

Aportaciones al estudio iconográfico del sepulcro del Obispo Martín Rodríguez

César García Álvarez

RESUMEN

El sepulcro del obispo Martín Rodríguez contiene varias imágenes, aún no estudiadas, que relacionadas con las ideas agustinianas, escolásticas y franciscanas vigentes en el siglo XIII sobre la muerte, el más allá y el episcopado, revelan un profundo sentido simbólico. Así, el libro cuyas páginas pasa un serafín es probablemente el *liber vitae*, de acuerdo con los textos de San Agustín y Santo Tomás de Aquino. Tres ángeles sostienen ambiguos objetos similares a los instrumentos litúrgicos representados en el funeral del obispo. Un último ángel toca una piedra cúbica y señala la propia piedra del sepulcro, como metáfora de la concepción simbólica del episcopado según San Pablo. Los durmientes simbolizan la concepción de la vida como un sueño y un peregrinaje.

ABSTRACT

The tomb of the bishop Martin Rodríguez contains several images, not yet studied, which, connected with the agustinian, scholastic and franciscan ideas -effective during the XIII century- about Death, Afterlife and the Episcopate, reveal a deep symbolic meaning. Thus, the book whose pages are being passed by a seraphim is probably the *liber vitae*, according to the texts of San Agustín and St. Thomas Aquinas. Three angels support ambiguous objects similar to the liturgical ones represented below in the funeral of the bishop. A last angel touches a cubic stone and indicates the proper stone of the tomb, as a metaphor of St. Paul's symbolic conception of the Episcopate. The sleepers symbolize the conception of life as a dream and a pilgrimage.

PALABRAS CLAVE: Iconografía funeraria. San Agustín, Santo Tomás, San Buenaventura, San Pablo, *liber vitae*.

KEY WORDS: Funeral iconography. St. Agustín, St. Thomas Aquinas, St. Buenaventura, St. Paul, *liber vitae*.

Dentro del excepcional conjunto de escultura funeraria gótica formado por los sepulcros emplazados en la catedral de León entre los siglos XIII y XV, uno de los más significativos, tanto por su calidad artística como por su riqueza iconográfica y simbólica es, sin duda, el situado en el brazo norte del crucero catedralicio, sepultura del obispo D. Martín Rodríguez, que ocupó la cátedra legionense desde 1238 hasta su fallecimiento en 1242 (lám. 1). Numerosos estudios han abordado profundamente tanto sus

aspectos estilísticos como iconográficos, hasta el punto de que parece no haber nada nuevo que poder aportar a su interpretación¹. Es cierto que el acuerdo entre los estudiosos no es total, y existen diferentes hipótesis acerca de su filiación estilística y, sobre todo, su cronología². Mayor acuerdo parece existir en lo tocante a su dimensión iconográfica y simbólica. Las imágenes del zócalo representan la caridad del obispo y, por extensión, de la institución eclesiástica, cuyas dádivas y limosnas, ligadas a la celebración de los

-
1. M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España, provincia de León*, Madrid, 1925, (facsimil, León, 1979), p. 238. Á. FRANCO, *Escultura gótica en León y provincia*, León, 1998, pp. 388-391. M. VALDÉS et Altri, *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994, pp. 54, 58. ÍDEM, *El arte gótico en la provincia de León*, Universidad de León, 2001, p. 27. R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, *Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del siglo XIII en Castilla y León*, tesis doctoral, Santiago, 1993. R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, "Fundamenta and Monumenta, the XIII century episcopal pantheon of Leon cathedral", en *Between the living and the dead. Commemoration and the Sepulcral Arts*, Ashgate, Cambridge, 2000, pp. 269-299.
 2. FRANCO (*Escultura gótica*, p. 390) lo data entre 1260-1265, corrigiendo su primera propuesta, que lo situaba en fechas cercanas a la del óbito del obispo. Esta temprana cronología es defendida por M. VALDÉS et altri. *El arte gótico*, p. 27, quienes consideran el sepulcro obra de un artista o taller francés llegado a León, y realizado en torno a 1245, durante las primeras etapas constructivas del templo gótico.

