

LA CATEDRAL GÓTICA DE LEÓN. EL INICIO DE LA CONSTRUCCIÓN A LA LUZ DE NUEVOS DATOS Y REFLEXIONES SOBRE LA ESCULTURA MONUMENTAL

M^a Victoria HERRÁEZ ORTEGA

ABSTRACT

The monumental sculpture of León's Cathedral has been traditionally dated in accordance with the cronology attributed to the building. The documents which have been recently dealt with from the Cathedral's archive have elicited a new dating, bringing forward the time of the the sculptors' work. This fact allows us to state the beginning of the Gothic construction in the first half of the 13th century, probably before the death of bishop Martín Rodríguez (d. 1242).

PALABRAS CLAVE: Arte gótico, siglo XIII, catedral de León.

La iglesia mayor de León, junto a las de Burgos y Toledo, es el más claro exponente de la arquitectura gótica francesa en el territorio castellano y leonés del siglo XIII, por lo que han sido muy numerosos los estudios, tanto españoles como extranjeros, que se le han dedicado. Sin embargo, la escasez de noticias documentales que hagan alguna referencia a su levantamiento y la complejidad del proceso constructivo de un edificio de tal magnitud, han provocado que sigan existiendo muchos puntos oscuros en torno a su historia.

Al hilo de la afirmación de don Lucas de Tuy, que en su *Chronicon Mundi*, redactado a instancias de la reina doña Berenguela entre 1205 y 1230, afirmaba: "*Tunc reverendus episcopus legionensis Mauricius eiusdem sedis ecclesie fundavit opere magno, sed eam ad perfectionem non duxit*", se ha venido manteniendo que el obispo don Manrique de Lara (1188-1205), identificado con el "*Mauricius*" del Tudense, había iniciado las obras del edificio gótico, pero las dificultades económicas por las que atravesó la sede

¹ LUCAS DE TUY, *Chronicon Mundi*, ed. de J. Puyol, Madrid, 1926, p. 420.

en la primera mitad de la centuria habían motivado su paralización hasta la llegada a la silla episcopal de Martín Fernández (1254-1289).

Street y Enlart ya dudaron en atribuir a Manrique de Lara el proyecto de la actual catedral leonesa, pues los templos franceses de los que depende no se habían iniciado a la muerte del prelado². Gómez Moreno intentó conciliar la cronística con el análisis de la iglesia y atribuyó a don Manrique solamente la cimentación, formulando una teoría que ha tenido gran acogida entre los estudiosos españoles³.

Dos publicaciones de Herráez, Cosmen y Valdés y de Gerardo Boto han puesto de relieve la vinculación del obispo con una obra tardorrománica, a la que corresponderían los restos de la cabecera excavada en 1886 por el arquitecto Demetrio de los Ríos bajo la solería del templo actual. Los autores no coinciden en su interpretación sobre el desarrollo que siguieron las obras a finales del siglo XII y comienzos del XIII, pero, en cualquier caso, desligan a Manrique definitivamente del proyecto gótico⁴.

En ese estado de cosas, las noticias que llegan del episcopado de Martín Fernández (1254-1289) sobre concesión de tercias e indulgencias por parte de Roma para ayudar en la construcción y sobre fundación de capellanías, así como la amistad del prelado con Alfonso X, han llevado a atribuirle el papel de promotor del templo gótico, que se materializaría en sus aspectos principales gracias a la alianza con el monarca.

La mayor novedad al respecto se encuentra en un trabajo realizado por los doctores Valdés, Cosmen y Herráez, en el que se desveló la participación de don Nuño Álvarez (1242-1252) en el proyecto constructivo, antes de que el Papa Inocencio IV le retirara, en 1247, las tercias de los diezmos de las iglesias de la diócesis para entregárselas a Fernando III, como ayuda en la campaña de reconquista de Sevilla⁵.

Las noticias indirectas que apuntaban al episcopado de don Nuño no permitieron precisar en aquel momento cuál fue su papel. El análisis estilístico

² G. E. STREET, *La arquitectura gótica en España*, Madrid, 1926, pp. 121-122. C. ENLART, "Orígenes françaises de l'architecture gothique en Espagne et en Portugal", *Bulletin Archeologique*, 1894, pp. 185-196.

³ M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de España. Provincia de León*, t. I, Madrid, 1925 (ed. facsímil, 1976), p. 222.

⁴ M. V. HERRÁEZ, C. COSMEN Y M. VALDÉS, "La catedral de León en la transición de los siglos XII a XIII. El edificio tardorrománico", *Anuario Arte*, vol. VI, 1994, pp. 7-21. G. BOTO VARELA, *La memoria perdida. La catedral de León (917-1255)*, León, 1995.

⁵ M. VALDÉS, C. COSMEN Y M. V. HERRÁEZ, "La Edad Media. Del origen a la consolidación de un templo gótico", en *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994, pp. 13-131.

del edificio conduce a una cronología posterior a 1240, debido a los elementos propios de la arquitectura del gótico radiante francés que en él se advierten, por lo que podíamos deducir que durante la prelatura de don Nuño se había gestado la idea y, tal vez, se habían acometido las complejas obras de cimentación de la cabecera.

El análisis de la escultura monumental es un complemento indispensable para profundizar en el estudio de la historia constructiva de un edificio gótico. Es cierto que los escultores, coincidiendo precisamente con la llegada de la nueva corriente artística, mantienen cierta independencia respecto a los maestros encargados de materializar las estructuras arquitectónicas; sin embargo, la labra de las piezas generalmente corre pareja a la evolución del edificio que van a ornar.

