

Discursos y poéticas en la escultura gótica leonesa del siglo XIII¹

Rocío Sánchez Ameijeiras

RESUMEN

La imaginería de las fachadas sur y oeste de la catedral de León se estudian aquí teniendo en cuenta su topografía original, sus diferentes funciones litúrgicas, su particular audiencia, y las circunstancias históricas y culturales que rodearon su labra. Las principales celebraciones litúrgicas de san Froilán se reconocen en la portada oriental del hastial sur; la elección de un programa apocalíptico en la portada sur central se justifica en el marco de la tradición castellana de decorar el acceso a la catedral vecino al palacio episcopal con un discurso de carácter eclesiológico; y la boda del heredero castellano Fernando de La Cerda con la princesa Blanca de Francia conmemorada en la decoración heráldica de la portada occidental del hastial sur es entendida como una expresión de las grandes expectativas del obispo Martín Fernández. En el hastial occidental, en cambio, la imaginería bautismal de la portada de san Juan se pone en relación con la función parroquial de la capilla abierta en el cuerpo bajo la torre norte, y el discurso escatológico de las portadas del Juicio Final y de la Coronación de la Virgen, con el uso del atrio como cementerio, y con las discusiones teológicas de los franciscanos de mediados del siglo XIII acerca de la naturaleza de los cuerpos resucitados y gloriosos. Finalmente, las diversas tendencias estilísticas que convergen en León son analizadas como la contrapartida escultórica a los recursos retóricos de una pastoral en lengua vernácula: a los estilos narrativos de las portadas de San Juan y San Froilán, se opone el "naturalismo expresionista" de las portadas apocalíptica y del Juicio Final, concebido para expresar la ambigua noción que acuñó la escatología del siglo XIII de "cuerpos espiritualizados".

ABSTRACT

This approach to the imaginery of the southern and eastern façades of Leon cathedral restores their original topography, their several liturgical functions, their intended audiences and the particular historical and cultural circumstances that surrounded their carving. In the portal of Saint Froilán is seen a celebration of this local saint's main liturgical Feasts; the choice of an Apocalyptic program for the south central portal is justified by a Castilian tradition of decorating the cathedral entrance near the bishop palace with ecclesiological discourses; and Bishop Martín Fernández's great expectations can be shown in the wedding of the Castillian heir Fernando de la Cerda and the French princess Blanca commemorated in the south western portal's heraldic decoration. St-John the Baptist portal baptismal imaginery is related, instead, with the parish function of the chapel located in the ground floor of the northern tower; and the scatological discourse in the Last Judgement and the Coronation of the Virgin portals adequate to the medieval use of the *parvis* as cemetery, and is discussed in the frame of mid-thirteenth century theological controversies on the nature of the resurrected and glorified bodies. Finally, the different stylistic trends that converge in León are examined as sculpted counterparts of vernacular pastoral rhetorical devices: the more "narrative styles" of the portal of Saint Froilán and Saint John, as opposed to the "expressionistic naturalism" of the Last Judgement and Apocalyptic portals, intended to express the ambiguous notion of "spiritualised bodies".

PALABRAS CLAVE: Escultura gótica. Catedral de León. Simbolismo bautismal. Escatología. Retórica visual. Franciscanismo.

KEY WORDS: Gothic sculpture. León cathedral. Baptismal symbolism. Scatology. Visual rhetoric. Franciscans.

1. Quiero expresar mi agradecimiento a María Herráez, Eduardo Carrero, Angela Franco, Henrik Karge e Isidro Bango por las sugerencias que me han brindado en el transcurso del congreso, que me han servido para reflexionar y matizar algunos aspectos de la misma. En el curso de la elaboración de la ponencia fue, además, de gran ayuda, la discusión de ciertos aspectos con Lucía Lahoz. Por último, quisiera recordar mi deuda con Inmaculada Gigirey, que es la autora de buena parte del material gráfico.

“El siglo XIII es el siglo de las Enciclopedias. En ninguna otra época se publicaron tantas Sumas, Espejos e Imágenes del mundo...Ahora bien, mientras los doctores construían la catedral intelectual que debía cobijar a toda la cristiandad, se levantaban nuestras catedrales de piedra, que fueron como la imagen visible de la otra. La Edad Media puso en ellas todas sus certezas. Fueron, a su manera, Sumas, Espejos, Imágenes del mundo”². Con este símil que equiparaba el conjunto de la imaginería desplegada en una catedral gótica con un volumen escrito -fuera éste el *Speculum maius* de Vincent de Beauvais, la *Summa theologica* de Tomás de Aquino o las *Ymagines mundi* de Gossoin de Metz o Thomasin de Zerclercabezaba E. Mâle el segundo capítulo de su célebre libro sobre el arte del siglo XIII, dedicado a exponer problemas de método. En ese símil encontraba la disculpa para la elección del esquema de su libro sobre iconografía gótica, basado en el del *Speculum maius* de Vincent de Beauvais, y proponía, por consiguiente, “leer en la fachada de las catedrales los cuatro libros del Espejo del Mundo...y descifrar uno tras otro, en el orden mismo en que nos lo presenta el enciclopedista”³.

Al recurrir a este símil, E. Mâle se alineaba en una tradición decimonónica que surgía de la mano de J. Ruskin, quien reelaborando la metáfora gregoriana que comparaba la “lectura” de las imágenes que decoraban los templos medievales con la de la Biblia, concebía el conjunto de la imaginería de la catedral de Amiens como un volumen en imágenes, como demuestra ya no sólo el contenido, sino también el título de su monografía sobre la catedral picarda, *La Biblia de Amiens*⁴. Con todo, E. Mâle revolucionaba el estudio de la iconografía religiosa al calificar de enciclopédica la imaginería de una catedral góti-

ca, que suponía sujeta a orden y sistema, y reducible a un discurso unitario perfectamente trabado y estructurado.

Esta noción de la catedral enciclopedia, que aísla los discursos visuales de sus portadas de las particulares circunstancias de su topografía original y su contexto litúrgico, surgía también como consecuencia de las ideas acuñadas en el siglo XIX por arquitectos y restauradores. Violet-le-Duc o J. B. Lassus entendían las catedrales góticas como entidades estéticamente autónomas, lo que desencadenó su aislamiento físico en el trazado urbano tras el derribo de las estructuras contiguas de los complejos catedralicios, proceso que hubieron de sufrir de un modo radical primero las fábricas francesas⁵; y más tarde, las castellanas de Burgos, “corregida” -por usar el término de González-Varas- por Lampérez, que ordenó el derribo del palacio episcopal y la claustra vieja; y la de León, que hubo de perder en 1911, cumpliéndose póstumamente los deseos de Demetrio de los Ríos, el conjunto de edificaciones adyacentes al costado sur de la cabecera: el palacio episcopal, la puerta obispo, y la llamada Torre del Tesoro (Fig. 1)⁶.

El prestigio, la gran erudición y la ágil pluma de E. Mâle contribuyeron a la difusión de su obra, que se tradujo a múltiples idiomas y continuó, y continúa reeditándose y constituyendo todavía una lectura obligada, de modo que la noción del “carácter enciclopédico” de los programas iconográficos de las catedrales góticas se convirtió en un tópico que resultaba difícil cuestionar. Esta noción de catedral total, con un discurso figurativo unitario, se vió además reforzada por dos obras de gran trascendencia - los libros de Hans Seldmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zurich, 1950

2. E. MÂLE, *El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, 1986 (1ª ed. Paris, 1925), p. 49.

3. *Ibid.*, p. 51.

4. J. RUSKIN, *The Bible of Amiens, Our Fathers Have Told Us. Sketches in the History of Christendom for Boys and Girls who have been held at its Fonts*, Orpington, 1884.

5. A. ERLANDE-BRANDENBURG, *La catedral*, Madrid, 1993, (1ª ed. Paris, 1989), p. 28. Sobre las obras pioneras de restauración y aislamiento llevadas a cabo en Francia por J.-B. Lassus, véase J.-M. LENIAUD, *Jean-Baptiste Lassus ou le temps retrouvé des catedrales*, Paris, 1980.

6. Para el aislamiento de la catedral de Burgos, véase L. CORTÉS ECHANOVE, “De cómo la catedral de Burgos logró el aislamiento de la catedral”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 192 (1971), pp. 522-557; I. CADIÑANOS BARDECI, “El palacio del Sarmental a comienzos del siglo XIX: situación y primer intento de demolición”, *Burguense*, 29/2 (1988), pp. 543-566; y E. CARRERO SANTAMARÍA, “Restauración monumental y opinión pública. Vicente Lampérez y los claustros de la catedral de Burgos”, *Locus Amoenus*, 3 (1997), pp. 161-176, esp. pp. 170-172. Para el aislamiento de la catedral leonesa, véase I. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, *La catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*, León, 1989, pp. 457-493; Idem, “La Edad Contemporánea (1859-1901)”, en M. VALDES, C. COSMEN, M.V. HERRAEZ, M. D. CAMPOS, I. GONZÁLEZ-VARAS, *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994, pp. 354-359; y J. RIVERA BLANCO, *Historia de las restauraciones de la catedral de León*, Valladolid, 1993.

y Otto von Simson, *The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, Nueva York, 1956- que, aunque más centradas en el estudio de la arquitectura, proponían paralelamente y desde diferentes premisas una interpretación holística de la catedral gótica, que entendían como un todo unitario y cerrado, de modo que las diferentes imágenes desplegadas en su arquitectura, sus vidrieras, su escultura monumental y su mobiliario litúrgico respondían a un común concepto medieval del orden⁷. La catedral ya no era una enciclopedia, pero todas sus partes respondían al orden lógico de un volumen escolástico. Esta interpretación holística de la catedral influyó en el clásico análisis de la iconografía de las portadas de la catedral de Chartres de A. Katzenellenbogen, no tanto por utilizar la icono-

grafía de las vidrieras para la comprensión del programa escultórico, algo que hizo sólo de un modo tangencial⁸, cuanto porque partía de la premisa indiscutible de una imbricación programática -de orden teológico- entre las dos fachadas del crucero⁹. A pesar de que Katzenellenbogen recurría a la situación histórica contemporánea para encontrar un discurso contra la herejía enunciado en el hastial norte de Chartres, su análisis, como el de muchos otros autores que continuarían abordando problemas iconográficos en las décadas posteriores, obviaban el análisis de la topografía y funciones originales de las portadas. Los trabajos de R. J. Adams o A. Prache sobre Chartres¹⁰; e incluso los recientes de S. Murray sobre Amiens¹¹ o A. Franco Mata sobre León prescinden todavía casi exclusivamente de tales consideraciones¹².

7. W. SAUERLÄNDER, "Integration: A Closed or Open Proposal?", *Artistic Integration in the Gothic Buildings*, V. CHIEFFO RAGUIN, K. BRUSH y P. DRAPER (eds.), Toronto, Buffalo, Londres, 1995, pp. 3-18, esp. p. 7. Como indica Sauerländer, la virtud de esta aproximación radicaba en que lograba romper con las barreras de la atomización especializada generadas por la organización académica que habían fragmentado de un modo artificial el abordaje de la catedral gótica. Sobre esta cuestión, K. BRUSH, "Integration or Segregation among Disciplines? The Historiography of Gothic Sculpture as Case-Study", *Artistic Integration*, pp. 19-40.
8. A. KATZENELLENBOGEN, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*, Nueva York, 1959. Katzenellenbogen analiza la iconografía de los programas de las tres fachadas de la catedral de Chartres independientemente de su primitivo destino y de la relación con su entorno urbanístico original. Encuentra en ellos una coherencia con las ideas entonces defendidas por diversos autores de la escuela de Chartres, subrayando, además, el papel ejercido en su formulación por la lucha contra las nuevas herejías surgidas a finales del XII y comienzos del siglo XIII. A pesar de que recurre al uso de fuentes litúrgicas, como los *Libros de Costumbres* de Chartres, no tiene en cuenta el papel de las fachadas en la celebración de las ceremonias litúrgicas.
9. "The decoration of the six portals of the transept wings has resulted in a perfect consonance between their iconographic programs. The two Pauline similes of the Church as the Bride and the Body of Christ represented on the north transept are complemented in the south by another Pauline concept, that of the Church exemplified by the Community of Saints on earth and in heaven", véase KATZENELLENBOGEN, *The Sculptural Programs*, p. 89. Esta supuesta unidad integradora de los programas llevó incluso a ciertos autores a suponer que algunas portadas fueron pensadas primitivamente para un destino y posteriormente montadas en una instalación diferente, cambios que implicaban la idea preconcebida de que cada portada constituía una ficha intercambiable de una estructura unitaria. Así J. van der Meulen proponía que la portada de la Infancia de Cristo del pórtico norte de Chartres, fuera ideada originalmente para el hastial sur, véase J. VAN DER MEULEN, "Sculpture and Its Architectural Context at Chartres Around 1200", *The Year 1200. A Symposium*, Nueva York, 1975, pp. 509-539; idea que retoma en J. VAN DER MEULEN y J. HOHMEYER, *Chartres: Biographie der Kathedrale*, Colonia, 1984. A. ERLANDE BRANDENBURG, a pesar de haber abierto un nuevo horizonte en el estudio de las catedrales góticas con su libro *La catedral*, incurre también en este tipo de especulaciones, y lo hace en concreto, al hablar de las portadas de la catedral de León, véase *infra* nota 40.
10. R. J. ADAMS, *The Eastern Portal of the North Transept at Chartres: "Christocentric" rather than "Mariological"*, Frankfurt del Meno, Berna, 1982; A. PRACHE, *Chartres, Le portail de la Sagesse*, Mame, Tournai, 1994.
11. S. MURRAY, *Notre-Dame. Cathedral of Amiens. The power of change in gothic*, Cambridge, 1996. A pesar de que en su iluminador estudio Murray analiza la relación de las imágenes con las ceremonias que tienen lugar en el interior de la catedral, las explica en función de circunstancias históricas contemporáneas, y dedica interesantes páginas a la reflexión sobre la idea de "leer" el mensaje de las portadas de Amiens, no tiene en cuenta las posibles funciones de las portadas, ni escapa a la tentación de intentar buscar un discurso unitario en la fachada occidental. Sin embargo, él mismo concluye, al analizar el particular desarrollo del culto que recibió la Virgen del parteluz de la portada sur de la fachada occidental: "Thus, what we would see as an integral part of a rigorous encyclopedic program might be, in a sense, detached from the whole in order to serve as an icon, the object of intense personal devotion" (p. 118).
12. A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León*, León, 1976 (que citaré a partir de ahora como *Escultura gótica. 1*); Ead., "Influence of the sculpture française dans les cathédrales espagnoles de Burgos, Léon et Tolède", *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12/13 Jahrhunderten*, Frankfurt del Meno, 1994, I, pp. 321-333; Ead., "Juicios Finales en la escultura monumental de las catedrales de Burgos y León", *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique, Actes du Colloque de la Fondation Hardt tenu à Genève du 13 au 16 février 1994*, Poitiers, 1996, pp. 175-198; Ead., *Escultura gótica en León y su provincia (1230-1530)*, León, 1998 (que citaré a partir de ahora como *Escultura gótica. 2*); Ead., "Escultura medieval. Un pueblo en piedra para la Jerusalén celeste", en *La catedral de León. Mil años de historia*, León, 2002, pp. 90-149.

Si los autores de monografías sobre programas o catedrales incurren todavía en el prejuicio de la supuesta unidad de sus discursos figurativos, otras aproximaciones de corte semántico, que intentan recomponer el "código" de las imágenes medievales corren también el riesgo de reducir a un sistema global los testimonios medievales - que no olvidemos, debemos al azar- al omitir contextualizaciones concretas para cada imagen que explicarían su particular formulación dentro de aquel. A pesar de que J. Wirth en su obra ya clásica sobre la imagen medieval pretende insertar "un ir y venir de análisis del sistema social, del pensamiento estético y la imagen", su objetivo es encontrar un sistema lógico universal que gobierna las imágenes, que aborda al margen de sus usos y funciones particulares -a excepción del caso de las imágenes de devoción- , factor que indudablemente repercute en la lógica de ese sistema¹³. Es más, incluso el siempre provocador y estimulante M. Camille no ha podido resistirse a la fascinación del viejo tópico enciclopédico, en su reciente manual sobre arte gótico, aunque traducido al lenguaje de las nuevas tecnologías: "La catedral medieval, como los ordenadores, fueron construidas para contener toda la información del mundo para aquellos que tenían acceso a sus códigos"¹⁴.

Sin embargo, tanto la noción holística de la catedral gótica, como la metáfora que equipara el edificio con un libro, fueron ajenas a la mentalidad medieval. De todos es sabido que las catedrales góticas fueron edificios en constante reforma, ampliación y reconstrucción; y en la

Edad Media los paralelismos entre edificio y libro no se plantearon en términos objetuales, sino en clave de acción. Es la lectura de la imágenes la que se equipara con la del texto escrito¹⁵, o el proceso de meditar sobre la *sacra pagina* el que se compara con el trabajo del arquitecto que construye un edificio¹⁶. Por esta razón se hace necesario romper con la presuposición de una pretendida unidad de los discursos figurativos de las catedrales, que conviene volver a situar en su entorno original, recomponiendo sus usos, funciones, y las ceremonias para los que servían de marco, así como el perfil de la posible audiencia para los que fueron pensados. Esta reivindicación no es nueva. Ya desde los años sesenta del siglo XX se habían levantado voces discordantes que reclamaban el factor de la topografía original de las portadas en la interpretación de la imaginería gótica¹⁷. Por entonces W. H. Hinkle devolvía la fachada norte de la catedral de Reims, que claramente no mostraba un programa unitario, a su entorno topográfico primitivo, y encontraba la coherencia de cada una de las tres portadas a la luz de sus diferentes destinos¹⁸. En los años setenta, A. Franco Mata reconocía que la imagen de Salomón en la fachada occidental de León presidía las actividades judiciales que se desarrollaban ante el "*locus pellationis*", señalado todavía hoy con un pilar medieval¹⁹. Pero fue, sobre todo, en la década de los noventa del siglo pasado cuando se multiplicaron los estudios que "integraban" -por utilizar el término usado en el título de una obra reciente en la que se reivindicaba, precisamente, esta aproximación- los programas iconográficos en su marco litúrgico, su

13. J. WIRTH, *L'Image Médiévale. Naissance et développements (VI-XV)*, París, 1989. Desde un planteamiento metodológico distinto, el influyente libro de G. DUBY, *La Europa de las catedrales. 1140-1280*, Barcelona, 1966, divulgaba el tópico de la catedral didáctica e enciclopédica (véase espec. p. 149).

14. M. CAMILLE, *Gothic Art. Glorious Visions*, Nueva York, 1996, pp. 14-15. No deja de resultar curioso, a mi juicio, que tanto Wirth como Camille retomen de alguna manera el esquema de Mâle en sus respectivas obras de conjunto.

15. Sobre el tópico gregoriano que defiende la función didáctica de las imágenes religiosas para la instrucción del clero iletrado, véase M. CAMILLE, "Seeing and Reading: Some Visual Interpretations of Medieval Literacy and Illiteracy", *Art History*, 8 (1985), pp. 26-49; L. G. DUGGAN, "Was art really the 'book of the illiterate'?", *Word and Image*, 5 (1989), pp. 227-251; C. M. CHAZELLE, "Pictures, books and the illiterate: Pope Gregory's letter to Serenus of Marseille", *Word and Image*, 6 (1990), pp. 138-153; M. H. CAVINESS, "Biblical Stories in Windows: Were They Bibles for the Poor?", *The Bible in the Middle Ages. Its Influence on Literature and Art*, Binghamton, Nueva York, 1992, pp. 103-147, esp. 104-106.

16. M. CARRUTHERS, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, 1998, pp. 16-24 analiza el origen paulino de esta metáfora que habrán de desarrollar más tarde Agustín, Gregorio Magno o Hugo de San Víctor. La comparación entre la elaboración de una estructura mental con la construcción de un edificio pasaría después a la literatura alegórica profana tardomedieval. Un buen ejemplo de ello lo constituye *La Ciudad de las Damas*, de Christine de Pizan.

17. En este sentido es ya clásica la obra de Adalbert Erler, que, aunque historiador del derecho, relacionaba el conocido ciclo de la Iglesia y la Sinagoga de la catedral de Estrasburgo con las actividades judiciales para las que servía de marco, véase A. ERLER, *Das Strassburger Münster im Rechtsleben des Mittelalters*, Frankfurt, 1954.

18. W. M. HINKLE, *The Portal of the Saints of Reims Cathedral: a study of Medieval Iconography*, Nueva York, 1965.

19. FRANCO MATA, *Escultura gótica 1*, pp. 195-203.

primitiva topografía y su función²⁰. Así, por ejemplo, W. Sauerländer relacionaba la producción escultórica y las vidrieras de las partes altas del transepto de Reims con la ceremonia de la coronación de los reyes de Francia que se celebraba allí²¹; M. Fassler revisaba la iconografía de la Portada Real de Chartres teniendo en cuenta las ceremonias litúrgicas para las que servía de marco²². L. Spitzer encontraba explicación para el extraordinario desarrollo narrativo del friso de capiteles de la misma portada en el popular culto a la Virgen centrado en la antigua cripta románica²³. P. Binski analizaba los discursos figurativos del coro de la abadía de Westminster y del Coro de los Ángeles de la catedral de Lincoln a la luz de los salmos del oficio de *Laudes* que diariamente celebraban los capitulares ingleses²⁴. P. Kurmann y B. Kurmann-Schwarz recordaban que la distribución de la serie estatuaria del transepto sur de la catedral de Chartres se hacía eco de la dedicación de las capillas del deambulatorio²⁵, y J. Bugslag extendía esta imbricación entre figuración interior y exterior al caso de las figuras de los santos Jorge y Eustaquio²⁶.

En ámbito hispano, a finales de los años ochenta, B. Mariño ponía en relación la riqueza

documental de las imágenes de los oficios urbanos en el infierno de la portada del Juicio de Tudela, o la insidiosa imaginería negativa contra la avaricia de la Coronería de Burgos con las documentadas actividades mercantiles que se llevaban a cabo ante ellas²⁷; en los noventa L. Lahoz vinculaba la portada de santa Ana de la iglesia de Santa María de Victoria con la dedicación de la capilla contigua a la santa y su iconografía bautismal con su proximidad al baptisterio²⁸, y yo misma he intentado entender la portada del Sarmental de la catedral de Burgos y su particular sucesión en función de su topografía original y las circunstancias históricas que rodearon su labra²⁹.

