



# DECORAR

ALECCIONAR, ATERRORIZAR

## ESCULTURA ROMÁNICA Y GÓTICA



---

### CAPÍTULO IV

---

POR

*Therese Martin*

UNIVERSITY OF ARIZONA

## REAL COLEGIATA DE SAN ISIDORO

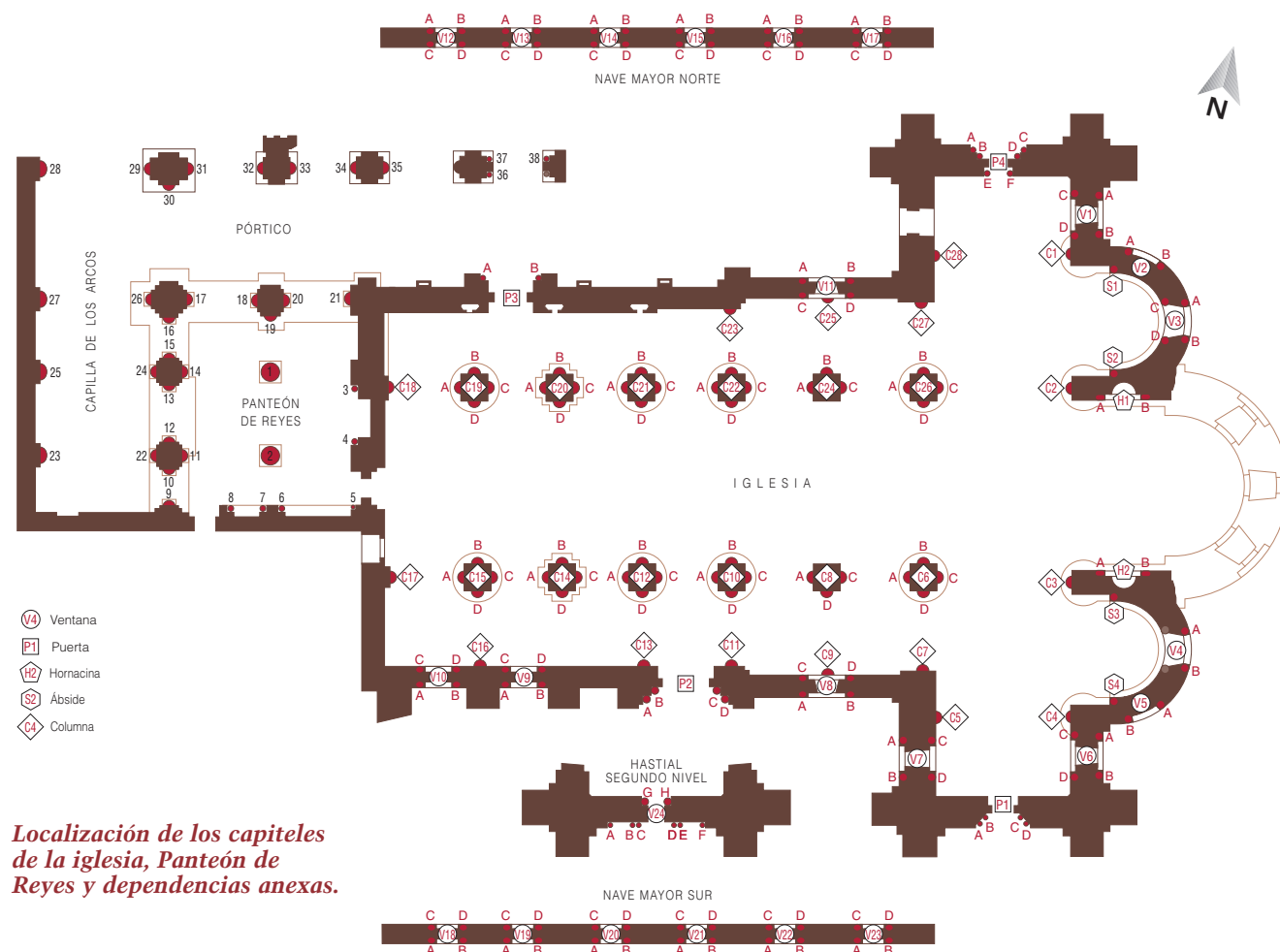


A ESCULTURA DE SAN ISIDORO DE LEÓN OFRECE UNA HUELLA TANGIBLE DE LA CAMBIANTE FORTUNA DE ESTE IMPORTANTE CONJUNTO MONÁSTICO-REAL EN LA EDAD MEDIA<sup>1</sup>. DE UNA VARIEDAD CASI ABRUMADORA, SERÍA