En este trabajo nuestra intención no es estudiar exhaustivamente las características formales y la filiación de los grupos escultóricos de la catedral de León. A ello se han dedicado ya diversos trabajos redactados por especialistas en la materia⁶. Pretendemos aportar algunos datos nuevos que contribuyan a un conocimiento más objetivo de la misma y, al hilo de ellos, hacer algunas reflexiones que pueden colaborar en el estudio del proceso constructivo de la iglesia mayor leonesa.

Desde el punto de vista metodológico, para hacer un uso instrumental correcto de los datos aportados por la escultura monumental y no incurrir en errores científicos de planteamiento, es necesario tener en cuenta algunas consideraciones.

En el siglo XIII, con el desarrollo de las nuevas técnicas constructivas, de carácter industrial, los tallistas pueden comenzar a elaborar las figuras que formarán parte de los grandes conjuntos iconográficos de las portadas prácticamente desde el mismo momento en que se inicia la fábrica. La existencia de proyectos, dibujos detallados a tamaño natural o a escala, y la posibilidad de trabajar ininterrumpidamente, incluso en invierno, en las logias construidas a tal efecto, permiten la elaboración de un gran número de piezas que

⁶ F. B. DEKNATEL, "The Thirteenth Century Sculpture of the Cathedrals of Burgos and León", *The Art Bulletin*, nº XXVII, 1935, pp. 242-389. M. A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León*, León, 1976; *Escultura gótica en León y provincia*, León, 1998; "Escultura funeraria en León en el siglo XIII y su área de influencia", en *Arte d'Occidente. Studi in honore di Angiola Maria Romanini*, Roma, 1999, pp. 527-534. R. SÁNCHEZ AMEJUEIRAS, "Dos ejemplos de patronazgo en la iconografía de la escultura funeraria gótica leonesa", en *Patronos, promotores, mecenas y clientes*, Murcia, 1992, pp. 81-92; "Una empresa olvidada del primer gótico hispano", *Archivo Español de Arte*, nº 276, 1996, pp. 389-406; "¿Portada o relieve funerario? Una propuesta acerca de un tímpano leonés", en *Arte d'Occidente. Studi in honore di Angiola Maria Romanini*, Roma, 1999, pp. 519-526.

pueden colocarse en su lugar de destino en el momento en que se levante la estructura⁷. Al mismo tiempo, este sistema favorece la coetaneidad de distintos talleres en una misma empresa.

Lo normal es que las tallas se realicen de acuerdo con el orden que sigue la obra, de modo que la construcción reciba su complemento escultórico en la medida en que avanza, normalmente desde la cabecera hacia los pies. Este fue el caso de la catedral de Burgos, en donde los programas de la puerta del Sarmental, de Coronería y de los pies se realizaron en la misma sucesión en que se levantaban las correspondientes portadas Sur, Norte y Oeste; la cronología más tardía corresponde a las estatuas de las galerías y torres de los hastiales y a las del claustro nuevo, es decir, a las últimas estructuras que se erigieron⁸. Lo mismo sucede en el interior del templo, en donde el análisis de las cabezas que decoran las arquerías del triforio permite confirmar la secuencia de diferentes campañas para el presbiterio y el resto de la iglesia⁹.

La catedral de Amiens ofrece el ejemplo contrario y, por lo tanto, incide en el paralelismo evolutivo que normalmente se establece entre ambas actividades, la constructiva y la escultórica. El edificio picardo, siguiendo un proceso poco habitual, fue comenzado por los pies y los trabajos avanzaron hacia el Este, de modo que el presbiterio, a diferencia de las naves, se construyó con las innovaciones propias de la arquitectura parisina de la época de san Luis. En efecto, los primeros maestros y grupos de tallistas que se asentaron allí realizaron el amplísimo conjunto de la triple portada occidental fundamentalmente en el segundo cuarto del siglo XIII; la Puerta Dorada, en el transepto Sur, es obra ya del siglo XIV¹⁰.

En el museo Catedralicio-Diocesano de León se conservan una serie de piezas escultóricas que, sin duda, formaban parte de la iglesia y/o del claustro tardorrománicos. Alguna de ellas, como la Virgen acompañada por un donante, que tal vez se encontraba en la puerta de acceso al refectorio cons-

⁷ Sobre este tema pueden consultarse, entre otros, los trabajos de D. KIMPEL, "Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique", *Bulletin monumental*, n° 135, 1977, pp. 195-222, y "La actividad constructiva en la Edad Media: estructura y evolución", en *Talleres de arquitectura en la Edad Media*, Barcelona, 1995, pp. 11-50.

⁸ El desarrollo de la escultura de la catedral de Burgos y su evolución en relación con las distintas etapas constructivas puede consultarse en H. KARGE, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid, 1995, especialmente pp. 117-124.

⁹ F. B. DEKNATEL, "The Thirteenth Century Gothic Sculpture of the Cathedrals...", pp. 242-389, y H. KARGE, *La catedral de Burgos...*, pp. 117-123.

¹⁰ D. KIMPEL y R. SUCKALE, *L'architecture gothique en France. 1130-1270*, París, 1990, pp. 11 y ss.

truido gracias a la iniciativa o, al menos, al aporte económico del arcediano Thomas hacia 1180, reflejan claramente el espíritu del arte 1200, como evolución de la escultura tardorrománica¹¹. Más interés tiene, para el estudio de una aproximación hacia el naturalismo propio del arte gótico, una serie de relieves que pueden fecharse hacia la segunda década del siglo XIII y que representan a Cristo entronizado señalando un libro, a una mujer velada (Virgen de la Anunciación), a dos obispos vestidos de pontifical, una escena del caballero victorioso despidiéndose de su dama y, por último, una mujer que muestra un niño sobre su vientre y una imagen de Cristo con nimbo crucífero. Además, se conservan en la misma Sala de Piedra del museo otros dos relieves con figuras de San Pedro y San Pablo, de torpe factura¹².

