

REINAS E INFANTAS EN LA DECORACIÓN ESCULTÓRICA DEL CLAUSTRO BASILICAL DE SAN ISIDORO DE LEÓN

Emilio MORAIS VALLEJO
Universidad de León

ABSTRACT

The main cloister of San Isidoro of León, reconstructed from 1731, features an sculptural decoration of relieves covering the upper part of the North and East walls. The main motives are portraits of queens and infantas of the medieval monarchy of León and Castilla, accompanied by sibyls, biblical women, allegories, triumphal chariots, etc. A decoration which is used to exalt the values of the monarchy, legitimized by tradition.

PALABRAS CLAVE

San Isidoro de León, barroco, siglo XVIII, escultura en piedra, iconografía regia y religiosa.

El convento de san Isidoro de León tiene actualmente dos claustros, ambos levantados durante la época del barroco sobre otros más antiguos. Uno de ellos, el principal y de mayor tamaño al que llamaremos basilical por estar adosado a la iglesia, era el que se había realizado a partir del mandato del abad D. Juan Rodríguez Fonseca a principios del siglo XVI¹. Parece ser que estaba construido con ladrillo y que se alzó sin modificar ni mejorar previamente las estructuras románicas que le servían de sustentación, lo cual motivó su falta de consistencia y su pronta ruina²; por esta razón había lle-

¹ J. PÉREZ LLAMAZARES, *Historia de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, León, 1927, p. 184.

² Así queda recogido en el Archivo de San Isidoro de León (citado a continuación como A.S.I.L.), Caja 252, nº 9, sff., *Autos originales hechos por el Sr. Yntendente de esta ciudad ante Pedro Ybañez de la Madrid escrivano de ella, en el año 1728 de orden de la Real Camara sobre el reconocimiento por arquitectos de lo arruinado y embexcido de este combenito; tasazion de el costo de lo ya amenazado a ruina y de la cortedad de rentas de las mesas abazial y combentual y fabrica de esta yglesia para subenir a la urgencia...*

gado a principios del siglo XVIII en un estado de conservación lamentable. Así lo revelaron los informes técnicos, emitidos en el año 1728 por dos maestros arquitectos de reconocida fama afincados y activos en la ciudad de León, realizados a petición del Capítulo de san Isidoro³.

A la vista de las alarmantes conclusiones de la inspección, se decidió reconstruir el claustro cuanto antes⁴. La acción debió ser inmediata, pues en la reunión capitular de abril de 1729 el prior propuso pagar 20 doblones al *maestro de Salamanca*⁵ que había hecho las plantas de las obras, las cuales se estaban ejecutando ya en aquella fecha⁶. La obra se realizó en sucesivas etapas, aunque quedó finalmente inconclusa. En primer lugar se inició la construcción del lienzo occidental, que en 1731 ya estaba terminado⁷. Inmediatamente después se continuó con el septentrional, que se llevó a cabo imitando en todo al anterior. En ambos se encuentra una decoración de relieves en la parte superior de los muros exteriores, siendo uno de los elementos más característicos y definidores del claustro isidoriano. En un tercer momento se hizo la crujía oriental, realizada a partir de 1779, después de unos cuantos años en los que permanecieron paradas las obras⁸, pero aquí no se continuó con la ornamentación escultórica, apareciendo este lienzo limpio de

³ Los maestros arquitectos Félix de la Fuente Velasco y Francisco Compostizo, después de examinar el estado del edificio, redactaron un informe en el que determinaban las actuaciones más urgentes que debían llevarse a cabo: *...asi mismo es preciso y neçesario ejecutar el claustro que se alla en medio deste Real Combento desde su planta, por hallarse mui arruinado y fabrica de tierra y ladrillo y algo de canteria*, A.S.I.L., Sección de Códices, n° CII, fol. 226 v.

⁴ El proceso de construcción de los claustros de San Isidoro en el barroco ha sido estudiado por E. MORAIS VALLEJO, *Aportación al barroco en la provincia de León. Arquitectura religiosa*, León, 2000, pp 268-275.

⁵ No se da su nombre en la documentación, siendo citado de esta manera incierta.

⁶ A.S.I.L., *Libro de Acuerdos Capitulares*, caja 74-1, g, fol. 52 v..Se desconoce quién pudiera ser este maestro, ya que en ningún momento se cita su nombre y tampoco se le vuelve a mencionar en los libros que quedan de esta época en el archivo isidoriano: *...propuso el Sr. Prior como el maestro que abia venido de Salamanca a registrar la obra y acer planta para proseguir tenia ya concluido, y asi que biese la comunidad lo que se le abia de dar por su trabajo, y se determino se le diesen veinte doblones...*

⁷ A.S.I.L., *Libro de Acuerdos Capitulares*, caja 74-1, g, fol. 87 r. *...manifestó dos papeles con las molduras que se an de executar en el friso del lienzo que esta echo en el claustro...*

⁸ A.S.I.L. caja 252, n° 8, fols. 59 v. a 61 r., *...en tres de febrero de mil setezientos setenta y nueve se dio principio al lienzo de oriente que se esta arruinando en especial los arcos del claustro grande que son de ladrillo y tambien todo el tejado desde el priorato hasta la iglesia...*

todo motivo que no sea meramente arquitectónico. El claustro no se llegó a cerrar en su totalidad con fábrica nueva, quedando la cuarta crujía, la colindante con la iglesia, sin reedificarse y con las estructuras primitivas, como todavía puede verse hoy en día tras la última restauración.

Los frentes del claustro construidos en el siglo XVIII se organizan en dos alturas. El cuerpo inferior está formado por una sucesión de arcos de medio punto, apoyados sobre pilares en cuyas caras exteriores se adosan voluminosos contrafuertes resueltos como si fueran pilastras. Un entablamento liso, rematado con una sobresaliente cornisa, da paso al orden superior. Este se articula mediante una galería de arcos escarzanos, apoyados sobre pilares que llevan adosadas en su frente unas pilastras de orden jónico. Por encima de arcos y pilastras se dispone un entablamento con el arquitrabe dividido en platabandas y un friso corrido, recubierto con la serie de relieves que son motivo de nuestro estudio. Los vanos fueron cerrados en 1781 con muros de piedra, con el fin de combatir los rigores del clima leonés⁹, donde se abren los balcones y unos montantes en forma de ojo de buey (lám. 1).