imposible abordar su totalidad en un estudio de espacio limitado como éste en el que tan sólo se pueden explicar algunas de las esculturas señeras e indicar la importancia de otras cuya significación se ha perdido, pero cuyas ingeniosas formas no dejan de fascinar. El auge constructivo de la institución empezó después de que Fernando I y Sancha establecieran un complejo palaciego y trajeran las reliquias de San Isidoro desde Sevilla<sup>2</sup>. Alfonso VI heredó el reino de León a finales de 1065 y ya en 1072 consiguió dominar la totalidad del territorio de sus progenitores tras la muerte de su hermano Sancho y el encarcelamiento del joven García. El rey encontró un apoyo considerable en sus hermanas, las infantas Elvira y Urraca, quienes vivieron en el palacio de San Isidoro y desde allí ejercieron su autoridad sobre el infantazgo<sup>3</sup>. Puede decirse que en las últimas décadas del siglo XI, y en una fase constructiva que se viene atribuyendo al mecenazgo de la infanta Urraca, se manifestó por primera vez en León el estilo denominado Románico<sup>4</sup>.

Este estilo cristalizó en la estructura palaciega de dos plantas cuya zona inferior se ha denominado desde finales del siglo XVII el Panteón de los Reyes. Elevada a poniente de la capilla palatina que había sido construida a mediados del XI, esta nueva construcción rompió totalmente con el antiguo estilo autóctono para abrazar las tendencias venidas desde tierras francas. Al mismo tiempo que se adaptaba a las dimensiones de la iglesia neoasturiana de Sancha y Fernando, se desvinculó totalmente de ella en el lenguaje arquitectónico-escultórico. Cada uno de los pisos está organizado en dos estancias. La parte inferior lindante con la iglesia es un espacio casi cuadrado de seis tramos cubiertos por bóvedas de arista sustentadas por dos pilares centrales. Este espacio se delimita al sur por un muro del palacio mientras que los límites norte y oeste se marcan con pilares compuestos, elemento constructivo éste, típico del románico. A continuación, a occidente se encuentra un amplio pasillo entre Panteón y muralla romana cubierto igualmente con bóvedas de arista. Éste fue el acceso original al palacio desde la plaza meridional y el patio central. Sobre el Panteón y el pasillo se construyeron en el mismo momento dos estancias palaciegas<sup>5</sup>. La más grande, hoy denominada la Sala de Doña Sancha, linda con la iglesia y en su origen se abría a la nave central por una gran puerta en forma de arco de herradura. A la apertura suele llamársele ventana, pero las exageradas proporciones –cuatro metros de altura y

Frontispicio: *Capitel de la Puerta del Cordero* (foto: 1970).  
Portadilla: *Superposición de esculturas en la nave mayor*.



**Localización de los capiteles de la iglesia, Panteón de Reyes y dependencias anexas.**

## ESCULTURA ROMÁNICA Y GÓTICA



casi tres de anchura— dejan claro que fue una puerta. Además, antes de la restauración de principios del siglo

*La Sala de Doña Sancha* —arriba— y *el Panteón de los Reyes*, forman parte del impulso constructivo de la infanta Urraca.

XX, debajo de este vano se veían aún dos ménsulas que soportaban una tribuna en forma de balcón que a su vez se proyectaba dentro de la iglesia<sup>6</sup>. Desde este privilegiado marco la familia real habría asistido al culto y se habría mostrado a sus súbditos.

LUJURIA Y SOBERBIA

I. Son varios los indicios que revelan que Pan-teón, pasillo y estancias altas formaron parte de una sola fase constructiva. Entre ellos, el paramento –tamaño y corte de los sillares, localización y forma de puertas y ventanas– y la ausencia de marcas de cantería, elemento por otra parte presente en el resto del conjunto románico. También se confirma la contemporaneidad a través de los capiteles que decoran las columnas adosadas a paredes y pilares. Se pueden señalar dos capiteles cuya conexión es indudable: uno en la pared occidental del pasillo inferior y otro en la puerta oriental de la tribuna superior. La iconografía muestra el castigo de los pecados a través de figuras humanas atacadas por serpientes y dragones. En

Como es bien sabido, en tiempos de la reforma gregoriana en los siglos XI y XII la lujuria, la avaricia y la soberbia se consideraban los máximos pecados. Para llamar la atención de los laicos se solían representar los castigos que traerían estas transgresiones en las puertas de las iglesias románicas o en otras zonas de acceso público.

