Encontramos ejemplos de ellos en el crucero de Notre-Dame de París, en las portadas occidentales de Reims, en Bourges o en Auxerre. Pero las comparaciones nunca serán contundentes. La proporción de las figuras de León es totalmente distinta en su gracilidad del canon de las esculturas francesas. Supera con seguridad incluso a la escultura del claustro de Burgos. Con mayor razón no se encuentran parentescos con la maciza escultura alemana. Solamente Inglaterra muestra, tanto en la escultura como en la pintura, excéntricas for-

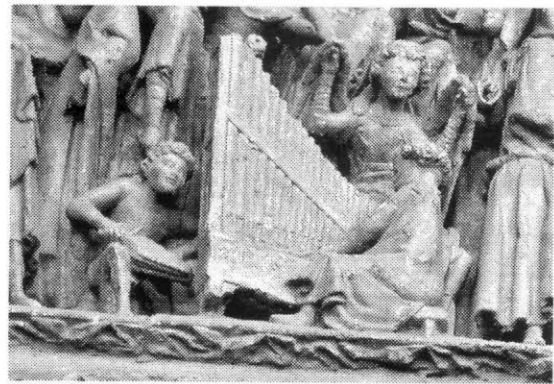


Figura 18. León, catedral. Portada del Juicio. Recital de órgano en el cielo.



Figura 19. Jan van Eyck, Ángeles músicos. Gante, San Bavón.

53. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León*, p. 288, habla de "tres angelinos, sólo uno con alas".

mas análogas, pero tienen otro carácter.

Con todo, en la portada del Juicio de León hay otras figuras en las que se refleja de manera más clara la inspiración en la escultura francesa. Las portadas del Juicio Final góticas extienden las escenas del juicio por las arquivoltas. En Chartres, París, y Amiens la representación del cielo y el infierno continúa en las arquivoltas, en un largo friso narrativo. En las arquivoltas de León nos encontramos ángeles que hacen sonar las trompetas para resucitar a los muertos y que visten a los bienaventurados. Además encontramos el martirio de un único santo y debajo apóstoles, Esteban, Laurentius, pero también destacadas santas⁵⁴. Se trata de un programa peculiar, para el que no se encuentra un ejemplo comparable. Artísticamente las figuras de estas arquivoltas son de primera categoría y no tienen nada que envidiar a los bienaventurados del dintel.

La escultura gótica francesa creó una nueva y radiante imagen de los ángeles. Topamos con ellos por primera vez en la portada del Juicio



Figura 20. León, portada del Juicio. Arquivoltas. Ángel.



Figura 21. Reims, portada occidental derecha. Arquivoltas. Ángel.

Final de Notre-Dame de París y también en los marfiles góticos parisinos. Sin embargo su mayor apogeo se da en la catedral de Reims, en las capillas de la girola, en los tabernáculos de los contrafuertes y, finalmente, en las arquivoltas de la portada occidental. Los mismos ángeles aparecen también en las arquivoltas de la portada del Juicio de León, donde hacen sonar las trompetas y los bienaventurados quedan bajo su amparo (Fig. 20). Son esculturas con graciosas cabezas redondas. Se parecen a los ángeles que encontramos en la catedral de Reims, en las arquivoltas de la portada occidental, bajo la representación del Apocalipsis (Fig. 21)⁵⁵. En León se toma aquel tipo de ángel "helenístico" y gentil, que había creado el arte francés bajo san Luis. Aquí la escultura de León habla en francés.

Pero no en todas las arquivoltas se habla este idioma. En otros sitios domina el estilo "caprichoso" de los bienaventurados del dintel, pero desarrollando una mayor intensidad narrativa. El ejemplo más impresionante es la representación de la lapidación de san Esteban (Fig. 22). Es de una libertad asombrosa, en contraposición con el

54. Véase *Ibid.* pp. 246-268.

55. Véase SAUERLÄNDER, "Sculpture at wettsminster Abbey", pp. 902-915, ilustraciones 7, 9 y 11.



Figura 22. León, portada del Juicio. Arquivoltas. Grupo de la lapidación de san Esteban.