LA DECORACIÓN ESCULTÓRICA

Para adjudicar la labor escultórica que iba a adornar los frentes del claustro, se decidió hacer un concurso restringido entre dos maestros afincados en León, citados en la documentación como Valladolid y Velasco. Al no especificarse los nombres de estos artífices tenemos que suponer su personalidad. Con toda probabilidad el primero sería Pedro de Valladolid¹⁰, que por aquellas fechas estaba en su momento de mayor actividad y reconocimiento pro-

⁹ A.S.I.L., *Libro de Acuerdos Capitulares*, caja 74-1, j, fol. 181 v. ...*a cuia propuesta despues de varios pareceres se respondió acordando que se cerrasen los claustros pues era la cosa mas necesaria y util...*; A.S.I.L., caja 252, nº 8, fol. 59 ...*y del priorato a la abadía cerrando de piedra ambos dos claustros con vidrieras y ventanas valcones*

¹⁰ Este artífice es conocido sobre todo por su actividad como escultor, véase al respecto, F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *El retablo barroco en la provincia de León*, León, 1991, pp. 306-322. Pedro de Valladolid también era un buen maestro de arquitectura; así, por ejemplo, sabemos que por las mismas fechas estaba haciendo unas trazas para la fachada del convento de San Marcos de León, que en aquellos momentos se estaba levantando para concluir el edificio, aunque después no fueron las suyas las elegidas para ser llevadas a la práctica, J. M. PÉREZ CHINARRO, "Un dibujo para la fachada de San Marcos de León", *B.S.A.A.*, Valladolid, 1985, pp. 494-497. Sobre su actividad como maestro arquitecto en la provincia de León véase E. MORRAIS VALLEJO, *ob. cit.*, p. 77.

fesional. El segundo podría ser el escultor Santiago Velasco¹¹, no siendo probable que se tratara del maestro arquitecto Félix de la Fuente Velasco¹², que fue uno de los responsables de hacer el informe del estado de los claustros como hemos visto antes, de quien no se conoce actividad escultórica alguna.

Los capitulares de san Isidoro, con el fin de conseguir la mejor obra posible, idearon una fórmula para elegir al maestro responsable que consistía en dos pasos sucesivos. El procedimiento tenía que ver con los dos aspectos de toda obra artística: el intelectual o de concepción, y el material o de ejecución. En primer lugar se pidió que cada uno de los dos escultores hiciera un diseño con la organización que pensaba hacer para la decoración del friso. Una vez hechos los dibujos, en septiembre de 1731 se presentaron al Capítulo de San Isidoro, con el fin de que la comunidad determinase cual le parecía más conveniente para servir de prototipo. A la vista de los dos proyectos, el prior y los capitulares, después de la pertinente deliberación, se decantaron finalmente por la traza del maestro Valladolid, siendo por tanto ésta la elegida para servir de modelo en la ejecución material¹³.

El segundo paso consistía en determinar quién iba a ser el encargado de realizar el diseño aprobado. En esta época no siempre el proyectista de una obra era posteriormente el encargado de llevarla a cabo. Lo habitual era la convocatoria de una subasta posterior para la adjudicación del trabajo, a la que podían concurrir con sus ofertas varios artífices, entre los cuales solía estar quien hubiera realizado las trazas¹⁴. En este caso, dada la restricción de

¹¹ Este escultor, de cierto renombre en su época, es citado como autor de varias obras escultóricas por aquellos años en León, según F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *ob. cit.*, pp. 273, 275, 281-285, 289, 376.

¹² Sobre la actividad arquitectónica de este maestro en León véase E. MORAIS VALLEJO, *ob. cit.*, p. 64.

¹³ A.S.I.L., *Libro de Acuerdos Capitulares*, caja 74-1, g, fol. 87 r.

(Al margen) *Que se ajuste por un tanto la moldura que se a de executar en el friso del lienzo de el claustro, y sea la de Valladolid.*

En 25 de dicho mes ... dicho Sr. Prior manifesto dos papeles delineados con las molduras que se an de executar en el friso del lienzo que esta echo en el claustro, uno executado por Valladolid otro por Velasco, ambos escultores y vezinos de esta ziadud, para que la comunidad determinase qual se abia de executar y ajustar y si abia de ser a jornal o por un tanto, pues su merced dijo que Valladolid por esculpir su planta pedia treszientos ducados alzadamente y Velasco a quinze reales por cada uno y 30 por cada medalla, vistas por todos los Srs. una y otra planta se acordo se ejectuase la de Valladolid por ser mas luzida y de mejores figuras y que dicho Sr. Prior y Dn. Pedro Suarez la ajustaren por un tanto...(Firma y rúbrica de Juan Francisco de Llanos Zifuentes)

¹⁴ Sobre la contratación de este tipo de obras se puede consultar, J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1993, pp 34

la convocatoria, las ofertas las hicieron los dos mismos autores que vimos antes. El maestro Valladolid en su propuesta se comprometía a ejecutar todos los trabajos por 2.500 reales, mientras que Velasco, en vez de dar un precio por la totalidad de la obra, se ofrecía a cobrar una cantidad determinada por cada figura realizada, 15 reales, y 30 por los medallones. El Cabildo de san Isidoro, no considerando esta vez el criterio económico determinante y suficiente para elegir al artífice, decidió ir más allá, pidiendo a cada uno de los aspirantes la factura de un arco, y a la vista de su ejecución designar al que le pareciera más conveniente para hacerse cargo de la decoración escultórica del claustro¹⁵. Curiosamente, después de unas referencias documentales tan precisas para los trabajos preparatorios de la obra, se desconoce la resolución definitiva y el nombre del artista elegido finalmente por la autoridad isidoriana; nada se dice en los siguientes acuerdos capitulares sobre quien recayó el encargo, ni tampoco existen otras referencias concretas al respecto en la documentación de la época que hemos consultado. En todo caso, a la hora de adjudicar la autoría, no puede olvidarse que la idea primigenia, la concepción intelectual de la obra, pertenece al maestro Valladolid.