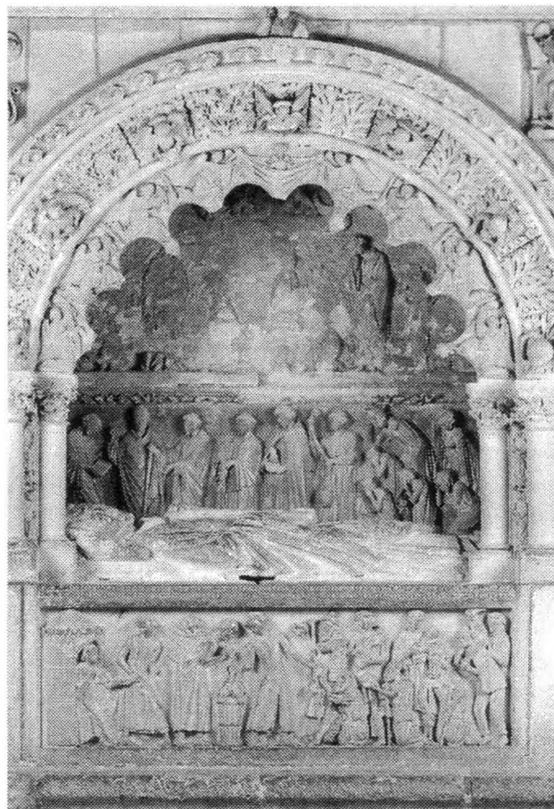


Lámina 1. Catedral de León. Brazo norte del crucero. Sepulcro del obispo D. Martín Rodríguez.

aniversarios, alivian las miserias de los pobres y los peregrinos³. Los relieves emplazados a la altura del yacente reproducen el conjunto de rituales litúrgicos que sacralizan el enterramiento, mientras que el muro de fondo, hoy prácticamente destruido, representa la Crucifixión de Cristo como modelo de toda muerte. Una imagen de Cristo Rey del Universo sobre la clave del arco corona y santifica el conjunto, mientras en las enjutas un águila permite identificar al escribiente de la otra con San Juan redactando su

Evangelio⁴, o quizá el Apocalipsis, más apropiado aún para el contexto fúnebre y escatológico que domina la iconografía del sepulcro. Seis ángeles con filacterias aparecen en la rosca interior del arco, y otros dos elevan el alma del difunto, en forma de figura humana desnuda, hacia las alturas celestiales. Finalmente, en la rosca exterior del arco, un grupo de ángeles denota y simboliza las regiones celestiales a las que el alma del finado accederá. Es en este punto, sin embargo, donde una observación detenida de algunos detalles revela la existencia de formas que hasta el momento parecen haber pasado desapercibidas. Nos referimos, concretamente, a los objetos y acciones que desarrollan las criaturas angélicas allí labradas.

La presencia de ángeles en este sepulcro es sólo una muestra de la ubicuidad con que aparecen en el templo leonés. Las portadas catedralicias acogen numerosas imágenes angélicas, como también las enjutas labradas en las capillas absidales, cuyo significado hemos analizado en otro lugar, y que consideramos íntimamente relacionado tanto con los significados de los sepulcros como de las propias portadas⁵. Igualmente, en el resto de los sepulcros, los ángeles desempeñan significativos papeles iconográficos, entre ellos, elevar al alma antropomorfizada del difunto hacia las regiones celestiales, leer libros indeterminados, que pueden ser las Escrituras, libros litúrgicos o *libri vitae*⁶, y sostener candelabros y objetos litúrgicos relacionados con los ritos funerarios⁷. En cualquier caso, en el presente texto nos atenderemos únicamente a los ángeles tallados en el citado sepulcro. Las descripciones existentes de este monumento funerario identifican todas las figuras con ángeles que sostienen libros en sus manos, pero la realidad es algo más compleja. En el arco aparecen un total de cinco seres angélicos (Lám. 1). En clave apare-

3. R. SÁNCHEZ, "Fundamenta et monumenta". C. GARCÍA ÁLVAREZ, *El laberinto del alma. Una interpretación simbólica de las enjutas de las capillas absidales de la catedral de León*. León, 2003, cap. IX. Cfr. L. MORGANTI, "La celebrazione degli 'Anniversari' e l'affermazione del concetto di Purgatorio nel XIII secolo: Il monumento di Martín II Rodríguez nella cattedrale di León e Lucas de Tuy", *Arte medievale, Periodico internazionale di critica dell'arte medievale*. II serie, Anno X, n.º 2, (1996), pp. 99-121. La autora defiende que la iconografía sepulcral es una prueba del conocimiento e interés del cabildo leonés por las recientes creencias sobre el Purgatorio y su influencia sobre el conjunto de concepciones sobre el Más Allá.