Figura 23. París, Notre-Dame. Portada del crucero sur. Cabeza de un judío.

armazón arquitectónico de la portada. Está formado por dos grupos de figuras, uno sobre el otro. El grupo superior se compone de tres figuras; una de ellas, un moro de cabeza rizada, se inclina sobre el mártir con un movimiento brusco. A la derecha se reconoce al joven *Saulus*, que vigila las ropas del lapidado. En la parte más alta encontramos un judío mayor y barbudo con la boca abierta gritando, que observa triunfante la ejecución de san Esteban y que, en algunos detalles, es comparable con esculturas francesas, por ejemplo con la cabeza de judío de la portada de san Esteban de Notre-Dame de París (Fig. 23). El lenguaje corporal, apasionado y agitado, y la furiosa manera narrativa, no tienen paralelos en Francia. Parecen tener su origen en una cultura más colorista y muestran un naturalismo y realismo que huyen del cuidado lenguaje formal de la escultura francesa.



Figura 24. París, Notre-Dame. Portada del crucero norte. Demonio y Teófilo.

La época por excelencia de la representación del demonio fue el Románico, recordemos por ejemplo los capiteles románicos de Autun, Vézelay o Souillac. La escultura gótica siguió representando lo repulsivo del demonio, pero en su tratamiento

se combinan formas más civilizadas (Fig. 24). Ahora puede presentarse incluso elegante. En nin-



Figura 25. León, portada del Juicio. Arquivoltas. Demonio.

gún lugar de Francia encontramos hacia 1260 una representación del demonio como la que aparece en las arquivoltas de la portada del Juicio de León: una figura peluda con una máscara caricaturesca, una lasciva cabeza de animal en lugar de genitales (Fig. 25). Como un sátiro a una ninfa robada se lleva el demonio a los condenados. En medio del gótico sobrevive un demonio salvaje y desenfrenado, como sólo se encuentran en época románica. La escultura gótica tiene aquí una temperatura diferente a la de allende los Pirineos. El admirador extranjero recuerda este sobrecalentamiento en el ímpetu y viveza de Goya.

Al personal que asiste a Cristo en el Juicio Final pertenecen, como asesores, los apóstoles. En el siglo XII se los representa ocupando el trono al lado del juez. En las portadas del Juicio de las catedrales góticas se sitúan en las jambas y portan los instrumentos de sus martirios en las manos. Esta posición de los apóstoles a ambos lados de la entrada la encontramos por primera vez en el crucero sur de la catedral de Chartres, convirtiéndose en referente y modelo para todas las portadas francesas del siglo XIII⁵⁶. La encontramos también en la portada del Juicio Final de la catedral de León, cuyo programa se presenta como una continuación del modelo francés.

En particular llama la atención una anomalía

iconográfica: Pedro no es representado con la cruz, sino solamente con las llaves y la cartela. Santiago el Mayor aparece como peregrino. Esto en Francia no es usual, pero aquí se explica por la devoción hispana a Santiago. Tampoco es costumbre que Juan sostenga en las manos un tonel, un recuerdo de su martirio en una olla de aceite ante la Porta Latina. Santo Tomás sostiene la escuadra de los arquitectos. Por tanto no se sigue el modelo francés con los atributos del martirio. En su lugar se eligen otros atributos significativos como la vara de peregrino de Santiago el Mayor o la escuadra de santo Tomás. Al mismo tiempo hemos de tener en cuenta que en las arquivoltas se representan los martirios de Pedro, Pablo y Andrés⁵⁷. Los apóstoles en las jambas pierden su significado de mártires.

Estilísticamente estas estatuas son algo decepcionantes. A la vista de estos pesados colosos, resulta difícil encontrar alguna analogía con las caprichosas figuras del dintel y las arquivoltas. Son figuras anchas de espalda, con la cabeza hundida en ella. Se visten con una túnica hasta los pies y una capa. Siguen el esquema normalizado hacia 1260 en las figuras de las jambas góticas, como muestra una comparación entre la figura de Pedro (Fig. 26) y la estatua análoga de la portada de Saint-Seurin de Burdeos (Fig. 27). Con todo, la comparación con esta escultura de Burdeos, que no pertenece a una de las obras maestras de la escultura francesa, hace parecer provinciana a la de León.