La decoración escultórica se dispone en dos campos distintos, con diferente organización y temática. Por un lado aparece en el friso corrido del entablamento que cierra superiormente los frentes occidental y septentrional del patio, y por otro lado en las enjutas de los arcos ubicados también en el piso alto. Son relieves figurativos de pequeño tamaño pero de bastante detalle y correcta factura, que adquieren un gran protagonismo en el conjunto del claustro, otorgando una fuerte personalidad a la parte superior del mismo; sin ellos la arquitectura resultaría más fría y academicista, como de hecho se puede apreciar en el lateral oriental que quedó al final sin ningún tipo de ornamentación, como ya dijimos.

y ss; Idem, *La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el siglo de Oro*, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. LXVII, 1, Madrid, 1959, pp 410 y ss.

¹⁵ A.S.I.L., *Libro de Acuerdos Capitulares*, caja 74-1, g, fol. 87 v.,

(Al margen) *Que cada maestro execute un arco para reconocer qual opera mejor.*

El 30 de dicho mes... haviendo llamado a los maestros Valladolid y Velasco para ber qual se ponía en mejor proporzion para el ajuste de la escultura que se a de executar en el friso del lienzo del claustro, dicho Valladolid se abia bajado de los trezientos ducados a dos mil y quinientos reales pero que Velasco se mantenía en lo que expresa el acuerdo antezedente, pero que despues de algunas conferencias se abian conbenido en executar cada uno un arco por una misma planta y despues que eligiese la comunidad al que le pareziere la abia abierto con mas primor, lo que entendido por los dichos Srs. conbinieron en que se executase asi y que la planta fuese la de Valladolid por parecer mejor... (Firma y rúbrica de Juan Francisco de Llanos Zifuentes)

Empezamos la descripción por el friso, para después analizar las figuras de las enjutas. En aquel, se representa una sucesión ininterrumpida de relieves que, por hechura, motivos y disposición, recuerdan la decoración del primer renacimiento español, a la que sin duda deciden mimetizar. La iconografía, seguramente pergeñada desde el convento como era habitual en la época, presenta asuntos muy variados y no parece obedecer a un programa demasiado orgánico, sino más bien da la sensación de haber sido hecha con una intención acumulativa de imágenes, de manera que pudiera servir como exaltación y triunfo de la monarquía española.

Todo el aparato exornativo está organizado teniendo como ejes estructuradores a unos medallones, situados a intervalos fijos —uno encima de cada pilastra y otro en el centro de cada intercolumnio—, en los que aparece una colección de retratos femeninos que adquieren un papel estelar en medio de todo el conjunto ornamental. El resto son motivos vegetales múltiples, *putti*, grutescos, mascarones, panoplias, animales reales o fantásticos, etc., dispuestos con un gran sentido de la simetría en la composición. Entremezclados con ellos se suceden, de forma discontinua, escenas de lucha y desfiles de carrozas. La disputa entre la virtud y el pecado, entre el bien y el mal, con la victoria de los primeros sobre los segundos, sería la interpretación más plausible para estos combates entre hombres, animales y monstruos. La idea se vería ratificada al incluir en el friso la sucesión triunfal de carros engalanados¹⁶ (lám 2-4).

Las mujeres representadas en los medallones mencionados son reinas e infantas de la monarquía leonesa, tanto de la época en que el reino de León se mantenía solo, como del periodo en el que estaba unido a Castilla¹⁷; en la relación se incluyen ciertas concubinas reales así como algunas de sus hijas, siendo una forma de legitimarlas. Se las representa mediante un retrato de busto, ataviadas más a la usanza barroca de la época de realización de los relieves, que del medievo en el que vivieron las mujeres. Cada retrato está enmarcado por una moldura circular, adornada con motivos vegetales; los sostienen variadas figuras, que en unos casos son infantes o *putti*, mientras que en otros son leones o animales fantásticos. Debajo de cada uno de los medallones, en el espacio correspondiente del arquitrabe, hay una inscripción para

¹⁶ La alegoría del Triunfo representada por un desfile de carros engalanados, se generalizó desde el renacimiento, como recoge S. SEBASTIÁN, *Arte y humanismo*, Madrid, 1978, pp. 225-242.

¹⁷ Sobre la actividad relacionada con San Isidoro de algunas de estas mujeres reales, se puede consultar: A. VIÑAYO, "Reinas e infantas de León, abadesas y monjas del monasterio de San Pelayo y San Isidoro", *Semana de Historia del Monacato Cantabro-Astur-Leonés*, Oviedo, 1982, pp. 123-133.

permitir la identificación de los personajes. En cuanto al periodo histórico escogido, abarca desde el reinado del monarca Alfonso III (866-909) hasta el de Fernando III el santo (1217-1284)¹⁸, rey que definitivamente unió Castilla y León, pudiendo ser este hecho una clave interpretativa de la iconografía representada.

Identificar los personajes reales resulta más difícil de lo que a primera vista se podría esperar, ya que muchas infantas son muy poco conocidas¹⁹, pero también debido a que los rótulos están escritos con abreviaturas que no siempre resultan ortodoxas. Así, se utiliza VX para aludir a la mujer del rey (en latín *uxor*); F para designar a la hija (*filia*); R como sigla identificativa de rey o reina; IMP o YMP para nombrar al rey emperador (*imperator*). Más complicadas son las abreviaturas de los nombres; unas veces sólo se utiliza la inicial; en otras ocasiones resulta ser un verdadero jeroglífico porque no obedece a una norma o a un proceso lógico de abreviación; y para complicarlo aún más, algunos nombres están citados con la fórmula antigua, por ejemplo Geloira en vez de Elvira. Un escollo añadido es que en ocasiones se repite un mismo nombre, considerado de tradición familiar, en distintos personajes (Fernando, Teresa, Urraca), entorpeciendo la identificación, pues no se sigue una cronología determinada que disponga ordenadamente a las reinas e infantas para favorecer su reconocimiento.

Teniendo en cuenta las limitaciones anteriores, proponemos la siguiente lectura de la nómina de mujeres reales que se representaron en el claustro isidoriano. Empezamos la descripción por el ángulo suroeste y seguimos el sentido de las agujas del reloj por las alas de occidente y norte, hasta llegar al ángulo nordeste; el número que las antecede lo hemos puesto nosotros para facilitar su localización en el plano adjunto (fig. 1). En primer lugar transcribimos literalmente la inscripción que aparece grabada en la piedra del arquite y a continuación fijamos el personaje con el que la identificamos y su relación con el rey correspondiente.