Mi intención aquí es intentar romper con la tiranía del tópico del carácter enciclopédico de las fachadas de las catedrales al acercarme a la escultura de las fachadas de la catedral de León, aplicando una metodología que ha de tener en cuenta la primitiva topografía de la catedral para recuperar algunas de las funciones originales de las portadas y el perfil de sus audiencias, que debieron determinar en buena medida la elección de los discursos figurativos con los que se decoran, e incluso los distintos modos en que éstos se

-
20. *Artistic Integration* (como en nota 7), *passim*.
21. W. SAUERLÄNDER, "Observations sur la topographie et l'iconographie de la cathédrale du sacre", *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Comptes-Rendus*, (1992), pp. 463-79, reimpresso en *Cathedrals and Sculpture*, Londres, vol. 2, 1999, pp. 254-272. El autor retoma la idea en "Integrated Fragments and the Unintegrated Whole: Scattered Examples from Reims, Strasbourg, Chartres, and Naumburg", *Artistic Integration*, pp. 153-166, esp. pp. 157-158.
22. M. FASSLER, "Liturgy and Sacred History in the Twelfth-Century Tympana at Chartres", *Art Bulletin*, 75 (1993), pp. 499-520.
23. L. SPITZER, "The cult of the Virgin and Gothic Sculpture: Evaluating Opposition in the Chartres West Façade Frieze", *Gesta*, 33 (1994), pp. 132-50.
24. P. BINSKI, *Westminster Abbey and the Plantagenets. Kingship and the representation of power 1200-1400*, New Haven y Londres, 1995, esp. pp. 69-77; Idem, "The Angel Choir at Licoln and the Poetics of the Gothic Smile", *Art History*, 20/3 (September 1997), pp. 350-374.
25. P. KURMANN y B. KURMANN-SCHWARZ, "Chartres Cathedral as a Work of Artistic Integration: Methodological Reflections", *Artistic Integration*, pp. 131-152.
26. J. BUGSLAG, "St. Eustace and St George: Crusading Saints in the Sculpture and Stained Glass of Chartres Cathedral", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 66 (2003), pp. 441-464.
27. B. MARIÑO, "Judás mercator pessimus: Mercaderes y peregrinos en la imaginería medieval" en *Los Caminos y el Arte, Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte, Santiago de Compostela, 1986*, Santiago de Compostela, 1989, vol. 2, pp. 31-41; Ead., "Sicut in terra et in inferno". La portada del Juicio de Santa María de Tudela", *Archivo Español de Arte*, 246 (1989), pp. 157-168.
28. L. LAHOZ, "La Portada Norte de San Pedro de Vitoria y su contexto litúrgico", *Norba-Arte* nº XIII (1993), pp. 7-22; Ead., "Contribución al estudio de la portada de Santa Ana. Catedral de Vitoria", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXIII (1996) pp. 79-104; Ead., *El Arte Gótico en Álava*, Vitoria, 1999, pp. 53-54 para la portada de Santa Ana de la catedral, y pp. 61-62 para la de San Pedro, cuya escena del diluvio relaciona con su proximidad de la capilla bautismal.
29. R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, "La portada del Sarmental de la catedral de Burgos: fuentes y fortuna" *Materia*, 1 (2001), pp. 37-71.
30. Incluyo aquí la bibliografía más relevante sobre la escultura gótica de la catedral leonesa. E. BERTAUX, "La sculpture chrétienne en Espagne, des origines au XIVe siècle", *Histoire de l'Art*, dir. por A. MICHEL, Paris, 1906, vol. 2, 1ª parte, pp. 214-295; M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, I, Madrid, 1925, pp. 231, 240-246; F. B. DEKNATEL, "The 13th century gothic sculpture of the cathedrals of Burgos and León", *Art Bulletin*, 17 (1935), pp. 234-389; J. AINUAD Y A. DURÁN SAMPERE, *Escultura Gótica*, Col. Ars Hispaniae VIII, Madrid, 1954, pp. 41-60; FRANCO MATA, *Escultura gótica*, 1, pp. 44-400; J. YARZA LUACES, *La Edad Media*, Col. Historia del Arte Hispánico, vol. 2, Madrid, 1978, pp. 235-237; A.

expresan³⁰. Por esa razón, conviene reelaborar la vieja metáfora de Mâle que equiparaba la catedral con un Espejo quitándole a éste la mayúscula inicial. Las catedrales medievales pueden ser calificadas de especulares, pero en un sentido muy distinto al usado por el investigador francés. Como M. Camille advertía "A la gente medieval le gustaba proyectarse a sí misma en las imágenes de la misma manera que nosotros nos proyectamos en nuestro vídeo, o en la pantalla de nuestros ordenadores"³¹. Y las portadas góticas reflejan, en efecto, de alguna manera, la particular audiencia para la que fueron pensadas, que podía proyectarse o reconocerse en ellas³².

Un tercer elemento que se conjugará necesariamente en este trabajo es el del papel ejercido por el obispo Martín Fernández, que rigió la diócesis entre 1255 y 1288, o de su entorno cultivado, en el dictado de los discursos expresados en los accesos a la catedral. Presuponer que el obispo y su entorno jugaron un papel en su diseño

puede parecer, de partida, un tanto simplista, o poco crítico. De hecho, pensar en la existencia de un programa para cada acceso implica reconocer una intención concreta detrás, aún cuando hoy no podemos distinguir con claridad cuánto hay de intención y cuánto de código semántico inconsciente en la elección de ciertos temas para decorar ciertas portadas³³. Por otro lado, muchas veces no fue el obispo el principal encargado de la financiación de las obras catedralicias o de la selección de los mensajes que se quisieron enunciar en sus programas decorativos³⁴. Es más, no faltaron tampoco en el siglo XIII episodios conflictivos entre obispos y cabildos, y León no es una excepción en este sentido³⁵, pero como se ha reconocido repetidamente Martín Fernández jugó un papel especialmente importante en la captación de fondos para hacer realidad la construcción del nuevo edificio³⁶; y a mi juicio, hay indicios sobrados para creer no sólo que intervino en el dictado de los discursos figurativos de sus portadas -a excepción de la portada norte,

ERLANDE BRANDENBURG, *El arte Gótico*, Madrid, 1992 (1ª ed. París, 1983), p. 84; J. AZCÁRATE, *El arte gótico en España*, Madrid, 1990, pp. 162-169; CI. J. ARA GIL, "Escultura Gótica", *Historia del Arte de Castilla y León*, Valladolid, 1994, pp. 219-329, esp. pp. 240-249; FRANCO MATA, "Influence de la sculpture française", *passim*; Ead., "Juicios Finales", *passim*; Ead., *Escultura gótica*, 2, pp. 51, 303; 321-357; P. WILLIAMSON, *Escultura gótica 1140-1300*, Madrid, 1997 (1ª ed. Londres, 1995), pp. 51-357; R. ABEGG, "La escultura gótica en España y Portugal", en *El gótico. Arquitectura. Escultura. Pintura*, R. TOMAN ed., Colonia, 1999, pp. 374-376; P. KURMANN, "Französischer als in Frankreich: Zur Architektur und Skulptur der Kathedrale von León", *Gotische Architektur in Spanien. La arquitectura gótica en España. Akten des Kolloquiums der Carl-Justi Vereinigung und des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Göttingen. Göttingen, 4.-6. Februar 1994. Actas del Coloquio de la Carl Justi-Vereinigung y del Seminario de Historia del Arte de la Universidad de Gotinga, Gotinga, del 4 al 6 de febrero de 1994*, Ch. FREIGANG ed., Frankfurt del Meno, Madrid, 1999, pp. 105-117, esp. 115-117; FRANCO MATA, "Un pueblo en piedra", *passim*; y las obras de divulgación de M. VALDÉS FERNÁNDEZ, M^a V. HERRÁEZ ORTEGA Y M^a C. COSMEN ALONSO, *El Arte Gótico en la provincia de León*, León, 2001, pp. 63-65; y O. PEREZ MONZÓN, *Catedrales góticas. Catedrales de España*, Madrid, 2003, pp. 177-185.

31. CAMILLE, *Gothic Art. Glorious Visions*, p. 15.

32. Los análisis de las audiencias implícitas iniciados por H. Belting, M. Camille, J. Hamburger o W. Kemp -que centraron su interés en vidrieras, miniatura o imágenes de devoción- fueron aplicadas a la escultura monumental gótica por SPITZER, en "The Cult of the Virgin"; BUGSLAG, "St. Eustace and St George"; L. D. GELFAND, "Negotiating Harmonious Divisions of Power: A New Reading of the Tympanum of the Sainte-Anne Portal of the Catedral Notre-Dame de Paris", *Gazette des Beaux-Arts*, CXL/1606 (2002), pp. 249-260; y J. E. JUNG, en su apasionante y discutible trabajo "Beyond the Barrier: The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches", *Art Bulletin*, LXXXII/4 (2000), pp. 622-657. He tratado de conjugar el papel desempeñado por audiencias específicas en la escultura monumental castellana en "La portada del Sarmental"; y en la escultura funeraria castellana en "Monumenta and Memoria: The XIIIth century episcopal pantheon of Leon cathedral", *Memory and the medieval Tomb*, E. VALDEZ DEL ALAMO con C. PENDERGAST eds., Cambridge, 2000, pp. 269-300; en "Imagery and interactivity. Ritual transaction at the saint's tombs", *Decorations for the Holy Dead*, E. VALDEZ DEL ALAMO y S. LAMIA (eds.), Turnhout, 2002, pp. 19-39; y en "La fortuna sevillana del códice florentino de Las Cantigas", *Quintana*, 1 (2002), pp. 257-273.

33. Sobre la dificultad de reconocer simples intenciones en programas iconográficos véanse las contribuciones de B. BEDOS-REZAK, "Form as Social Process", *Artistic Integration*, pp. 236-248 y M. H. CAVINESS, "Artistic Integration in Gothic Buildings: A Post-Modern Construct?", *Artistic Integration*, pp. 249-261.

34. Teniendo en cuenta por ejemplo, el análisis de los Kurmann sobre el diseño de las portadas del crucero de Chartres, que relacionan con la comunidad canonical, y no con el obispo, véase KURMANN y KURMANN-SCHWARZ, "Chartres Cathedral", pp. 131-152.

35. Sobre las fuertes tensiones que mantuvieron cabildo y obispo durante la primera mitad del siglo XIII y a las que parece haber puesto freno Martín Fernández, véase P. LINEHAN, "La iglesia de León a mediados del siglo XIII", *León y su historia*, III, León, 1975, 1-30, reimpreso en *Spanish Church and Society 1150-1300*, Londres, 1983, 12-76; Id., *The Spanish Church and the Papacy in the Thirteenth Century*, Cambridge, 1971, pp. 268-275.

36. Sobre el papel de Martín Fernández en la promoción de las obras, véase, VALDES et al., *Una historia arquitectónica*, pp. 60-64.

labrada después de su muerte³⁷, sino que se sirvió de ellos para defender sus propias ideas sobre política eclesiástica, y para propagar una nueva espiritualidad de cuño franciscano que debió asumir como propia.

¿FRAGMENTACIÓN?: LA FACHADA SUR

A primera vista, la fachada sur de la catedral de León podría servir como ejemplo palmario para demostrar que la idea holística de una catedral aislada, o incluso la de la existencia de un programa unitario, no ya para el conjunto de escultura monumental de una catedral, sino para el de las portadas de un mismo hastial es mera ilusión. Para su triple acceso se escogieron tres discursos que no parecen guardar relación entre sí. La portada central es apocalíptica (Fig. 2), la de la derecha, hagiográfica, dedicada a san Froilán (Fig. 3) y la de la izquierda, que hoy se presenta con el tímpano sin labrar, se decora únicamente con señales heráldicas en las jambas y arquivoltas (Fig. 4). No podemos saber con seguridad si este tímpano llegó a labrarse durante la Edad Media o no. El grabado de Manuel Navarro y Fernando Sánchez Pertejo que ilustra la obra de M. Risco, publicada en 1792, se muestra un tímpano con decoración vegetal, aunque la fantástica imagen de san Froilán reproducida en el parteluz del acceso central advierte de la escasa fiabilidad de este documento gráfico. Una fuente más segura es el dibujo de José María Avrial realizado en 1845, antes de que se comen-

zase la restauración del edificio donde el tímpano de la portada izquierda no aparece decorado y en cambio, sí, y profusamente el de la central³⁸. ¿Quedó inacabada en época medieval la portada sur? Es posible que así fuera, ya que no se llegaron a labrar tampoco las estatuas previstas para las jambas -las que hoy se ven fueron colocadas allí después de la restauración del siglo XIX³⁹.

Perdida o no parte del discurso de esta portada, y a pesar de la apariencia inconexa de la imaginaria de la fachada sur, se puede reconocer en ella un discurso unitario destinado a hacer visible la estrecha relación del obispo leonés con la monarquía castellana, discurso que debe ser matizado por las particulares funciones que hubieron de tener las puertas, y que adquiere un especial sentido en razón de su propia topografía⁴⁰. Conviene, por ello, reconstruir su primitivo entorno urbanístico. Al tiempo que se edificaba la catedral gótica se construía un nuevo palacio episcopal, situado en el solar que todavía ocupa el actual, que comunicaba con aquella por medio de una galería, apoyados, una y otro, sobre la muralla. Es más, la galería de comunicación se levantó sobre uno de los accesos principales al interior del recinto amurallado de la ciudad de León, la llamada Puerta Obispo (Fig. 1)⁴¹. Esta galería y otras edificaciones posteriores que apoyaban sobre el flanco sur de la catedral fueron derribadas lamentablemente en 1911 desfigurando el sentido original de la fachada meridional de la catedral. Las portadas del hastial sur se abrían, cuando fueron labradas, frente al palacio

37. Sobre esta portada véase FRANCO MATA, *Escultura gótica*. 2, pp. 92-101 donde se refiere también a todas sus publicaciones anteriores. A mi juicio el estudio de esta portada debería ser emprendido también considerando los parámetros topográficos y teniendo en consideración el contexto histórico en que fue labrada. Es la portada de los canónigos, la portada de acceso al claustro y la canónica, y su carácter retardatario o antiqüizante podría tener que ver con el conservadurismo de los canónigos leoneses a finales del siglo XIII. El desfase que uno percibe en León entre el novedoso discurso -tanto iconográfico como formal- sobre la Resurrección enunciado en la portada occidental, que analizaré en este trabajo y la tradicional formulación de una portada visionaria -mandarla incluida- en la portada del claustro podría corresponderse con el contraste entre la cultura visual internacional del obispo Martín Fernández y la tradicional de los canónigos legionenses de la siguiente generación.

38. Véanse los dibujos en GONZÁLEZ-VARAS, *La catedral de León. Historia y Restauración*, p. 333, figs 21 y 85. Entre la fecha en que se realizó el grabado y la del dibujo, a pesar de que el hastial sur presentaba derrumbes, la única obra de afianzamiento que se realizó fue el recalzo de los botareles de la fachada sur; véase, *ibid.*, pp. 92-97, por lo que parece probable que esa portada nunca hubiese contado con un tímpano esculpido. Los grabados y dibujos posteriores -de 1863 y 1868- también presentan esta portada sin decoración escultórica. Véase *ibid.*, fig. 37.

39. Sobre la colocación de estas estatuas en época relativamente reciente, véase FRANCO MATA, *Escultura gótica*. 2, pp. 62-63.

40. ERLANDE-BRANDENBURG, *El arte gótico*, p. 84 no descarta la hipótesis de que la portada de San Froilán fuese planeada originalmente para el frente occidental, siguiendo el ejemplo de modelos franceses, como Amiens o Bourges, que también dedican portadas a santos prelados, pero, como expondré más adelante, existen razones de peso para creer que fue planeada para su actual localización.

41. GONZÁLEZ-VARAS, *La catedral de León. Historia y restauración*, pp. 457-493; Id. "La Edad Contemporánea (1859-1901)", pp. 354-359; C. ESTEPA DÍEZ, "El contexto histórico. La construcción de la catedral y la ciudad de León", *La catedral de León. Mil años de historia*, León, 2002, pp. 11-33.

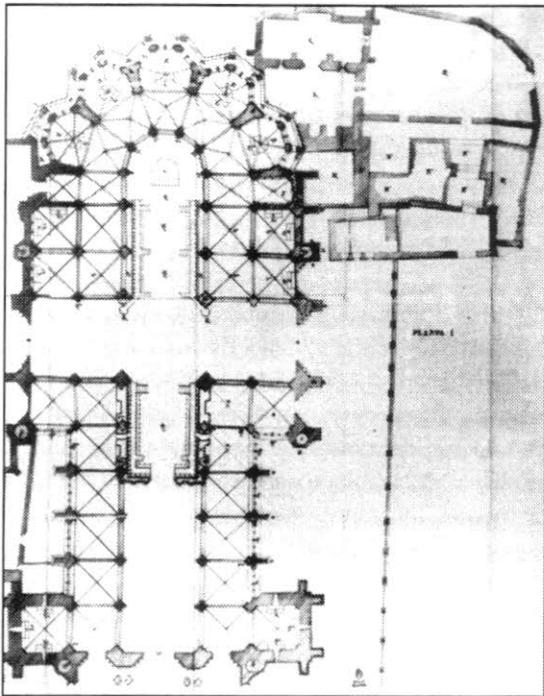


Figura 1. Catedral de León. Planta con detalle de las construcciones adosadas por el costado sur. Demetrio de los Ríos. (Tomada de I. GONZÁLEZ-VARAS, "La Edad contemporánea (1859-1904)" en M. VALDES, C. COSMEN, M. V. HERRAEZ, M. D. CAMPOS, I. GONZÁLEZ-VARAS, Una historia arquitectónica de la catedral de León, León, 1994, pp. 354-359).

episcopal y ante una transitada calle que discurría desde la Puerta Obispo hacia el corazón de la ciudad⁴². Era, entonces, el acceso a la catedral que el prelado y los visitantes prestigiosos contemplaban desde la residencia episcopal; y era, también, el escaparate del poder episcopal para los viajeros que accedían a León desde el este.

Creo que estas circunstancias influyeron en la elección de las imágenes con que se decoraron las tres portadas de la fachada sur. Como ha advertido A. Franco, la portada central presenta una visión intemporal de la Gloria que remite al Apocalipsis (Ap. 4,5) (Fig. 2)⁴³. Cristo preside el tímpano acompañado por los evangelistas en sus pupitres, mientras los ángeles inciensan su gloria.

En el dintel, los apóstoles conversan animadamente por parejas mientras en las arquivoltas, los ángeles alumbran con sus cirios, y los ancianos tañen sus instrumentos en un celestial concierto. Es evidente, como se ha repetido en diversas ocasiones, que el modelo se ha buscado en la portada del Sarmental de la catedral burgalesa, aunque se ha transformado. Allí los evangelistas se disponían siguiendo un esquema ideográfico, los apóstoles aparecían sentados en cátedras, y en las arquivoltas se incluían representaciones de las distintas ramas del conocimiento humano simbolizadas en imágenes de maestros que enseñan música, geometría, física o gramática a sus discípulos. Como ya he defendido en otro lugar, no creo que la elección del modelo fuese gratuita. Responde a una exigencia del *decorum*, de decoro: el Sarmental se había convertido en el modelo adecuado para el acceso a la catedral vecino al palacio episcopal. La similitud entre el programa del Sarmental y la portada central-sur de León encuentra, entonces, explicación en razón de su parecida localización en el contexto urbanístico⁴⁴. La portada del Sarmental lindaba a occidente con el palacio episcopal recién construido, contiguo al antiguo claustro, donde se encontraba la escuela catedralicia, a espaldas de la ciudad. Pocos años después de labrada la portada, en 1264, casi finalizada la fábrica de la nueva iglesia, se planea una ampliación de palacio episcopal, y se construye el claustro nuevo y la nueva cabecera⁴⁵. Entonces, el atrio del Sarmental y el palacio quedaron aislados de la plaza por medio de un arco -el *portido*- que comunicaba el nuevo recinto claustral con el antiguo palacio episcopal. La portada del Sarmental fue pensada, entonces, como un acceso privado para el obispo y los canónigos, y por esa razón debió ser considerada un modelo adecuado para la portada central de la fachada sur leonesa, que repite, no sólo el programa apocalíptico burgalés, sino también la figura de un santo prelado en el parteluz. En Burgos, san Indalecio, el primer obispo de la sede, encarnaba la antigüedad y el prestigio de la dignidad episcopal, y en León lo hacía san

42. W. MERINO RUBIO, "León en el siglo XV", *Tierras de León*, (1972), pp. 13-62; C. ALVAREZ ALVAREZ, *La ciudad de León en la Baja Edad Media*, León, 1992; y la contribución de D. Campos Sánchez-Bordona en este mismo volumen.

43. FRANCO MATA, *Escultura Gótica*. 2, pp. 65-82.

44. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, "La portada del Sarmental", pp. 193-195.

45. Sobre la construcción del claustro y de una segunda corona de capillas radiales en la catedral de Burgos, véase H. KARGE, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid, 1995 (1^o ed. Berlín, 1989), pp. 109-116, 239-246; 256-262.

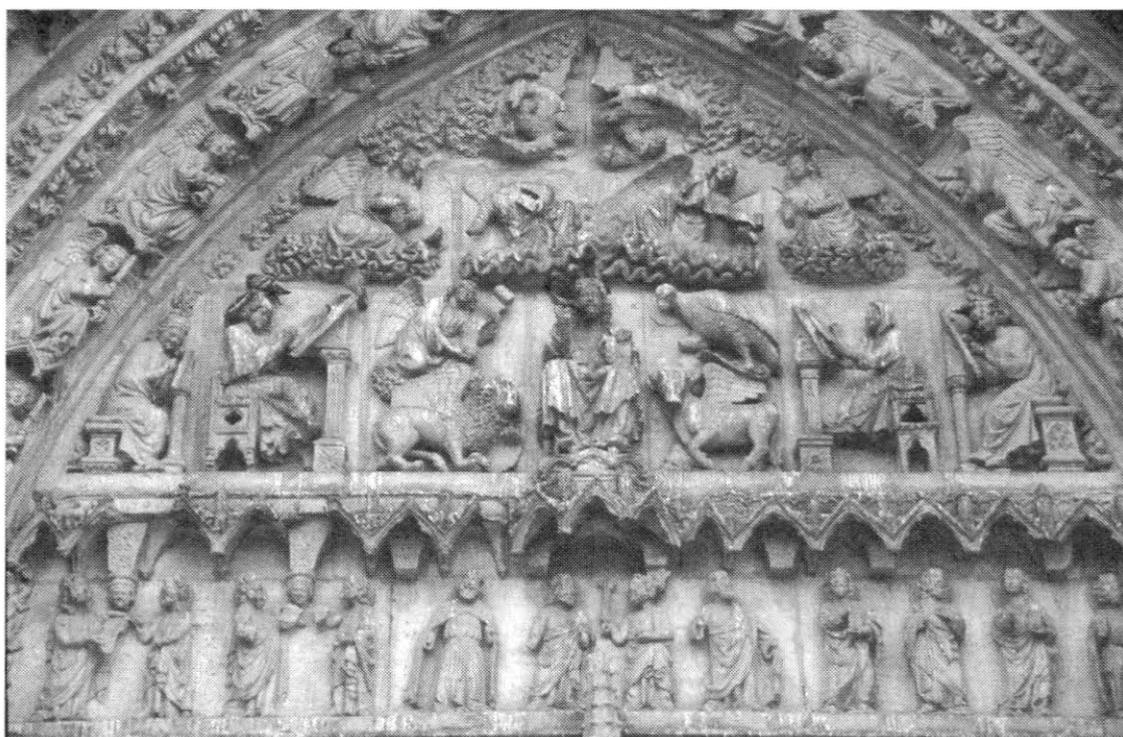


Figura 2. Catedral de León. Fachada sur. Portada central. Programa apocalíptico (Ap. 4-5). (Foto I. Gigirey)

Froilán, considerado entonces el reformador de la sede, y cuyas reliquias se veneraban en el interior de la catedral⁴⁶.