En San Isidoro la condena de la lujuria está colocada en el pasillo que daba acceso a las zonas palaciegas y se repetía en la parte alta del palacio, precisamente en la puerta de la tribuna real. Aunque se ha perdido el capitel frontero a este último que presentaba la avaricia y la lujuria<sup>9</sup>, el castigo de la soberbia aún se encuentra en su lugar original [puerta de acceso a la tribuna]. Dos dragones de forma serpenteante se lanzan sobre la cabeza de un hombre. La cabeza o la men-



el capitel del pasillo una mujer de traza tosca alza los brazos en un intento vano de apartar dos ofidios que la amenazan mientras que otros dos le muerden los senos [25]. Estas culebras que se cruzan encima del sexo de la mujer pasan detrás de sus piernas para acabar rematadas con una segunda cabeza en vez de una cola. Abren sus bocas para devorar las palmetas y enredaderas que decoran los lados del capitel, haciendo eco con sus curvas a los motivos vegetales. Esta imagen representa el castigo de la lujuria y fue tomada de la imaginería de signo positivo de época romana en la que Gea, la Tierra Madre, daba de mamar a niños y a criaturas de la tierra en una visión de fecundidad y abundancia<sup>7</sup>. Desde las últimas décadas del siglo XI el significado de la imagen se torció para mostrar los tormentos que sufrirían en el infierno las mujeres (y raramente los hombres) que sucumbieran a los pecados sexuales<sup>8</sup>.



te como fuente de la altivez se hace explícita en la escena del infierno de la fachada occidental de Saint-Foy de Conques (Francia) donde un caballero montado en un corcel está impelido por dos diablos hasta acabar cabizbajo en el suelo<sup>10</sup>. En San Isidoro, el rico atavío de la figura le identifica como una persona poderosa cuya soberbia terrenal le ha merecido tan terrible represalia en el más allá. La misma iconografía aparece en la Porte des Comtes de Saint-Sernin de Toulouse (Francia), la portada del transepto sur de la basílica donde se sepultaron los condes de Toulouse<sup>11</sup>. La datación de los capiteles tolosanos en las proximidades de 1080 ayuda a colocar los ejemplos del Panteón y el palacio en el mismo momento histórico.

*Sobre los capiteles, los artistas medievales actuaban con unos códigos de representación que la historia ha ido desgastando: castigos a los pecados de lujuria –arriba– y soberbia –izquierda–.*

## REAL COLEGIATA DE SAN ISIDORO

### CAPITELES DEL PANTEÓN

II. La mayor parte de los veintisiete capiteles del llamado Panteón tienen ornamentación vegetal<sup>12</sup>. Seis se decoran con historias bíblicas, un porcentaje alto si consideramos que, de los aproximadamente ciento setenta capiteles de la basílica de San Isidoro, tan sólo dos tienen ese tipo de narrativas. Dos capiteles con escenas neotestamentarias flanquean el ingreso original del Panteón a la capilla palatina. Son de la misma mano, la más sofisticada del conjunto occidental y las únicas obras de este escultor. Sin embargo, aun siendo la mejor escultura de esta zona, las figuras son rígidas y los pliegues bastante simples.

Hay una diferencia notable entre la más destacada escultura del Panteón en este momento temprano del Románico y los mejores capiteles del templo, realizados tan sólo unas décadas más tarde pero ya dentro del Románico pleno.

En el capitel de la izquierda se representa la Resurrección de Lázaro [3]. La figura de Cristo marca la esquina y se dirige hacia nuestra derecha, ordenando con el dedo que se retire la tapa del sarcófago dentro del cual la pequeña figura de Lázaro acaba de incorporarse. A cada lado de Cristo aparecen un hombre y una mujer, presumiblemente un apóstol a la izquierda y un testigo del milagro a la derecha, vestidos con distintas indumentarias para diferenciarlos. Además las hermanas de Lázaro, María y Marta. Un curioso detalle de este capitel está en el tamaño de las mujeres: son apre-



*El suntuoso espacio del Panteón Real se ve dominado por dos voluminosos capiteles...*

## ESCULTURA ROMÁNICA Y GÓTICA

ciablemente más altas que los hombres. En la Edad Media se solía utilizar las dimensiones para indicar la jerarquía; cuanto más grande la representación, más importante el representado. Entonces ¿cómo explicar que en este capitel una mujer es la mayor figura, más alta aún que Cristo? ¿Puede el protagonismo de las infantas como promotoras de esta construcción haber influido en la composición del capitel? Corroborar tal hipótesis resulta muy difícil pero no deja de ser llamativa tan inusitada representación.