4. En ocasiones identificado con San Mateo.

5. Cfr. GARCÍA ÁLVAREZ, *El laberinto..., passim*. Véase el estudio de G. BOTO VARELA, "Márgenes murales para un Cabildo. Las enjutas figuradas de las capillas radiales de la Catedral de León", *Boletín del Museo Camón Aznar*, LXXXII, (2000), pp. 31-86.

6. Sobre el concepto de *liber vitae*, véase *infra*.

7. GARCÍA ÁLVAREZ, *El laberinto del alma*, cap. VI. Cfr. *infra*.

ce un serafín hexáptero⁸ que pasa las páginas de un libro (Lám. 2). A su izquierda, un ángel, lee las páginas de un libro abierto (Lám. 3). Los tres ángeles restantes no leen, ni tienen siquiera un libro entre las manos. Uno de ellos agarra un objeto alargado de difícil identificación, que podría corresponderse con el cuello de una botella o matraz o, más probablemente, con la parte inferior de un candelero del que falta la parte superior (Lám. 4). Otro sostiene con ambas manos un objeto igualmente difícil de identificar, cuyos rasgos formales se asemejan a los de un cirio o velón, pero también a los de un clavo de gran tamaño (Lám. 5). Por su parte, el último ángel sostiene con la mano izquierda una piedra de forma cúbica contra su pecho, al tiempo que con el dedo índice de la mano derecha señala –literalmente *indica*– la propia piedra del arco sepulcral (Lám. 6).

La interpretación de estas cinco figuras angélicas reviste grados distintos de dificultad. El significado del serafín lector que, por su elevadísima dignidad jerárquica, corona el conjunto, puede ser leído de diferentes maneras, según se identifique el libro con las Sagradas Escrituras, en las cuales se contienen los textos que encierran el sentido de la vida y la muerte del cristiano, con un libro litúrgico, o con el *liber vitae*. Esta última posibilidad resulta especialmente sugerente, sobre todo si se tiene en cuenta que es precisamente en el siglo XIII cuando empieza a concretarse la idea de que existe un libro personal en el que las acciones vitales son minuciosamente registradas, para que no se pierda memoria de ellas, y para que el juicio personal –otra idea teológica que se perfila definitivamente en la decimotercera centuriagane en precisión y corrección⁹. La concepción del *liber vitae* como un libro totalmente individualizado sólo se producirá plenamente a lo largo del siglo XV, pero durante el siglo XIII se produce una transformación del concepto tradicionalmente asignado al mismo. La raíz cristiana del concepto de *liber vitae*, que aparece ya citado en *Eclesiastés* 24, 23 –identificado con el Antiguo Testamento–, deriva del *Apocalipsis* 3, 5: “El que venciere, será así vestido de vestiduras blancas, y no borrará su nombre del libro de la vida”. Pero la oscuridad del texto joánico permitía diferentes interpretaciones. San Agustín, en su *Ciudad de Dios*, libro XX, cap. 13, afirma que “el libro de la vida es la presencia de Dios, que no puede engañarse”, es decir, el libro que registra la salvación predestinada de los elegidos. Y en el capítulo 14 del mismo



Lámina 2. Serafín pasando página del *liber vitae* del difunto



Lámina 3. Ángel leyendo un libro (¿Biblia, *liber vitae*?).



Lámina 4. Ángel que sostiene la base truncada de un candelero o de una vasija.



Lámina 5. Ángel que sostiene un cirio o un clavo.

libro sostiene que “el libro de la vida es cierta virtud divina, por la que se hará que cada uno tenga presente en su memoria sus buenas o malas obras”. Así, el *liber vitae* es un registro de las buenas y malas acciones cometidas durante la vida, pero es también la presciencia divina de las obras que cada hombre realizará en la vida¹⁰. El *liber vitae*, como memoria de acciones, aparece en monasterios carolingios como registro de sus miembros difuntos que debían ser recordados en el canon de la misa. Será precisamente en el siglo XIII cuando Santo Tomás de Aquino plantee escolásticamente, es decir, del modo más sistemático posible, una resolución del problema. La *Summa Theologica*, parte I, cuestión XXIV¹¹, está totalmente dedicada al problema del *liber vitae*. El Aquinate argumenta que este libro no debe confundirse con la predestinación, porque si así fuera existiría un libro de la muerte, sino que es una metáfora del conocimien-