Es más, las diferencias topográficas entre Burgos y León pueden explicar algunas de las diferencias entre la iconografía del Sarmental y la de la portada leonesa. El Sarmental era el principal acceso del obispo, pero también de los capitulares burgaleses, que podían reconocerse a sí mismos *figuraliter* en los atildados apóstoles sentados en sus cátedras en el dintel, o en los maestros que enseñaban las artes liberales a sus discípulos en las arquivoltas. Estas particularidades burgalesas, que conferían un tono sapiencial al programa apocalíptico, se han suprimido en la portada leonesa. Para ella no estaba prevista una audiencia específicamente canónica⁴⁷. Los capitulares habrían de tener su propia portada, la que comunicaba la catedral con el claustro, dispuesto, al norte. En cambio, el discurs-

so episcopal se acentuaba ahora al incluir una segunda portada dedicada a un prelado: la portada sur-este mostraba la muerte y el traslado de las reliquias de san Froilán desde el monasterio cisterciense de Moreruela a León, traslado efectuado a finales del siglo XII bajo los auspicios del obispo Manrique de Lara (Fig. 3)⁴⁸.

Tanto la elección de estos dos episodios para una portada dedicada a un santo prelado del que se conservaba una *vita* latina, como el despliegue narrativo que adquiere el cortejo procesional que acompaña el cuerpo del santo desde el monasterio cisterciense a la catedral merece un comentario ulterior. Los dos episodios se corresponden con las dos celebraciones litúrgicas que articulaban el culto al santo enterrado en la catedral, las fiestas de su muerte -4 de Octubre- y traslación de sus restos -11 de Agosto-, fiestas documentadas ya en 1260, cuando el canónigo leonés

46. Posiblemente también una imagen de san Froilán decoraba el primitivo programa monumental de la portada de la sala capitular, véase, R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, "Una empresa olvidada del primer gótico hispano: el programa escultórico de la sala capitular de la catedral de León", *Archivo Español de Arte*, 276 (1996), pp. 389-406.

47. Ya había analizado esta dependencia en "La portada del Sarmental", pp. 193-195.

48. Agradezco a María Herráez el haberme sugerido la relación entre la portada y la noticia de las procesiones de san Froilán. W. Sauerländer en su ponencia en este mismo congreso también sugirió la posible relación entre la devoción al santo, la circulación de peregrinos que visitasen su sepulcro y la iconografía de la portada.

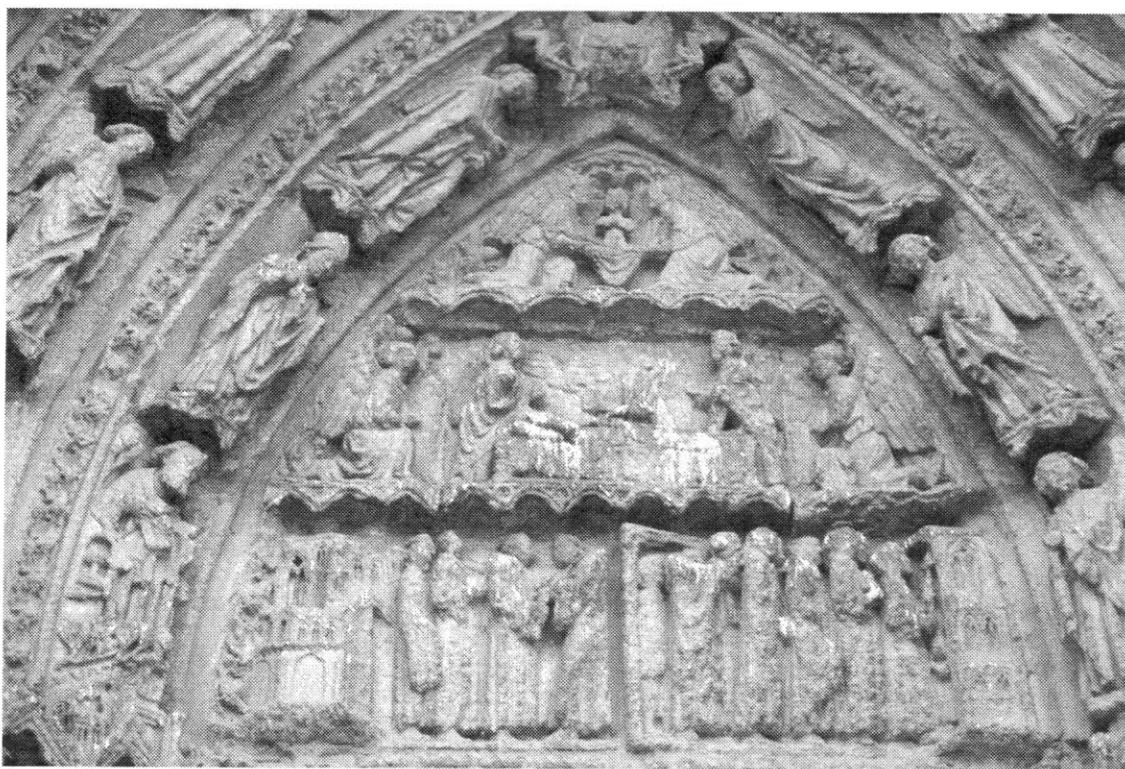


Figura 3. Catedral de León. Fachada sur. Portada este. Muerte y traslación de las reliquias de san Froilán. (Foto I. Gigurey)

Alfonso Martínez instituía para enriquecer su celebración, sendas procesiones de "San Fflorán" a cargo de las rentas de sus propiedades⁴⁹. ¿Podría relacionarse la institución de estas procesiones con la labra de la portada? S. Murray, al analizar la portada de San Fermín de la catedral de Amiens, en la que también se figura el traslado de las reliquias del santo a la ciudad, señalaba que en el tímpano se evocan -en la figura de *l'Homme Vert*- las ceremonias paralitúrgicas de la vísperas de la fiesta; y pone también en relación la portada dedicada a San Honorato de la misma catedral con las procesiones que, con objeto de recaudar fondos para la construcción de la catedral, pasaron el relicario del santo local por diversos pueblos de la comarca en 1240⁵⁰. Quizá también en León la procesión esculpida evoque de alguna manera las celebraciones litúrgicas vinculadas a la fiesta del santo, pero, lamentablemente, la documentada procesión instituida por el canónigo en 1260 restringe su recorrido al claustro y parece

estrechamente vinculada a la celebración particular de aniversarios. La escena procesional de la portada leonesa subraya, en cambio, de un modo explícito, la función liminar de la propia puerta, que incluso aparece representada en ella. Además, su disposición, en el extremo oriental del acceso sur, se explica no sólo por su vecindad al palacio episcopal, sino también por su proximidad a la Puerta Obispo; y uno tiene la impresión de que el relieve de la traslación del santo encerraba la intención de integrar esa puerta de la ciudad en el relato hagiográfico y en un recorrido devocional. La minuciosa descripción de tres hitos arquitectónicos resume visualmente el póstumo recorrido del prelado: la cuidada representación del monasterio -a la izquierda-, la puerta de la ciudad de León -en el centro-, y la de la catedral -en el extremo derecho-. Los devotos locales que, accediendo a León desde el este, se acercasen a impetrar favores a la tumba del santo reconocerían en el relieve su propia procesión.

49. Véase J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección Documental del Archivo de la Catedral de León (1230-1269)*, León, 1993, p. 365, doc. nº 2219. Ambas procesiones seguían celebrándose en el siglo XIV, véase V. A. PALENZUELA, *Colección Documental del Archivo de la Catedral de León. Actas Capitulares I (1376-1399)*, León, 1999, docs. nos. 905, 1219 y 1228.

50. MURRAY, *Notre Dame. Cathedral of Amiens*, pp. 109, 115, 119.

La exclusiva decoración heráldica que vemos hoy en la portada suroeste -bautizada tardíamente como Portada de la Muerte por la personificación labrada en una ménsula en el siglo XV- pudo venir determinada, también, por su localización fronterera al palacio (Fig. 4). Como hace tiempo advirtiera M. Gómez Moreno, las armas con que se decoran las jambas y arquivoltas, el cuartelado de Castilla y León y las lises de Francia, deben hacer referencia al matrimonio del heredero de la corona castellana Fernando de La Cerda con la princesa Blanca de Francia, que se celebró en el año 1269, y obliga a fechar su diseño entre esta fecha y el año de la muerte del infante acaecida en 1275⁵¹. Esta portada es uno de esos ejemplos en los que el modelo teórico del uso de los condicionales contrafácticos en el estudio de la historia puede dar buenos resultados⁵². ¿Qué hubiera sucedido si el infante no hubiera muerto prematuramente? Cuando se labró la portada leonesa no podía preverse en ningún caso la temprana pérdida del heredero de la corona, y en ella se celebraban no sólo sus esponsales sino el afianzamiento de una alianza con la corona francesa que el enlace hacía esperar, alianza que se truncó tras la muerte del infante, que, como es sabido, desencadenó graves disputas sobre la sucesión en los últimos años del reinado de Alfonso X.

Existían razones de peso para celebrar en una portada de la catedral de León los esponsales regios. El obispo Martín Fernández, estrecho amigo del monarca Alfonso X durante buena



Figura 4. Catedral de León. Fachada sur. Portada oeste. Detalle. Decoración heráldica. (Foto I. Gijirey).

parte de su vida⁵³, había sido el padrino de bautismo del heredero, y jugó un papel importante en las capitulaciones matrimoniales⁵⁴. En 1269 firmaba en Toledo, junto con Sancho de Toledo, Alfonso de Palencia y Vivián de Calahorra las actas protocolarias del compromiso nupcial que habría de llevar a Francia el canónigo de Reims Guillaume de Chateleault, que permitirían el viaje definitivo de la novia para encontrarse con su esposo⁵⁵. El obispo leonés asistió, por supuesto, a los esponsales, que se celebraron en Burgos el treinta de Noviembre, y pocos meses después -en Julio de 1270- acogió a los recién casados en León, en donde se detuvieron durante doce días en su "viaje de luna de miel" que tenía como destino último Compostela. Allí, el infante recibió en guarda y encomienda todos los vasallos y las cosas del obispo de León, su padrino -"todas las cosas del obispo de

51. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental*, p. 231; FRANCO MATA, *Escultura gótica*, 2, pp. 62-64.

52. G. HAWTHORN, *Mundos plausibles, mundos alternativos. Posibilidad y compensación en la historia y en las ciencias sociales*, Cambridge y Nueva York, 1995 (1ª ed. Cambridge y Nueva York, 1991) propone el uso de los condicionales contrafácticos como herramienta hermenéutica en los estudios sociales.

53. Sobre las relaciones entre Alfonso X y Martín Fernández, que se deterioraron en los últimos años de la vida del monarca véase J. M. NIETO SORIA, "Los obispos de León en sus relaciones con la monarquía, 1250-1350", *Archivos leoneses*, 74 (1983), pp. 201-216; Id., *Las relaciones monarquía-episcopado castellano como sistema de poder (1252-1312)*, Madrid, 1983; Id., "Algunas consideraciones sobre el patronato real castellano-leonés en los siglos XIII y XIV", *Anuario de Estudios Medievales*, 15 (1985), pp. 203-227. Sobre Alfonso X y la catedral de León véase M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, "El rey, la catedral y la expresión de un programa", *Espacio, tiempo y forma*, serie 7ª, nº 5 (1992), pp. 27-51.

54. Martín Fernández figura como electo de León ya en 1254 y como obispo en 1255. En 1263 Alfonso X le otorgaba poderes, y a los restantes procuradores en la santa sede, para atender sus asuntos -sobre la candidatura al imperio- (véase A. BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X el Sabio*, Barcelona, 1984, p. 341), y de nuevo en 1266 Martín Fernández volvió a Roma, por la misma cuestión de la candidatura castellana (véase *ibid.*, p. 413). Sabemos que el obispo leonés Martín Fernández fue padrino de bautizo del infante Fernando de La Cerda por una certificación de nacimiento del infante conservada en los archivos nacionales de París (véase *ibid.*, p. 482, y J. PAZ, *Documentos relativos a España existentes en los archivos nacionales de París. Catálogo y extractos de más de 2000 documentos de los años 1276-1844*, Madrid, 1934, p. 9). Y en una sentencia dictada por el infante en 1270, que resolvía un pleito entre el cabildo leonés y Mansilla, el infante se refiere a él reiteradamente como "mio padrino", véase *ibid.*, p. 482; y J. M. RUIZ ASENCIO y J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección Documental del Archivo de la Catedral de León, IX (1269-1300)*, Madrid, 1994, docs. nos. 2291, 2294, pp. 11, 13-16, esp. pp. 15,16.

55. BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X el Sabio*, p. 480.

Leon, mio padrino"-⁵⁶. El rey había delegado en el heredero la protección del obispado. No resulta extraño suponer que la portada sur occidental hubiese sido labrada habiendo previsto futuras visitas del heredero, que, probablemente habría preferido alojarse en el "moderno" palacio de su padrino, contiguo a la catedral, y no en el antiguo palacio real de San Isidoro⁵⁷. Una "portada regia" daría la bienvenida al heredero cuando entrase en la nueva fábrica. De nuevo la audiencia se reconocía en los programas para los que iba destinados.

Además, la estrecha relación entre el obispo y los futuros reyes castellanos se explicitaba en la vecindad entre la estatua del obispo reformador - en el que don Martín podía reconocerse *figuraliter*- y la "portada regia". *Regnum y sacerdotium* se fundían de nuevo, como en el hastial sur de la catedral de Chartres, o en la portada de Santa Ana de Notre-Dame de Paris, para mostrar una imagen ideal de consenso entre monarquía y poder episcopal, pero si la imagen ideal surgía en los ejemplos franceses como desafíos ante situaciones conflictivas, en León, en cambio, se erigía como símbolo de unas grades esperanzas⁵⁸. Es más, en el entorno topográfico de esta portada debe considerarse también el sepulcro del obispo Martín Fernández, un *enfau* empotrado en el muro occidental del transepto sur de la catedral, y cuya disposición debía haber elegido ya en el año 1269, el año de la boda, el mismo año en que en las *Constituciones Sinodales* restringe el derecho a enterrarse en la nueva catedral exclusivamente a obispos y monarcas, ordenanza que cabe relacionar con el planteamiento del panteón episcopal⁵⁹. Esperando una larga vida a la pareja recién casada, don Martín preveía que lo primero que habrí-

an de ver los futuros monarcas al entrar en la catedral por la "portada regia" había de ser la tumba de su padrino. Pero, como es sabido, tras la prematura muerte de don Fernando la historia cobró un rumbo muy distinto al que el prelado leonés aventuraba. R. Abegg recordaba recientemente que la decoración heráldica y las efigies reales del claustro de la catedral de Burgos deben entenderse en un ambiente de nostalgia por pasados tiempos mejores, en un momento en el que Alfonso X parece desplazar sus intereses hacia el sur⁶⁰. La contemporánea portada sur de la catedral leonesa, con su exaltación del matrimonio del heredero de la corona y su tímpano sin labrar se muestra, en cambio, como el símbolo de unas grandes esperanzas frustradas.

IMÁGENES BAPTISMALES PARA LA CAPILLA PARROQUIAL DE SAN JUAN

Si la fachada sur de León era una fachada pensada para los altos dignatarios civiles y eclesiásticos que habría de alojar don Martín en su palacio, y para los peregrinos que visitaban el sepulcro de San Froilán, la portada occidental de León era la portada de los ciudadanos de León, la del gran público, y creo que fue diseñada teniendo en cuenta las diversas actividades para las que servía de escenario, entre las que deben contarse, como ha señalado A. Franco Mata, la función judicial, pero también otras derivadas del uso del atrio occidental como cementerio. Es más, del mismo modo que en el hastial meridional la diferente temática de las tres portadas parecía intentar canalizar a audiencias específicas para cada una de ellas -se apelaba a la monarquía en la más occidental, a los prelados, en la central, y a los

56. BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X el Sabio*, pp. 513-514; y J. M. RUIZ ASENCIO y J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección Documental del Archivo de la Catedral de León, IX (1269-1300)*, Madrid, 1994, docs. 2291, 2294, pp. 11, 13-16, esp. pp. 15,16.

57. Desgraciadamente no nos han quedado noticias ni vestigios sobre el estado del palacio real leonés de San Isidoro en el siglo XIII. De todos modos, la decadencia que desde 1230 sufrió la institución y el relevo que habrá de tomar la catedral en el protagonismo urbano hacen pensar que también la monarquía cambió de sede física en su paso por la ciudad de León. El contraste entre las numerosos donaciones y exenciones otorgadas por Alfonso X a la catedral y las escasas a San Isidoro -se limita a confirmar los privilegios concedidos por su padre- son otro indicio de este desplazamiento. Es más, mientras el infante de La Cerda toma bajo su protección el obispado de León, no otorga, en esa visita a la ciudad, ningún privilegio a San Isidoro. Sobre los privilegios de San Isidoro, véase M. E. MARTÍN LÓPEZ, *Patrimonio cultural de San Isidoro de León. Documentos de los s. X-XIII*, León, 1995.

58. Véase, por ejemplo el análisis de caso de Chartres y de otras catedrales en B. ABOU-EL-HAJ, "Artistic Integration Inside the Cathedral Precinct: Social Consensus Outside?", *Artistic Integration*, pp. 214-235. Para el caso específico de la portada de Santa Ana de Notre-dame de Paris, véase L. D. GELFAND, "Negotiating Harmonious Divisions of Power", esp. p. 251.

59. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, "Monumenta and Memoria: The XIIIth century episcopal pantheon of Leon cathedral", pp. 269-300. Se hace eco de estas conclusiones FRANCO MATA, *Escultura gótica.2*, pp. 381-393 a quien envié el texto en prensa.

60. R. ABEGG, *Königs- und Bischofsmonumente. Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos*, Zürich, 1999.

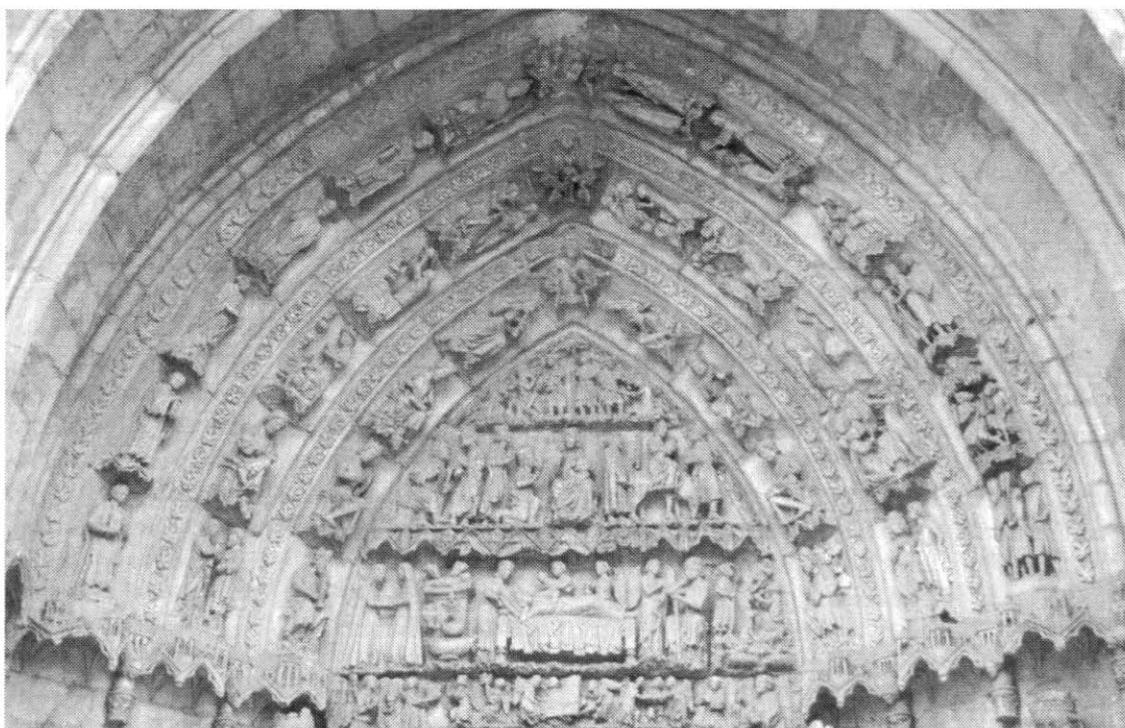


Figura 5. Catedral de León. Fachada occidental. Portada norte, portada de san Juan Bautista. (Foto I. Girey).

peregrinos devotos a san Froilán en la sur-, en el hastial occidental ha de reconocerse un acceso específico para los feligreses de la parroquia que alojaba la propia catedral.

El hastial oeste presenta, como ya observaron M. Gómez Moreno, J.B. Deknatel y A. Franco Mata un binomio muy común en las portadas occidentales del gótico clásico: el Juicio Final y la Coronación de la Virgen, pero a diferencia de lo que solía ser habitual en las portadas francesas, en la portada norte, dedicada a la infancia de Cristo, se circunscribe a una única arquivolta la representación de su genealogía humana -simbolizada por el árbol de Jesé- y se decoran, las restantes, con un esquema de la jerarquía eclesiástica, y con sendos ciclos narrativos con la vida y martirio de san Juan Bautista y san Pablo (Figs. 5, 11 y 12). A. Franco Mata buscaba la razón para la inclusión de un ciclo dedicado al Bautista en dos circunstancias: una de carácter teológico, pues

reconocía en la formulación figurativa leonesa un claro paralelismo entre las vidas de Cristo y su primo; y otra en el hecho de que san Juan fuese uno de los patronos de la ciudad⁶¹. Pero no existe constancia de semejante patronazgo en época medieval, y a mi juicio habrá que buscar de nuevo en la primitiva topografía de la catedral la razón para el especial protagonismo que adquiere no sólo el Bautista, sino el sacramento del Bautismo, en esta portada.

Un aspecto que se ha obviado a menudo a la hora de estudiar las catedrales góticas, como hace ya unos años recordaba A. Erlande-Brandenburg es el que respecta a la localización del culto parroquial en la estructura del edificio catedralicio, así como el papel ejercido por éste en su decoración, un aspecto que, como veremos, adquiere especial relevancia a la hora de comprender la elección de ciertos temas en la portada norte de la fachada occidental de León⁶². Las catedrales medievales

61. FRANCO MATA, *Escultura gótica*. 2, p. 128.

62. A. ERLANDE-BRANDENBURG, *La catedral*, pp. 240- 241. El autor parece más interesado en su exposición por casos singulares en los que las catedrales góticas fagocitaron iglesias parroquiales contiguas, como el célebre caso que desató un importante litigio entre la parroquial de San Nicolás y la catedral de Amiens, o la singular solución de Angers, que dispuso la parroquial a los pies de la iglesia. No faltan casos hispanos de este tipo, como el problema suscitado por la vieja parroquia de Santiago de La Fuente al construirse la catedral gótica de Burgos, quedando el antiguo edificio empotrado en el costa-

destinaban una de sus capillas al culto parroquial, capilla en la que se situaba la pila bautismal. La catedral románica de León restaurada por el obispo Pelayo en 1073 contaba ya con una capilla dedicada al Bautista con este fin, en uno de los ábsides de la cabecera⁶³. Todavía sigue abierto hoy día el debate acerca de la pervivencia de la vieja fábrica románica hasta mediados del siglo XIII, o de la posibilidad de que hubiera sido reemplazada por una nueva a finales del siglo XII, pero haya existido o no una catedral tardorrománica en León⁶⁴, un documento fechado en 1287, al que aludiremos más adelante, demuestra que en la fábrica catedralicia que fue derribada para construir la actual catedral gótica la capilla de San Juan, iglesia parroquial y baptisterio, se encontraba todavía en uno de los ábsides de la cabecera, contiguo al ábside principal.