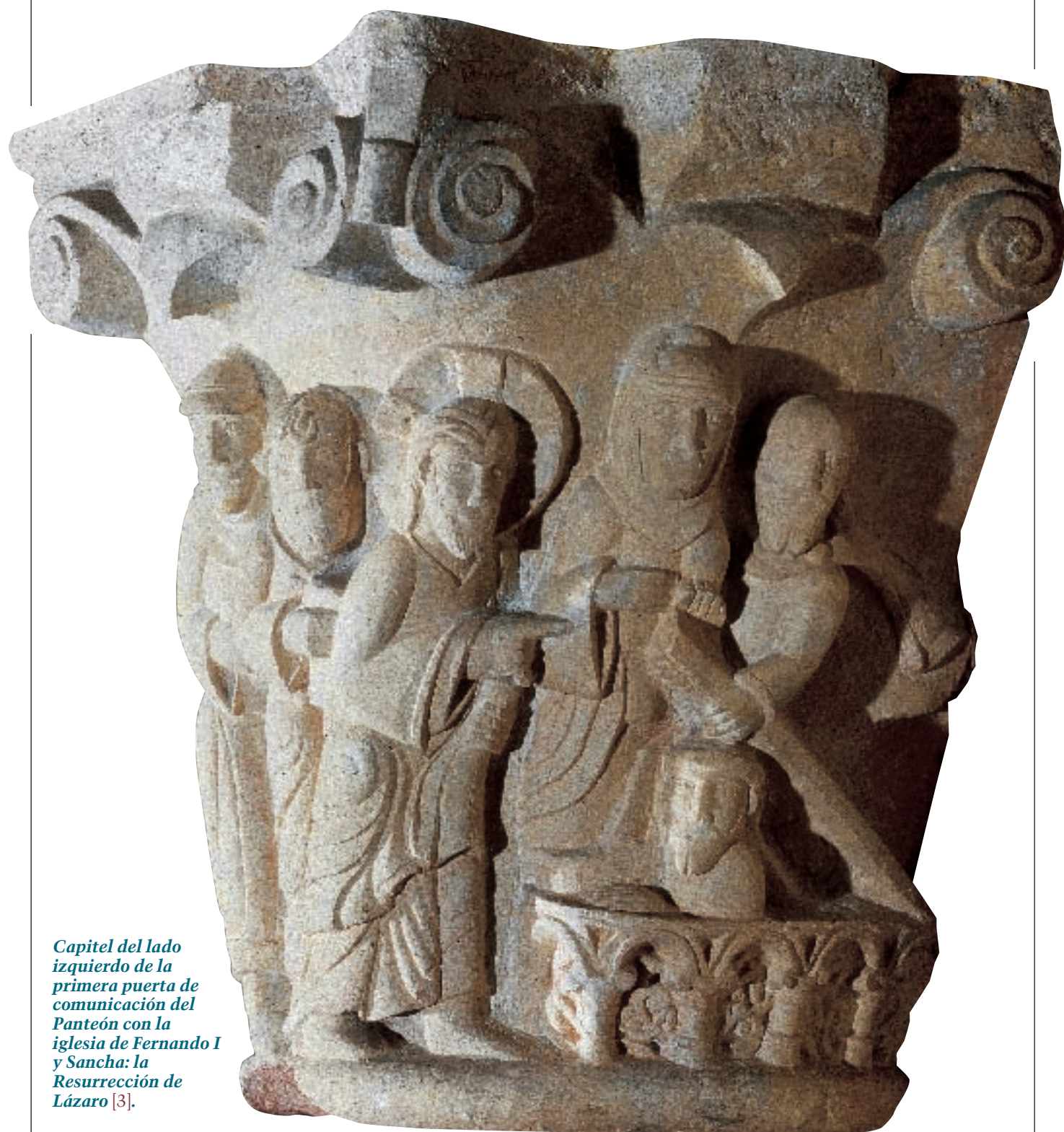
En frente de la Resurrección de Lázaro se reproduce otro tema salvífico del Nuevo Testamento [4]. Cristo vuelve a ocupar el lugar simbólico de la esquina, de esta manera el escultor utilizó la forma del capitel para hacer concreta las referencias evangélicas a Jesús como piedra angular. Delante de Cristo se postra una