Se han evocado las figuras de la sala capitular de la Daurade de Tolouse, incluso el arte silense, el del maestro Mateo de Santiago de Compostela o los apóstoles de la Cámara Santa de Oviedo como paralelos estilísticos para alguna de las esculturas de mayor calidad. Sin embargo, para la Dra. Sánchez Ameijeiras, la firme voluntad estatuaria que se manifiesta en la proyección volumétrica de alguna de las figuras, conjugada con la concepción de los pliegados y el preciosismo caligráfico de la cabellera y barba, define un estilo cuyo origen puede encontrarse en la escultura del Norte de Francia en la década de 1170. En los relieves de los prelados y en la imagen femenina también están presentes algunos de esos rasgos, aunque se conjugan con un modelado más suave, propio de otras corrientes del primer gótico. En la imagen de María, lo mismo que en la escena de la dama y el caballero, la rotundidad del bulto y el modelado de los ropajes, con transiciones de volumen más suaves, lleva a Sánchez Ameijeiras a pensar en formas empleadas en Laon, especialmente en las arquivoltas del portal izquierdo, o en algunos profetas de la serie estatuaria¹³. Eso no quiere decir necesariamente que las piezas leonesas

¹¹ M. V. HERRÁEZ, C. COSMEN Y M. VALDÉS, "La catedral de León en la transición de los siglos XII a XIII. El edificio tardorrománico", *Anuario Arte*, vol. VI, 1994, pp. 7-21, en donde se recogen, además, las aportaciones de R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, "Dos ejemplos de patronazgo en la iconografía de la escultura funeraria gótica leonesa", pp. 81-83, y de M. A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León*, pp. 417-418.

¹² Estas esculturas han sido objeto de análisis en los últimos años por parte de varios investigadores, especialmente M. VALDÉS, C. COSMEN Y M. V. HERRÁEZ, "La Edad Media. Del origen...", pp. 51-53; G. BOTO VARELA, *La memoria perdida...*, pp. 69-113, y "*Mulier amicta sole*. Acotaciones al programa apocalíptico de la catedral tardorrománica de León", en *Milenarismos y milenaristas en la Europa medieval*, IX Semana de Estudios Medievales, Nájera, 1999, pp. 327-347.; R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, "Una empresa olvidada...", pp. 389-406, y "¿Portada o relieve funerario? Una propuesta acerca de un tímpano leonés", pp. 519-526.

¹³ R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, "Una empresa olvidada...", pp. 389-406.

deriven directamente del taller francés sino que ambos conjuntos reflejan las mismas raíces artísticas. Por otro lado, la relación de la escultura de la catedral de Laon con el Noroeste peninsular es un hecho que ya se había advertido en la portada de la catedral de Tuy¹⁴.

Se ha propuesto que casi todas esas piezas, incluídas las más toscas formaran parte de un único programa iconográfico destinado a la fachada de una sala capitular que, según indicios documentales, se habría construido poco antes de 1224¹⁵. A pesar de que se trata de una idea sugerente, parece difícil conjugar formatos tan dispares en un mismo proyecto.

Las conexiones estilísticas con algunos talleres que trabajaron en el dominio real francés en el último tercio del siglo XII indican la penetración de una corriente del primer gótico en la escultura de la catedral de León en fechas tempranas del siglo XIII. Pero no se trata aún del gótico clásico, cuyas fórmulas se desarrollaron plenamente en los principales programas escultóricos de las portadas francesas realizadas en el primer tercio de la centuria y cuya primera implantación en España tuvo lugar por parte de los talleres picardos que llevaron a cabo la escultura de la puerta del Sarmental, en la catedral de Burgos.

Una primera llegada de estas corrientes del gótico pleno transpirenaico se advierte en León en la escultura funeraria. El sepulcro del obispo Rodrigo Álvarez, muerto en 1232, manifiesta una tendencia artística novedosa, no aún en las formas pero sí, al menos, en la iconografía. El escultor que plasmó el programa no provenía de ninguno de los talleres galos de Ile-de-France, puesto que aún está apegado a unas formas rudas y arcaizantes que demuestran una formación en los obradores tardorrománicos que dominaban el panorama leonés del momento. Sin embargo, introduce una nueva iconografía que iba a tener gran repercusión en la escultura funeraria de la catedral de León en los siglos XIII y XIV, y desde ella se expandiría hacia Salamanca y Ávila¹⁶. Tres son los temas principales que se desarrollan en él, todos ellos novedosos: las exequias del difunto y el Calvario, en el fondo del nicho del lucillo, y la limosna o caridad del finado en el frente del lecho mortuario sobre el que reposa la imagen yacente.

¹⁴ F. B. DEKNATEL, "The Thirteenth Century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and León", pp. 245-249.

¹⁵ "Ad hec estatuitur ut non alibi quam in loco ad hoc facto et specialiter deputato capitulum celebretur, non in camera vel domo episcopi, ubi nec ordo nec dignitas in sessione servatur" (J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental del archivo de la catedral de León*, t. VI, León, 1991, doc. 1920). Cifr. R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, "Una empresa olvidada...", p. 391.

¹⁶ M. A. FRANCO MATA, "Escultura funeraria en León en el siglo XIII y su área de influencia", pp. 527-535.