En la nueva catedral gótica la capilla de San Juan Bautista que alojaba la fuente bautismal se trasladó a los pies de la iglesia, con la intención de mejorar la organización del culto en el interior del templo y de evitar interferencias entre la celebración de las horas canónicas y las derivadas del culto parroquial. Ya D. de los Ríos, en su monografía sobre la catedral de León, documentaba la existencia de la capilla de san Juan en el cuerpo bajo de la torre norte de la fachada occidental desde 1271, y decía "sirvió de antiguo para la

administración de los santos sacramentos", una noticia que repetirá después M. D. Berrueta (Fig. 1)⁶⁵. El arquitecto restaurador debía haber visto, entre la documentación de la catedral, la manda incluida en el testamento de don Yuaanes, de 1270, al "capellán de Ssan Yuaanes de Santa María"⁶⁶. Aunque esta cita no implica necesariamente que la capilla de la torre norte estuviese entonces terminada, es probable que por esas fechas la antigua fábrica hubiese sido ya destruida⁶⁷. En 1273 se vuelve a hacer referencia a esta capellanía, y a su carácter parroquial⁶⁸; al año siguiente se repite una manda al "capellan de Ssant Yuaanes de Rregla", y en 1280 se califica al capellán de "rector de Sant Yuaanes de Santa María de Regla", aludiendo a su función de párroco⁶⁹. Pero el documento más completo que confirma el carácter parroquial de la capilla y su localización en el interior de la catedral está fechado en 1287. En él se informa de las competencias que desde antiguo tenía el capellán o rector de San Juan y se especifica que la nueva capilla heredaba la función parroquial y bautismal de la antigua. Se explica que, al encontrarse la capilla parroquial en la vieja fábrica contigua al coro, algunos capitulares preferían asistir allí al oficio matutino, estorbando a la celebración principal, por lo que se prohibió a los capellanes de San Juan recitar el oficio en voz alta; y que, al decidir trasladarla a un lugar alejado del coro en la nueva fábrica, el párroco deberá cantar en voz alta

do noroccidental del nuevo. Sin embargo, estos casos no deben confundirse con la existencia de una capilla destinada a parroquia en todas la catedrales.

63. El obispo Pelayo, en su testamento, de 1073 describe en la iglesia restaurada una capilla absidal dedicada a san Juan Bautista que funcionaba como baptisterio: "*Laboravi facere de meo et adquirere de aliis probatis personis bec omnia que secuntur et que audituri estis*". *Inprimis erexi altarem de Beate Marie... similiter erexi aliud altare in medio basilice in honorem Sancti Saluatoris et omnium apostolorum... ex altera vero oratorium Beati Iboannis Baptiste et Beati Cipriani martiris, in quo oratorio altare cum sua absida erexi a fundamentis, et constitui ibidem locum baptisterii, ubi prius fuerat locum refectorii...*", véase J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental del Archivo de la catedral de León. IV (1032-1109)*, León, 1990, doc. 1190, p. 443, también citado en VALDES et al., *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, p. 23 y p. 31.
64. Recientemente diversos autores, todos ellos leoneses, defienden la existencia de una catedral tardorrománica G. BOTO VARELA, *La memoria perdida. La catedral de León (917-1255)*, León, 1995, *passim*; Id., "Las catedrales prerrománica y románica. Escenarios para la coronación de los reyes de León", en *La catedral de León. Mil años de Historia*, León, 2002, pp. 33-48; VALDES et al., *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, pp. 33-40. Para una revisión de esta cuestión, véase la contribución de Isidro Bango en este mismo volumen.
65. D. DE LOS RÍOS Y SERRANO, *La catedral de León*, Madrid, 1895, vol. 1, pp. 83-84; M. D. BERRUETA, *La catedral de León*, Madrid, 1951, p. 62.
66. J. M. RUIZ ASENCIO y J. A. MARTÍN FUERTES, *Colección Documental del Archivo de la catedral de León. IX (1269-1300)*, León, 1994, doc. n° 2295, pp. 16-22, esp. p. 18.
67. VALDES et al., *Una historia arquitectónica*, p. 62 suponen que hacia 1260 ya debía estar derribada la vieja fábrica porque ya había culto en el altar mayor de la nueva.
68. RUIZ ASENCIO y MARTÍN FUERTES, *Colección Documental. IX*, doc. nro. 2333, pp. 9-99. La referencia se encuentra en una pesquisa llevada a cabo por el mandato del cabildo sobre lo que debe llevar García Pérez de la tercia de la capilla de San Juan de León, y se especifica su carácter parroquial: "...e la tercia de los dineros que sacan de los feligreses e que dan por diezmo de lavor de sus manos".
69. RUIZ ASENCIO y MARTÍN FUERTES, *Colección Documental. IX*, docs. nros. 2338 y 2401, pp. 103-106, esp. p. 104; y 185-186.

las horas⁷⁰. En el documento se precisa, además, que en la nueva capilla de San Juan se encuentra la pila bautismal, y se enumeran, entre las competencias de su capellán o rector, bendecirla una vez al año; e imponer la ceniza en el coro mayor el Miércoles de Cuaresma. Esta capilla parroquial de San Juan no podría ser, entonces, una de las capillas de la cabecera, y todavía hoy la capilla abierta en el cuerpo bajo de la torre norte conserva la dedicación a San Juan⁷¹. En el siglo XIV la capilla del cuerpo bajo de la torre siguió funcionando como parroquia, ya que en un acuerdo de *Actas Capitulares* de 3 de Abril de 1376 se cita el "tercer cabildo de la tercia de San Juan de Regla y del altar mayor y de todas las cosas que pertenecen a la tesorería, de la puerta de la iglesia para dentro", desechando cualquier duda sobre la localización de esta capilla en el exterior de la catedral; y en otro de 23 de Mayo del mismo año se documenta que sigue funcionando como parroquia, ya que en él se recoge que el cabildo presentó a Alfonso Martínez a la rectoría de la iglesia de San Juan de Regla, entonces vacante⁷². Una noticia de 31 de Julio de 1454 recogida en los *Libros de Cuentas* viene, además, a confirmar que la dedicación a

San Juan se extendía también a la torre norte, y confirma la intitulación de iglesia a la capilla, a raíz de su función parroquial: "Item mandaron los señores con el provisor guardar la iglesia y torre de San Juan"⁷³.

Las funciones parroquiales de la capilla situada en el cuerpo bajo de la torre norte pudieron determinar, en buena medida, el programa de la portada llamada "de san Juan", la portada norte del hastial occidental. Al ser el acceso a la capilla parroquial de San Juan, en la que se administraban los sacramentos, era, entonces, la puerta por la que los ciudadanos de León todavía niños entraban no sólo por primera vez en el cuerpo físico de la catedral, sino también en el cuerpo espiritual de la iglesia. Y esta función se hace especialmente patente en el discurso figurativo con que se decora, en que se celebra y anuncia el sacramento purificador. En el ciclo de infancia desplegado en el tímpano se subraya de un modo especial la escena central del segundo registro. En él se ha sustituido la habitual Natividad, que solía presidir los ciclos de infancia de Cristo en las iglesias góticas francesas -

70. RUIZ ASENCIO y MARTÍN FUERTES, *Colección Documental*. IX, doc. nº 2498, pp. 304-307. A mi juicio, debe haber un pequeño error en la transcripción del documento que señala "rectorem siue capellanum capella Sancti Johannis, que est sita infra ecclesiam Beate Marie". Debe leerse *intra* y no *infra* ya que en alusiones documentales posteriores se confirma su inclusión dentro de la fábrica de la catedral. El error en la preposición ha llevado a suponer que la capilla de San Juan de Regla debía estar situada cerca del claustro y fuera de la iglesia, a lo que debió contribuir el hecho de que a la capilla se la intituló de iglesia en algunos documentos, pero esta titulación le viene dada por su función parroquial. Se hacen eco de esta opinión VALDÉS et al., *Una historia arquitectónica*, pp. 39-40, que sitúan hacia 1250 la parroquia de San Juan en el claustro, pero no explican por qué. El documento de 1250 en el que se hace referencia a la capellanía de San Juan no indica en absoluto que se trata de una capilla en el claustro, y aún puede estar relacionada con la primitiva capilla de San Juan en la vieja fábrica (véase el documento en RUIZ ASENCIO, *Colección documental*. VIII, doc. nro. 2097, pp. 170-171). En un documento fechado entre 1227 y 1250 se cita de nuevo la capilla de San Juan entre los distintos altares de la catedral (*ibid.*, doc. nro. 2101, pp. 175-177).

Sin embargo, del texto del documento de 1286 se deduce que la capilla de San Juan está en la catedral, y situada lejos del coro, es decir, que tiene que ser una de las abiertas en los cuerpos bajos de las torres de la fachada occidental. Los tres canónigos ancianos a los que preguntan las antiguas competencias de los capellanes explican el antiguo problema de interferencias en los oficios matutinos por la proximidad entre la antigua capilla de San Juan y el coro en la vieja fábrica: "Matutini uero consueuerunt in predicta capella Sancti Johannis, maxime tempore hyemali, satis bene omnibus diebus totius anni per rectorem uel capellanum predictae capelle antiquitus celebrari, set quia clerici de choro iban pro solatio ad legendum et cantandum alcius in matutinis eiusdem capelle, chori officio ab eis pretermisso, et cum ipsa capella tunc esse prope chorum officium matutinorum capelle impediret officium matutinorum chori, prohibebatur fuit rectori uel capellano ipsius capelle ne matutinos ibi alcius celebraret, set eos sub silencio recitaret". El documento aclara que, posteriormente (el 5 de Junio), se establece que el rector y el capellán celebre todas las horas canónicas y las de difuntos en voz alta, aunque de tal manera que no disturbe las horas del coro, el mismo párrafo en que se reseña que la función parroquial y bautismal de la capilla: "...statutum est per decanum et capitulum quod de cetero rector siue capellanus predictae ecclesie Sancti Johannis, cum sit ipsa ecclesia parroquialis et babeat fontem bapstismalem, celebret et recitet cotidie in eadem capella omnes horas canonicas et horas defunctorum, nisi in diebus quibus hore defunctorum non dicuntur, et taliter celebret et recitet easdem horas quod cantando uel recitando altius non impidat horas que in choro predictae maioris ecclesie celebrantur.". Las referencias posteriores a esta capilla confirman esta localización.

71. BERRUETA, *La catedral de León*, p. 62.

72. V. A. PALENZUELA, *Colección Documental del Archivo de la Catedral de León. Actas Capitulares I (1376-1399)*, León, 1999, pp 7-8 y 12.

73. (A.C.L., Rentas perpetuas. Nº 10156-10.157) citado por W. MERINO, *Arquitectura hispano-flamenca en León*, León, 1974, p. 349.

No he podido localizar cuando se procedió al traslado de la parroquia desde la capilla de San Juan a la de San Nicolás en el claustro, ni la traslación de la antigua, o la labra de una nueva pila bautismal para la capilla de San Francisco en el cuerpo bajo de la torre sur, documentada ya en 1526, véase DE LOS RIOS, *La catedral*, vol. 1, p. 82.



Figura 6. Catedral de León. Fachada occidental. Portada norte, portada de san Juan Bautista. Detalle del tímpano: Primer baño del Niño Jesús. (Foto I. Giguey).

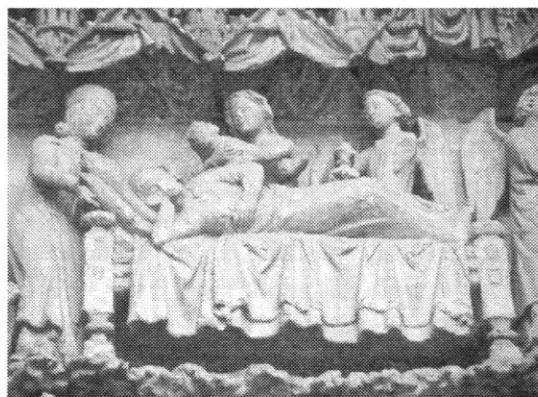


Figura 7. Catedral de León. Fachada occidental. Portada norte, portada de San Juan Bautista. Detalle del tímpano: Primer baño del Niño Jesús (Foto I. Giguey).

Laon, Chartres, Saint-Loup-de-Noud, Beauvias, Villeneuve l'Archevêque, Paris⁷⁴- por el apócrifo Primer baño del Niño Jesús (Figs. 6 y 7). Puede verse a una de las comadronas que según los apócrifos atendieron a la Virgen en el parto, sosteniendo al recién nacido en sus brazos, y una gran palangana en forma de naveta, el caldero sostenido con una cadena y la jarra que cuelgan del pesebre. En una elipsis narrativa, se nos ha privado del momento del baño, que intuimos en la repetición de la imagen del recién nacido, en una primera instancia en manos de la comadrona, y después, aseadito, con sus pañales en orden, encima del pesebre, siendo calentado por el buey y la mula (Figs. 6 y 7).

El Primer baño de Cristo no es, ciertamente, una imagen habitual en las portadas góticas francesas⁷⁵; y el único paralelo conocido para el caso de León viene a confirmar el simbolismo bautismal asociado a esta escena por los exegetas medievales⁷⁶. En la portada sur del hastial occidental de la fachada de Auxerre se invierten los términos con respecto a León, y mientras el tímpano desarrolla el ciclo de la vida y martirio del Bautista -donde no falta la escena del Primer baño del Bautista, y el Bautismo de Cristo-, la infancia de Cristo ocupa las arquivoltas, incluyendo también la escena del Primer baño de Cristo⁷⁷. También en León se combina un ciclo de infancia de Cristo con otro dedicado al Precursor en la misma portada; y el simbolismo bautismal asociado a esta escena encuentra eco, además, en sus arquivoltas. Sin duda, como señalaba A. Franco Mata, en León se insiste en equi-

74. Para estas portadas véase, W. SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique en France*, pp. 75, 85, 106, 115, 119, 126, 148, 152.

75. Véase V. JUHEL, "Le bain de l'enfant-Jésus : des origines à la fin de douzième siècle", *Cahiers archéologiques*, 39 (1991), pp. 111-132. Juhel reconoce que el baño del niño Jesús en el arte cristiano occidental aparece ligado a la gran corriente románica de fines del siglo XII y comienzos del siglo XIII, tanto en Francia, Cataluña o Italia, mientras que parece ausente de las obras calificadas como de primer gótico en la Ile-de-France y el norte, a excepción del representado en un capitel de la portada real -portada sur- de la colegiata de Notre-Dame d'Étampes (1145-1155). Se conocen precedentes para la localización de la escena del Primer baño del Niño Jesús en las fachadas de algunas catedrales románicas, labradas en diferentes formatos: en un relieve de la fachada occidental de Notre-Dame-La Grande de Poitiers; en una arquivolta del antiguo portal de Mauzé sur le Mignon (Deux-Sèvres); en un capitel del ciclo de infancia de la portada norte de la iglesia de Moutsanès (Haut-Garonne), de 1180-1200. En una ménsula del portal de San Tróximo de Arles; en un friso de Boulou (Pyrénées-Orientales) atribuido al maestro de Cabestany; y en un capitel proveniente de la portada occidental de Notre-Dame-des-Tables hoy conservado en el Museo de la Société Archéologique de Montpellier.

76. JUHEL, "Le bain de l'enfant-Jésus", pp. 111-132. Sobre las fuentes teológicas para la interpretación tipológica asociada al bautismo de la escena del Primer baño del niño Jesús en territorio hispano, véase P. A. PATTON, "Et partu fontis exceptum: The Typology of Birth and Baptism in an Unusual Spanish Image of Jesus Baptized in a Font", *Gesta*, 33.2 (1994), pp. 79-92, esp. pp. 85-88. Véase sobre este tema, pero en un marco más amplio que el hispano H. SONNE DE TORRENS, "De fontibus salvatoris: A Survey of Twelfth-Century Baptismal Fonts Ornamented with Events from the Childhood of Christ", en *Objects, Images, and the Word: Art in the Service of the Liturgy*, C. HOURIHANE (ed.), Princeton, 2003, pp. 105-137, esp. pp. 127-128.

77. Véase SAUERLÄNDER, *La Sculpture gothique en France*, pp. 177-178.

parar al Bautista con Cristo, pues se hace alusión al Primer baño de san Juan en la escena de su nacimiento, con la imagen de la vasija sobre la peana y la caldera pendiente de una argolla (Fig. 8). Pero además se incluyen otras dos escenas bautismales: el Bautismo de Cristo, en la arquivolta izquierda, y el de Pablo en el ciclo dedicado al apóstol de los gentiles en la arquivolta derecha (Hechos, 9-10-19) (Figs. 9 y 10). En León y en Auxerre tantas aguas bautismales anunciaban en los umbrales del templo el sacramento por el que se accedía a la iglesia.

El discurso teológico sobre el bautismo en la portada leonesa es, en realidad, mucho más complejo de lo que pudiera parecer a primera vista. Tanto razones de orden litúrgico como una larga tradición exegética justificaban la asociación del ciclo dedicado al Bautista con el de la Infancia de Cristo. La iglesia romana celebraba conjuntamente el 6 de Enero la Epifanía y El Bautismo de Cristo, y en los tratados teológicos y la sermónica de la segunda mitad del siglo XII y del siglo XIII se equiparaba repetidamente la pila bautismal con el vientre de María, y el sacramento con la Encarnación. Por esta razón, como recientemente ha recordado H. Sonne de Torrens, la mayoría de los episodios de la Infancia de Cristo del tímpano leonés - Anunciación, Epifanía- fueron representados habitualmente en las pilas bautismales del siglo XIII⁷⁸. Del conocimiento de estas metáforas en la Castilla de la época en que se labró la portada leonesa dan cuenta las *Siete Partidas*, redactadas entre 1256 y 1263, donde se describe y comenta el ritual del Bautismo. Al referirse a la ceremonia de la Bendición del agua bautismal el autor explica la equiparación: "...porque aquella agua concebida de santiguamiento se empreñe la divinal



Figura 8. Catedral de León. Fachada occidental. Portada norte, portada de San Juan Bautista. Detalle de la arquivolta central de la izquierda: Primer baño de san Juan Bautista (Foto I. Gigurey).

fuelle de criatura nueva...porque el que en ella entrare se faga celestial linaje, et que aquélla fuente de bautismo que es como madre torne niños en una gracia todos aquéllos que el linaje departió en el cuerpo et la edad en el tiempo"⁷⁹. En la propia ciudad de León se conserva, además, un testimonio contemporáneo del éxito de la temática evangélica de la infancia de Cristo en ámbito bautismal: la pila bautismal conservada en San Isidoro, que tradicionalmente se fechaba en

78. Ya hace años M. W. BEDARD, en el capítulo titulado "The Font as Mother or as Womb of the Church", en su libro *The Symbolism of the Baptismal Font in Early Christian Thought*, Washington, 1951 había llamado la atención sobre estos tópicos. H. SONNE DE TORRENS, "De fontibus salvatoris", *passim* explica el éxito de la imaginería de infancia en las fuentes occidentales de la segunda mitad del siglo XII y del siglo XIII en función del éxito de estas metáforas en la literatura exegética y pastoral de entonces y recoge la idea de Nordstrom sobre la incidencia del hecho de que el Bautismo de Cristo se celebrase en mismo día que la Epifanía (el 6 de Enero). Véase F. NORDSTROM, *Medieval Baptismal Fonts. An Iconographical Study*, Umea University, 1984, p. 110. Entre los ejemplos castellano-leoneses cabe citar las pilas de Renedo de Valdavia (Palencia) y Valcobero (Museo Diocesano de Palencia), véase G. BILBAO LÓPEZ, *Iconografía de las pilas bautismales del románico castellano. Burgos y Palencia*, Burgos, 1996; M. RUIZ MALDONADO, "La pila bautismal de Valcobero (Palencia)", *Boletín de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 60 (1989), pp. 455-462. Véanse también otros ejemplos en G. BILBAO LOPEZ, *Simbolismo e Iconografía Bautismal en el Arte Medieval Alavés*, Vitoria, 1994; A. DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, *Pilas bautismales medievales en Navarra*, Pamplona, 1992. Siento no haber podido consultar el trabajo de A. GUERREAU-JALBERT, "Spiritus et caritas. Le baptême dans la société médiévale" en F. HÉRITIÉR-AUGÉ y E. COPET-ROUGIER (eds.), *La parenté spirituelle*, Paris, 1996, pp. 133-203.

79. *Las Siete Partidas del Rey Don Alfonso el Sabio*, Madrid, 1972, I, Partida I, Título IV, Ley VII, p. 66, tomado de BILBAO LOPEZ, *Iconografía de las pilas bautismales*, pp. 32-33.



Figura 9. Catedral de León. Fachada occidental. Portada norte, portada de san Juan Bautista. Detalle de la arquivolta central de la derecha. Bautismo de Cristo. (Foto I. Girey).

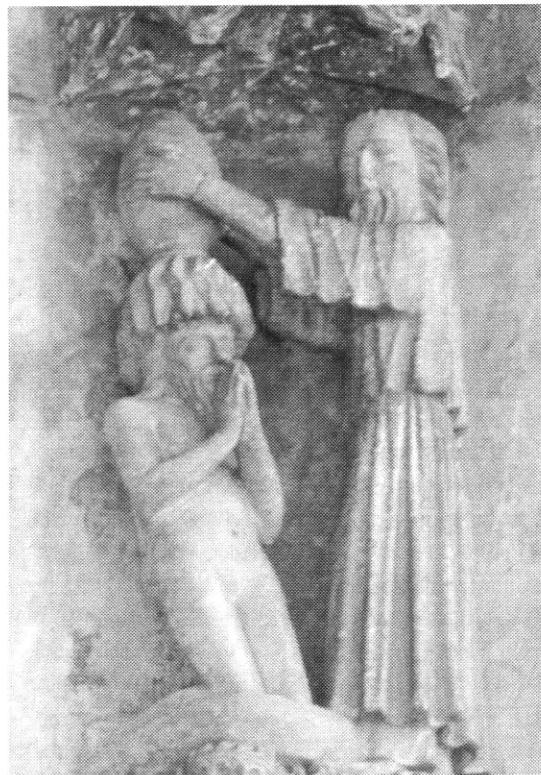


Figura 10. Catedral de León. Fachada occidental. Portada norte, portada de san Juan Bautista. Detalle de la arquivolta externa de la derecha. Bautismo de san Pablo (Foto I. Girey).

época temprana, y para la que recientemente H. Sonne de Torrens ha argumentado una cronología tardía⁸⁰. En ella, dos escenas de bautismo acompañan al Bautismo de Cristo y la Epifanía.

Pero aún hay más. La Matanza de los Inocentes del tímpano y los Martirios de san Juan y san Pablo en las arquivoltas de la portada leonesa confieren una nueva dimensión al discurso bautismal. Ya san Juan y san Mateo, pero sobre todo san Pablo en sus cartas, había equiparado el martirio con el bautismo, calificado de *lavacrum sanguinis* o *baptismus sanguinis*⁸¹; y esta asociación determinó el éxito de las escenas de martirio entre los repertorios figurativos de las pilas bautismales medievales. Tampoco faltan ejemplos castellanos contemporáneos: los martirios de los

santos titulares de las iglesias se representaron en las pilas de San Andrés de Villasilos (Palencia) y San Lorenzo de Valcobero (Palencia)⁸².