¹⁸ Es digno de destacar que M. RISCO, *Historia de la ciudad y corte de León y de sus reyes*, Madrid, 1792, también termine su primera relación de reyes con Fernando III.

¹⁹ La historiografía actual no suele ocuparse de cuestiones familiares en las dinastías reales, omitiendo los nombres de las infantas no imprescindibles; para conocer las hijas de cada uno de los reyes hay que recurrir a autores que tienen otra perspectiva como Pedro AGUADO BLEYE, *Manual de Historia de España*, Madrid, 1967 (10ª edición), o bien ir a las fuentes históricas, como es en este caso el padre agustino Enrique FLÓREZ, *Memorias de las Reynas Cathólicas, historia genealógica de la Casa Real de Castilla y de León*, Madrid, 1761.

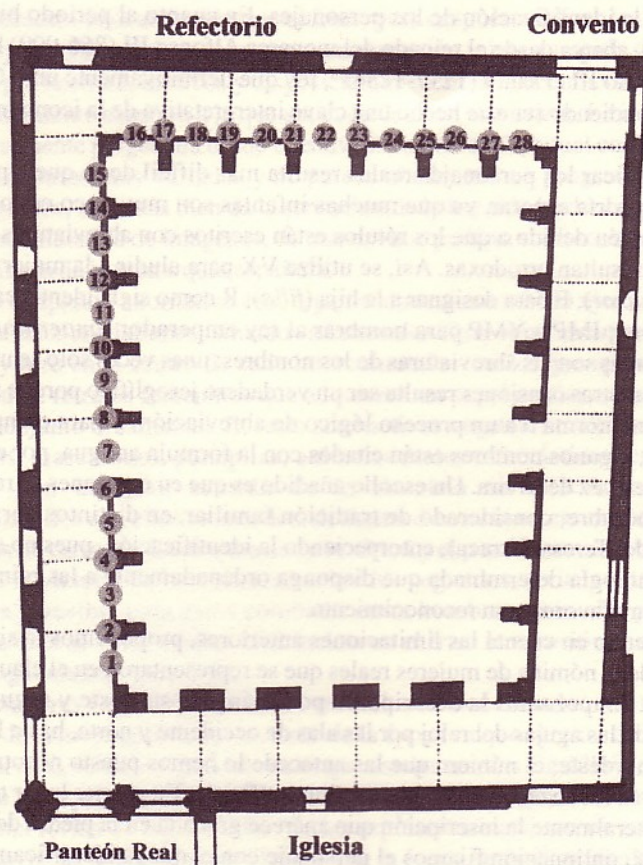


Fig. 1. Planta del claustro basilical de S. Isidoro

Ala de occidente:

1.—DVLC. A. F. : D^a Dulce, hija del rey de León Alfonso IX (1188-1230) y de su mujer D^a Teresa.

2.—VR. VX. F. 2 : D^a Urraca, mujer de Fernando II (1157-1188), rey de León.

3.—THER. VX. A. : D^a Teresa, primera mujer del citado rey Alfonso IX, nominada en algunas ocasiones en la historiografía antigua como santa Teresa.

4.- **THER. VX. F.** : D^a Teresa, mujer del rey Fernando²⁰.

5.- **Z^a. S. ELS. VX. A.** : D^a Zaida, hija del rey musulmán de Sevilla Al Mutamid, quien después de su conversión fue bautizada con el nombre cristiano de D^a Isabel (Elisabet)²¹. En realidad fue concubina de Alfonso VI, rey de León y Castilla (1066-1109), aunque aquí aparezca nombrada como su esposa y en la documentación de la época se la trate como reina. Tiene enterramiento en el Panteón Real de San Isidoro.

6.- **SAN^a. F. A.** : D^a Sancha, hija del rey de León y Castilla Alfonso III (866-909) y de su mujer Jimena²².

7.- **CONS^a. VX. A.** : D^a Constanza, segunda mujer del rey de Castilla y León Alfonso VI.

8.- Este medallón, que puede considerarse como el central de esta crujía del claustro, no tiene ninguna inscripción identificativa a diferencia de todos los demás, con lo cual el personaje resulta desconocido. Una situación parecida, como veremos, se da en el medallón situado en el centro del otro lateral.

9.- **R^a. SAN^a. VX. F.** : Reina D^a Sancha, mujer de Fernando I rey de León (1038-1065). Fue enterrada en el cercano Panteón Real.

10.- **R^a. VRR^a. F. 1 F.** : D^a Urraca, reina de Zamora, hija de D^a Sancha y del antedicho rey leonés Fernando I. Tiene su sepulcro en el mismo Panteón Real.

11.- **GELAIR. F. F.** : D^a Elvira (Geloira), hija de los mismos Fernando I y D^a Sancha. También fue enterrada en el Panteón Real.

12.- **R. VR^a. AF.** : D^a Urraca, reina de León y Castilla (1109-1127), hija de Constanza y del rey Alfonso VI, nombrado más arriba²³.

²⁰ No queda claro a que Fernando se refiere el letrero. Esta Teresa no parece que fuera la mujer de Fernando II, porque más adelante hay una inscripción que hace alusión directa a ella y no resultaría lógico que en la serie se repitiera dos veces el mismo personaje. No obstante no se conoce a ningún otro Fernando se estuviera casado con una Teresa.

²¹ Su epitafio, según se recoge en el *Inventario de sepulcros* citado en la nota 40, A.S.I.L., Sección de Códices, n^o CII, fol. 51 r., hace alusión a esta circunstancia: HIC REQUIESCIT REGINA D. ELISABET UXOR REGIS ADEFONSI FILIA BENABETHI REGIS SIBILIS QUE PRIMES ZAYDA FUET VOCATA

²² También pudiera referirse a cualquiera de las hijas de Alfonso VI, Alfonso VII, Alfonso VIII o Alfonso IX, ya que todos ellos tuvieron alguna descendiente llamada Sancha. No creemos que se aluda en este caso a la hija de Alfonso V ya que aparece posteriormente nombrada como la mujer que fue de Fernando I.