Es la primera vez que aparece el tema de la limosna de aniversario, sin precedentes conocidos en contexto funerario. Su modelo se ha buscado en ciclos narrativos hagiográficos, como el que ilustra la caridad de San Antonio Abad en una vidriera de la catedral de Chartres¹⁷. En cualquier caso, la descripción de las imágenes coincide con la de las *refectio* o pitanzas a las que se hace alusión en las mandas testamentarias e instituciones de aniversarios del siglo XIII. En concreto, el obituario del códice C18 de la catedral leonesa recoge la siguiente anotación del cabildo en el espacio correspondiente al día 27 de diciembre, fecha de la muerte del obispo don Rodrigo: “*isto die debemus habere XX morabetinos pro episcopo domno Roderico annuatim de hereditate de Cimanes quam comparavit Petrus Iohannis decanus. Et debemus celebrare missam pro eo. Et iacet in capella Sancti Michaelis; et debiles qui fuerint in civitate debent habere partem suam, sicut et alii (sic)*”¹⁸. La escena, por tanto, puede interpretarse como referencia a las obras de caridad ordenadas por el difunto en su testamento.

La misma riqueza narrativa y tendencia hacia el naturalismo se observa en las otras dos composiciones, aun cuando los aspectos formales estén lejos de cualquier planteamiento gótico¹⁹.

El sepulcro de don Rodrigo Álvarez sirvió como modelo para la ejecución del de uno de sus sucesores, Martín Rodríguez “el zamorano”, obispo de breve gobierno, pues llegó a la sede leonesa en 1238 procedente de la cátedra de Zamora, a edad ya avanzada, y murió cuatro años más tarde²⁰. La estruc-

¹⁷ M. A. FRANCO MATA, *Escultura gótica...y provincia*, pp. 387, citando a R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “*Fundamenta and Monumenta. The XIII Century episcopal phanteon of Leon’s cathedral*”, en *Between the Living and the Dead. Commemoration and the Sepulchral Arts*, en prensa, p. 9.

¹⁸ M. HERRERO JIMÉNEZ, *Obituarios medievales de la catedral de León*, León, 1998, p. 580. En el original se puede observar la anotación “*Petrus Iohannis decanus*” está escrita sobre otro texto previo que ha sido raspado. “*Et iacet in capella Sancti Michaelis...alii*” también ha sido anotado posteriormente (Vid. A.C.L.: *Obituario C18, s/fol.*).

¹⁹ S. MORALEJO, “Don Lucas de Tuy y la “actitud estética” en el arte medieval”, *Ephrosyne*, 22, 1994, nota 3, argumenta que la pervivencia del Cristo con cuatro clavos, propio de la iconografía románica, en el sepulcro del obispo don Rodrigo se debe a la censura establecida por don Lucas de Tuy hacia diversas fórmulas iconográficas, entre las que se encuentra el Crucificado de tres clavos, por atribuir las al proselitismo cátar.

²⁰ Este obispo ha sido denominado por algunos investigadores como Martín Arias o Martín Rodríguez indistintamente, cuando en la documentación leonesa se le cita exclusivamente de la última forma. Probablemente se ha confundido su identidad con el prelado de Zamora que le antecedió en la silla episcopal de esa ciudad castellana. Para evitar errores puede consultarse J. SÁNCHEZ HERRERO, “Historia de la Iglesia zamorana. Siglos V-XV”, en *Historia de la Iglesia de Zamora. I. De los orígenes al*

tura del lucillo y los temas representados son exactamente los mismos, aunque se invierten las composiciones como era frecuente en el caso de copias. La factura, sin embargo, ha cambiado considerablemente. El escultor de esta obra s ha estado en un taller directamente influido por alguna de las principales corrientes francesas del primer tercio del siglo XIII, aun cuando él mismo no se hubiera formado en el país vecino.

Deknatel, en su afán por adaptar la cronología de la escultura monumental de la catedral de León a la historia constructiva que partía del obispo Martín Fernández y del año 1254, rechaza la idea de que el trabajo haya podido ser realizado en las mismas fechas del óbito del prelado, es decir, hacia 1242. Encuentra conexión entre el estilo de este autor y el ecléctico grupo de escultores que trabajaron en las figuras del claustro de Burgos y en la propia portada de acceso al mismo desde la iglesia, por lo que lo adscribe a alguno de esos talleres y le atribuye una cronología próxima al año 1260²¹. Por su parte, Angela Franco admite que estamos ante un maestro maduro y experimentado que en principio identificó con el autor de la Virgen Blanca de la propia catedral de León; en una revisión del tema se ha acercado más a la propuesta de Deknatel, al considerar este sepulcro como un trabajo maduro del propio maestro de la puerta de Coronera de Burgos, y lo data hacia 1260-1265, siempre en relación con el supuesto avance de las obras de construccin²².

No parece que haya alguna razón para que retrasemos tanto la cronología del sepulcro.  Quién iba a hacer semejante monumento, veinte años después de su fallecimiento, para un obispo que dirigió la sede leonesa durante cuatro años? Si puede ser obra del maestro que realizó la puerta de Coronera de Burgos hacia 1240-45, por qué es necesario fecharlo veinte años más tarde? La nica respuesta parece ser la dificultad que existe para admitir que en los años cuarenta ya estaban trabajando en León talleres de escultura dentro de un gótico pleno, en un momento en el que se creía que aún no se había comenzado la nueva catedral. Parece evidente que un taller de esa categoría no se instala en la ciudad para hacer un solo sepulcro, sino que lo lógico es que haya sido atraído por una empresa más monumental y que, al hilo de esa actividad, el prelado le encargara su sepultura.

Se puede objetar la posibilidad de que don Martín Rodríguez hubiera encargado a uno de los talleres instalados en Burgos la factura de la pieza y la

final del Medievo, Zamora, 1998, p. 705, en donde aparecen perfectamente diferenciados Martín Arias o Martín I (1193-1218) y Martín Rodríguez o Martín II (1218-1238).

²¹ F. B. DEKNATEL, "The Thirteenth Century...", pp. 377-378.