to de Dios por el que se sabe con seguridad que Él ha predestinado a algunos a la Vida Eterna. Lo que está escrito en dicho libro es la indicación de lo que los vivos deben hacer para salvarse. Ello implica que el *liber vitae* es tanto el Antiguo y el Nuevo Testamento como el registro de las acciones hechas durante la vida, y por tanto representa la virtud divina que recordará a cada uno sus obras. Por ello el libro de la vida lo poseen en realidad aquellos destinados a la vida de la gracia, y no a la vida de la gloria. Esto quiere decir que es el catálogo de los elegidos para la vida, pero no absolutamente, porque sólo los destinados a la gloria no pueden ser borrados del libro de la vida, mientras que los destinados a la gracia pueden ser borrados de él por sus pecados.

Si las palabras de San Agustín demuestran que el concepto del *liber vitae* como memoria de las accio-

8. El número de alas, seis, y su disposición, acorde con el texto de Isaías 6, 1-2, puede corresponderse tanto con un serafín como un querubín, pero el acto de sostener un libro en las manos es más frecuente en los querubines. Cfr. J. HALL. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, 1996, pp. 40-41. Sin embargo, L. RÉAU (*Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, 1996, tomo 1, volumen 1, pp. 53-78), afirma que los serafines poseen seis alas, y los querubines cuatro. Cfr. M. IZZI, *Diccionario ilustrado de los monstruos*, Palma de Mallorca, 2000, pp. 36-37.

9. Ambas ideas son analizadas con detenimiento en nuestro citado *El laberinto del alma...*, caps. VI-IX.

10. La contradicción que aquí late entre la predestinación, la gracia y el libre albedrío, presente por otra parte en toda la obra agustiniana, condicionará la teología medieval.

11. Traducción de H. ABAD DE APARICIO. Revisada y anotada por M. MENDIA, con la colaboración de P. DÍAZ. Madrid. 1880.

nes individuales formaba parte del acervo simbólico-teológico de la Edad Media, y por tanto podía ser adaptado a una obra artística por cualquier conocedor del texto agustiniano, la minuciosa reflexión de Santo Tomás prueba que en la segunda mitad del siglo XIII existió una preocupación por el significado del *liber vitae*. Es difícil pensar en una influencia directa del texto del Doctor Angélico sobre los mentores del sepulcro y el templo leonés, porque la *Summa* quedó inconclusa en 1274, año en el que fallece el dominico napolitano, precisamente cuando se dirigía al Concilio de Lyon. En este sentido, a pesar de que la *Summa* alcanzó pronto una extraordinaria difusión en forma manuscrita, no parece probable que Martín Fernández o los canónigos leoneses tuviesen conocimiento de su contenido antes de la muerte del santo. Sin embargo, dado el carácter de síntesis y sistematización de la *Summa*, es muy probable que concepciones parecidas formasen parte de las discusiones teológicas, enseñanzas y sermones de los frailes dominicos, y que el cabildo leonés, tan preocupado durante el episcopado de Martín Fernández por todos los aspectos que rodeaban a la muerte, las haya conocido y discutido. En cualquier caso, este problema sólo podrá ser resuelto con la aparición de nuevos documentos y fuentes.

Tras la Peste Negra, y paralelamente al proceso de configuración del *Ars Moriendi*, el *liber vitae* pasará a identificarse con el registro estrictamente individual de todas las acciones vitales, y especialmente los pecados, desarrollando y completando así las nociones agustiniana y escolástica¹². Será incorporado entonces a las creencias populares sobre el Purgatorio, ya que el libro permite conocer cuál será el contenido y alcance de las penas que el alma del difunto deberá sufrir en la región purgatorial, otra realidad definida a lo largo del siglo XIII, y en cuya configuración teológica e iconográfica podría haber desempeñado un papel significativo el clero leonés, con el obispo Martín Fernández a la cabeza¹³.