²³ Sobre esta reina y su hermanastra Teresa se puede consultar G. CAVERO DOMÍNGUEZ, "El perfil político de Urraca y Teresa, hijas de Alfonso VI", *Actas do*

13.- **R. SAN. SPON. S. IS¹** : Reina D^a Sancha, de la cual se decía que estaba desposada espiritualmente con San Isidoro²⁴, como hace mención expresa la inscripción que acompaña su retrato (Sponsa S. Isidoro). Era hija de la reina Urraca y del conde D. Ramón de Borgoña, siendo por tanto hermana del emperador Alfonso VII que la tuvo a su lado en el trono y mandó que la llamasen reina. Fue sepultada en el Panteón Real isidoriano.

14.- **R. BER^a. VX. IMP. A.** : Reina D^a Berenguela, mujer del mencionado emperador Alfonso VII, rey de León y Castilla (1126-1157).

15.- **R. ELIS. A. VX.** : Reina D^a Isabel (Elisabet), cuarta mujer del rey de Castilla y León Alfonso VI. Tiene su sepulcro en el vecino Panteón Real.

Ala del norte:

16.- **BER^a. A. L. F. CON. IMP** : D^a Berenguela, hija del rey de Castilla Alfonso VIII (1158-1214), al que aquí se le invoca como emperador, y de su mujer D^a Leonor²⁵.

17.- **CONST^a. A. L. F. M^a.** : D^a Constanza, hija del citado Alfonso VII y de D^a Berenguela²⁶.

18.- **ALIEN. A. L. F.** : D^a Leonor (Alienor), hija de Berenguela y del rey leonés Alfonso IX. Tiene sepultura en el Panteón Real.

19.- **VRRAC. R. PORT.** : D^a Urraca, reina de Portugal, hija de los citados anteriormente Alfonso VIII y D^a Leonor.

20.- **STEPH^a. YMP. A. F.** : D^a Estefanía, hija del emperador Alfonso VII y de D^a Sancha, quien fue su concubina. Fue sepultada en el vecino Panteón Real.

2º congreso histórico de Guimaraes. *A política portuguesa e as suas relações exteriores*, Guimaraes, 1996, pp. 7-23. Sobre el reinado de Urraca, B. REILLY, *The kingdom of León-Castilla under Queen Urraca 1109-1126*, Princeton, 1982.

²⁴ En su epitafio, según el citado *Inventario de sepulcros*, *idem*, fol. 51 v., se podía leer: HIC REQUIESCIT REGINA D. SANCIA, SOROR IMPERATORIS ADEFONSI FILIA URRACA REGINA ET RAYMUNDI... ET QUIA DICEBAT BEATUM ISIDORUM SPONSUM SUUM, VIRGO OBIIT.

²⁵ Pudiera interpretarse la inscripción de manera distinta, traduciendo la abreviatura CON. por cónyuge, en cuyo caso se estaría refiriendo a D^a Berenguela, mujer del rey Alfonso VII el emperador.

²⁶ También tuvieron una hija llamada Constanza los reyes Alfonso VIII y Alfonso IX.

21.- THAR^a. F. 2 VX. : D^a Teresa (Tharasia era una antigua fórmula de este nombre) segunda mujer del rey leonés Fernando II. Fue enterrada en el Panteón Real de S. Isidoro.

22.- MAR^a. F. 3 F. : D^a María, hija de Fernando III, rey de Castilla (1217-1252) y de León (1230-1252), y de su mujer D^a Beatriz. También fue sepultada en el Panteón Real isidoriano.

23.- MIAS. : Esta inscripción no parece hacer mención de ningún personaje real, y no le encontramos un significado coherente con la serie. Está en el eje central de la crujía, lugar que en el caso de la precedente no tiene ninguna inscripción, como vimos; esto parece afianzar la idea de que no se corresponde con la relación de la familia real histórica representada en los demás medallones. Como hipótesis, aventuramos que los retratos pudieran referirse a las mujeres de Felipe V –María Luisa de Saboya e Isabel de Farnesio– monarca reinante en la época en la que se construyó el claustro y benefactor de San Isidoro, sin cuya decisiva ayuda no se hubiera podido llevar a cabo a la obra que nos ocupa, como veremos más adelante.

24.- BLANC. A. C. F. : D^a Blanca, hija de D^a Leonor y del rey castellano Alfonso VIII.

25.- BEATR. F. 3 VX. : D^a Beatriz, primera mujer del citado monarca Fernando III.

26.- AGNES. COM. : Esta inscripción pudiera aludir a D^a Inés, una de las mujeres del rey Alfonso VI. No obstante, la abreviatura COM. (comes) hace pensar en alguien con el título de condesa, pudiéndose referir entonces a la condesa D^a Inés, mujer del linaje de los reyes de Francia que estuvo casada con el conde D. Ramiro, y que fue sepultada junto a su marido en un tercer orden del Panteón Real de San Isidoro²⁷. Su inclusión en la serie, además de por estar enterrada en el vecino Panteón, quizá también podría obedecer a una deferencia con la monarquía francesa, relacionada con la dinastía de los borbones que desde hacía poco, desde la coronación de Felipe V, reinaba en España.

27.- GELOYR. R. BER¹ VX. : D^a Elvira (Geloyra) reina, segunda mujer de Vermudo II, rey de León (985-999). Fue enterrada en el Panteón Real de San Isidoro.

28.- XIM. BER. IVN. VX : D^a Jimena, mujer de Vermudo III (1028-1037), apodado el joven (*iunior*). Tiene sepulcro en el Panteón Real.

²⁷ Así se recoge en el *Inventario de sepulcros*, *idem*, fol. 53 r.

En la lista precedente, sin orden cronológico alguno como hemos podido comprobar, no están representadas todas las reinas ni todas las infantas del periodo seleccionado, ni tan siquiera las más decisivas, así como tampoco mediante ellas se hace mención indirecta de todos los reyes comprendidos en el ciclo elegido. Sin duda, hubiera sido necesario que se hubiese terminado todo el claustro para interpretar, con el conocimiento exacto de todas sus claves, el programa iconográfico ideado en un primer momento, que lógicamente quedó incompleto al terminarse únicamente las dos alas citadas.