figura cuya capa se eleva en diagonal de manera muy enérgica para mostrar su activa subordinación al Salvador. Al otro lado asisten al acontecimiento dos apóstoles, el primero de ellos Pedro, identificado por una llave en la mano. Para que no haya confusión, una inscripción alude a Jesús con las letras IHS y explica que se representa la Curación del Leproso (UBI TETIGIT LEP[R]OSV[M] ET DISTI VOLO MV[N]DARE). La presencia del epígrafe indica que la imagen estaba dirigida a un público de élite y letrado. En esta zona limítrofe entre iglesia y palacio no se habría permitido el acceso general sino limitado exclusivamente a la familia real, la corte y los religiosos de San Isidoro. Sin aseverar que cada individuo sabría leer y escribir, los epígrafes eran más adecuados para un público de nivel que apreciaba la importancia de la escritura que para los especta-



*...decorados con pomos [1] y piñas [2] que enriquecen la tradicional composición corintia.*

## REAL COLEGIATA DE SAN ISIDORO



Capitel del lado izquierdo de la primera puerta de comunicación del Panteón con la iglesia de Fernando I y Sancha: la Resurrección de Lázaro [3].

res ajenos a la nobleza. Además en el Panteón las palabras inscritas en la piedra sólo aparecen en capiteles que recogen narrativas bíblicas. Con este detalle se subraya la naturaleza revelada de las historias que proceden de los sagrados escritos.

Los otros temas bíblicos del Panteón proceden del Antiguo Testamento. Son Daniel entre los leones, el sacrificio de Isaac y Moisés llevando a los israelitas a la Tierra Prometida en el mismo capitel con

Balaán y la burra. Todos parecen ser de la misma mano al igual que los demás capiteles figurados del Panteón exceptuando los neotestamentarios. Tienen un tallado bastante tosco de figuras chatas pero expresivas que no siempre ocupan la cesta entera sino que la comparten con un conjunto de volutas y elementos vegetales derivados de los capiteles clásicos. En el Sacrificio de Isaac, los gestos de los cinco personajes que participan en el drama son muy elocuentes [17]. Desde la derecha, Isaac, desnudo y desamparado, se

## ESCULTURA ROMÁNICA Y GÓTICA



Capitel del lado derecho de la primera puerta de comunicación del Panteón con la iglesia de Fernando I y Sancha: la Curación del Leproso [4].

tumba encima del altar con las manos atadas. Su padre le coge por el pelo mientras blande un cuchillo en la otra mano. La figura de Abraham ocupa una de las esquinas en este capitel tripartito mientras que en la otra se dispone el ángel que agarra el brazo alzado del patriarca. Detrás del ángel una figura señala la escena que tiene lugar a su derecha a la vez que mira hacia atrás para comunicarla a su compañero. Estos últimos portan libros que les identifican como testigos en una composición adoptada de los sarcófagos

paleocristianos<sup>13</sup>. En el ropaje de los testigos, los pliegues estilizados hacen espirales abstractas ajenas a la anatomía del cuerpo.

Aunque sepamos el origen de algunas historias e incluso de la composición de varios capiteles del Panteón, el significado de otros se nos escapa. Los escultores nos habrían hecho un gran favor si hubieran puesto una inscripción en un capitel con dos hombres y dos animales [6]. Las figuras están ataviadas



*Capitel adosado en el lado este del machón noroccidental del Panteón [17]...*



*...testigos del Sacrificio de Isaac -izquierda- y escena de la interrupción del Sacrificio -arriba-.*



*En la colección de capiteles del Panteón se dan cita temas zoomórficos, historiados y simbólicos con connotaciones salvíficas, coherentes con la naturaleza del recinto.*