Es cierto que el libro que sostiene el serafín carece de cualquier rasgo iconográfico que permi-

ta identificarlo, pero el acto de pasar sus páginas metaforiza claramente el hecho de que la muerte implica, con toda la precisión simbólica exigible, un *pasar página del libro de la vida*, una expresión que se instalará en el castellano hasta nuestros días. Además, el serafín está situado exactamente entre Cristo y el alma desnuda del obispo que es elevada por dos ángeles hacia el Paraíso. Todo ello invita a pensar que el serafín lee las páginas del *liber vitae*, bien sea éste el registro de las acciones del difunto o bien el libro en el que está escrita la presciencia divina sobre su salvación. En cualquiera de los dos casos, como el alma del obispo está siendo elevada por ángeles hacia el Paraíso, el contenido de este hipotético *liber vitae* es inequívocamente salvífico, puesto que los condenados no lo poseen en ningún caso. No obstante, aunque esta sea la posibilidad simbólica de mayor precisión, la parquedad formal del libro impide llegar a una conclusión firme, y no es imposible que se trate de las Escrituras (que en son por sí mismas, según Santo Tomás, un *liber vitae*), o de un libro litúrgico que amplifica el rito del *absoute* representado en el muro de fondo. Sea como fuere, parece fuera de duda que el texto leído por el serafín debe contener una lectura digna de tan elevados y numerosos ojos.

La posición del serafín en el conjunto del sepulcro permite profundizar en su significación simbólica. El *Itinerarium mentis in Deum*¹⁴, de San Buenaventura, texto fundamental de la teología franciscana, redactado en 1259 tras el retiro del autor al Monte Alvernia, en el que San Francisco tuvo una visión de Cristo bajo la forma de un serafín, que le produjo las llagas, define un itinerario místico de regreso del alma hacia Dios, impregnado de neoplatonismo, que se produce en seis etapas, simbolizadas precisamente por un serafín, a propósito del cual escribe el franciscano: "*por las seis alas bien pueden entenderse seis iluminaciones suspensivas, las cuales, a modo de ciertos grados o jornadas, disponen el alma para pasar a la paz, por los extáticos excesos de la sabiduría cristiana. Y el camino no es otro que el ardentísimo amor al Crucificado, el cual de tal manera transformó en Cristo a San Pablo, arrebató hasta el tercer cielo, que vino a*

12. Así, en la catedral de Albi, en un gran fresco de finales del siglo XV que representa el Juicio Final, los resucitados lo llevan colgado del cuello. Cfr. P. ARIÈS, *Historia de la muerte en Occidente*, Barcelona, 2000, pp. 46-47.

13. La importancia del nacimiento del Purgatorio como clave para comprender una gran parte de la iconografía catedralicia es una de las tesis que defendemos en el citado *El laberinto del alma*. Cfr. cap. VIII.

14. El texto completo, sin mención del traductor, puede consultarse en la página web <http://www.franciscanos.net/teologos/documento/itinerio.htm>

decir: *Clavado estoy en la cruz junto con Cristo: yo vivo, o más bien, no soy yo el que vivo, sino que Cristo vive en mí; amor que así absorbió también el alma de Francisco, que la puso manifiesta en la carne, mientras, por un bienio antes de la muerte, llevó en su cuerpo las sacratísimas llagas de la Pasión. Así que la figura de las seis alas seráficas da a conocer las seis iluminaciones escalonadas que empiezan en las criaturas y llevan hasta Dios, en quien nadie entra rectamente sino por el Crucificado. Y en verdad, que no entra por la puerta, sino que sube por otra parte, el tal es ladrón y saltador. Mas quien por esta puerta entrare, entrará y saldrá y hallará pastos. Por lo cual dice San Juan en el Apocalipsis: Bienaventurados los que lavan sus vestiduras en la sangre del Cordero para tener derecho al árbol de la vida y a entrar por las puertas de la ciudad Como si dijera: No puede penetrar uno por la contemplación en la Jerusalén celestial, si no es entrando por la sangre del Cordero como por la puerta*" (las cursivas son nuestras).

Los pasajes subrayados revelan una interesante coincidencia entre la teología de San Buenaventura y las imágenes del sepulcro. El serafín se encuentra exactamente entre el alma del obispo, que asciende y regresa a Dios, y la imagen de Cristo Rey del Universo que corona el conjunto del sepulcro, como si el serafín fuese la puerta de la región celeste, y como culminación del ascenso místico del alma en su itinerario hacia Dios. El ardiente amor al Crucificado explica la presencia de la Crucifixión como tema iconográfico fundamental del muro del sepulcro. La mención al Apocalipsis es coherente con la presencia de San Juan en las enjutas redactando uno de sus dos libros sagrados. Por otra parte, en un pasaje posterior, afirma San Buenaventura, citando un sermón de San Bernardo: "Dios, como caridad, ama en los serafines; como verdad conoce en los querubines; como equidad, se sienta en los tronos; señorea en las dominaciones como majestad, rige en los principados como principio, defiende en las potestades como salvación, en las virtudes obra como fortaleza, en los arcángeles revela como luz y en los ángeles asiste como piedad. Órdenes de ángeles donde Dios es todo en todos por la contemplación del mismo Dios en las almas en las que habita mediante los dones de su afluentísima caridad". La caridad de Dios se refleja en el mundo a través de los serafines, y es la caridad del obispo finado la que se refleja en la escena