Decíamos más arriba que el otro campo escogido para albergar la decoración escultórica fueron las enjutas de los arcos del piso superior. En cada una de ellas hay una mujer joven vestida al modo clásico, con una postura que denota un claro interés por adaptarse al espacio triangular en el que se dispone. Todas portan algún objeto significativo como atributo, que sirve para darles un carácter alegórico. El programa iconográfico tampoco aquí parece estar muy estructurado y la mezcla de motivos no permite una fácil clarificación del mismo; no obstante, la intención de todo el conjunto es evidente. También hemos de tener en cuenta, como ya hemos mencionado antes y recordamos a pesar de ser reiterativos, que al no terminarse la crujía oriental como se había planeado, el plan previsto inicialmente quedó inconcluso; para poder entenderlo en su totalidad necesitaríamos conocer a todos los personajes que se pensaban disponer en las enjutas de los restantes arcos que hoy aparecen vacías.

En la crujía del oeste están esculpidas una serie de mujeres que son la escenificación alegórica de las virtudes. Con ellas, sin duda, se quiere hacer mención de aquellos principios de conducta que han de poseer las reinas e infantas para servir como ejemplo de moralidad a todos los demás. Están representadas las virtudes teologales (arcos nº 9 y 11): la *Caridad*, encarnada por una matrona que de forma generosa está criando a dos niños; la *Esperanza*, una mujer con un ancla que muestra una corona o nimbo como esperanza de gloria futura²⁸; por último la *Fe*, una mujer con los ojos vendados, ya que cree lo que no ve, portando como atributos un cáliz y una cruz. A continuación aparecen las virtudes cardinales (arcos nº 11, 13 y 15): la *Templanza*, mostrada como una mujer que vierte el líquido de una vasija en una copa para atemperar el contenido de ésta; la *Fortaleza*, una mujer con una robusta columna como símbolo de fuerza; la *Justicia*, con los consabidos atributos de la balanza y la espada; la *Prudencia*, evocada por una mujer que lleva enroscada una serpiente en un brazo, animal que sirve de ejemplo de la cautela que

²⁸ En la epístola de S. Pablo a los Hebreos (6, 18-19) se puede leer: *los que buscamos un refugio asiéndonos a la esperanza propuesta que nosotros tenemos como segura y sólida ancla de nuestra alma.*

hay que tener en la vida²⁹. En el arco que antecede a las virtudes (arco nº 7) hay dos ángeles trompeteros que, recordando el Juicio Final, parecen recomendar la necesidad de llevar una vida virtuosa para poder alcanzar la gloria eterna cuando seamos juzgados en el momento de la llegada del fin del mundo.

Más difíciles de encontrar su significado son las mujeres representadas en las enjutas de los tres primeros arcos de esta crujía de poniente (arcos nº 1,3,5). Probablemente son alegorías de las cualidades que deben adornar a las mujeres ejemplares, como la bondad, la humildad, la paciencia, la justicia, la inocencia, etc. Así lo parecen indicar los distintos atributos que acompañan a cada una de ellas: el cordero, la balanza, la palma, el águila, la serpiente.

En la crujía del norte hay otro grupo de mujeres en el que se pueden reconocer a las figuras de las Sibilas, personajes del mundo de la Antigüedad, con lo que el programa iconográfico adquiere caracteres de erudición. Las Sibilas han sido desde antiguo admitidas como símbolos del ser humano elevadas a una categoría sobrenatural, lo cual les permitía comunicarse con la divinidad y descifrar sus mensajes, convirtiéndose de esta manera en instrumentos de la revelación³⁰. A pesar de su cierto origen pagano, el cristianismo las contempla relacionadas con la iconografía de la Redención y más en concreto con el ciclo iconográfico de las Sagradas Escrituras³¹, llegando incluso a situarse a veces en lugares tan significativos religiosa y litúrgicamente hablando como son los coros de las catedrales³². Al considerarlas anunciadoras del advenimiento de Jesucristo a los paganos, ejercieron en este sentido el mismo papel que los profetas, ya que éstos fueron quienes se encargaron de comunicar a los judíos la buena noticia de la venida del Hijo de Dios a la tierra³³. Por esta razón son doce, para corresponderse de forma simétrica con el número total de los profetas menores de Israel³⁴.

²⁹ En el evangelio de San Mateo (10,16), se puede leer: *sed prudentes como las serpientes, y sencillos como las palomas*.

³⁰ J. CHEVALIER (dir.), *Dictionnaire des symboles*, París, 1982, p. 699.

³¹ Su utilización en programas religiosos ya se venía haciendo desde hacía mucho tiempo, como señala para la Edad Media, por ejemplo, E. MALE, *L'Art religieux de la fin de Moyen Age en France*, París, 1969, p.267 y ss.

³² M. D. TEIJEIRA PABLOS, "El papel de los personajes paganos en la iconografía de la redención: las puertas de las sibilas de la sillería de la catedral de Zamora", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. VI, nº 11, Madrid, 1993, pp.280-286.

³³ L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, t. I, vol. 1, Barcelona 1996, pp. 477.

³⁴ Antes de 1481 eran diez, pero en esa fecha el dominico Filippo Barbieri añadió dos más al tratarlas en su libro *Discordantiae nonnullae inter sanctorum Hieronymum et Augustinum*, como recoge S. SEBASTIÁN, *ob. cit.*, p. 262.

En el claustro isidoriano están representadas por mujeres jóvenes, vestidas al modo clásico, con posturas estudiadas para adaptarse sin demasiada afectación a la forma de las enjutas de los arcos donde se ubican. Varias de ellas aparecen leyendo o señalando un libro, en alusión a los Libros Sibilinos en los que recogían sus propias profecías, haciendo una clara ostentación de que, efectivamente, sus vaticinios se hicieron realidad más tarde³⁵. Los atributos que las identifican han ido cambiando a lo largo del tiempo, según los distintos autores que las han representado; no existen normas estrictas sobre los símbolos que las acompañan, aunque lo habitual es que el objeto que portan esté de algún modo unido al sentido de la profecía particular que cada una de ellas anuncia³⁶.