*La decoración vegetal, extendida por cestas y cimacios, se elabora a partir de palmetas estilizadas y hojas pentafolias, entre las que menudean testas animales.*



como laicos con sayas y capas perladas, falda corta en el personaje de la izquierda y larga en el otro. El animal más grande se asemeja a un unicornio por el largo cuerno que le crece de la frente, atributo típico tanto del unicornio como del *monoceros* en los bestiarios clásicos y medievales, pero las garras de león lo alejan de las características de los dos porque aquél tenía cascos de caballo y éste patas de elefante<sup>14</sup>. Tampoco la escena forma parte de ninguna iconografía conocida del unicornio en la que la fiera sólo se dejaba capturar por una virgen, peculiaridad que lo emparentaba simbólicamente a Cristo, nacido de una virgen. En el caso de este capitel la figura de la izquierda intenta dominar a la bestia que le tira con tanta fuerza que el hombre se balancea sobre la punta del pie. No está claro si el animal está devorando o vomitando la cola de un segundo animal que se asemeja a una pequeña foca con escamas y sin aletas. La figura de la derecha coge el morro de la "foca" con un gesto que sugiere cariño, pero la violencia de la actividad se refleja en el movimiento de su capa que sube hasta casi tocar la voluta. En fin, tanta aparente contradicción dentro de la imagen apunta a que se ha olvidado la acepción original, posiblemente procedente de una tradición oral.

Izquierda: *Capitel acodillado de iconografía desconocida, con dos personajes que parecen dominar a un unicornio que vomita otro animal* [6].

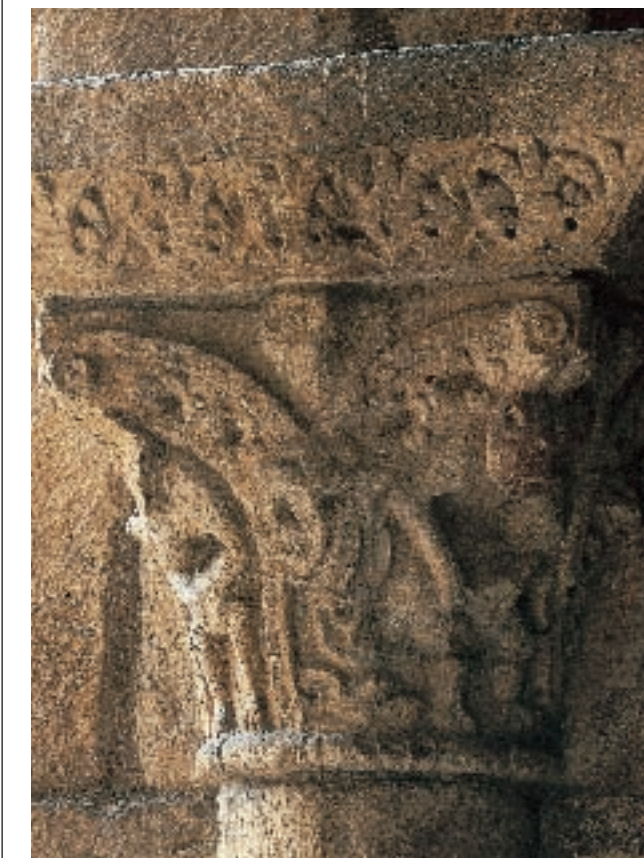
Abajo: *Capitel adosado en el costado de poniente del pilar noroccidental del Panteón* [26], encarado a la capilla de los Arcos. *Moisés y los Israelitas* –izquierda– y *el ángel apareciéndose a Balaán y la burra* –derecha–.



PÓRTICO NORTE

III. El inicio hacia 1080 del estilo románico en las dos plantas del llamado Panteón fue retomado probablemente durante la siguiente década con el levantamiento de un pórtico a lo largo del lado norte de la capilla palatina. En la escultura de este pórtico se ven por primera vez capiteles con figuras simiescas en cuclillas, motivo corriente en iglesias peninsulares que suelen fecharse en la década de 1090, entre ellas San Pedro de Loarre y la catedral de Jaca<sup>15</sup>. La imagen representa la parte más animal del ser humano, la que se rinde al pecado [34,37]. La presencia en el pórtico de esta particular iconografía apunta a la llegada de nueva mano de obra, probablemente canteros que conocían los importantes edificios aragoneses o incluso habían aprendido allí su oficio. Se juntaron con algunos de los obreros que se volvieron a contratar una vez concluido el Panteón. Sin embargo cuando poco después llegó el momento de emprender una obra de gran envergadura, la reconstrucción del templo de San Isidoro con unas proporciones que harían diminuta la iglesia del siglo XI, los escultores que tallaron los capiteles figurados del Panteón ya no participaron.