del zócalo sepulcral. De este modo, si se relaciona con la mística franciscana, el conjunto del sepulcro cobra un sentido más profundo, como expresión de la caridad y de la fe del obispo en Cristo crucificado, que le permiten culminar el ascenso hacia Dios y la salvación. Al igual que en lo relativo al *liber vitae*, estas coincidencias no permiten demostrar que haya existido un conocimiento directo del texto de San Buenaventura por parte de quienes concibieron el sepulcro leonés. De todos modos, tal conocimiento pudo producirse en el Concilio de Lyon, al que acudió San Buenaventura, y donde Martín Fernández pudo haber leído el texto o haber sido informado del contenido del mismo. Aceptar una influencia directa de la obra de San Buenaventura sobre el sepulcro obligaría a retrasar la cronología del mismo a fechas que en principio no parecen apropiadas por razones estilísticas. Por ello parece en principio más conveniente pensar que las ideas que recoge el místico franciscano formaban parte del acervo de concepciones teológicas que los predicadores franciscanos difundían por toda Europa en sus sermones, o bien que la iconografía del sepulcro leonés bebió de otras fuentes. En cualquier caso, la iconografía del sepulcro, y en especial la imagen del serafín, encuentra una satisfactoria interpretación si se relaciona con el texto franciscano.

Si el serafín lee el *liber vitae* del difunto, el ángel lector que aparece a su derecha debe, en principio, estar leyendo otro texto, puesto que sólo existe un libro personal para cada individuo. La carencia de rasgos iconográficos precisos dificulta su interpretación. La posibilidad más lógica es que sea el texto bíblico, pero no es descartable que se trate del *liber vitae*. De hecho, resultaría más congruente que fuese un ángel y no un serafín quien leyese el libro vital. Ello es así porque, como reflejarán las *Artes Moriendi* tardomedievales, y paralelamente al proceso de configuración del Purgatorio, durante el siglo XIII se perfila la creencia en el ángel de la guarda como una entidad espiritual que acompaña a cada ser humano durante su vida, e incluso durante su estancia en el Purgatorio, idea que será plenamente aceptada durante el siglo XVII, en el cual la Iglesia refuerza el significado y contenido del Purgatorio para contrarrestar los escépticos ataques de los reformistas¹⁵. En cualquier caso, sea el ángel, el serafín

15. E. MÅLE, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, 2000, pp. 284 y ss.



Lámina 6. Ángel que sostiene una piedra cúbica con la mano izquierda y señala la piedra del sepulcro con el dedo índice de la mano derecha.

o incluso ninguno de ellos, el que lea el *liber vitae*, permanece la evidencia de que la lectura litúrgica y terrenal del obispo que consagra la ceremonia fúnebre y el *absoute* encuentra un eco celestial en estas angélicas lecturas.

La significación de los restantes ángeles y de los objetos que portan es bastante más enigmática, en especial la del que sostiene una redoma o un candelero. Toda interpretación iconológica debe forzosamente descansar en una identificación iconográfica que no ofrezca el más mínimo espacio para la duda. No es este el caso. La ambigüedad formal de este objeto, que sin duda no existía para quienes concibieron y materializaron la obra, impide que se pueda fundamentar una interpretación mínimamente satisfactoria. Podría tratarse de una vasija litúrgica, en la que se guardasen unguentos o los aceites bendecidos, pero también su identificación con un soporte para las velas –e inclusive un atril para las lecturas– resulta plenamente congruente. Las tres hipótesis son plausibles, dado el contexto tanático que define al sepulcro. En ambos casos,

nos encontraríamos ante un nuevo eco, en las esferas angélicas, de las acciones litúrgicas que se desarrollan en el nivel inferior del muro de fondo. Así, tanto este objeto, sea el que sea, como la lectura de los libros, elevan y subliman los propios objetos litúrgicos del enterramiento terrenal hacia una dimensión celestial. Pero el esquematismo de la forma representada no permite apuntar una interpretación concluyente de su identidad y significado. Es cierto que pueden apuntarse hipótesis alternativas. Por ejemplo, si se identifica el objeto con un matraz, queda abierto el camino para relacionarlo con el campo simbólico de la alquimia, que durante el siglo XIII comenzó a ser progresivamente cristianizado, pero sobre cuyas dificultades interpretativas hemos reflexionado en otra parte¹⁶. Dejemos, por tanto, abierto e irresoluto su sentido, con la única certeza de su relación con el contexto litúrgico del enterramiento del obispo.