En la fachada occidental de la catedral de León se abren tres entradas. Conducen a la nave central y naves laterales del cuerpo longitudinal del templo. Esta disposición se encuentra en Francia desde el siglo XII. La encontramos en Sens, Laon, París, Amiens y Reims. Cada una de las tres portadas tiene su propio programa iconográfico, pero en todas domina la devoción y veneración a María. En este punto León es más "mariológico" que las fachadas francesas, cuyas portadas laterales normalmente muestran a los santos locales. María aparece en la portada central y las entradas laterales están también dedicadas a ella, recordando así las grandes fiestas litúrgicas en las que ésta juega un papel destacado. En la portada izquierda aparecen escenas de la Natividad: el

56. Sobre estas estatuas véase KURMANN, *La façade de la cathédrale de Reims*, pp. 245-257.

57. Sobre los apóstoles como estatuas y mártires, véase BÜCHSEL, *Die Skulptur des Querhauses*, p. 49.



Figura 26. León, portada del Juicio. Jambas. San Pedro.



Figura 27. Burdeos, Saint-Seurin. Portada sur. San Pedro.



Figura 28. León, catedral. Portada de la coronación de María.



Figura 29. París, Notre-Dame. Portada de la coronación de María.

nacimiento de Cristo (25 de diciembre), la matanza de los inocentes, conocida también como la fiesta de los santos inocentes (28 de diciembre) y la Epifanía, con la adoración de los Magos (6 de enero). En la de la derecha vemos, en la parte inferior del tímpano, la muerte y entierro de la Virgen, en una curiosa concentración de ambos acontecimientos y, en la parte superior, su coronación (Fig. 28). No puedo determinar en qué medida este convencional programa se refiere al calendario de fiestas de la catedral. La coronación de María aparece, ya desde el siglo XII, en los programas iconográficos de las iglesias románicas y, desde 1170, se encuentra también, como imagen principal, en las portadas francesas de Senlis, Mantes, Laon y Chartres⁵⁸. El tímpano de León se incardina en esta tradición y sigue, casi al pie de la letra, la portada de la coronación de María en Notre-Dame de París (Fig. 29). Ya la Deesis de la portada del Juicio de León seguía el esquema de la disposición de figuras del modelo de Notre-Dame; también en el caso de la portada de la coronación se debe presumir una relación directa. Esta con-

ción no concierne al estilo de las esculturas, que no muestra impronta parisina alguna. Es solamente la composición iconográfica la que se imita, en un estilo más provinciano.

Al mismo tiempo y, una vez más, se dan diferencias iconográficas. En el centro del tímpano parisino aparece el sarcófago de María, alzado por dos ángeles el cuerpo de la Virgen. Es una representación de la *Assumptio*, que era la principal fiesta de la catedral de París. En León son dos apóstoles los que colocan el cuerpo en el sarcófago. También se representa la sepultura de la madre de Dios. Respecto a esta diferencia, debemos dejar abierta la cuestión de si se trata de una mala interpretación del complejo modelo parisino o si, por el contrario, estamos ante un cambio deliberado de la *Assumptio* por la Sepultura, debido a motivos teológicos o litúrgicos.

En este orden de ideas y por lo que se refiere a la portada izquierda hemos de hacer tan sólo unas observaciones generales. La distribución compositiva es parecida a la de la portada opues-

58. Véase FRANCO MATA, *Escultura gótica en León...*, pp. 251-267.

ta, pero aquí existen más escenas individuales. Se representan siete momentos de la vida de María, desde la Visitación hasta la Matanza de los inocentes. Es característica la predilección por los detalles. Bajo la cama de la Virgen se ve, de nuevo en el dintel, el mismo órgano que en el tímpano de la portada del Juicio. Aquí es tocado por ángeles. ¡Es música de órgano para la Nochebuena! Del pedestal del pesebre del recién nacido cuelgan los utensilios para el baño, como ollas y jarras. Esto es un claro indicio de aquella inclinación hacia la narración embellecida y prolija que caracterizó al arte y la literatura a partir de 1230. No es necesario pensar para ello en modelos franceses específicos. Las ilustraciones de las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio son un insuperable ejemplo hispano de la nueva alegría narrativa y de un sorprendente realismo.