Este complejo discurso bautismal en la portada leonesa de San Juan resultaba, entonces, especialmente adecuado para el acceso a la capilla de San Juan Bautista, y no sólo servía de anuncio y anticipo del sacramento que habría de celebrarse en el interior del templo, funcionaba también como telón de fondo para el comienzo de la ceremonia. La Ley XIV de las *Siete Partidas* nos informa que el rito comenzaba a la puerta de la iglesia, donde el sacerdote interrogaba al neófito, o a los padrinos, sobre los motivos que le inducían a ser cristiano⁸³. No parece ser casual que madres, padres y niños sean los principales protagonistas del discurso

80. H. SONNE DE TORRENS, "De fontibus salvatoris", p. 119.

81. Col. 1, 24; Mt. 10, 12; 10-16-22; 10, 32-39; 16 25-26; Jn 12,25; He. 21, 11-14; Rom. 5, 3-5. Véase sobre este tema BILBAO LÓPEZ, *Iconografía de las pilas bautismales*, pp. 208-209.

82. BILBAO LÓPEZ, *Iconografía de las pilas bautismales*, pp. 208-209. Para la de Valcobero, RUIZ MALDONADO, "La pila bautismal de Valcobero (Palencia)", *passim*.

83. *Las Siete Partidas del Rey Don Alfonso el Sabio*, Partida I, Título IV, Ley, Ley XIV, p. 66, tomado de BILBAO LÓPEZ, *Iconografía de las pilas bautismales*, pp. 32-33.

figurativo de la portada de San Juan. Las familias de los neófitos leoneses se encontrarían reflejados en las familias bíblicas figuradas en interiores domésticos similares a los suyos.

Los precedentes y paralelos señalados por A. Franco Mata para la presencia de un largo ciclo de san Juan en una portada gótica vienen a corroborar el papel desempeñado por la dedicación de las capillas en el interior del edificio catedralicio en la elección de la imaginería de sus accesos. La investigadora leonesa advertía que, como en León, san Juan adquiere un especial protagonismo en las catedrales de Sens, Auxerre y Rouen, a las que habría que sumar Bazas⁸⁴. En la fachada occidental de Sens también la portada norte se dedicaba a san Juan Bautista y se incluía en ella la escena del Primer baño del Bautista, y por supuesto, la del Bautismo de Cristo, mientras la portada central mostraba un ciclo de san Esteban, y la sur, la Coronación de la Virgen. En esta elección debieron ser tenidas en cuenta las dedicaciones de la propia iglesia: san Esteban era la titular de la iglesia, mientras que a san Juan estaba dedicada la capilla norte⁸⁵. En Rouen se repetía el modelo para la portada planeada hacia 1170-1180, como demuestran los ciclos dedicados al Bautista y San Esteban en los accesos laterales del hastial occidental, pero se alteraba la jerarquía, al estar dedicada la catedral de la Virgen y no al protomártir, como sucedía en Sens. Tras el incendio del año 1200, se planeó una nueva cabecera y se restauró la fachada occidental, añadiéndose en torno a 1240 nuevos tímpanos dedicados a estos dos santos en sendas

portadas, manteniendo, así, las primitivas dedicaciones⁸⁶. El parecido con Sens se extendía también a la planta en la fábrica de Rouen de finales del siglo XII, con las dos capillas de envergadura abiertas a la altura del transepto, y a pesar de que no he podido saber su titularidad, es de suponer que se correspondiesen, como en Sens, con las de los santos celebrados en las portadas laterales.

En Auxerre, la ejecución de las portadas se prolongó en el tiempo, y muestran un conjunto bastante similar al de León: en el centro, el Juicio Final, en la portada norte la Coronación de la Virgen y en la sur, como ya hemos indicado, se combina un ciclo de Infancia con un ciclo de San Juan. Aunque la portada central y la de la Coronación se levantaron más tarde, la de San Juan fue fechada por W. Sauerländer en torno a 1260. El crítico alemán advertía de la singularidad del programa que creía relacionado con el hecho de que Auxerre fuese una sufragánea de Sens, y habría del algún modo "imitado" los portales laterales de la metropolitana⁸⁷; pero no debería descartarse la posibilidad de que, precisamente, como en la metropolitana, Auxerre también contase con una capilla dedicada al santo. Por último, el ciclo de Bazas -situado en el dintel de la portada central occidental, bajo el Juicio Final- venía justificado por la dedicación de la propia catedral al Bautista⁸⁸.

Como argumento final para defender esta propuesta puede servirnos la portada sur de la iglesia de Santa María de Vitoria, hoy catedral, pero construida como simple parroquia. Como ha

84. Y. CHRISTE, "Un cycle inédite de l'Apocalypse au portail du Jugement dernier de la cathédrale de Bazas", *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique. Actes du Colloque de la Fondation Hardt*, pp. 175-198, pp. 167-174.

85. Para la portada de Sens, SAUERLÄNDER, *La Sculpture gothique en France*, pp. 177-178, lam. 58, fig. 35, pp. 97-98; para la dedicación de la capilla norte de la catedral de Sens a San Juan Bautista, véase J. BONY, *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries*, Berkeley, 1983, p. 67, fig. 62.

86. Y. BOTTINEAU-FUCHS, *Haute-Normandie Gothique*, Paris, 2001, pp. 287, 308-309.

87. SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique en France*, pp. 177-179 y para Bazas, CHRISTE, "Un cycle inédite", p. 172.

88. Los ciclos de la Infancia de Cristo habían comenzado por ocupar en las primeras fachadas góticas los frisos de capiteles, como es el caso de la fachada occidental de Chartres o la sur de la colegiata de Étampes. Pasarán después al tímpano en fachadas triples, como en Laon, donde la Epifanía se convierte en un tema preferente. En los ciclos de capiteles, se incluían alusiones al baño: el singular Primer baño de María niña en Chartres y el Primer baño del Niño Jesús en Étampes. El hecho de que la Epifanía se escoja como tema principal en las portadas de Infancia podría derivarse de la coincidencia en el calendario litúrgico de las fiestas de la Epifanía y el Bautismo de Cristo. Los discursos bautismales en las catedrales góticas podían localizarse, entonces, en ciclos de Infancia. Otro elemento se olvida en el análisis de los rastros de una tradición figurativa "bautismal" en las catedrales. El programa de las portadas se completaba con la imaginería de las vidrieras o de las contraportadas: en Chartres una de las grandes ventanas de la fachada occidental se decoraba con el Bautismo de Cristo, y la contrafachada occidental de la catedral de Reims se representaba la historia del Bautista. Espero revisar esta cuestión en trabajos futuros.



Figura 11. Catedral de León. Fachada occidental. Portada sur. Coronación de la Virgen. (Foto I. Gigirey).

propuesto L. Lahoz, el Bautismo de Cristo que decora el registro superior de su tímpano anuncia el poder regenerador del sacramento, y la elección del tema para lugar tan preeminente vino dictada por su cercana localización a la capilla bautismal, recientemente descubierta⁸⁹.

LA ESPERANZA EN LA RESURRECCIÓN.

Hasta ahora habíamos visto bodas y bautizos conmemorados en las portadas de la catedral de León. Para completar los sacramentos con los que la iglesia dominaba el ciclo vital de los laicos faltaría la absolución final de los pecados. Pero también ésta está presente en las portadas leonesas. En la portada de la Coronación/Resurrección de la Virgen se ha optado por una fórmula que alude claramente al entierro (Fig. 11). El cadáver de María no se dispone sobre una cama, sino sobre un sepulcro, y Cristo, como un oficiante en la ceremonia de absolución del sepulcro -una escena habitual en la escultura funeraria de entonces-

bendice el cuerpo de su madre muerta mientras recoge su alma en el regazo⁹⁰. La elección de la escena del entierro y no de la muerte de María, mostrando su cuerpo yerto sobre la tumba en el dintel, y vivo, y compartiendo trono y gloria con su Hijo en el tímpano, acentúa el discurso resurreccional de un tema que había nacido estrechamente relacionado con la Festividad de la Asunción de María. Este discurso sobre la regeneración de la carne se expresa también en la portada central del Juicio Final (Fig. 12). El binomio Juicio Final-Muerte y Coronación de la Virgen, de indudable éxito en el gótico clásico, se había estrenado en la fachada occidental de Laon, y se repitió en las también portadas occidentales de Paris, Amiens, Auxerre y Bazas. A pesar de la indudable carga semántica eclesiológica con que nacieron las portadas de la Coronación de la Virgen, como analizó con detalle M. L. Thérél con respecto a Senlis⁹¹, y de la exigencia de una portada mariana en catedrales dedicadas a la Virgen, la combinación de ambos temas en las portadas occidentales, desde un punto de vista

89. Véase LAHOZ "Contribución al estudio de la portada de Santa Ana", *passim*, e Ead., *Arte gótico en Alava*, pp. 52-53.

90. La ceremonia de la absolución del cadáver o del sepulcro son habituales en la escultura funeraria castellana, véase R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, "Investigaciones Iconográficas sobre la escultura funeraria del siglo XIII en Castilla y León", Tesis de Doctorado, Publicación en microficha, Servicio de Publicaciones Univ. Santiago de Compostela, 1993.

91. M. L. THERÉL, *Le triomphe de la Vierge-Eglise. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris, 1984.

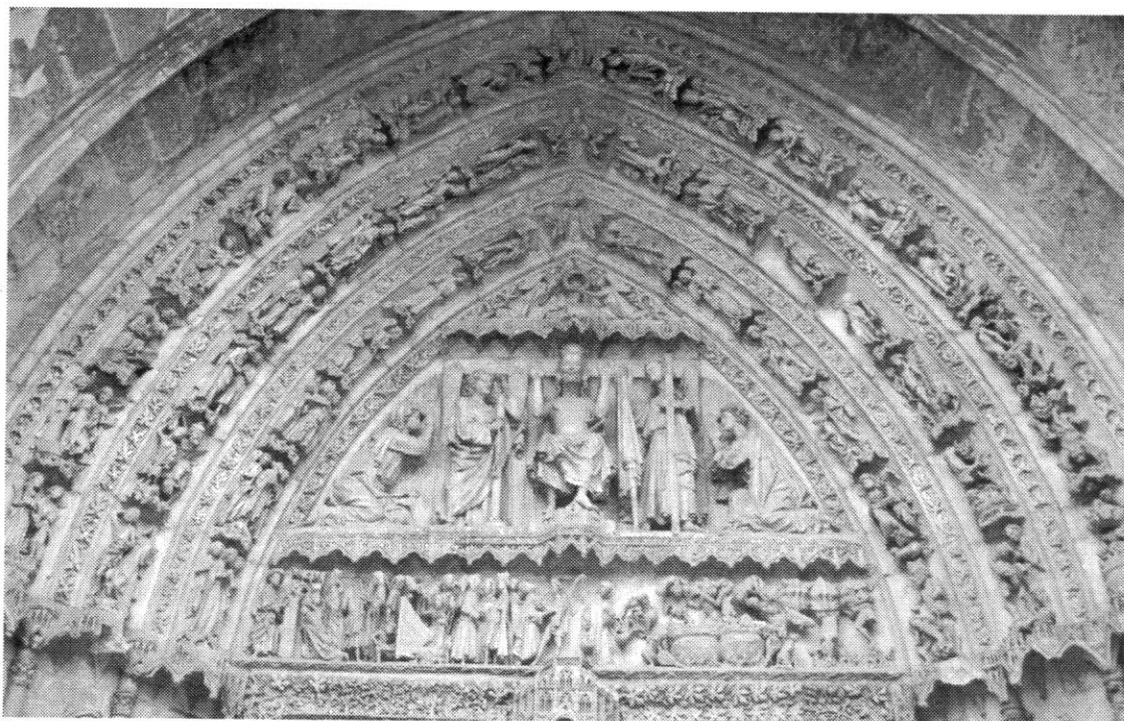


Figura 12. Catedral de León. Fachada occidental. Portada central. Juicio Final. (Foto I. Gijirey)

semiótico, insiste de un modo especial en la idea de Resurrección: en el Juicio Final se nos muestra a Cristo resucitado y la resurrección de los muertos, y en la portada de la Coronación, la muerte y resurrección de María. Es más, en el caso de León, como en el precedente francés de Longpont, se imbrica de alguna manera el discurso relativo al Juicio Final con la portada de la Coronación al incluir en las arquivoltas de la portada mariana la referencia a la parábola de las Vírgenes prudentes y las Vírgenes necias⁹².

Me pregunto si esta carga escatológica del binomio Juicio-Coronación no podrá guardar alguna relación con una de las funciones que debió haber desempeñado el atrio de la catedral, la de cementerio. Se ha escrito mucho sobre la función funeraria de los atrios de las iglesias románicas y sobre su relación con la iconografía de las portadas⁹³, y mucho menos sobre los atrios de las catedrales góticas. Pero cuando éstas se construyeron "fagocitando" también el cementerio del atrio de las viejas fábricas románicas, nuevos atrios occi-

92. I. KASARKA, "Entre Notre-Dame de Paris et Chartres: Le portail de Longpont-sur-Orge (vers 1235)", *Bulletin Monumental*, 160-IV (2002), pp. 331-344, fecha la portada de Longpont hacia 1235, retrasando la cronología habitual, y propone una nueva interpretación para la inclusión de un ciclo de Vírgenes necias en una portada de la Coronación de la Virgen. La explicación de la incorporación del tema como una glorificación de la Virgen *-virgo prudentissima-* que proporcionaban Ph. VEDIER, *Le couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montréal-Paris, 1980, p. 125 no le parece convincente. A su juicio, la inclusión de las Vírgenes proporciona una dimensión escatológica a la portada, ya que además en ella se representa el contraste entre el árbol bueno y el árbol seco de Mt. 7:15. FRANCO MATA, *Escultura gótica*, 2, p. 199-200 también pone en relación las Vírgenes prudentes con el tópico de la *-virgo prudentissima-* pero señala la posible relación con el Juicio Final contiguo. La autora encuentra el posible modelo para León en la portada de Saint-Thibaut-en Auxois, de hacia 1260, en que también se funden Coronación y Parábola de las Vírgenes. Sobre esta véase Ch. FREIGANG y P. KURMANN, "L'église de l'ancien prieuré de Saint-Thibault-en-Auxois: sa chronologie, ses restaurations, sa place dans l'architecture gothique", *Congrès Auxois-Châtillonnais*, Paris, 1989, pp. 271-290. Las portadas hispanas de la Coronación de la Virgen habían sido analizadas previamente por M. AZCÁRATE DE LUJÁN, "La Coronación de la Virgen en la escultura de los tímpanos góticos españoles", *Anales de Historia del Arte. Homenaje al profesor Dr. D. José M^a de Azcárate y Ristori*, Madrid, 1993-1994, pp. 353-363.

93. I. G. BANGO TORVISO, "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española," *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV (1992), pp. 93-132; P. KLEIN, "L'emplacement du Jugement dernier et de la Seconde Parousie dans l'art monumental du Haut Moyen Âge", *Cahiers du Centre International de l'Art Mural*, 2, pp. 89-101. Ya DUBY, *La Europa de las catedrales*, p. 129 relacionaba la disposición del Juicio Final a los pies de la iglesia con los cultos funerarios localizados en la zona anterior de la iglesia.

dentales vinieron a sustituir a los antiguos⁹⁴. Las catedrales góticas contaron con un atrio ante la fachada occidental, acotado y consagrado; y aunque en el siglo XIII, en la zona norte los fieles se enterraban en el interior de las iglesias y en los claustros, este derecho estaba reservado exclusivamente a unos pocos. Es más, en el caso de León el propio obispo Martín Fernández especificaba en las *Constituciones Sinodales* de 1269 que nadie debía enterrarse en el interior del cuerpo de su nueva catedral, a excepción de reyes y obispos⁹⁵. El claustro acogía los cuerpos de los capitulares y sus allegados, pero el atrio occidental siguió funcionando como cementerio⁹⁶. Y de su uso funerario ha quedado constancia en la propia estructura mural de la portada occidental, concretamente en el derrame derecho de la portada de la Coronación: como ha advertido A. Franco Mata pueden verse allí señales heráldicas que deben corresponder a algún bastardo del príncipe Enrique, hijo de Enrique II, y que cabe poner en relación con algún prestigioso sepulcro del atrio⁹⁷.

No pretendo agotar esta cuestión, simplemente plantearla, pero creo que convendría invocar en este sentido el caso de la portada de la Majestad de la Colegiata de Toro. Se funden en ella los programas de Juicio Final, dispuesto en la arquivolta externa y de la Muerte, Asunción y Coronación de la Virgen en el tímpano y restantes arquivoltas⁹⁸. La portada se conserva todavía

presidiendo un gran espacio acotado que no es otra cosa que un lugar de enterramiento "privilegiado", como diría I. Bango Torviso. Pueden verse todavía los arcosolios, algunos de ellos privados de sus sepulcros, pero otros no. Y por último cabe invocar también el caso abulense: la puerta de los apóstoles de la catedral de Ávila, que también combina Juicio Final y Coronación de la Virgen se encuentra hoy en el costado sur, pero estuvo situada originalmente en el frente occidental, presidiendo también el atrio⁹⁹.

FRAILES MENDICANTES EN EL JUICIO FINAL

Además del discurso eclesiológico que debía soportar la portada de la Coronación de la Virgen, la imagen de María resucitada y del cortejo de los bienaventurados en la portada del Juicio debía resultar especialmente reconfortantes para los familiares de los difuntos enterrados en el atrio de la catedral, que esperaban reconocer entre ellos a sus llorados deudos (Figs. 13 y 14) También la crítica del siglo XX quiso reconocer personalidades individuales en la célebre "antesala del paraíso" en la portada leonesa del Juicio Final: santo Domingo de Guzmán, con hábito y capa de la orden; san Francisco, con el hábito y el cordón de la orden; santa Clara, con túnica talar y amplias tocas, y san Fernando, con sus atributos regios¹⁰⁰. Para la supuesta presencia de los fundadores de las órde-

94. BANGO TORVISO, "El espacio para enterramientos privilegiados", p. 107 recoge la normativa de la Partida I, título XIII, ley XIV, en la que se prescriben para las catedrales "cuarenta pasadas a cada parte de cementerio".

95. "Que ninguun Clerigo non sea osado de soterrar en la Iglesia dentro algun ome finado, aunque la Iglesia haya dos naves o tres". Mayor información sobre las *Constituciones Sinodales* leonesas en J. SÁNCHEZ HERRERO, "Los sínodos de la diócesis de León en los siglos XIII al XV", *León y su historia*, vol. 3, León, 1975, pp. 165-262 y A. GARCÍA GARCÍA, *Synodicon Hispanicum*, vol. 3, Madrid, 1984, pp. 233-250.

96. Sobre las transformaciones del atrio y de la Plaza de Santa María de Regla en el siglo XV véase la contribución de D. Campos Sánchez-Bordona en estas actas.

97. FRANCO MATA, *Escultura gótica*, 2, p. 311, lam. 191.

98. J. YARZA LUACES, "La portada occidental de Toro y el sepulcro del doctor de Grado, dos obras significativas del gótico zamorano", *Arte Medieval en Zamora*, Zamora, 1988, pp. 117-151, esp. p. 118-119 y 129; J. NAVARRO TALEGÓN, *Portada de la Majestad. Colegiata de Toro*, Toro, 1996; M. RUIZ MALDONADO, "Reflexiones en torno a la portada de la Majestad. Colegiata de Toro (Zamora)", *Goya*, 263 (1998), pp. 75-87. Para una revisión de la cronología de la portada de la Majestad de Toro, véase R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, "Algo más sobre Salomón y Sancho IV", *Homenaje a la Prof. Socorro Ortega*, Santiago de Compostela, 2002, pp. 165-171. En "Notas sobre una urna sepulcral gótica en el Museo Arqueológico Nacional", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XII (1994) pp. 103-112, ya había propuesto la relación estilística de la mayor parte de la escultura toresana con la de un grupo de sepulcros de personajes de la familia Girón y Téllez de Meneses repartidos por Tierra de Campos, relación en la que insistí en "El camino francés y el gótico", *Xacobeo '99. Número Extraordinario de Historia* 16, pp. 84-93, que apareció publicado incompresiblemente sin ninguna de las ilustraciones relativas al texto. Esta relación fue suscrita por ARA GIL, en "Escultura", pp. 266-270 y 252 quien propuso bautizar al escultor como el Maestro de la portada occidental de Toro. Cabría añadir en la nómina de este taller la notable pila bautismal de Abia de las Torres (Palencia), sobre ésta véase BILBAO, *Iconografía de las pilas bautismales*, pp. 164-167, fig. 67.

99. Fue trasladada por Juan Guas en 1471, para labrar una nueva portada occidental, véase ARA GIL, "Escultura", pp. 257-258.

100. FRANCO MATA, *Escultura Gótica*, 1, pp. 141-144 cita la identificación individual propuesta por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *San Francisco de Asís en la Escultura española*, Madrid, 1926, p. 11, aunque presenta ciertas reservas: "Hay que considerarlo más

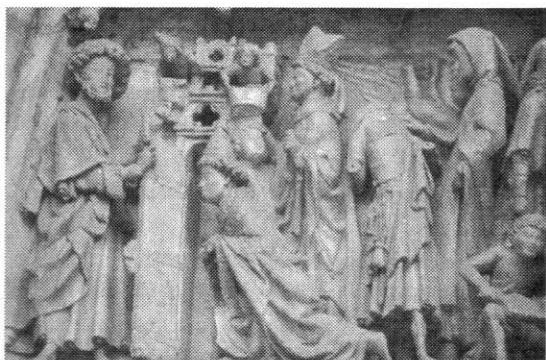


Figura 13. Catedral de León. Fachada occidental. Portada central. Juicio Final. Detalle: San Pedro, portero de las mansiones celestes, un papa y un obispo. (Foto I. Gigirey)



Figura 14. Catedral de León. Fachada occidental. Portada central. Juicio Final. Detalle: la "antesala del paraíso". (Foto I. Gigirey).

nes y del monarca castellano en una portada escatológica se ha invocado, además, en repetidas ocasiones, el precedente de la portada de la Coronaría de la catedral de Burgos (Fig. 15). Sin embargo creo que debería cuestionarse de nuevo la relación entre ambas portadas, y la identificación individual de estos santos entre los bienaventurados. ¿Tiene sentido que entre toda la corte de bienaventurados únicamente se singularicen como personalidades individuales conocidas los santos mendicantes y un rey que tardaría cuatro siglos en ser canonizado?, ¿El papa y el obispo que encabezan el cortejo, tendrían que ser también identificados como Alejandro IV y el mismo Martín Fernández? El primer autor que identificó al santo de Asís en las catedrales castellanas fue Enrique Florez¹⁰¹, y su idea, respondida en diversas ocasiones, fue retomada por Sánchez Cantón¹⁰². Las representaciones de Burgos y León vendrían, a su juicio, a corroborar la supuesta peregrinación de los fundadores de las órdenes mendicantes a Compostela, que habría dejado como huella su insis-



Figura 15. Catedral de Burgos. Fachada norte. Portada de la Coronaría. Detalle: franciscanos y dominicos presentan las bulas papales al obispo y los monarcas. (Foto I. Gigirey).

tente presencia en las portadas de las grandes catedrales góticas que jalonan el camino. En 1926, cuando Sánchez Cantón escribió su monografía sobre el santo franciscano en la escultura hispana, todavía se daba crédito a los relatos legendarios de la peregrinación de los fundadores de las órdenes mendicantes a Compostela, pero hoy día incluso los cronistas de las órdenes consideran apócrifas estas tradiciones, que hacen su aparición por primera vez en cronicones tardíos¹⁰³. Desde estos parámetros, quizá convendría privar de halo de

bien como algo simbólico". En la reedición actual del libro FRANCO MATA, *Escultura Gótica*, 2, pp. 286-287, en cambio, parece más decidida a aceptar la idea. Para la presencia de Santa Clara en el tímpano leonés, véase también N. TORRES BALLESTEROS, "Iconografía de Santa Clara en la España medieval", *Verdad y Vida*, LIII/207-208 (1994), pp. 597-635. Santa Clara fue canonizada en 1255, dos años después de su muerte, canonización de la que debió tener pronto noticia Martín Fernández, dada su estrecha relación con la curia pontificia, en la que había sido embajador de Alfonso X para defender sus pretensiones imperiales. En 1256 el Papa Alejandro IV expidió una carta a favor del obispo "pro suis et Alfonsi regis negotiis promovendis", véase BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X*, p. 215.