²² M. A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León*, p. 425 y *Escultura gótica en León y provincia*, pp. 388-390.

hubiera hecho trasladar posteriormente a León. Efectivamente, tenemos noticias de su estancia en la capital del reino hacia los años 40, por lo que tuvo la oportunidad de conocer los trabajos escultóricos de los talleres que trabajaban en la iglesia mayor de la capital castellana²³. Sin embargo, el hecho de que el sepulcro copie directamente, no solo en el lucillo sino también en la cista, el modelo del de don Rodrigo, indica que el tallista hubo de asentar su obrador en la sede leonesa.

Por otro lado, noticias documentales que hasta ahora no se habían utilizado, indican que en 1250 el sepulcro ya existía y estaba colocado en la iglesia, pues se encarga la construcción de un altar dedicado a Santa María Magdalena enfrente del mismo. En efecto, en el testamento del canónigo Juan Cibriáñez, fechado el 1 de julio de 1250, se expresa la voluntad de que le entierren en el claustro de la catedral y de que "*fagan una altar enna egle-sia de Sancta María en derecho el lugar hu iaz soterrado el bispo don Martino a honor de Sancta María Magdalena*". En ese altar situado en el interior de la iglesia, enfrente del sepulcro de don Martín Rodríguez, debía cantar un capellán por el alma del obispo su señor, por la suya propia y por la del arcediano don Rodrigo; para el sostenimiento del culto deja unas heredas y manda que se entreguen a la capilla de Santa María Magdalena sus breviaros y salterios y que se compren un buen misal y buena vestimenta²⁴.

Del mismo episcopado llega una noticia inédita hasta el momento debido a que se encuentra consignada entre otros apuntes diversos en uno de los obituarios de la catedral. Recoge un acuerdo, adoptado el 10 de abril de 1240 entre el obispo y el cabildo de León, por el cual cada una de las partes se compromete a entregar mil maravedís anuales para la reparación de la fábrica de la iglesia²⁵. Tal vez, por ello el prelado se vio obligado a solicitar al Papa, casi inmediatamente, que le permitiera retener 300 alfonsinos de los prestimonios de la iglesia de León para uso de la mesa episcopal, gracia que le fue concedida en el mes de junio siguiente²⁶. El cabildo, según expresa el

²³ En la investigación que se realizó en 1267 sobre la colaboración del cabildo catedralicio leonés con el obispo en los gastos derivados de pleitos, uno de los testigos interrogados menciona diversos viajes de capitulares a la corte de Fernando III durante el episcopado de don Martín Rodríguez con motivo de las disputas que mantenían la iglesia y el concejo de León. La comitiva del primero de ellos iba encabezada por el propio prelado y la estancia en Burgos se prolongó durante tres semanas (J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental del archivo de la catedral de León (1230-1269)*, t. VIII, Valladolid, 1993, doc. 2268).

²⁴ J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental...*, t. VIII, doc. 2096.

²⁵ "...ad fabricam ecclesie reparandam" (A.C.L.; *Obituario C18*, s/fol.)

²⁶ Archivo Secreto Vaticano; Reg. Vat., 20, fol. 17v. Regestado por L. AUVRAY, *Les registres de Gregoire IX*, 3 vols., Paris, 1896-1908, doc. 5231.

acuerdo, podía extraer la cantidad de cualquier renta capitular, salvo las porciones y las que estaban a censo.

La expresión “*ad fabricam ecclesie reparandam*” puede ponerse en relación, al efecto de hacer una interpretación adecuada, con la que utilizó Alejandro IV en un documento de 1257 referido a la catedral de Burgo de Osma y que tampoco ha tenido, hasta el momento, reflejo en la historiografía artística. El 23 de enero de ese año, el pontífice ordenaba al abad del monasterio cisterciense de “*Gomello*” entregar al obispo de Osma, durante un trienio, la mitad de las tercias de todas las iglesias de la diócesis para reparar la obra de la iglesia²⁷.

El término “reparar”, en el caso de Burgo de Osma sabemos que se refiere en realidad a la sustitución de la iglesia románica, levantada a lo largo del siglo XII, por una gótica cuyos inicios había auspiciado el canciller real Juan Díaz de Medina durante su episcopado oxomense (1231-1240). La nueva fábrica, por lo tanto, estaba en marcha desde hacía más de veinte años y en ella se recogían aspectos desarrollados en las canteras de Cuenca, Burgos (monasterio de Las Huelgas y catedral) y Sigüenza. Sin embargo, los constructores se supeditaron al pie forzado del edificio anterior, cuyas dimensiones y cimentación, al menos en parte, determinaron el nuevo²⁸.

En el caso de la catedral leonesa, la “reparación” debe también entenderse en el sentido de una nueva obra y no de restauración o ampliación de unas estructuras cuyo estado de desarrollo desconocemos, pero que se habían erigido en fechas próximas a 1200. Si don Martín Rodríguez está en contacto con talleres de escultura plenamente góticos que se asientan en León, donde labran su sepulcro, y conoce la cantería burgalesa, no es posible que continúe financiando la construcción de un edificio románico. Por otro lado, la nueva fábrica, como hemos comentado anteriormente, ya ha quedado demostrado que se había iniciado, al menos, durante la prelatura de su sucesor en la silla episcopal, don Nuño lvarez. Al hilo de estas noticias, parece que aún se debe adelantar un poco más el proyecto gótico.

La presencia en la sede de talleres galos, plenamente imbuidos por las nuevas formas, queda de manifiesto una vez más en el sepulcro del deán Martín Fernández, situado en el ala Oeste del claustro. Se trata de una obra

²⁷ “...ecclesia Oxomonensis, que regularis existit, nimia vetustate consumpta reparatur opere plurimum sumptuoso...”. (Cifr. J. RODRÍGUEZ DE LAMA, *La documentación pontificia de Alejandro IV (1254-1261)*, Roma, 1976, doc. 219). El monasterio cisterciense de Gomello probablemente pueda identificarse con el de San Pedro de Gumiel (Burgos).