Las doce estatuas de las jambas de las portadas extremas, de las que después se dan algunos datos esenciales, sólo pueden ser aquí mencionadas de manera general⁵⁹. Las dos estatuas de reyes de la portada izquierda - David y Salomón? - no muestran la elegancia de las figuras reales francesas, como podemos observar en la portada de Saint-Germain l'Auxerrois y en el refectorio de Saint-Germain-de Pres de París⁶⁰. El contraste con las estatuas situadas a ambos lados de la portada central de la catedral de Reims, que representan a David y Salomón, es inconciliable⁶¹. Las figuras de reyes de las galerías y del claustro de la catedral de Burgos tampoco prueban una relación perceptible. Estas dos esculturas de reyes de León tienen el mismo carácter pesado y macizo que los apóstoles de las jambas de la portada central. Representan el lado provinciano de la escultura leonesa. En el fondo no son nada regias.

Particulares son las dos estatuas de apóstoles situadas en las jambas de la portada derecha. En la misma época en la que el arte gótico muestra al Salvador, a la madre de Dios y a los ángeles con el brillo de una nueva belleza, proyecta, por el contrario, una imagen sombría de aquellos visionarios que, en tiempos del Antiguo Testamento, hablaban del nuevo Mesías, pero también del Dios castigador. Son figuras enju-



Figura 30. Reims, catedral. Muro oeste interior. San Joaquín ante la Puerta Dorada.

tas, con rostros surcados de arrugas y llevan sombreros caídos, que deben poner de relieve su judaísmo. No encontramos estas figuras frecuentemente en Francia, pero basta echar un vistazo al san Joaquín ante la puerta dorada del muro occidental interior de la catedral de Reims para encontrar un ejemplo de este tipo (Fig. 30).

Ambas estatuas de profetas leoneses pertenecen a la familia de sombríos visionarios. Difícilmente se pueden comparar con la caprichosa elegancia de los bienaventurados del dintel de la portada del Juicio. Uno de ellos es considerado como una representación del anciano Simeón, que, en la escena de Cristo en el templo, pronunció las proféticas palabras: "Ahora, Señor, puedes, según tu palabra, dejar que tu siervo se vaya en paz, porque han visto mis ojos tu salvación" (*Lucas 2: 29-30*). Esto seguramente no es así. Simeón muestra normalmente la *Schimpla*, en cambio la cabeza de este profeta apa-

59. Véase THÉREL, *A l'origine du décor...*

60. Sobre estas figuras véase FRANCO MATA, *La escultura gótica en León...*, pp. 117-119.

61. Sobre estas figuras véase SAUERLÄNDER, *Gotische Skulptur...*, p. 138 y lám. 157, y p. 149 y lám. 175.



Figura 31. León, catedral. Portada derecha. Profeta. ¿Simeón?



Figura 32. Estrasburgo, catedral. Portada occidental central. Profeta.

rece cubierta con un gorro judío (Fig. 31). Es una figura delgada y rala, con la cabeza inclinada. La expresión del rostro parece absorta y grave. Tiene la boca abierta en actitud de hablar. El profeta -sea Simeón o no- habla. Se puede comparar esta figura con los profetas de las jambas de la portada central de la catedral de Estrasburgo, que remiten a la Pasión que se representa sobre ellos, en el tímpano (Fig. 32). Pero entre las estatuas de León y las de Estrasburgo existe tan sólo un parentesco en apariencia, ya que no hay ningún parecido estilístico. Con estas estatuas estáticas, la escultura de León alcanza una vez más una alta posición y categoría. El admirador extranjero que ve estos profetas piensa en aquel espiritualismo, aquel misticismo, que hará patente la posterior pintura española de El Greco y el Siglo de Oro.