Una cierta ambigüedad hermenéutica encierra igualmente el siguiente ángel, que sostiene un objeto alargado cuyos rasgos formales se

16. Cfr. *El laberinto...*, apéndice I.

pueden corresponder tanto con los de un velón de cera como con los de un clavo de desproporcionada magnitud. Caben otras posibilidades, dada la imprecisión icónica del objeto, pero creemos que estas dos son las más razonables. Ambas generan interpretaciones que resultan coherentes con el contexto iconográfico y simbólico del sepulcro. Si se ha representado un velón, su conexión litúrgica con los rituales funerarios resulta obvia e inmediata, ya que se trata de un objeto inherente a dichos ritos y preñado de riquísimas implicaciones simbólicas, en cuanto la cera de las abejas sirve de alimento a la llama que simboliza el alma y la espiritualización de la materia, así como la victoria de la luz sobre las tinieblas del pecado y la materia, y anticipo de la Resurrección, como ejemplifica la Liturgia Pascual. Si, por el contrario, el objeto representado es un clavo, su relación con el contexto funerario es igualmente íntima. Nos encontraríamos ante un ángel que sostiene y exhibe uno de los instrumentos de la Pasión, imagen frecuente en la iconografía de Cristo como Varón de Dolores (sin ir más lejos en la portada occidental del propio templo leonés¹⁷), pero que, al aparecer aislada de su contexto natural, provocaría un lógico desconcierto inicial. Este hipotético clavo se conectaría además profundamente con la escena de la Crucifixión tallada sobre el lucillo, del que vendría a ser una especie de síntesis. Clavo o velón, este objeto vendría a enriquecer el repertorio iconográfico del sepulcro, y supone una intensificación de su sentido más profundo.

Resta por analizar el último de los ángeles, que en nuestra opinión encierra las implicaciones iconográficas y simbólicas más profundas y de mayor calado teológico. En apariencia, se trata de un ángel que agarra una piedra con su mano izquierda, mientras con la derecha indica la propia piedra del sepulcro. El sentido *literal* de esta herméutica imagen es llamar la atención sobre la piedra, *indicándola*, es decir, marcándola con el índice. Este acto encierra seguramente una alusión

simbólica a la importancia de la institución episcopal como piedra que sirve de fundamento al templo divino, derivada del texto de la *Epístola a los Efesios* (2, 19-22): "así pues, ya no sois extraños ni forasteros, sino conciudadanos de los santos y familiares de Dios, edificados sobre el cimiento de los apóstoles y profetas, siendo la piedra angular Cristo mismo, en quien toda edificación bien trabada se eleva hasta formar un templo santo en el Señor, en quien también vosotros estáis siendo juntamente edificados, hasta ser morada de Dios en el Espíritu". Esta metáfora arquitectónica, que enlaza por cierto con el texto de 1 *Corintios* 3, 10-17, fundamental para la teología del Purgatorio, ha sido propuesta por R. Sánchez como la clave para comprender el sentido último del panteón episcopal de la catedral leonesa¹⁸. De acuerdo con ella, los sepulcros episcopales significan literal y simbólicamente la condición de los obispos como piedras *fundamentales* del templo de la Iglesia. El ángel que sostiene y señala una piedra cúbica confirma plenamente esta idea, y se convierte en una fiel traducción de estos conceptos teológicos, una transparente iconización del texto de San Pablo.

El fundamento paulino de esta metáfora visual parece haber subyacido bajo la concepción de numerosos elementos del templo gótico, tal como hemos propuesto en otra parte¹⁹. En lo que respecta a los sepulcros episcopales, los identifica con el fundamento material y espiritual de, a su vez, un templo material, la iglesia catedralicia, y otro espiritual, la Iglesia como templo cuya piedra angular es Cristo. Si el texto evangélico consagraba, como una metáfora pronunciada por los propios labios de Jesús, la identificación del Salvador con la piedra angular del Templo del Espíritu despreciada por los arquitectos²⁰, el ángel que indica la piedra del sepulcro y, por extensión, del templo, la identifica con una piedra cúbica, ya formada y ordenada de acuerdo a una causa final geométrica, preparada para ser el sillar principal del edificio eclesiástico.