²⁸ J. M. MARTÍNEZ FRÍAS, *El gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental*, Soria, 1980, pp. 75 y ss.

de primer fila que nadie duda en atribuir al maestro del dintel del Juicio Final de la portada occidental central de la catedral, un maestro de gran personalidad, difícil de adscribir a ninguno de los grandes centros de escultura gótica francesa y con gran capacidad para la representación del movimiento, la captación de luces y sombras, la creación de atmósfera envolviendo a las esbeltas figuras y, en general, para una concepción amanerada y pictoricista de las escenas.

Las características de su estilo, en relación con la deuda que puede tener respecto a Reims, y la similitud del carácter de su obra con la del escultor alemán denominado maestro de Erminold, así como la idea de que antes que él hubieron de trabajar otros artistas en esa misma portada, han llevado a retrasar la cronología del magnífico dintel de los bienaventurados y los condenados hasta 1285²⁹. Pues bien, el deán Martín Fernández falleció en 1250 y tenemos evidencias de que ya existía su sepulcro en el claustro en 1260, luego si no lo encargó él mismo en vida, al menos hemos de admitir que no pasaron muchos años desde su muerte hasta que fue esculpido³⁰. También advierten los especialistas en el tema ecos del mismo maestro en el sepulcro del canónigo Pedro Yáñez, fallecido en 1261, pero que había previsto su enterramiento en el claustro ya en 1258³¹. Y no era el primer taller del gótico pleno que trabajaba en la decoración monumental del edificio, pues el denominado maestro del Juicio Final parece que se encargó de continuar la tarea comenzada por otro escultor en esa misma portada³². Es decir, el sepulcro del deán Martín Fernández, además de poseer un indudable valor plástico, constituye un documento de gran interés como evidencia de la gran producción escultórica, cuantitativa y cualitativamente hablando, que se estaba llevando a cabo en la catedral de León a mediados de siglo.

Y muy próximo a él, en cuanto a concepción compositiva relacionada con los criterios de la arquitectura radiante y en cuanto a características plásticas, se encuentra el sepulcro situado en el brazo Norte del crucero catedralicio, atribuido tradicionalmente al obispo Martín Fernández (†1289). Otro tema pendiente de revisar, aunque en este momento no es el propósito de la investigación.

²⁹ F. B. DEKNATEL, "The Thirteenth Century...", p. 370.

³⁰ Cifr. M. VALDÉS, M. C. COSMEN Y M. V. HERRÁEZ, "La Edad Media. Del origen...", p. 64, nota 103.

³¹ M. A. FRANCO, *Escultura... y provincia*, pp. 328-329.

³² F. B. DEKNATEL, "The Thirteenth Century...", p. 360. M. A. FRANCO, *Escultura... y provincia*, pp. 328 y ss., contradice esa opinión y opina que el tracista fue precisamente el maestro del Juicio Final, a quien se debe el carácter y el aspecto fundamental de la portada, aunque parte del trabajo escultórico se reservase para el maestro de la Virgen Blanca.

Un último síntoma de la penetración del gótico pleno en la región antes de la mitad del siglo XIII, y que puede ofrecernos un nuevo referente para la datación de la escultura monumental de la iglesia mayor, se encuentra en el monasterio benedictino de Sahagún.

Las noticias documentales del cenobio hacen clara referencia a la realización de obras en la iglesia y en el claustro a lo largo del siglo XIII. La destrucción prácticamente de todas las estructuras que formaban parte de uno de los centros monásticos más poderosos de la Península en los siglos XI y XII no permite conocer el alcance de la empresa acometida en este momento³³. Sin embargo, entre los escasos restos de escultura monumental gótica que proceden del monasterio se encuentran cuatro estatuas-columna, repartidas hoy entre el Museo de León y el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard, en Cambridge (Massachusetts), que delatan la presencia de escultores franceses en la abadía en fechas próximas a los años 40 de la decimotercera centuria. Según el profesor Deknatel, que es quien ha analizado las piezas con más detalle, Sahagún podría haber sido un eslabón entre las esculturas de Burgos y León³⁴.

En el Museo de León se custodian, desde 1898, una Virgen con el Niño y un Pantocrátor; en el de Massachusetts, las figuras de San Pablo y el arcángel San Miguel, que Gómez Moreno aún llegó a ver en la villa de Sahagún, "como postes de un pajar"³⁵. El insigne historiador da noticia de la existencia de una quinta pieza, compañera de las anteriores, que vio en la huerta de don Rodrigo Torbado; presentaba la figura de un obispo al que le faltaba la cabeza. Su paradero es desconocido.

La estatua-columna es un elemento arquitectónico y escultórico que nació en Ile-de-France y se difundió a partir de su utilización, a mediados del siglo XII, en las fachadas occidentales de Saint-Denis y Chartres. La mayor parte de los ejemplares se encuentran en el arte tardorrománico y en el gótico inicial, aunque su uso se mantuvo de forma inercial en construcciones arcaizantes hasta el siglo XIV, como lo demuestra la catedral de Évora³⁶.

³³ Sobre las obras llevadas a cabo en el monasterio de Sahagún en estos momentos puede consultarse el trabajo reciente de M. V. HERRÁEZ Y COLS., *Esplendor y decadencia de un monasterio medieval. El patrimonio artístico de San Benito de Sahagún*, León, 2000, pp. 137 y ss.

³⁴ F. B. DEKNATEL, "Sculptured columns from Sahagún and the Amiens Style in Spain", en *Medieval Studies in memory of A. Kingsley Porter*, vol. I, New York, 1969, pp. 301-310.