101. H. FLOREZ, *España Sagrada*, XXVII, Madrid, 1772, pp. 535-537. Tomo la noticia de C. MANSO PORTO, *Arte Gótico en Galicia: Los Dominicos*, La Coruña, 1993, pp. 24 y 28-29, notas 42-46, que incluye abundante bibliografía franciscana y dominica sobre la posible identificación de estos personajes en la portada de la Coronaría burgalesa.

102. SÁNCHEZ CANTÓN, *San Francisco de Asís*, p. 11.

103. Sobre la peregrinación de San Francisco a Compostela, véase A. LÓPEZ, "Viaje de San Francisco a España (1214)", *Archivo Iberoamericano*, I (1914), pp. 13-45, 257-289, 433-469; M. CASTRO, *La provincia franciscana de Santiago*. Ocho siglos de Historia, Santiago de Compostela, 1984, pp. 13-16. J. GARCÍA ORO, *Francisco de Asís en la España Medieval*, Santiago, 1988, p. 45, ya presenta reservas sobre la realidad de la peregrinación del santo de Asís a Compostela, de las que se hace eco también C. MANSO PORTO, *Los Dominicos*, pp. 31-32. Los testimonios más antiguos del viaje de San Francisco a Compostela, datan del siglo XIV, por lo que a todas luces se trata de un relato apócrifo.

santidad a los mendicantes de ambos dinteles¹⁰⁴; y revisar la pretendida relación entre las escenas labradas en ellos.

En efecto, la deuda iconográfica de "la antesala del paraíso" leonés con respecto a la Coronería debe ser replanteada¹⁰⁵. En Burgos, la escena ha sido considerada parte integrante de un programa unitario de Juicio Final, e interpretada, bien en términos genéricos, como la presentación de las bulas de fundación de los frailes mendicantes a los monarcas castellanos, bien en términos supuestamente históricos, reconociendo en los frailes a san Francisco y santo Domingo, y en los monarcas, a Fernando III y su madre, la reina Berenguela¹⁰⁶, aún cuando en 1214, fecha supuesta para el legendario viaje de peregrinación de san Francisco a Compostela, o aún vivían Alfonso VIII y Leonor de Aquitania o ya reinaba Enrique I (Fig. 15). Sin embargo, si hay que buscar un referente real para esa escena, no es en tradiciones hagiográficas surgidas un siglo después de que la portada hubiera sido labrada, sino en la realidad contemporánea del Burgos del segundo cuarto del siglo XIII. Las crónicas franciscanas y dominicas han preservado una estampa muy similar a la representada en Burgos de la presentación franciscana ante el público hispano en un relato acerca de la fundación del convento zaragozano en

1219, que, como ha señalado J. García Oro, "refleja el esquema del procedimiento habitual primitivo"¹⁰⁷. Juan Parenti, al que el propio san Francisco había enviado a la península, se presentó, acompañado de diez frailes, ante el obispo, con las *litterae commendatitiae* de Honorio III, que aseguraban la ortodoxia de su ministerio pastoral. No se conoce con seguridad el momento de la llegada de los primeros mendicantes a Burgos¹⁰⁸, aunque hubo de ser obligatoriamente posterior a 1219, pero sabemos, en cambio, que Inocencio IV otorgó en 1240 una bula concediendo indulgencias para todos aquellos que colaborasen con la construcción de un convento franciscano en la ciudad castellana, y ha quedado constancia de la favorable acogida dispensada a esta invitación por ciertos prebendados burgaleses¹⁰⁹. Dado que la Coronería fue labrada en torno a 1245, es posible que la carta que muestra el franciscano al rey en el relieve pretenda aludir a la reciente bula del papa Inocencio IV. En cualquier caso, sea cual sea la identidad de los mendicantes y del obispo allí efigiados, el monarca no puede ser otro de Fernando III, todavía vivo, ya que las primeras fundaciones burgalesas se realizaron con seguridad después de la muerte de Alfonso VIII. Al considerar esta escena como parte integrante del ciclo escatológico resulta obligado hacerse ciertas preguntas ¿podría entonces tratarse de una representación prospec-

104. Ya M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, "La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria", en *La Idea y el Sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ y E. PORTELA, (eds.), Santiago de Compostela, 1988, pp. 9-20 había advertido de la importancia de los franciscanos en la imaginería de la muerte y del más allá en la Castilla de la segunda mitad del siglo XIII.

105. *No sólo por razones iconográficas*. La datación del programa escultórico de la Coronería ha sido revisada por H. KARGE en su análisis de la estructura arquitectónica de la portada, quien le supone una fecha en torno a 1245, véase KARGE, *La catedral de Burgos*, pp. 118-119.

106. FRANCO MATA, "Juicios Finales", pp. 175-198; Ead. *Escultura gótica*. 2, p. 285. La autora defiende que la escena de la Coronería está integrada en el conjunto del Juicio Final y que se trata de "la presentación de las bulas de fundación de las dos órdenes mendicantes mostradas a San Fernando y Doña Berenguela por San Francisco y Santo Domingo". Karge también supone al grupo de personajes de la izquierda, como bienaventurados, véase KARGE, *La catedral de Burgos*, p. 118.

107. GARCIA ORO, *Francisco de Asís*, p. 48.

108. LÓPEZ, "Viaje", p. 444 recoge la tradición legendaria de una tempranísima llegada de los mendicantes a Burgos y la fundación de una ermita de San Miguel, que relacionan con la iconografía de la portada burgalesa. Véase GARCIA ORO, *San Francisco*, p. 183.

109. GARCIA ORO, *Francisco de Asís*, p. 184. Sobre el convento de San Francisco de Burgos, véase A. ARCE, "Convento de San Francisco de Burgos", *Archivo Iberoamericano*, II (1979), pp. 104-105; y L. HUIDOBRO, "Apuntes para la historia de Burgos. La noble familia de los Frías", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 123 (1948), pp. 547-60.

110. La puerta del cielo se representa habitualmente abierta, de perfil y ante ella se sitúa un cortejo -León, Amiens, Bourges o Poitiers-, pero extrañamente, en la Coronería se figura de frente, y entreabierta. La fórmula de la puerta entreabierta no era desconocida en los repertorios de la escultura gótica francesa. En la peana de la figura de San Clemente, en la portada izquierda de la fachada sur de la catedral de Chartres -la Portada de los Mártires- se figura un templo, rodeado de grandes olas, con la puerta entreabierta, para aludir a la milagrosa aparición del cuerpo del papa mártir en una isla del mar Negro. Véase SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique*, fig. 116. También allí, como en Burgos, se recurre a la elipsis. Quizá la solución burgalesa pudiera estar inspirada en las imágenes de la puerta entreabierta del cielo que decoraban algunos sarcófagos antiguos, sobre este motivo véase B. HAARLOEV, *The Half-open door: a common symbolic motif within roman sepulchral sculpture*, Odense University Press, 1977.

tiva del destino celeste del monarca? No parece probable, ya que no se conocen paralelos para semejante oximoron temporal, y creo que el conjunto burgalés muestra ciertas particularidades que obligan a sospechar que la "escena diplomática" puede leerse como un episodio particular, que constituye un ejemplo -en el sentido de *exemplum*- acerca de la generosidad hacia las nuevas órdenes en el marco del discurso moralizante del ciclo escatológico de la portada.

A diferencia de lo que suele ser habitual en los ciclos de Juicio Final, incluido el de León, el grupo de personajes en Burgos no se presenta como un cortejo, como una procesión que se dirige hacia las puertas del cielo. Claramente da la espalda a esa solución genial sin paralelos en las portadas góticas, con la puerta del paraíso representada de frente, con un batiente cerrado y otro entreabierto para hacernos comprender que no nos está permitido contemplar con nuestros ojos carnales la realidad futura de las delicias celestiales¹¹⁰. De hecho, la "escena diplomática" interrumpe la procesión de ángeles que conducen las almas en los salmeres izquierdos de las arquivoltas. Son almas, y no cuerpos, los que transportan los ángeles para ser sometidos al calibre del Arcángel, mientras la corporeidad de los resucitados se repartía en las arquivoltas. Una última figura podría aludir al nuevo estado bienaventurado de los cuerpos gloriosos: un ángel situado a la izquierda de Miguel sostiene una

pequeña figurilla. La genealogía de esta imagen nos permitirá comprender la dificultad que entrañaba la representación del futuro de los bienaventurados en los reinos occidentales de la península en el siglo XIII, dificultad que de nuevo se rastrea en la catedral leonesa, y que excluye la posibilidad de que la "escena diplomática" de la Coronería pueda aludir a una realidad metafísica.

La Coronería es sin duda la más antigua portada de Juicio Final castellana que muestra abiertamente el carácter corpóreo de la Resurrección final en las figuras de considerable tamaño, desnudas, que se levantaban de sus sepulcros en las dovelas de arquivolta externa¹¹¹. En el compostelano Pórtico de la Gloria, el único gran ciclo escatológico castellano-leonés anterior conservado, la resurrección se simbolizaba por medio de unas diminutas figuras, completamente vestidas, alojadas en los entrelazos vegetales del parteluz central; mientras los ángeles conducían las almas al paraíso o al infierno, en los salmeres de la portada central¹¹². Y aunque una corte celestial acompañaba la segunda venida de Cristo en el tímpano, no se establecía una relación clara entre el proceso de la Resurrección y los cuerpos gloriosos bienaventurados. El futuro estado de los *beati* parecía resumirse, en cambio, en ese seno angélico en el que son transportados las almas de los bienaventurados, que podría evocar, como sugirió J. Basset, la imagen del seno de Abraham¹¹³. En Burgos el ángel contiguo a san Miguel,

111. Un par de décadas antes se había esculpido la navarra portada del Juicio de la Colegiata de Tudela, donde los resucitados, invariablemente vestidos con túnicas idénticas, se situaban en las arquivoltas, repartidos entre la zona del infierno (arquivoltas derechas) y la del cielo (arquivoltas izquierdas). Sobre esta portada véase M. MELERO MONEO, *Escultura románica y del primer gótico en Tudela*, Tudela, 1997, pp. 147-161 y 217-227. Para el infierno de Tudela véanse los trabajos de B. MARIÑO citados en nota 27. Otras opiniones en MELERO MONEO, "Recherches sur l'iconographie des métiers à Tudela", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXX (1987), pp. 71-76; Ead., "Los textos musulmanes y la puerta del Juicio de Tudela", *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona*, 1984, Barcelona, 1987, I, pp. 203-216.
112. Entre la abundantísima bibliografía sobre el pórtico de la Gloria cabría citar los siguientes estudios E. H. BUSCHBECK, *Der Pórtico de la Gloria von Sant Jago de Compostela*, Berlin-Vienne, 1919; R. SILVA COSTOYAS, *El Pórtico de la Gloria. Autor e interpretación*, Santiago, 1999 (1ª ed. Santiago, 1965); G. GAILLARD, "Le Porche de la Gloire et ses origines espagnoles", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, I (1958), pp. 465-473 (reed. *Etudes d'art roman*, Paris, 1972, pp. 320-334); S. MORALEJO ALVAREZ, "Saint Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathédrale romane", *Les dossiers de l'archéologie*, 20 (1977), pp. 87-103; M. L. WARD, "Studies on the Pórtico de la Gloria at the cathedral of Santiago de Compostela" Tesis de Doctorado, Universidad de Nueva York, 1978; S. MORALEJO ALVAREZ, "Le Porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle: problèmes de sources et d'interprétation", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 16 (1985), pp. 92-116; R. YZQUIERDO PERRIN, "La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: nuevos hallazgos y reflexiones", *Abrente* 19-20 (1987-1988), pp. 7-42; A.A.V.V., *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*, Santiago, 1988; las diversas contribuciones recogidas en las *Actas del simposio internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo" (Santiago de Compostela 3-8 octubre de 1988)*, A Coruña, 1991; S. MORALEJO ALVAREZ, "El Pórtico de la Gloria", *FMR*, 21 (Marzo 1993), pp. 29-46; R. YZQUIERDO PERRIN, "Rasgos islámicos na arte compostelana", *Santiago-Al Andalus. Diálogos artísticos para un milenio*, Santiago de Compostela, 1997, pp. 421-442; y M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, 1999.
113. J. BASHET, "Le sein d'Abraham: un lieu de l'au-delà ambigu (théologie, liturgie, iconographie)", en *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique. Actes du Colloque de la Fondation Hardt tenu à Genève du 13 au*

con el alma en su seno, parece mantener viva la tradición compostelana, estableciéndose un claro contraste entre la corporeidad física de la Resurrección -en las dovelas, de considerable tamaño, los muertos resucitan de sus sepulcros, desnudos, con sus atributos sexuales claramente discernibles- y la corpórea espiritualidad de los bienaventurados en la Gloria -la pequeña figura en el seno del ángel-. Este nuevo énfasis en el carácter físico y corporal de la Resurrección parece ajustarse a una tendencia generalizada, en los debates teológicos del siglo XIII, a acentuar su realidad somática, aunque evidentemente el problema de la naturaleza de los cuerpos bienaventurados continuaría siendo ambigua.

Como han señalado recientemente J. Basset, C. W. Bynum, y C. Carozzi, el tema de la regeneración corporal al final de los tiempos preocupó de una manera especial a los teólogos de la segunda mitad del siglo XII y del siglo XIII, y si en un primer momento se reconoce una inclinación "espiritualista" -presente en la *Clavis Physica* de Honorio de Autun, en el tratado sobre la naturaleza del cuerpo y del alma de Guillermo de Saint Thierry o en las *Dos Ciudades* de Otto de Freising-, que habrían de retomar las herejías de los cátaros o los amauroicenses; en el siglo XIII, y sobre todo a partir de la declaración del IV Concilio Lateranense (1215) que aseguraba "que todos resucitaremos con nuestros cuerpos individuales, esto es, con los cuerpos que ahora llevamos" pareció necesario hacer explícita la realidad de la Resurrección en las portadas monumentales de las catedrales¹¹⁴. La portada de la Coronaría sería el primer ejemplo castellano que refleje esta preocupación, pero la ambigüedad que reconoce J. Basset en muchos de los ejemplos franceses -como Bourges, donde la corporeidad física del cortejo de los bienaventurados contrasta con la "corporeidad espiritual" de

los elegidos en el Seno de Abraham que se presenta como representación sintética del paraíso- se advierte también en el relieve burgalés. Como ha indicado Basset la representación de los bienaventurados en la Gloria suponía un problema complicado. En los debates sobre esta cuestión los teólogos del siglo XIII fluctúan entre su mayor corporeidad y espiritualidad, con propuestas, en muchos casos, ambiguas, que sin duda causaron problemas a la hora de optar por una solución concreta¹¹⁵.

Entendido el "seno angélico" como una representación abreviada de la realidad corpórea de los bienaventurados en la Coronaría, difícilmente la "escena diplomática" del dintel habría de entenderse en clave celeste. Debería, en cambio, ponerse en relación con otras fórmulas iconográficas que podríamos calificar de "cartularias" o diplomáticas, como la que puede verse en la portada de Santa Ana de Notre-Dame de París, labrada en la década de los sesenta del siglo XII, aunque montada definitivamente en el hastial occidental de la catedral parisina a principios del siglo XIII. La historia crítica de esta portada comparte con la burgalesa la oscilación entre las interpretaciones universalistas y particularistas. K. Horste aceptaba la opinión tradicional y optaba por identificar al monarca y al prelado que sostienen los dos pergaminos de un documento partido en el tímpano con unos contemporáneos y vivos Luis VII y el obispo Maurice de Sully, suponiendo que la escena haría referencia a una importante donación regia a la catedral parisina, de la que daría fe el escriba sentado, situado a la izquierda. La supuesta donación celebraría el "milagroso" nacimiento del heredero a la corona, nacimiento al que se eludiría *figuraliter* en el ciclo de la milagrosa concepción de Santa Ana desarrollado en el dintel¹¹⁶. Sin embargo, como

16 février 1994, Poitiers, 1996, pp. 71-94, esp. p. 82, n. 67; Id., *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, 2000, pp. 269-271, fig. 84.

114. C.W. BYNUM, *The Resurrection of the Body in Western Christianity 200-1336*, Nueva York, 1995; Ead., "Material Continuity, Personal Survival and the Resurrection of the Body. A Scholastic Discussion in its Medieval and Modern Contexts" en *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, Nueva York, 1992, pp. 239-297; J. BASHET, "Vision béatifique et représentations du paradis (XIe-XVe siècle)", *Micrologus*, VI (1998), pp. 73-93, esp. p. 76, n. 1 encuentra exagerada la propuesta de Bynum de la influencia de este tipo de debate teológico en la iconografía de las portadas, como ya había puesto de manifiesto en la recensión del libro de la autora americana, publicada en *Annales, H.S.S.* (1996), pp. 135-139. Sobre las contradicciones acerca de la corporeidad y espiritualidad del cuerpo de los bienaventurados véase Id., "Alma y cuerpo en el Occidente medieval: una dualidad dinámica, entre pluralidad y dualismo" en *Encuentros de almas y cuerpos entre Europa medieval y mundo americano*, Chiapas, 1999, pp. 41-84. Véanse también las obras de este autor citadas en nota 113.

115. BASHET, "Alma y cuerpo", *passim*.

116. K. HORSTE, "A Child is Born": The Iconography of the Portail Ste Anne at Paris", *Art Bulletin*, LXIX (1987), pp. 187-210.

recientemente ha recordado L. D. Gelfand, los monarcas franceses apenas contribuyeron a la financiación de la nueva catedral, de modo que difícilmente podría reconocerse en esta portada un discurso sobre la generosidad regia¹¹⁷. La autora americana, retomando la interpretación más abstracta del tímpano propuesta por W. Cahn, sugiere que el obispo y el monarca deben entenderse como figuras alegóricas que representan la división de poderes de iglesia y estado¹¹⁸, pero también como la representación de personajes históricos concretos al conmemorar el acuerdo entre el obispo de París Étienne de Senlis, y el monarca Luis VI por el que se regulaban las propiedades y la actividad comercial dependiente de ambos poderes en la orilla derecha del Sena. El hecho de que el tímpano fuese reutilizado y vuelto a colocar en la catedral a comienzos del siglo XIII, cuando volvieron a surgir los problemas sobre la jurisdicción de los mercados, es indicativo de la pertinencia de su discurso en épocas posteriores; y la repetición de esta misma fórmula en la portada del siglo XIV de Fort l'Éveque, el palacio episcopal del obispo de Paris, vendría a confirmar esta interpretación.

La portada de Santa Ana muestra, entonces, una iconografía ambivalente, que puede leerse como la conmemoración de un evento, pero también como un acuerdo perpetuo entre obispos de París y reyes de Francia. Entendida de un modo semejante, en la escena "diplomática" de la Coronaría puede verse un testimonio perpetuo de un consenso ideal entre episcopado, monarquía y órdenes mendicantes¹¹⁹, o la conmemoración de un evento histórico, el acuerdo de cesión de tierras en el interior de la ciudad para la construcción de los nuevos conventos. Como acto de generosidad ejemplar se integraba en el discurso moral del dintel, como modelo opuesto a los variados y crueles castigos que se infligen a los avaros en su parte "sinistra" y en el salmer de la primera arquivolta¹²⁰.

En cualquier caso, no es en Burgos en donde se encuentra el precedente para la "antesala del paraíso" leonés (Figs. 13 y 14), sino en los cortejos de los bienaventurados de las portadas de Amiens y Bourges, en los que también se reconoce un fraile franciscano que se ha identificado con el santo de Asís¹²¹. Allí se incorpora también

117. L. D. GELFAND, "Negotiating Harmonious Divisions of Power" (como en nota 32), esp. p. 251.

118. W. CAHN, "The Tympanum of the Portal of Sainte-Anne at Notre-Dame de Paris and the Iconography of the Division of Powers in the Early Middle Ages", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXII (1969), pp. 55-72.

119. Es posible que este acuerdo que parecen mostrar episcopado, monarquía y órdenes mendicantes en la portada burgalesa respondiese a una intención de concordia en la década de los cuarenta del siglo XIII, sin embargo esta situación habría de cambiar en la segunda mitad del siglo, cuando se tiene constancia de la fuerte oposición que ejercieron algunos miembros del cabildo contra las órdenes, véase P. LINEHAN, *La iglesia española y el Papado en el siglo XIII*, Salamanca, 1975, pp. 278-279.

120. Para los castigos del avaro en esta portada, véase B. MARINO, "Sicut in terra et in inferno", p. 161, y fig. 5.

121. FRANCO MATA, "Escultura gótica", p. 287. Ya E. MÅLE, *El gótico*, p. 378 había sugerido que podría representar a san Francisco el fraile franciscano que preside el cortejo de los elegidos en la catedral de Bourges. La identificación de la figura del franciscano con san Francisco en Amiens se debe a W. SCHLINK, *Der Beau-Dieu von Amiens. Das Christusbild der gotischen Kathedrale*, Francfort del Meno y Leipzig, 1991, p. 132, fig. 30, quien cree reconocer que lleva las manos veladas -una alusión a los estigmas-, y tiene en cuenta que había sido canonizado en 1228, el mismo año en que Tommaso da Celano redactó la primera de sus vidas. MURRAY, *Notre Dame. The Cathedral of Amiens*, p. 105 y CHRISTE, "Un cycle inédite", esp. p. 171 aceptan la identificación de Schlink y el último considera que también en Bourges y León es san Francisco y no un franciscano cualquiera el que encabeza el cortejo de los elegidos. Y. Christe sugiere también la presencia del santo de Asís en una dovella de la portada occidental de Bazas en la que se representa un franciscano sobre un ángel hoy mutilado que posiblemente llevaba algo en sus manos veladas. En la *Legenda Aurea* san Buenaventura asegura que Francisco, como portador de los estigmas, era el ángel de Apocalipsis 7,2 que llevaba el sello de Dios para marcar en la frente de los elegidos. Christe sólo apunta que quizá se trate de ese tema, expresado en la iglesia inferior de Asís por el ángel con los estigmas. Sobre Bourges, véase L. BRUGGER, *La façade de Saint-Étienne de Bourges. Le Midasb comme fondement du message chrétien*, Poitiers, 2000, p. 66 quien insiste en identificar a san Francisco en la catedral del Berry. El único caso que conozco en que el nimbo podría considerarse un argumento para la identificación del santo entre el cortejo de los bienaventurados se encuentra en el *Apocalipsis del Trinity College de Cambridge*, (fol. 25r) (1255 y 1265), en el que otros santos nimbados disfrutan, como él de la visión beatífica. Para una ilustración del mismo BYNUM, *The Resurrection*, fig. 28; N. J. MORGAN, "The Trinity Apocalypse", en *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England 1200-1400*, J. ALEXANDER y P. BINSKI, (eds.), Londres, 1987, pp. 348-349; N. J. MORGAN, *Early Gothic Manuscripts 1250-1285. A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, IV, vol. 2, Londres, 1987, no. 110. Sin embargo en otras ilustraciones del mismo *Apocalipsis* son franciscanos, y no san Francisco los que combaten contra la Bestia o se incorporan en otras escenas. Otros manuscritos ingleses del *Apocalipsis*, de la segunda mitad del siglo XIII, con glosas figurativas al texto, muestran a franciscanos en distintas escenas. En el conser-

un nuevo lenguaje sensual, expresivo y corpóreo en las representaciones del Juicio Final, ¿es esto casual? En Bourges, los bienaventurados sonríen, y lleven ramas o frutos¹²². El caso de Amiens ha pasado desapercibido en este sentido, sobre todo debido al tópico insistente sobre la sequedad del "cubismo gótico" de su escultura, pero allí se multiplica el cortejo, disponiéndose tanto en el segundo dintel como en los salmeres de la arquivolta izquierda, y de nuevo allí encontramos flores, frutos y sonrisas. Es más, la sorprendente imagen de Abraham, que levanta exageradamente en un lienzo las almas, en el salmer de la arquivolta interna, pone de manifiesto de nuevo las ambigüedades que laten en la representación de los cuerpos gloriosos, pero parece expresar también el ansia de las almas por reunirse con sus cuerpos tras la Resurrección.