Podemos distinguir en primer lugar a la *Sibila Pérsica* situada en el ángulo NO (arco nº 15), quien anticipó de manera velada la llegada del Mesías; a continuación está la *Sibila Cumea*, portando una escudilla, notificando la Natividad de Cristo, y la *Sibila Eritrea*, que con una flor en la mano, como símbolo de la pureza de la Virgen, nos indica que vaticinó la Anunciación del arcángel san Gabriel a la Virgen María (arco nº 16). A continuación está la *Sibila Frigia*, llevando el estandarte con oriflama, imagen viva de la Resurrección de Cristo, aludiendo así a su definitivo triunfo sobre la muerte, y la *Sibila Cimeria*, con un cuerno de la abundancia como una manera de profetizar la lactancia del Niño Jesús³⁷ (arco nº 18). La *Sibila Agripina* portando un gran látigo y la *Sibila Déléfica* con la corona de espinas, hacen una indudable referencia a la Pasión de Cristo (arco nº 20), al igual que la *Sibila Tiburtina*, con el cordero como símbolo del sacrificio hecho en la persona de Jesucristo para liberar a los hombres, y la *Sibila Helespóntica* portando una cruz como emblema máximo de la Redención (arco nº 22). La *Sibila Samia*, con un capazo, quiere pronosticar la cuna del pesebre que verá nacer a Jesucristo, y la *Sibila Líbica*, con una antorcha, anuncia la llegada del

³⁵ J. HALL, *ob. cit.*, p. 338.

³⁶ Para la identificación de cada una de las Sibilas hemos atendido principalmente a las especificaciones dadas en el repertorio iconográfico de L. REAU, *ob. cit.* Contrastadas con las ofrecidas por otros autores, las diferencias suelen ser mínimas y no muy alejadas de las presentadas por F. Barbieri, *op. cit.*, y teniendo siempre como fuente común de inspiración las *Institutione divinae* de Lactancio, publicadas en 1465; véase por ejemplo, E. M. MOORMANN y W. UITTERHOEVE, *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, Madrid, 1997; J. HALL, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, 1996; *Lexikon der christlichen ikonographie*, Freiburg, 1972, t. 4, p. 152; E. MALE, *L'Art religieux du XII au XVIII siècle*, Paris, 1961, pp. 131-133; S. SEBASTIÁN, *ob. cit.*

³⁷ L. RÉAU, *ob. cit.*, p. 485.

Salvador que con su luz iluminará por fin las tinieblas (arco nº 24). En último lugar se encuentra la *Sibila Europea*, con la espada desenvainada, prediciendo la matanza de los inocentes (arco nº 26).

La serie se cierra hacia el ángulo nordeste con la representación del personaje bíblico de Judit, quien porta en una mano la cabeza recién cortada del general asirio Holofernes y en la otra la espada que utilizó para hacerlo. Esta heroína emblemática, que siempre fue alabada en su hazaña expresamente por su condición de mujer, puede ser interpretada como la figura que con su valor salva al pueblo de la dominación extranjera; pero también se la puede entender con otro sentido y ser una alegoría de la virtud cívica³⁸, teniendo así más sentido dentro del conjunto iconográfico del claustro. A continuación, en el último arco de este lateral, hay otras dos mujeres difíciles de reconocer ya que los objetos que portan como atributos identificativos están en la actualidad demasiado deteriorados para que puedan servir de distintivo.

* * * *

Los claustros, desde la Edad Media, han sido utilizados como excelentes vehículos para transmitir doctrina a través de programas iconográficos escogidos y apropiados a cada situación concreta. Durante el barroco, como no podría ser de otra manera, se siguieron utilizando con las mismas intenciones³⁹, por eso resulta de interés explicarse el contenido de las imágenes visuales del edificio de San Isidoro de León.

Parece evidente que todo el plan iconográfico se constituye entorno al protagonismo femenino. No sólo se escogió como tema principal a las reinas e infantas de Castilla y León, alrededor del cual se organiza el resto del programa, sino que también son figuras femeninas las que adornan las enjutas de los arcos superiores. Curiosamente, en vez de profetas se escogieron a las Sibilas; las mujeres heroicas como Judit quitaron el lugar a los hombres bíblicos, y no son los reyes y los príncipes, sino las reinas y las infantas quienes tienen aquí la misión de ser la imagen de la monarquía.

Es reconocido que la relación de la monarquía con las órdenes religiosas fue un recurso habitual para utilizarlo en los motivos decorativos de muchos conventos y monasterios de la época –bien emplazando escudos reales en lugares emblemáticos, o bien colocando efigies de los monarcas en los espa-

³⁸ Esta es una de las interpretaciones que señala para la época del barroco E. BORNAY, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, Madrid, 1998, p. 45.

³⁹ S. SEBASTIÁN, "Iconografía del claustro barroco en Portugal, España e Iberoamérica", *I Congresso Internacional do Barroco*, Porto, 1991, vol. II, pp.403-419, señala el papel didáctico, místico y contemplativo del claustro barroco.

cios más destacados—, pero sorprenden los motivos concretos que llevaron a elegir como tema principal del claustro isidoriano a las mujeres de la realeza medieval leonesa y castellana. Lo primero que llama la atención es que no fueran hombres los encargados de personificar la institución monárquica, sino sus esposas e hijas, siendo por otro lado una iconografía singular y llamativa si pensamos en su ubicación en un recinto religioso masculino. Esto no se explica sólo por ser San Isidoro de patronato real y haber tenido aquí aposentos para los soberanos. Sin duda influyó el hecho de que en el Panteón Real, lindante con el claustro, estuvieran enterradas infantas y reinas, entre ellas varias de las aquí representadas⁴⁰, pero quizás haya que buscar también alguna relación con circunstancias ideológicas especiales de la época. Es significativo que pocos años después de esculpirse esta serie de mujeres en el claustro isidoriano, se publicase el citado libro escrito por el agustino Padre Flórez que trata sobre las biografías de las reinas de España⁴¹ y que aparece dedicado por este insigne historiador a D^a Isabel de Farnesio, mujer del rey Felipe V. Por otro lado, convendría recordar que gracias al proteccionismo de este monarca se pudo levantar el claustro de San Isidoro, ya que en noviembre de 1728 concedió 8.000 ducados y la dotación de cuatro títulos de Castilla como parte de la financiación necesaria e indispensable para empezar las obras⁴².