³⁵ M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de España. Provincia de León*, t. I, León, 1925 (ed. facsímil 1976), p. 348.

³⁶ Un ejemplo de su pervivencia en el siglo XIV es el claustro de la catedral de Évora. Vid. M. RUIZ MALDONADO, "La escultura trecentista de la seo de Évora", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXV, 1991, pp. 29-70.

Las cuatro estatuas-columna procedentes de Sahagún que hoy conocemos están realizadas en mármol blanco, aunque las americanas tienen una coloración ligeramente más oscura; su altura es similar y el estilo responde en todos los casos a la aceptación del gótico clásico francés, aunque en su talla han participado diferentes maestros. La opinión más generalizada es que formarían parte del conjunto claustral, pero es difícil precisar su ubicación exacta³⁷.

Por lo que respecta al estilo y cronología de las obras, el estudio más detenido es el de Deknatel, quien las relaciona con una de las principales corrientes del estilo gótico temprano y, más concretamente, con las esculturas llevadas a cabo en las fachadas occidentales de París y Amiens a fines del primer cuarto del siglo XIII. La primera repercusión de esos trabajos en España, como hemos comentado anteriormente, es la Puerta del Sarmental de la catedral burgalesa, por lo que el historiador francés plantea la hipótesis de que las esculturas sahaduninas sean una derivación de los talleres galos que trabajaban en la iglesia mayor de Burgos, realizadas probablemente durante un receso acaecido hacia 1240 en la construcción, e incluso que en algún caso, como el de la Virgen con el Niño, la influencia picarda hubiera llegado directamente a León, sin mediación de los talleres instalados en la capital castellana.

Ángela Franco asume las conclusiones del análisis estilístico realizado por el investigador francés, por lo que admite que se debe adelantar en más de veinte años el comienzo del estilo clásico francés en la provincia³⁸.

La posible relación estilística que existe entre estas piezas y la escultura monumental de la catedral de León puede ser un dato valiosísimo para aproximarnos a la cronología de esta última. En efecto, la Dra. Franco Mata ratifica la identificación del autor del Pantocrátor de Sahagún con el Maestro de las Jambas de la portada Sur del templo leonés, un escultor imbuido del estilo de Amiens y, en menor medida, de París, que llegó a la ciudad después de pasar por la cantería burgalesa y, tal vez, por la sahadunina; sin embargo, mientras apunta para la estatua-columna una datación entre 1240 y 1245, propone que las figuras de las jambas de la portada central del crucero sur fueron ejecutadas entre 1260 y 1270 y que el mismo escultor tallaría, entre

³⁷ R. S. JANKE, "Two Statue Columns, Saint Paul and Saint Michel", *Gothic Sculpture in America. The New England Museums*, Nueva York-Londres, 1989, pp. 176-177. La propuesta es recogida por R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, "Una empresa olvidada...", p. 397, y repetida por A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, pp. 22-24. Otras precisiones sobre este extremo en M. V. HERRÁEZ Y COLS., *Esplendor y decadencia...*, pp. 147-154.

³⁸ A. FRANCO MATA, *Escultura... y provincia*, pp. 23-25.

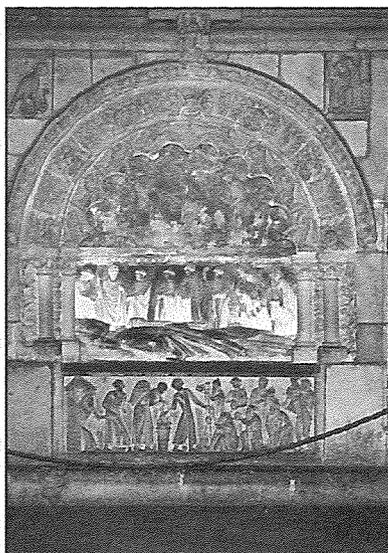
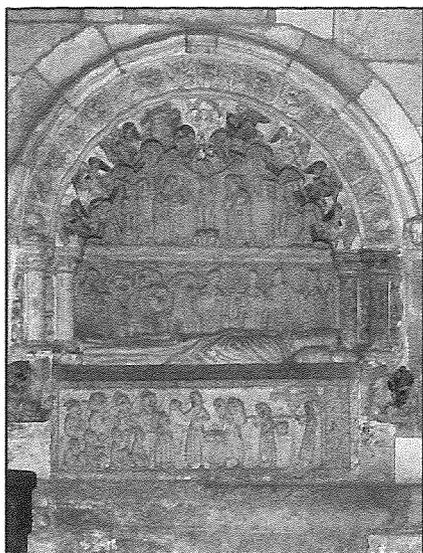
1270 y 1285, las estatuas de los estribos del pórtico occidental³⁹. De este modo, cabe entender que el citado artista, perfectamente formado ya cuando se labraba la portada del Sarmental, continuaba trabajando en un estilo similar cuarenta y cinco años después, un periodo que parece excesivamente dilatado.

La estatua-columna del arcángel San Miguel es obra de distinta factura a las anteriores. A pesar del desgaste de la imagen, se percibe una obra del gótico temprano. La figura del ángel se adapta al fuste de la columna; porta una lanza, que el escultor dispuso de forma transversal arrancando de una cruz patada, y descansa sobre el dragón situado a los pies. Viste túnica rozagante, con pliegues muy quebrados en la parte inferior, y manto que cae transversal por el lado derecho y se recoge en un amplio y elegante pliegue sobre el brazo izquierdo. La composición de las alas adaptadas al fuste, la configuración del peinado, las líneas que rodean los abultados ojos, la sonrisa apenas esbozada y el óvalo de la barbilla, ponen esta obra en relación con el arcángel San Gabriel del Museo Catedralicio-Diocesano de León, datable hacia 1255.