Y en Amiens, Bourges y en León, los obispos o los canónigos de sus cabildos fueron especialmente proclives a los mendicantes en la época en que se labraban estas portadas. Los canónigos de Amiens habían permitido predicar a los franciscanos, quienes en 1232 fundaron un convento propio en la ciudad¹²³; y el obispo de Bourges, Phillipe Berruyer, un hombre más interesado en los asuntos espirituales que en los prácticos, como se narra en la *vita* redactada para promover su canonización, fue un firme defensor de los mendicantes¹²⁴, y tuvo que luchar, mientras se labraba el Juicio Final en la portada occidental de su catedral (1245-50), con un ambiente hostil a ellos. La confrontación entre instituciones dioce-

sanas y mendicantes hallaba su máxima tensión durante el concilio de Lyon, en 1245, en el que la presión de los obispos pidiendo la limitación de los privilegios de los mendicantes fue muy intensa. En territorio hispano la reacción violenta se produjo algo más tarde. A partir de la subida al trono de Alfonso X y de la progresiva instalación de los mendicantes en las ciudades, se constata una oposición generalizada del clero secular y regular, y de la mayoría de los obispos que veían amenazadas sus arcas por la fuerte competencia de las nuevas órdenes en tiempos de aguda crisis económica¹²⁵. Por ejemplo, en 1257 el prior de la colegiata de Valladolid acusaba al Papa las "irregularidades" de las damianitas vallisoletanas¹²⁶. Dos años después se informaba al papa Alejandro IV de la resistencia que oponía el clero castellano a aceptar el milagro de la estigmatización de San Francisco y se le ponía en conocimiento de episodios iconoclastas destinadas a erradicar cuantas representaciones en pintura y escultura se habían realizado de la extraordinaria experiencia del santo de Asís. Éste respondería con la bula *Quia longum esset* en la que defendía la milagrosa impresión de las heridas divinas, de la que había sido testigo cuando era joven¹²⁷. En Toledo, Orense y Burgos, los abusos de los canónigos catedralicios contra dominicos y franciscanos se sucederán hasta finales de siglo; y en medio de este panorama hostil, Martín Fernández se erigió en paladín de las nuevas órdenes. En 1257 tuvo que defender a los frailes de Sahagún, hostigados por el abad del monasterio de los Santos, que llegó a impedirles ejercer su ministerio y a prohibir a los

vado en el Museo Gulbenkian de Lisboa, M. S. L. A. 139, varios franciscanos predicar a los judíos (fol. 25v.); y un formidable fraile defiende a la iglesia del ataque del Anticristo (fol. 36v), véase S. LEWIS, *Reading Images. Narrative discourse and reception in the thirteenth-century illuminated Apocalypse*, Cambridge y Nueva York, 1995, figs. 177-178.

122. BRUGGER, *La façade de Saint-Étienne de Bourges*, pp. 142-145 relaciona esta iconografía con el ritual judío de la "Fiesta de los tabernáculos".

123. SCHLINK, *Der Beau-Dieu von Amiens*, pp. 138-139. No cita fuente. MURRAY, *Notre Dame. Cathedral of Amiens*, p. 122 señala de un modo especial el papel de Jean d'Abbeville, deán de la catedral, en la defensa del ministerio de los mendicantes. A mi juicio convendría revisar el papel de este canónigo picardo en la introducción del "cubismo gótico" de Amiens en Burgos. Fue el legado pontificio enviado por el Papa para reformar la iglesia hispana y la reforma recibió una acogida especialmente favorable por parte de Mauricio de Burgos.

124. BRUGGER, *La façade de Saint-Étienne de Bourges*, p. 35.

125. Sobre estas cuestiones, véase A. LÓPEZ, "Primicias franciscanas de España. Dificultades entre obispos, monjes y frailes", *La Cruz*, 1 (1910), pp. 205-208; GARCÍA ORO, *San Francisco, passim*. Las vejaciones ya había comenzado en la década de los cuarenta, pero se recrudecieron en la de los cincuenta. Sobre el factor de la crisis económica de esos años en la oposición a los mendicantes, LINEHAN, *History and the Historians*, pp. 522-523.

126. GARCÍA ORO, *San Francisco*, p. 196, M. SARASOLA, *El siglo XIII en Valladolid. Origen del convento de Santa Clara*, Valladolid, 1960, pp. 68-69.

127. A. LÓPEZ, "Primicias franciscanas de España. Ruidosa cuestión en Castilla acerca de las llagas de San Francisco", *La Cruz*, 1 (1909), pp. 45-48. A. VAUCHEZ, "Les Stigmates de S. François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du Moyen Âge", *Ecole Française de Rome. Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 80 (1968), p. 603, tomado de LINEHAN, *History and the Historians*, p. 523.

clérigos de su jurisdicción cualquier trato con ellos. Al propio obispo leonés acabaría por confiarle el Papa la colocación de la primera piedra - enviada desde Roma por el propio pontífice- del nuevo convento urbano al año siguiente¹²⁸. De hecho el obispo leonés fue el único que por entonces defendió abiertamente la presencia de los mendicantes en su diócesis, como señaló P. Linehan¹²⁹. Martín Fernández guardó, además, una estrecha relación con el célebre franciscano fray Juan Gil de Zamora, discípulo de san Buenaventura y notable escritor¹³⁰. De esta amistad dan cuenta la colección de sermones y el tratado sobre vicios y virtudes que el zamorano dedicó al prelado, textos todavía inéditos, conservados en una copia del siglo XIV en el Archivo del Sacro Convento de Asís¹³¹. El zamorano no fue pródigo a la hora de dedicar sus escritos. Únicamente el rey Alfonso X, fray Fepile de Perugia, su amigo de juventud y compañero de estudios en París que acabaría ocupando la silla episcopal de Fiésole, y el prelado leonés merecieron ese honor, por lo que cabe deducir la cercanía de intenciones y anhelos de ambos personajes¹³². Consciente de la revolución espiritual que defendían las nuevas órdenes, don Martín promocionó, además, su actividad pastoral en su obispado, como demuestran las *Constituciones Sinodales* que dictó en 1267, en las que concedía

cuarenta días de perdón a los que escuchasen sus sermones¹³³. Los frailes tenían licencia para confesar y predicar en la propia catedral leonesa, y sabemos también que el ministerio de la palabra no se ejercía únicamente en el púlpito, sino también en las plazas o en los atrios de las iglesias¹³⁴, por lo que el hastial occidental de León debió servir también de marco para los sermones de los frailes, quienes, para conseguir mayor *facimiento con las gentes* ejercían su ministerio en lengua vulgar. Teniendo en cuenta el carácter especular de las portadas góticas, el abundante número de frailes y monjas de la portada del Juicio Final de León -que no se limitan a los representados en la "antesala" del paraíso, también se extienden a las arquivoltas, donde un tercer franciscano, y quizá un cuarto y un quinto, resucitan de sus sepulcros (Fig. 16)- reflejan la favorable acogida dispensada por el prelado a las nuevas órdenes.

El "tono" franciscano de la portada del Juicio Final atañe, además, al propio discurso teológico sobre la resurrección que allí se expone. Las reveladoras obras de C. W. Bynum y J. Basset acerca de las disputas que, sobre cuestiones escatológicas mantuvieron los teólogos de los siglos XII y XIII que encuentra su correlato en la imagerie de los programas de Juicio Final, permiten calibrar el papel de la portada del Juicio de

128. A. QUINTANA PRIETO, "San Francisco de Sahagún. Primeros pasos de este convento franciscano", *Archivos Leoneses*, n. 71 (1982), pp. 109-157; GARCÍA ORO, *Francisco de Asís*, pp. 199-210.
129. LINEHAN, "La iglesia de León a mediados del siglo XIII", *León y su historia*, vol. 3, León, 1975, pp. 1-30, reed. en *Spanish Church and Society 1150-1300*, Londres, 1983, pp. 12-76; Id., *La Iglesia española y el Papado*, pp. 268-275.
130. El mejor estudio que se ha hecho hasta la fecha sobre la personalidad del fraile zamorano en M. CASTRO y CASTRO, *Fray Juan Gil de Zamora*, O. F. M. *De Preconiis Hispaniae, Estudio preliminar y edición crítica*, Madrid, 1955. Véase también M. C. DÍAZ y DÍAZ, "Tres compiladores latinos en el ambiente de Sancho IV", en *La Literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional "La literatura en la época de Sancho IV"*, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994, Alcalá de Henares, 1994, pp. 35-52, esp. pp. 46-52. Recientemente ha sido publicada su obra científica: *Johannes Aegidii Zamorensis, Historia Naturalis*, A. DOMÍNGUEZ GARCÍA y L. GARCÍA BALLESTER (eds.), Salamanca, 1994. Para la obra devocional que dedicó a la Virgen, véase F. FITA, "Poesías inéditas de Gil de Zamora" *Boletín de la Real Academia de la Historia*, VI (1885), pp. 379-410; Id., "Variantes de tres leyendas por Gil de Zamora", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, VI (1885), pp. 418-429; Id., "Cincuenta leyendas por Gil de Zamora, combinados con las cantigas de Alfonso el Sabio", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, VII (1885), pp. 54-144; Id., "Treinta leyendas por Gil de Zamora", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XIII (1888), pp. 187-223; Id., "Officium Mariae", *Monumentos de la Iglesia Compostelana*, Madrid, 1882, pp. 158-188.
131. A esta obra inédita hace referencia CASTRO y CASTRO, en su introducción a la edición de *De Preconiis hispaniae*, p. cix. El manuscrito contiene sermones varios y un tratado sobre vicios y virtudes, y aparece catalogado con el número 699 en C. CENSI, O.F.M., *Bibliotheca manuscriptorum ad Sacrum Conventum assisiensem*, Asís, 1981. En la primera columna del folio 217 se indica "Reverendo...M(artini Fernandi) diuina prouidentia legionem. antistiti, fr. iohannes egidij sue magnificentie humilis apocrifarium aliquorum sermonum breuiloquium vobis mitti". Me encuentro en la actualidad trabajando sobre este texto, y quiero dejar constancia de mi agradecimiento al personal de la Biblioteca del Sacro Convento de Asís por las facilidades que me ha brindado para su consulta.
132. Al monarca dedicó el *Officium Almisfluae Virginis*, y al fraile italiano el *Ars Dictandi*, véase CASTRO y CASTRO, *De preconiis hispaniae*, pp. lxxv y cix.
133. Véase LINEHAN, *La Iglesia española y el papado*, pp. 280.
134. En "Espiritualidad mendicante e iconografía gótica gallega", *Semata* (1996), pp. 333-353, ya analizaba las huellas de la práctica de la predicación en la iconografía burlesca de las portadas de las iglesias mendicantes gallegas.



Figura 16. Catedral de León. Fachada occidental. Portada central. Juicio Final. Detalle de la arquivolta externa de la derecha: el "seno angélico" (Foto I. Gigirey).



Figura 17. Catedral de León. Fachada occidental. Portada central. Juicio Final. Detalle de la arquivolta externa derecha: fraile mendicante resucitando (Foto I. Gigirey).

León en la serie de Juicios de las catedrales góticas. León parece soportar el discurso mendicante sobre la Resurrección de los muertos gestado en París a mediados del siglo XIII. A pesar de que en León, a juicio de J. Basset, al igual que en Compostela y en Burgos, el seno de Abraham es evocado por el ángel que lleva un alma en su seno en el salmer de la arquivolta externa de la izquierda (Fig. 17), quizá aludiendo a la singular "corporeidad espiritual" de los bienaventurados en el paraíso¹³⁵, los elegidos en la antesala, ante la puerta de las mansiones celestes que custodia san Pedro, muestran una vibrante actividad, sonríen y dialogan amigablemente mientras escuchan el concierto de órgano interpretado por los angelillos (Figs. 13 y 14). Esta escena muestra un carácter muy "mundano" como se ha repetido en diversas ocasiones, y parece indicar, en un lenguaje sencillo y corpóreo, a la audiencia iletrada, los placeres espirituales celestes -la música, la amistad, la alegría-. Esta nuevo énfasis en la música y la alegría, que comparte León con Bourges, esta acentuación de un lenguaje amigable y sensual puede ser interpretada a la luz del discurso escatológico de los franciscanos, que

incorporaron una nueva sensualidad en él. El principal representante de esta nueva escatología, es, por supuesto, san Buenaventura, y no sería de descartar la posibilidad de que sus opiniones pudiesen ser conocidas por el prelado leonés, habida cuenta su estrecha relación con fray Juan Gil, discípulo de aquél.

Los principales escritos de san Buenaventura acerca de la Resurrección de los muertos se encuentran en su largo comentario a las *Sentencias* de Pedro Lombardo y en su *Breviloquium*, que escribió entre 1248-1255. En ellos desarrolla la idea de deseo, que es crucial en su escatología, e insiste en varios pasajes en que al final de los tiempos el alma anhelará reunirse con el cuerpo para conseguir la perfección completa. En su *Comentario a las Sentencias* escribe: "...el alma racional siente una inclinación (*inclinacionem*) hacia el cuerpo,...y se inclina hacia uno de ellos más que

135. BASCHET, "Le sein d'Abraham", pp. 71-94; citado ya por FRANCO MATA, *Escultura gótica* 2, pp. 282-283.

hacia otro por la estrecha unión que habían tenido (antes de la muerte)...el alma se une a la sustancia de la carne que antes había vivificado por amor (*affectus*), porque no está completamente satisfecha a menos que esté unida a él...Así parece que el alma siente un apetito y un deseo hacia el cuerpo (*orientationem et appetitum*) a través del cual se dirige hacia el cuerpo...Pero el cuerpo también siente una orientación (*orientationem*) por razón de la divina providencia"¹³⁶ Esta noción de anhelo de alma y cuerpo por reencontrarse tras la Resurrección, también desarrollada por Richard Fishacre en la década de los cuarenta, y por Gil de Roma, se hace visible en León: la resucitada de la última dovola de la arquivolta externa alza sus manos para reunirse con su alma, que un ángel le ofrece en la clave. La misma idea estaba ya presente en la portada del Juicio de Amiens, en aquella sorprendente imagen de Abraham levantando en un lienzo las almas -en el salmer de la arquivolta interna izquierda- que habrían de reunirse con los cuerpos de los resucitados del segundo registro del dintel.

Para san Buenaventura, además, el cuerpo es el instrumento fundamental para la experiencia celestial, y, a diferencia de los teólogos del siglo XII, que cifraban la felicidad de los bienaventurados fundamentalmente en la visión beatífica y en la ausencia de emociones, para el santo franciscano, en cambio, la experiencia celestial es emocional, corpórea y amigable. Describe en términos de experiencia espiritual, pero corpórea y sensual, la felicidad eterna. El pasaje de los últimos folios de sus *Comentarios a las Sentencias* puede servirnos para entender la amigable felicidad de los cuerpos gloriosos en la antesala del cielo en el tímpano leonés (Figs. 13 y 14): "Cuerpo mío ¿qué amas? Alma mía ¿qué buscas? Todo lo que amais

y buscáis está aquí. ¿Es estado de embriaguez? Te embriagarás con la plenitud de su casa. ¿Es melodía? Aquí los coros angélicos cantan. ¿Es placer? O Dios, hazlos beber los torrentes de tu placer (Ps. 35.9) ¿Es amistad? Aquí los elegidos deben amar a Dios más que a sí mismos, y unos a otros tanto como a sí mismos".¹³⁷

También los escritos del doctor franciscano podrían ayudar a entender en clave escatológica la portada de la Coronación de la Virgen en León, y a integrar su mensaje con el enunciado en la del Juicio Final. El discurso sobre la unidad de cuerpo y alma en el cielo es un tema común también en la sermonaria de la festividad de la Asunción de María. En un sermón compuesto para esa festividad, san Buenaventura insistió: "La felicidad de María no sería completa a menos que ella estuviese allí personalmente (esto es con el cuerpo asunto a los cielos). La persona no es el alma; es compuesta. Por ello fue necesario que ella estuviese allí como un ser compuesto, esto es, en cuerpo y alma. De otra manera no podría disfrutar plenamente del cielo"¹³⁸. Y en efecto, en la portada mariana leonesa se quiere hacer especialmente patente esa realidad al subrayar el hecho físico de la resurrección de María escogiendo la escena del entierro y no la de la muerte en el lecho para el dintel¹³⁹.

Pero aún hay más. San Buenaventura y otros autores franciscanos de mediados del siglo XIII no abandonaron nunca la vieja metáfora paulina que equiparaba la regeneración anual de las plantas en primavera con la Resurrección, y las palabras con las que su discípulo zamorano parafrasea a su maestro en la introducción de su *Historia Naturalis* así lo demuestran: "Contempla la tierra, que recobra la vida con las flores, ¡qué espectá-

136. BYNUM, *The Resurrection*, pp. 243-245.

137. BYNUM, *The Resurrection*, p. 251. La cita está tomada del *Breviloquium*, pt. 7, cap. 7, par. 7, en BONAVENTURA, *Opera omnia*, ed. A. C. PELTIER, Paris, 1866, pp. 292-294. En general, para el discurso de san Buenaventura sobre la Resurrección, véase *Ibid.*, pp. 247-255. Otro autor vinculado a los franciscanos que defiende esa corporeidad y mundanidad celestial es Bonvesin de la Riva, véase M. GRAGNOLATI, "Body and Pain in Bonvesin de la Riva's Books of Three Scriptures", *Last Things. Death and Apocalypse in the Middle Ages*, C.W. BYNUM y P. FREEDMAN (Eds.), Pennsylvania, 2000, pp. 83-97.

138. BYNUM, *The Resurrection*, p. 249, n. 77; y Ead., "Fragmentation", p. 257. Toma la cita del *Sermo De assumptione B. Virginis Mariae* I, sc. 2 en S. *Bonaventurae Opera Omnia*, ed. Collegium Bonaventurae, vol. 9, p. 690.

139. Excedería el propósito de este estudio dedicar un amplio apartado a la presencia de los martirios de san Esteban, san Lorenzo, san Pedro, san Andrés?, san Mateo?, san Ciriaco y san Vicente? en una portada de Juicio Final. Aunque A. Franco ha relacionado esta particularidad con la fachada sur de Chartres, aquí los martirios se presentan de un modo narrativo, y especialmente expresivo. A mi juicio encuentran explicación en ese discurso sobre muerte y regeneración corporal presente en las tres portadas -martirios también se representaban en la portada de san Juan -el de san Juan y el de san Pablo-. La inclusión de los mártires en un discurso escatológico del Juicio Final le confiere connotaciones claramente apocalípticas y podría relacionarse con una alusión a los mártires del quinto sello.

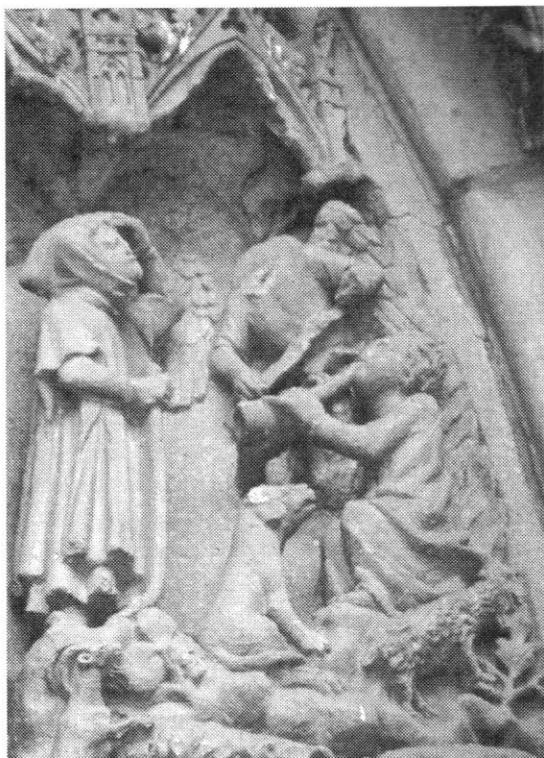


Figura 18. Catedral de León. Fachada occidental. Portada norte, portada de san Juan Bautista. Detalle del tímpano: El Anuncio a los pastores. (Foto I. Gigirey).

culo tan agradable ofrece, cómo alegra la vista, cómo provoca el amor! Y por encima de toda hermosura, el verdor arrebató el alma contemplativa cuando en primavera brotan las semillas que parecían muertas en invierno, y a semejanza de la futura resurrección, estallan simultáneamente y se abren a la luz."¹⁴⁰ El texto de Fray Juan Gil proporciona una justificación no sólo teológica, sino también estética, para la rica flora esculpida en el dintel de la portada del Juicio Final, que podría ser entendida, entonces, como una metáfora visual de la Resurrección (Fig. 12).

POÉTICAS Y DISCURSOS

Prometí en el título ocuparme de poéticas y de discursos en la escultura leonesa. Quisiera, por ello, detenerme, aunque sea sólo un poco, en las poéticas, más que en los discursos, o mejor



Figura 19. Catedral de León. Fachada occidental. Portada norte, portada de san Juan Bautista. Detalle del tímpano: Huida a Egipto. (Foto I. Gigirey).

dicho, de qué modo ciertas retóricas formales de la escultura desplegada en las fachadas de la catedral pudieron estar condicionadas por los mensajes que en ellas se querían expresar; y hasta qué punto la estrecha relación del obispo Martín Fernández con las nuevas órdenes mendicantes pueden ayudar a comprender la particular formulación expresiva en que se enuncian los episodios evangélicos o escatológicos.

Quienes han escrito sobre el estilo de las esculturas de la catedral de León han establecido una clara jerarquía de los distintos modos de hacer que se reconocen en ellas. Al "genial" Maestro del Juicio Final y el también notable Maestro de la Virgen Blanca, acompañan otros supuestos "maestros" menos dotados, llevando la peor parte en este *bit-parade* los autores de las portadas del hastial sur y de la de San Juan del hastial occidental. Comenzaré por referirme a esta última (Figs. 5, 6, 7, 8, 18 y 19). Fueron Ainaud y Durán Sampere los que señalaron el carácter "exageradamente narrativo" de esta portada, en la que encontraban "superabundancia de asuntos"¹⁴¹; caracterización que asumió J. Yarza, que vio en ella "un regusto por el detalle pintoresco y realista"¹⁴², rasgo que, a su juicio, opera en detrimento de su calidad. Su opinión debió condicionar el menosprecio que hacía esta escultura muestra J. M. Azcárate, que la atribuye a "un Maestro que

140. *Iohannes aegidii zamorensis, Historia Naturalis*, ed. cit., vol. I, p. 113.