De las dieciseis estatuas que aparecen en los pilares del pórtico situado ante las portadas de León, hemos escogido solamente dos: la Iglesia y la Sinagoga de los pilares izquierdos, junto a la portada del Juicio Final. Este par de esculturas antagónicas pertenecen al programa iconográfico de la Historia Sagrada de la escultura de las portadas góticas. Se sitúan a ambos lados de la portada del Juicio, como ocurre en Notre-Dame de París o en la catedral de Bamberg. También en Estrasburgo aparece esta pareja en el interior de la catedral⁶². Es evidente que este programa, con la representación de la Iglesia y la Sinagoga en el pórtico de León, sigue modelos ultrapirenaicos.

En Reims, en Bamberg, pero sobre todo en Estrasburgo, la Iglesia y la Sinagoga son figuras movidas, llenas de patetismo. En León, sin embargo, la figura de la Iglesia es una dama francesa en actitud erguida y vestida (Fig. 33). Refleja el más perfecto ideal de belleza femenino, como apreciamos en muchas de las representaciones francesas de la reina de Saba (Fig. 34): el largo vestido ceñido modela el cuerpo, y lleva encima una capa abierta y amplia. En cuanto al contenido, se expresa bien la triunfante seguridad de las creencias de la Iglesia cristiana. No se percibe aquí ningún dialecto hispano. Esta Iglesia no resulta extraña en ninguna portada francesa. "*Opus francigenum*".

Tampoco la opuesta figura de la Sinagoga



Figura 33. León, catedral. Pórtico. Iglesia.

muestra aquella prevención, aquel titubeo o derrumbamiento que vemos y admiramos en las respectivas figuras de Reims, Bamberg y Estrasburgo. En León la Sinagoga es una figura erguida y rígida (Fig. 35). Incluso se cubre con su capa, mientras que en otras ocasiones se representa desnuda, sin la protección de la capa. ¡Sólo sus atributos delatan que su final ha llegado!. El asta de su bandera está rota y las tablas de la ley mosaica se le caen de la mano derecha. La Sinagoga pasa por ser, como es sabido, ciega. Por ello, en Reims, Bamberg y Estrasburgo es representada con los ojos vendados⁶³. En León

62. Para ver ilustraciones de las estatuas de Reims, véase SAUERLÄNDER, *Gotische Skulptur...*, lám. 205.



Figura 34. Amiens, catedral. Portada de la coronación de María. Reina de Saba.



Figura 35. León, catedral. Pórtico. Sinagoga.

este motivo de los ojos vendados se agudiza. Sobre los ojos de la Sinagoga se enrosca la serpiente del pecado original. El único ejemplo contrastable que conozco se encuentra en la estatua de la Sinagoga de la ya mencionada portada sur de la iglesia de Saint-Seurin de Burdeos (Fig. 36).

Quiero recordar de nuevo el título de mi conferencia: "La escultura de la sede leonesa a la luz de los grandes talleres europeos". He intentado dar, a la cuestión que plantea este título, una respuesta que no se limite a la acostumbrada búsqueda de los historiadores del arte de analogías e influencias de motivos. Quien revisa la literatura de las esculturas de la catedral de León, percibe rápidamente que las muchas referencias e influencias de Reims, Bourges, Burdeos o Poitiers son de una arbitrariedad cambiante y no contribuyen a la comprensión de la originalidad de la escultura leonesa. En 1250, el estilo de la escultura gótica se había convertido en un

63. De la extensa bibliografía existente sobre la representación de la Iglesia y la Sinagoga cito solamente W. SEIFERTH, *Synagoge*

lenguaje tan generalizado que la derivación de vocablos particulares e individuales de este lenguaje no tiene sentido alguno.

La determinación de construir, en las dos principales sedes episcopales del reino castellano, nuevas catedrales según los modelos del vecino país norteño, determinó una nueva orientación cultural. Las catedrales francesas simbolizaban la alianza entre monarquía e Iglesia, y también el triunfo de éstos sobre los herejes vencidos en la cruzada albigense. La catedral de León es un "*Opus francigenum*", con sus esculturas y vidrieras, pero, al mismo tiempo, también es un espejo vivo de la cultura visual independiente del reino castellano en tiempos del rey Alfonso el Sabio.