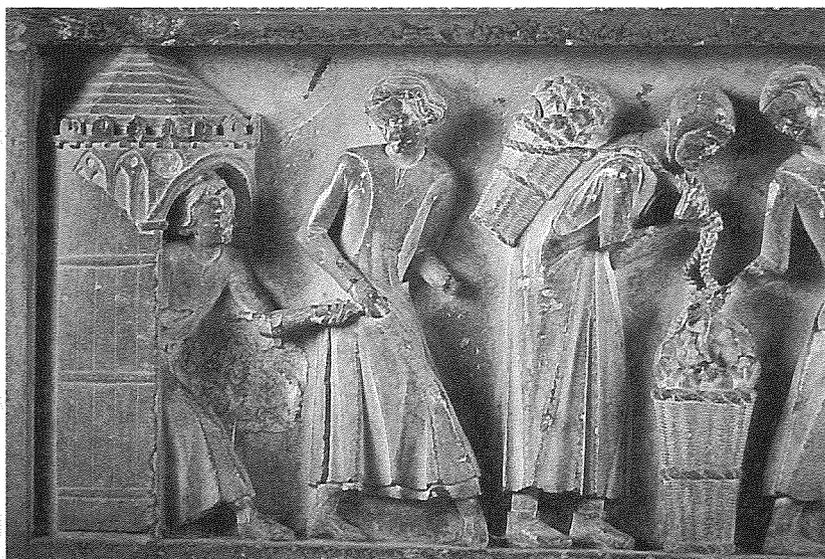
El arcángel San Gabriel habría sido concebido con el grupo de imágenes de las jambas de la portada Sur para la puerta de San Francisco, a los pies del templo leonés. Aún cuando su cronología sobrepase la mitad de la centuria, aporta unas fechas casi coincidentes con el inicio del episcopado de Martín Fernández (1254-1289) e implica que el programa escultórico del pórtico occidental catedralicio estaba diseñado y los tallistas trabajaban en la logia.

Todo ello conduce a la existencia de un proyecto arquitectónico, e incluso unos inicios de la fábrica de la catedral gótica, en fechas anteriores a 1250 y, con más precisión, a 1242 que es el año de fallecimiento del obispo Martín Rodríguez.

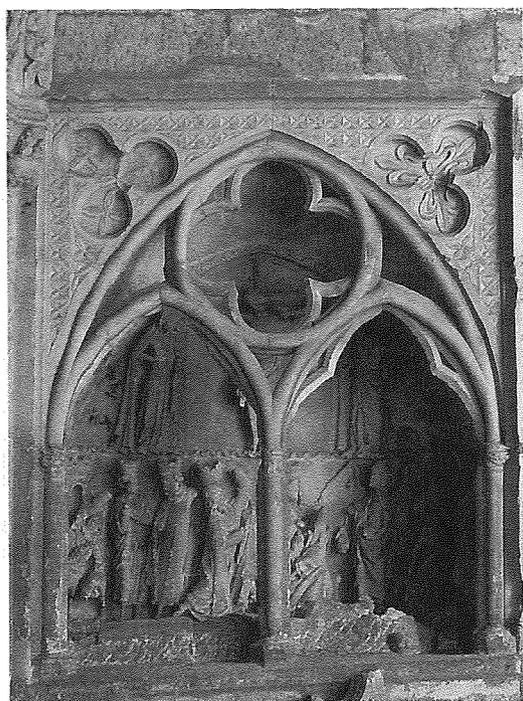
³⁹ M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de España. Provincia de León*, t. I, p. 311. A. FRANCO MATA, *Escultura gótica...provincia*, pp. 24 y 338-341.



Sepulcro del obispo Rodrigo Álvarez (†1232) Sepulcro del obispo Martín Rodríguez (†1242)



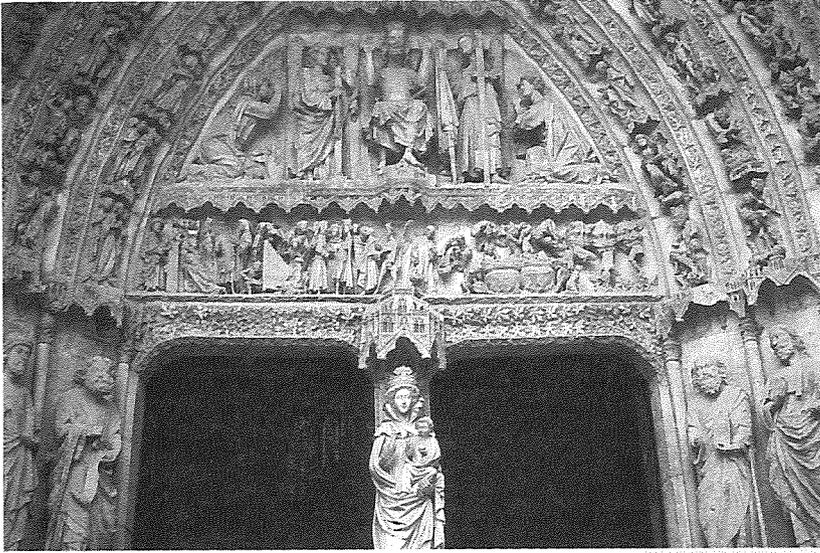
Detalle del sepulcro del obispo Martín Rodríguez



Sepulcro del deán Martín
Fernández (†1250)



Detalle del sepulcro del deán Martín Fernández



Portada del Juicio Final



Detalle del dintel de la psicostasis, en la Portada del Juicio Final



← Arcángel San Gabriel del Museo Catedralicio-Diocesano de León y arcángel San Miguel procedente de Sahagún →



Jamba izquierda de la portada central del brazo Sur del crucero