El repertorio de personajes presentados denota una preocupación por los temas de carácter histórico, siguiendo ese gusto por la recreación del pasado

⁴⁰ Las tumbas reales fueron trastocadas durante la ocupación de las tropas francesas en la Guerra de la Independencia, perdiéndose el orden original y la mayoría de las inscripciones. La relación de los personajes enterrados en el Panteón Real de San Isidoro de León aparece en el libro de A. MORALES, *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey Don Phelipe II (1572) a los reynos de León y Galicia y Principado de Asturias*, Madrid, 1765 (ed. facsímil, Oviedo, 1977), pp. 43-46. En la visita que hizo el abad D. Fernando Ignacio de Arango y Queipo para reconocer el convento en 1718, se recogió un: *Inventario de los sepulcros de los señores Reyes y señoras Reinas e ynfantas que estan enterrados en este Panteon*, A.S.I.L., Sección de Códices, n^o CII, fols. 50-53, donde consta la relación de personajes enterrados y la recopilación de los epitafios que adornaban los sepulcros. Posteriormente J. M. QUADRADO, *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, Madrid, 1855, pp. 347-351, publicó la transcripción de los epitafios. Más tarde J. PÉREZ LLAMAZARES, *ob. cit.*, pp. 382-391, recogió los datos aportados por los anteriores e hizo algunas precisiones sobre las tumbas reales y las personas en ellas sepultadas.

⁴¹ E. FLÓREZ, *ob. cit.*

⁴² A.S.I.L., *Libro de Acuerdos Capitulares (1725-1744)*, caja 74-1, g, fol. 47 v. ...*el Rei nuestro señor abia echo merced desta comunidad de ocho mil ducados en las bacantes de obispados y arzobispados de Yndias y de cuatro titulos de Castilla para la obra que se esta aciendo en esta casa...*

de España y la evocación de los ideales legendarios que surgió como tema recurrente desde las primeras décadas del siglo XVIII. En aquellos momentos surgieron personajes relevantes, como por ejemplo el P. Sarmiento, que creían en una arquitectura parlante que pudiera emplearse para instruir al pueblo sobre su historia, y a la vez procurar la armonización entre la monarquía y sus súbditos⁴³. El mensaje histórico constituye una modalidad de expresión propia del final del periodo barroco, de la que careció por ejemplo el siglo anterior, mostrándose de esta manera una mayor preocupación intelectual⁴⁴.

Ideológicamente asistimos a una exaltación de la monarquía, mostrando la continuidad legítima de la institución monárquica a través del tiempo, desde la remota Edad Media, e incluso de las distintas dinastías reinantes en España⁴⁵; una continuidad y una veneración a los antepasados que aquí viene ejemplificada por el Panteón Real adyacente. Por otro lado, utilizando un parangón, recurso muy propio de la época, se hace un paralelismo entre la historia y la actualidad del claustro, proponiendo como modelo el sentido ejemplar que se supone a una etapa de esplendor del pasado para la institución monárquica.

Tanta preocupación por evocar y ensalzar a los monarcas pretéritos no puede ser más que una manera de tender puentes con el pasado, creando imágenes elocuentes de propaganda, con el fin de que sirvieran para justificar y legitimar el cambio dinástico ocurrido tras la victoria de Felipe de Anjou sobre el archiduque Carlos de Austria en la Guerra de Sucesión de España, y su posterior coronación como Felipe V.

Tampoco se puede olvidar el valor pedagógico y persuasivo que adquirieron por aquella época las imágenes históricas, cuando los promotores de los programas iconográficos proponían las figuras de los personajes relevantes de la historia como una manera de incitar a su imitación⁴⁶. Pretendían que las efigies ejercieran como eterno testimonio de la verdad y la memoria, y tuvie-

⁴³ A. BONET CORREA, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid, 1990, p. 84.

⁴⁴ V. TOVAR MARTÍN, *El siglo XVIII español*, en *Historia del Arte*, n° 34, Madrid, 1992, p. 29.

⁴⁵ Sobre el significado y los valores de los retratos reales en los inicios del siglo XVIII véase J. M. MORÁN TURINA, "El retrato cortesano y la tradición española en el reinado de Felipe V", *Goya*, n° 159, Madrid, 1980, pp. 152-161; idem, "Felipe V y la guerra. La iconografía del primer Borbón", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, n° 1, Madrid, 1988, pp. 187-199.

⁴⁶ F. CHECA CREMADES, "Alegorías elocuentes: la imagen del poder en la España del Barroco", en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, 1999, p. 62.

ran al mismo tiempo un claro significado moral⁴⁷. Aquí asistimos a una representación ideológica del poder mediante una imagen retórica, tan propia del barroco español. Con este sentido queda recogido en *El Criticón* de Baltasar Gracián, en una idea que, si cambiamos la palabra varones por mujeres, pudiera ser significativa para comprender mejor la decoración escultórica del claustro basilical de San Isidoro de León: *Primor fue siempre de acertada política ... eternizar los varones insignes en estatuas, en sellos y en medallas, ya para ideas a los venideros, ya para premio a los pasados: véase que fueron hombres y que no son imposibles sus exemplos*⁴⁸.

⁴⁷ F. CHECA y J. M. MORÁN, *El Barroco*, Madrid, 1989, p.38.

⁴⁸ Citado por F. CHECA CREMADES, *op. cit.* p.62.

Lámina 1. Frente occidental del Claustro de S. Isidoro de León



Lámina 2. Detalle de la decoración escultórica del Claustro de S. Isidoro

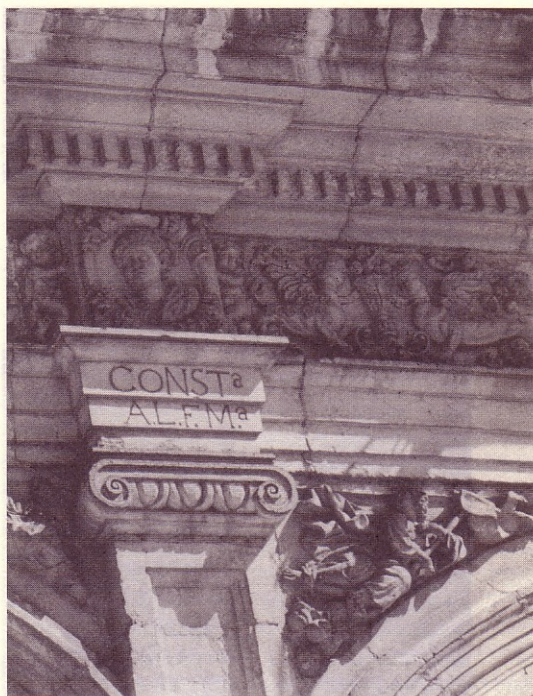


Lámina 3. Detalle de la decoración escultórica del Claustro de S. Isidoro



Lámina 4. Detalle de la decoración escultórica del Claustro de S. Isidoro