17. Cfr. FRANCO, *Escultura gótica*, p. 239.

18. SÁNCHEZ AMEIJERAS, "Monumenta...", pp. 280-281.

19. La conexión del contenido iconográfico y simbólico de los sepulcros, portadas y enjutas catedralicias con el afán de restaurar el orden teológico y disciplinar paulino es analizada con mayor profundidad en *El laberinto...*, caps. VI-IX. Asimismo, ha sido estudiada detenidamente por FRANCO, *Escultura gótica...*, *passim*.

20. Mt. 21, 42, cita del Salmo 118, v. 22-23.

De acuerdo con la interpretación que proponemos, los cinco seres angélicos simbolizarían diferentes aspectos de la misión episcopal, culminada con la muerte. Uno lo identifica como piedra angular de la Iglesia, otro sostiene el velón de su procesión fúnebre (o recuerda el prototipo de toda muerte, la Pasión de Cristo), otro más lleva el frasco de los ungüentos o un soporte para las velas, un último ángel lee las páginas de las Sagradas Escrituras, los textos sagrados que acompañan y consagran el proceso de la *elevatio animae* del difunto, y un serafín pasa página de su *liber vitae*. Los ritos funerarios oficiados por el obispo encuentran así un eco y una amplificación en el orbe celeste, y el óbito del obispo se convierte en un acontecimiento de una trascendencia que sobrepasa lo puramente terrenal. Esta interpretación que ofrecemos armoniza con el resto de la iconografía del sepulcro, al tiempo que la enriquece y precisa.

Además de los ángeles, otras imágenes de este sepulcro han recibido hasta el momento escasa atención. En la base del arco figuran dos imágenes de personajes durmientes, uno de ellos con una caperuza²¹ (Lám. 1), rodeados de elementos vegetales, y otros dos personajes con caperuza aparecen, lamentablemente mutilados, como

tenantes del arco. La presencia de los durmientes, así como de un peregrino jacobeo que recoge las dádivas del obispo, enlaza con la de personajes similares representados en las enjutas de las capillas absidales²². En el sepulcro parecen aludir claramente al sueño de la existencia y la muerte, contrapuesto al despertar de quien nace a la vida eterna, simbolizada por Cristo, que corona el conjunto, y hacia quien dos ángeles elevan el alma desnuda y rejuvenecida del finado²³. De ser correcta esta interpretación, que en este breve texto sólo podemos esbozar, sus implicaciones simbólicas se integrarían como una pieza más del discurso que sobre la muerte y la vida eterna se definió a lo largo del siglo XIII en la cultura europea, y del que el cabildo leonés parece no sólo haber sido un profundo conocedor y defensor, como demuestra su cuidada elaboración en la profusa iconografía desplegada por todo el templo, sino incluso un agente activo en la configuración de algunos de sus elementos más significativos²⁴. Los ángeles y durmientes de este sepulcro son sólo una pequeña pieza de un complicado y rico universo simbólico con el que el obispo, el cabildo y los artistas recubrieron la pétrea piel del templo gótico durante el proceso mismo de su creación arquitectónica²⁵.

21. La mutilación de parte de este durmiente impide precisar los objetos que portaba, irreconocibles en su estado actual.

22. Un análisis profundo de esta relación, en *El laberinto...*, donde proponemos que sepulcros, portadas y enjutas formaron parte de una concepción unitaria.

23. El sentido de los durmientes en la cultura religiosa del siglo XIII los convierte en símbolo de la vida entendida como muerte y sueño, como ejemplifica, entre otras, la historia de los Siete Durmientes de Éfeso, recogida en la Leyenda Dorada. Cfr. GARCÍA, *El laberinto*, cap. XII. Cfr. ARIÈS, *Historia...*, *passim*.

24. Véase *El laberinto...*, capítulo IX. Cfr. MORGANTI, "La celebrazione", pp. 99-121. Véase el interesante estudio de E. MITRE, *La muerte vencida, Imágenes e Historia en el Occidente Medieval (1200-1348)*, Madrid, 1988.

25. Cfr. GARCÍA, *El laberinto...*, *passim*.