Así, el objetivo de cada comparación entre las esculturas de León y las del norte de los Pirineos no debería ser la constatación de influencias sino el esclarecimiento de diferencias. La "Virgen Blanca" se incardina en la serie de grandes esculturas marianas del siglo XIII, que se extienden desde la *Vierge Dorée* de Amiens a las figuras marianas de Niccolo y Giovanni Pisano. Sin embargo, muestra una fisonomía propia, que parece el inicio de posteriores creaciones del arte español. El desfile de los bienaventurados del dintel de la portada del Juicio de León quiere parecer un desfile como el de Bourges, pero en ningún lugar la música celestial es representada de este modo ni tampoco en sitio alguno la imagen de la felicidad en el cielo adopta unos rasgos tan modernos como aquí. La indumentaria también es diferente de la que presentan todas las figuras francesas y alemanas, tiene sus equivalentes en las miniaturas de las Cantigas. La búsqueda de influencias por parte de la Historia del Arte nunca conducirá a un resultado seguro, por lo que nunca podremos responder la pregunta de donde proceden realmente las esculturas. De este modo, la respuesta al problema "La escultura de la sede leonesa a la luz de los grandes talleres europeos" realmente sólo puede formularse así: en León se describe la metamorfosis castellana de un lenguaje europeo común. Esto es lo que he intentado. Quizás la ventaja del observador extranjero es que las divergencias respecto a la escultura de

otros países europeos le llaman la atención más poderosamente que las semejanzas. Tras conocer la escultura gótica de Francia y Alemania por trabajos anteriores, fue para mí una agradable sorpresa el descubrir la metamorfosis castellana de la escultura gótica.

Termino con una última comparación, que puede aclarar, una vez más, la irradiación de la nueva cultura plástica francesa al Reino de Castilla. Las imágenes de los reyes jugaron, en la escultura gótica del reino capeto, un papel sobresaliente desde el siglo XII. Las encontramos ya en las portadas de Saint-Denis y en la Portada Real de Chartres. Asimismo aparecen en las galerías de los reyes de las catedrales del siglo XIII de París y Reims y topamos también con ellas en las tumbas de los monarcas merovingios, carolingios y capetos en la necrópolis regia de la abadía de Saint-Denis. Se trata de una nueva imagen real: bella, grácil, moderna. Así es representada en una de las tumbas de Saint-Denis el capeto Robert de Fromme, que



Figura 36. Burdeos, Saint-Saurin. Portada sur. Cabeza de la sinagoga.

und Kirche im Mittelalter, München, 1964. Sobre la Sinagoga ciega véase E. PANOFSKY, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Harper Torch Book Edition, 1962, pp. 110-111.



Figura 37. Saint-Denis, abadía. Tumba de Roberto de Frommen.



Figura 38. León, catedral. Fachada occidental. Rey junto al "Locus Appellationis".

reinó en el siglo XI (Fig. 37)⁶⁴. Esta imagen regia se extendió por toda Europa: en el conocido caballero de la catedral de Bamberg, en la de san Esteban de Hungría, en la imagen de Eduardo el Confesor en el palacio inglés. En la portada de León aparece en la figura de aquel rey sentado en la silla plegable, a modo de juez, que se encuentra junto al "locus appellationis" (Fig. 38)⁶⁵. Las semejanzas con Saint-Denis son irre-

futables, pero no se debería hablar de una influencia artística directa. El rey de León -da igual que sea Fernando III o Salomón, o ambos juntos en una misma figura- es un reflejo de la nueva imagen regia capeta y posee, en su viva elegancia, un carácter castellano propio. Los historiadores del arte deberíamos aprender no del descubrimiento de influencias sino de la identificación de metamorfosis.

64. Sobre la necrópolis de Saint-Denis véase G. SUMMERS WRIGHT, "A royal tomb program in the reign of Saint-Louis" en *The Art Bulletin*, 56 (1974) y A. TEUSCHER, "Saint-Denis als Königliche Grablege. Die Neugestaltung in der Zeit Ludwig des IX", en *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur...*, pp. 617-630.

65. Sobre este rey véase FRANCO MATA, *La escultura gótica...*, pp. 202-211.