141. AINAUD y DURAN SAMPERE, *Escultura gótica*, p. 59: portada de San Juan: "La superabundancia de asuntos obligó a invadir materialmente el espacio del tímpano con pequeñas figuras de efecto pictórico y exageradamente narrativo, con detrimento de las cualidades formales".

142. YARZA LUACES, *Historia del Arte Hispánico*, p. 237.

parece un tanto rudo y artesano"¹⁴³. A. Franco insistiría de nuevo en "el carácter narrativo" que interpretaría como un indicio de una supuesta cronología tardía¹⁴⁴. Sin embargo, el carácter narrativo de esta portada pudo ser, a mi juicio, deliberado. Como es sabido, tanto franciscanos como dominicos no sólo introdujeron una nueva espiritualidad sino que defendieron un nuevo uso persuasivo y emocional de las imágenes sagradas. Santo Tomás de Aquino declaraba que, además de instruir en los dogmas de la fe a los ignorantes, las imágenes debían conmover a los fieles y despertar en ellos sentimientos devocionales¹⁴⁵. San Buenaventura defendía también propuestas similares¹⁴⁶. Esta nueva función empática y emocional predicada por los mendicantes se ha vinculado a menudo con la nueva expresividad que muestran las imágenes de devoción desde la segunda mitad del siglo XIII, y muy recientemente con los conjuntos figurativos de los cierres de coro, un ámbito especialmente relacionado con el ministerio de la palabra¹⁴⁷, pero creo que debió ser tenida en cuenta también en la labra de algunos programas monumentales de algunas portadas. Y el caso de las del hastial occidental de León, destinadas a un gran público, parece paradigmático en ese sentido.

Una de las estrategias persuasivas de los mendicantes consistía en presentar los relatos evangélicos en términos de vida cotidiana, y en términos de realidad cotidiana se nos narra la infancia de Cristo en la portada de san Juan Bautista. Se recurre allí a la descripción pormenorizada de elementos del mobiliario cotidiano -recordemos la escena del Primer baño del Niño Jesús (Figs. 6 y 7)-, y no se duda, incluso, en introducir la anécdota y el humor, para acercar el mensaje a los fieles, del mismo modo que se recurría a los *exempla* en los sermones orales. En el repertorio humorístico de la portada de san Juan los animales pare-

cen lograr un papel protagonista. Un tono menor, destinado a estimular psicológicamente al espectador se reconoce en las cabritas que trepan por las rocas al son de la música angelical, o el perro pastor que escucha extasiado en la escena del Anuncio a los pastores (Fig. 18). También se reclama la sonrisa -o la angustia- del espectador con el personaje que azuza a la mula en la Huida a Egipto -un motivo sin precedentes y carente de justificación bíblica canónica o apócrifa-, con cuyo gesto se pretende evocar la vertiginosa velocidad de la escapada (Fig. 19). J. Jung recientemente ha llamado la atención hacia lo que califica un nuevo modo narrativo que parece haberse desarrollado especialmente en los cierres de coro, y cuyo lenguaje figurativo, rico en pormenores y detalles anecdóticos califica de "vernáculo" por presentar rasgos comunes con las sermonísticas vernáculas contemporáneas, más proclive a las formas concretas y no metafísicas, que los más abstractos textos latinos dirigidos a un público, culto, letrado y clerical. Los pasajes de la Infancia de Cristo del primitivo *jubé* de la catedral de Chartres, inaugurarían, a su juicio, este nuevo modo de hacer. J. Jung explicaba este paralelismo entre sermón hablado y sermón figurado en razón de la especial relación de estos relieves con el "*leedoiro*" o "*lettner*", un tipo de cierre de coro que funcionaba en las principales fiestas litúrgicas como púlpito, cuya imaginería guardaba una estrecha relación con el ministerio de la palabra dedicado a los laicos¹⁴⁸. Sin embargo, los ciclos de Infancia de las portadas monumentales francesas de la primera mitad de siglo parecían ajenas a esta nuevo modo expresivo y reservaban un discurso más "latino" que vernáculo, por utilizar la oposición propuesta por la autora americana. El estilo de la portada de san Juan, podría entonces, ser interpretado, como una manifestación de una cultura religiosa vernácula, sabiendo como sabemos, que una estrecha relación unió a Martín Fernández,

143. AZCÁRATE RISTORI, *El arte gótico*, pp. 166-167.

144. FRANCO MATA, *Escultura gótica*. 2, pp. 145-146 y 148.

145. Tomás de Aquino señala en su *Summa Theologica* que las imágenes que decoraban las iglesias servían para instruir a los ignorantes, para que el misterio de la Encarnación y los ejemplos de los grandes santos permaneciesen en nuestra memoria y para estimular el sentimiento de devoción: "*ad instructione rudium, ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria nostra maneat, et ad excitandum devotionis affectum*", véase S. SETTIS, "Iconografía dell'arte italiana, 1150-1550: una linea", *Storia dell'arte italiana*, (I,3), Turin, 1979, pp. 175-273, esp. pp. 222-223.

146. También san Buenaventura defendía la función emocional de las imágenes y constataba que emociona más ver una pintura que escuchar un sermón, véase JUNG, "Beyond de Barrier", p. 646, quien toma la cita de L. G-DUGGAN, "Was Art Really the 'Book of the Illiterate?'" (como en nota 15), esp. p. 232.

147. JUNG, "Beyond de Barrier", *passim*.

148. JUNG, "Beyond the Barrier", *passim*.

no sólo con los mendicantes, sino también con Alfonso X, quien promovió un movimiento cultural sin precedentes en lengua vernácula, que incluyó la traducción de la Biblia al castellano. La audiencia específica de esta portada, los ciudadanos de León que llevasen a bautizar a sus criaturas, podía comprender una pastoral escultórica sobre el sacramento del Bautismo expresada en un lenguaje visual "vernáculo".

En la portada del Juicio Final el nuevo lenguaje expresivo se pone de manifiesto de un modo especial en el dintel con los bienaventurados y los condenados: en la alegre reunión en la "antesala de las mansiones celestes", y en la terrible triple caldera y triple boca infernal (Figs. 12, 13 y 14). También encontramos allí el recurso a la anécdota -el angelillo que insufla aire con el fuelle en el órgano portátil, que encuentra eco en el demonio que azuza el fuego infernal-. Si la portada de san Juan ha sido a menudo menospreciada por su "rudo" lenguaje, la portada del Juicio Final, o lo que es lo mismo al Maestro del Juicio Final a quien se atribuye casi toda la escultura desplegada en ella -a excepción del san Juan, la Virgen y uno de los ángeles que flanquea a Cristo en el tímpano-, ha merecido los elogios de los críticos tanto hispanos como foráneos desde hace más de un siglo. Resulta de interés elucidar las constantes en la caracterización verbal de su modo de hacer. Su estilo se define como un

"naturalismo expresionista", en el que elegancia, expresividad, movimiento, y desequilibrio de la figura humana constituyen factores principales¹⁴⁹. Frente a esta unanimidad, ha sido muy variado, en cambio, el modo de entender estos factores estilísticos: una interpretación nacionalista que encontraba en el sentido dramático y en la exageración una muestra del "genio español"¹⁵⁰ dejó paso a la idea de un "naturalismo" y una nueva expresividad en la esfera del nominalismo aristotélico: de reunión mundana o fiesta terrestre calificaban a la escena de la antesala del paraíso muchos de los autores que escribieron sobre esta portada. Pero a mi juicio este estilo novedoso debe ser entendido en el marco de la propia especificidad de su discurso escatológico y teniendo en cuenta la contradictoria noción de "corporeidad espiritual" que conoció la discusión escatológica del siglo XIII.

Convendrá, por lo tanto, comenzar el análisis revisando la fenomenología de este nuevo lenguaje expresivo. En la genealogía artística del estilo del Maestro del Juicio Final se han invocado ocasionalmente los precedentes o paralelos alemanes o ingleses¹⁵¹, pero se ha insistido fundamentalmente en su parentesco con la tendencia expresiva de la escultura de la catedral de Reims y de la portada del Juicio Final de Bourges. El factor determinante en la asociación estilística entre las portadas francesas y la portada leonesa, ha

149. Ya Gómez Moreno elogiaba su "intensidad, viveza, y fantasía" y perdonaba su falta de "corrección plástica y equilibrio" (GÓMEZ MORENO, *Catálogo*, p. 241); Ainaud y Durán Sampere, calcando el esquema de la supuesta lógica interna de los estilos en boga cuando escribían, calificaban esta escultura de manierista o barroca ya que "sin volverse de espaldas a la dirección naturalista en lo esencial", se sacrifican proporciones y equilibrio a favor de la expresión. Los estudiosos catalanes introducían, además, otro factor nuevo en la definición: "la elegancia" (AINAUD y DURAN SAMPERE, *Escultura Gótica*, pp. 47-48). Si Deknatel había encontrado en la célebre escena de la "antesala del paraíso" un "espíritu carnavalesco" (DEKNATEL, "The 13th century sculpture", pp. 243-288), Ainaud y Durán lo matizarían "como una fiesta terrestre" AINAUD y DURAN SAMPERE, *Escultura gótica*, p. 48. Jullian recogería de nuevo los tópicos sobre elegancia, refinamiento, y expresionismo JULLIAN, *La sculpture gothique*, 1965, p. 63. Yarza señala la "impresión de profundo desequilibrio" de las figuras (YARZA, *Historia del Arte Hispánico*, pp. 235-236); A. Erlande-Brandenburg, destaca la "búsqueda de contrastes violentos en los efectos de sombras y luz" y "el sentido del movimiento" (ERLANDE-BRANDENBURG, *El Arte Gótico*, p. 84.); Azcárate lo califica de "realismo o naturalismo expresivo" y habla de la "estilización de las figuras" (AZCÁRATE RISTORI, *El arte gótico*, p. 163); P. Williamson insiste de nuevo en el "exquisito refinamiento" (WILLIAMSON, *Escultura gótica*, p. 344); de "expresividad elegante y cortesana" habla Ara Gil (ARA GIL, "Escultura gótica", pp. 244-245); A. Franco defiende que "es uno de los artistas que con mayor eficacia domina el movimiento dentro de la escultura gótica europea", y de nuevo insiste en el sacrificio de las proporciones a favor de la expresividad y el "nerviosismo" (FRANCO MATA, *Escultura gótica*, 2, pp. 331-332); y R. Abegg hace alusión a la "exagerada elegancia" (ABEGG, "La escultura gótica", p. 374).
150. E. GÓMEZ MORENO, *Breve historia de la escultura española*, 1951, pp. 41-69; Ead., *Mil joyas del arte español* II, p. 193: "es desenfadado, pintoresco, con incorrecciones y descuidos que refuerzan su patente vitalidad y su sentido dramático, cualidades todas rectamente hispánicas"; JULLIAN, *La sculpture gothique*, 1965, p. 63: "el refinamiento y la violencia que se mezclan íntimamente y la elegancia cerrada y contenida de las formas que no impide la exuberancia de la tela, los gestos y la expresión, son la muestra del genio español".
151. Deknatel emparentaba al maestro del Juicio Final con el Maestro de San Erminold, cuyo trabajo es posterior al de la portada leonesa, y Williamson encontraba puntos comunes entre la portada del Juicio de la catedral de León y la de Lincoln.

sido la incorporación de una marcada expresividad facial en las figuras: las "sonrisas" de Bourges y Reims, pero las interpretaciones más recientes del estilo -debidas a A. Franco Mata- no han tenido en cuenta la nueva cronología propuesta por P. Kurmann para el conjunto escultórico de la portada occidental champañesa, ni la revisión que del problema de la expresividad de la escultura gótica plantearon J. Cage o P. Binski; ni tampoco la reflexión sobre la repercusión de la discusión teológica sobre la corporeidad de los resucitados en los programas monumentales góticos planteada por C. W. Bynum¹⁵².

Los "ángeles de la sonrisa" del hastial sur de Reims perdieron el papel de primicia que se le había concedido en esta historia, al retrasar Kurmann su cronología a 1255-65, y hacerlos estrictamente contemporáneos de León, y posteriores a la portada del Berry. En este nuevo panorama Reims ofrecía todavía importantes primicias -las de los otros ángeles sonrientes, los del exterior de la cabecera, de entre 1220-1225; y las cabezas grotescas de las ventanas del coro, de hacia 1230-1233. Paralizadas las obras en la catedral champañesa, un taller se desplazaría a Bamberg, donde incorporaría este nuevo lenguaje expresivo en un discurso más amplio, sujetándolo a una retórica de la antítesis en el Juicio Final del *Fürstenportal* de la catedral; y también allí, en el interior de la iglesia, labraron un "ángel de la sonrisa" -el llamado *Lachengel*-¹⁵⁴. Esta nueva retórica didáctica en la que elegidos y condenados expresan en su rostro el contraste moral de sus almas se aclimataría especialmente bien en territorio del Imperio como demuestran los paneles de los elegidos y condenados pertenecientes al cierre del coro occidental de la catedral de Maguncia (ca. 1235); y las Vírgenes Prudentes y Necias de la catedral de Magdeburg (ca. 1245), que probablemente fueron planeadas para una

portada de Juicio Final¹⁵⁵. Por estas mismas fechas, escultores que conocían el repertorio de Reims y el nuevo estilo cortesano parisino incorporaban en el territorio francés este nuevo discurso expresivo en el Juicio Final de la portada occidental de Bourges. La portada occidental de la catedral de León debe ser ensartada en esta serie, y la expresividad facial de las figuras en la portada del Juicio Final debe contemplarse como un rasgo semántico y no exclusivamente formal. De hecho, en las otras obras atribuidas al Maestro del Juicio Final -el sepulcro del deán Martín Fernández (+1250), y el dintel de coros angélicos de la portada de san Juan- únicamente la Virgen y los ángeles sonríen¹⁵⁶. Como en Reims, Bamberg, Maguncia, Magdeburgo o Bourges, en León, la expresividad facial queda restringida al programa del Juicio Final, o es una prerrogativa de seres celestes.

La expresividad facial de la portada del Juicio de la catedral de León se sujeta, entonces, a un discurso moral, y se convierte en un recurso empático destinado a acercar al gran público el mensaje sobre la diferente catadura moral de bienaventurados y condenados, pero también sobre la feliz o desdichada ventura de unos y otros. Como en Bamberg, y Bourges responde a una retórica sobre la esperanza y el miedo, dando respuesta a las propuestas teóricas sobre el papel de las imágenes de los grandes doctores mendicantes. Pero es posible que, para un público letrado, las sonrisas leonesas estuviesen cargadas de ulterior significado. Convendrá revisar esta cuestión así como la de otras particularidades formales del supuesto "Maestro" a la luz de la escatología bonaventuriana para comprender hasta qué punto estos elementos formales podrían ajustarse a la compleja noción de "cuerpos espiritualizados" con que describe el autor a los bienaventurados gloriosos. Los otros componentes formales con

152. P. KURMANN, *La façade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails. Étude archéologique et stylistique*, 2 vols., Lausana, Paris, 1987; BINSKY, "The Angel Choir", *passim*. Véanse las obras de Bynum citadas en nota 114.

153. Sobre los ángeles del exterior de la cabecera, véase W.W. CLARK, "Reading Reims. I. The Sculptures on the Chapel Buttresses", *Gesta*, 39 (2000), pp. 135-145.

154. WILLIAMSON, *Escultura gótica*, pp. 146-148; 235-236; 264-266; 268-270.

155. JUNG, "Choir Screen", p. 643.

156. Sobre este sepulcro véase SÁNCHEZ AMEIJERAS, "Investigaciones iconográficas" (como en nota 90), pp. 30-35, donde ya anticipaba a una fecha alrededor de 1250 su labra. Posteriormente M. VALDÉS, C. COSMEN y M. V. HERRÁEZ, "La Edad Media. Del origen a la consolidación de un templo gótico" en *Una historia arquitectónica*, pp. 13-131, esp. p. 64, nota 103 sacaban a la luz un documento que certificaba la cronología temprana del sepulcro. FRANCO MATA, *Escultura gótica*, 2, pp. 409-410 aceptaría después su cronología temprana. Véase también M. V. HERRÁEZ ORTEGA, "La catedral gótica de León. El inicio de la construcción a la luz de nuevos datos y reflexiones sobre la escultura monumental", *Estudios humanísticos. Geografía, historia, arte*, 22 (2001), pp. 183-200, espec. p. 193.

que insistentemente se caracteriza la actividad del Maestro del Juicio Final -la elegancia, el marcado desequilibrio y el movimiento agitado-, ausentes en los precedentes citados -Bamberg, Bourges-, parecen ajustarse especialmente bien a la descripción de las *dotes* que, a juicio del doctor franciscano, y en general en toda la discusión escatológica de los años 50, acompañan a los cuerpos celestes. Los cuerpos gloriosos, defende, se adornan con la *agilitas*, que es la capacidad para moverse sin ningún tipo de resistencia, siguiendo los impulsos del alma, la *subtilitas*, ligereza, y la *claritas*, claridad deslumbrante¹⁵⁷. El desequilibrio, las proporciones alteradas, el movimiento agitado y elegancia de las figuras de los bienaventurados en la “antesala del paraíso” leonés parecen efectivamente ajustarse a la idea de *agilitas* y *subtilitas*, como también lo hace el ángel atribuido al maestro en el tímpano; pero, ¿es posible hacer visible, en términos escultóricos, la *claritas*? La respuesta la proporciona un manuscrito inglés, el llamado *Apocalipsis Douce*, que ilustra profusamente también el Final de los Tiempos, en el que como advirtieron J. Cage y P. Binski los miniaturistas pusieron un especial cuidado a la hora de señalar visualmente la “corporeidad espiritual” de los seres angélicos. Aunque en principio esta comparación puede resultar chocante¹⁵⁸, conviene precisar que este manuscrito, aunque lejano en el espacio, pertenece a un ambiente cortesano similar al que rodeó el dictado de la portada occidental de León. Fue iluminado antes de 1270 para el entonces príncipe Eduardo, que acabaría siendo el primer rey de este nombre en Inglaterra, y su mujer Leonor de Castilla, hija de Alfonso X. El “infant Odoart”, como se lo cita en la documentación contemporánea castellana, había sido armado caballero por su futuro suegro en el monasterio cisterciense de

Las Huelgas de Burgos, en 1254, cuando viajó a la península para celebrar su compromiso nupcial¹⁵⁹. No pretendo, por supuesto, señalar ningún tipo de parentesco estilístico entre la miniatura inglesa y la portada leonesa, pero sí hacer hincapié en que en ambas obras artistas de elevada categoría encuentran soluciones similares a los mismos problemas en contextos emparentados por su carácter escatológico: el Final de los Tiempos se narra en imágenes en el manuscrito inglés siguiendo el texto del Apocalipsis y en la portada leonesa siguiendo una tradición establecida derivada de Mateo 24-25, pero ambos muestran en imágenes acontecimientos futuros que ningún ojo humano percibió.

J. Gage ha reconocido en una ilustración de este manuscrito una prueba palmaria de que una de las connotaciones asociadas a la “sonrisa gótica” es la claridad. En el fol. 28v del *Apocalipsis Douce*, la asociación entre sonrisa y luz se hace explícita al representar con una amplia sonrisa al Gran Ángel del capítulo X, 1-7 “*cuia facies erat...sol*”. La imagen de la sonrisa que ilumina el rostro, y especialmente la mirada, era, además, un lugar común en las descripciones femeninas de los poemas caballerescos franceses e italianos, y el uso del término francés *riant* casi se convirtió en el sinónimo de *cler*. También en castellano conservamos las expresiones “se le iluminó el rostro” o “sonrisa radiante”. La *claritas* que acompañaba a los cuerpos celestes podía ser reconocida por un espectador culto en la León, entonces, en su sonrisa.¹⁶⁰

Pero el *Apocalipsis Douce* y otro Apocalipsis ilustrado estrechamente vinculado a él -BN, MS lat. 10474- presentan otros rasgos comunes con el Maestro del Juicio Final de León. P. Binski reco-

157. A pesar de que san Buenaventura muestra un discurso contradictorio, y en ocasiones expresa que la felicidad perfecta se alcanza por la máxima quietud, descanso, ausencia de emociones -*quies*-. véase BYNUM, *The Resurrection*, pp. 252-254.

158. De los componentes que insistentemente se pretendía caracterizar la actividad del Maestro del Juicio Final, la elegancia, el desequilibrio y el movimiento estaban ausentes en Bourges. Basta comparar la ordenada fila con que entran en el cielo los bienaventurados de la catedral francesa, y la inquieta y alegre reunión de la “antesala del paraíso leonés”. Creo que los Apocalipsis ingleses son más justos términos de comparación para este discurso figurativo patrocinado por un clérigo culto del estrecho círculo del monarca que los ejemplares esculpidos del arte marginal de mérito limitado en las portadas de Juicio Final aquitanas de la segunda mitad del siglo XIII -Poitiers, Saint Seurin de Burdeos, Bazas, Dax o Bayona-. P. KURMANN, “Le portail apocalyptique de la cathédrale de Reims”, en Y. CHRISTE (ed.), *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques, III^e-XIII^e siècles. Actes du Colloque de la Fondation Hardt 26 février - 3 mars 1976*, Ginebra, 1979, pp. 245-317, establecía ya un vínculo iconográfico entre el *Apocalipsis Douce* y el ciclo apocalíptico de Reims.

159. BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X*, pp. 100-102.

160. J. GAGE, *Color y Cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, Madrid, 1993, pp. 69-79 y 277-280, esp. pp. 77-78.

noía en las forzados movimientos de las figuras de estos dos narraciones visuales “una cultura de la actividad física espiritualizada, que se rebela contra las normas convencionales del equilibrio psicósomático al servicio del rapto religioso”¹⁶¹. Lo mismo podría decirse de León. La exagerada distorsión de las proporciones de los ángeles y bienaventurados en las dovelas y en la “antesala del paraíso” contrasta con las equilibradas y realistas proporciones de los condenados del infierno; y su voluntaria actividad con el sufrimiento pasivo de aquéllos (Figs. 12, 13, 14). Sonrisa, movimiento, proporciones distorsionadas, y ruptura del equilibrio en León podrían corresponderse, como en el caso de los Apocalipsis ingleses, con una magistral interpretación de las exigencias de puesta en escena para esa extraña contradicción que supone la noción de “cuerpos espiritualizados” sobre la que tanto escribieron los teólogos del siglo XIII. Son rasgos, entonces, de la condición metafísica de los personajes. Pero aún hay más, en León, la sonrisa no es una prerrogativa exclusiva del Maestro del Juicio Final: ni la Virgen Blanca -y quizá el calificativo de Blanca tenga algo que ver con todo esto, ya que originariamente estuvo policromada-, ni los sonrientes evangelistas en la Gloria que buscan con su mirada al espectador en la portada central sur (Fig. 20) -la portada apocalíptica- salieron de sus manos, pero una y otros, fueron presentados allí



Figura 20. Catedral de León. Fachada sur. Portada central. Evangelista sonriente. (Foto I. Gigirey).

como cuerpos celestes, y por ello sonríen. En Reims, hacia 1270 este nuevo lenguaje formal se encontraba también en un “cuerpo espiritualizado”: el ángel de la sonrisa, con el que tantas veces se ha relacionado la escultura leonesa.

161. BINSKI, “The Angel Choir”, p. 367.