En el pórtico norte la temática zoomórfica es dominante. Los simios aparecen bajo las volutas de los ángulos en cuclillas [37] –arriba– o erguidos con las manos sobre su sexo [34] –abajo, izquierda–. En algunos casos las composiciones observan un principio de simetría, como exhiben los leones afrontados [36] –centro– y los pavos bebiendo de la acrótera [38] –abajo, derecha–.





## INICIO DEL TEMPLO ROMÁNICO

IV. Con las construcciones románicas rodeando la pequeña capilla al oeste y norte, no es de sorprender que finalmente se decidiera reemplazar por una basílica grande y moderna que tendría espacio para el culto según el rito romano promovido por Alfonso VI. Se puede fechar el comienzo de la nueva iglesia en los últimos años del siglo XI a través de la comparación con otros referentes escultóricos como el sarcófago de Alfonso, hijo del magnate Pedro Ansúrez (1093), hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, y con las iglesias de Jaca, Loarre y San Zoilo de Carrión de los Condes<sup>16</sup>. Es muy probable que fuera la infanta Urraca la mecenas que proporcionó el impulso al arranque de las obras antes de su muerte en 1101, como recordaba la inscripción de su tumba del siglo XIII (hoy desaparecida), “ampliavit ecclesiam istam”<sup>17</sup>. Alfonso VI hizo una donación a San Isidoro en 1103 en la que explicitó las razones de la ofrenda: “por la muerte, mi hermana doña Urraca no pudo hacerlo, yo lo hago por el reposo de mi alma y de la suya y para que los fieles de Dios [los religiosos de San Isidoro y San Pelayo] cuya vida mantengo y apoyo en esta era puedan orar día y noche”<sup>18</sup>. Sin imponer la regla cluniacense, el rey permitió que se practicara en San Isidoro uno de los elementos que admiraba en Cluny, la oración continuada.

Como los especialistas han señalado desde hace tiempo, aunque sin llegar a un acuerdo sobre las fechas,



hubo dos fases constructivas en la basílica. Creo que pueden dividirse básicamente en una primera situada en el cambio de siglo (ca. 1095-1109) y otra entre la segunda y la tercera década del XII (ca. 1110-1124). Cada etapa tenía un principal taller escultórico que dio un estilo unificador a un grupo de artesanos de número desconocido. Algunos ejemplos de los capiteles vegetales de cada fase permiten comprobar las diferencias con claridad. Ambos talleres produjeron capiteles basados en hojas con bolas, si bien los de la primera fase utilizaron palmetas para decorar la superficie a la que a menudo añadían pequeñas cabezas de animales mientras que en la segunda fase, la concepción fue más plástica y daban bulto y peso a las grandes hojas. A estos dos talleres que trabajaron durante varios años se habrían juntado de manera puntual escultores itinerantes que hicieron pocos capiteles antes de seguir su camino. La construcción en la nueva iglesia comenzó desde la cabecera tripartita y en la primera fase se llegaron a elevar cuatro tramos de tres naves que se habrían cubierto de madera. Es importante tener en cuenta que con la llegada del nuevo taller se introdujo un método de contabilidad en la que se pagaba a los canteros por la pieza hecha en vez de por la jornada trabajada. De aquí que cada cantero dejara su marca individual en los sillares que tallaba<sup>19</sup>. Este novedoso sistema empezó a expandirse rápidamente desde la última década del siglo XI. Tal método no fue necesario en las construcciones anteriores por tratarse sobre todo de pequeños edificios, normalmente de mampostería, erigidos por equipos reducidos.



## PRIMER TALLER ESCULTÓRICO

Los elementos estilísticos comunes al primer taller se resumen en el capitel del pilar toral noroeste con tres figuras montadas sobre leones [C26-A]. Las mecenas del personaje principal y de los leones están divididas como si fueran trenzas y marcadas por finas líneas paralelas en diagonal; tanto animales como hombres tienen pómulos altos y ojos saltones y almendrados. El vestuario se caracteriza por pliegues lineales que se ven frecuentemente como una raya a lo largo del brazo o de la pierna. En cuanto a la iconografía, en uno de los dos capiteles con imágenes bíblicas de la iglesia la figura de la cara principal cumple los requisitos para reconocerla como Sansón<sup>21</sup>. Se identifica por el gesto de desquijarar al león y por la larga cabellera que se explicaba por la prohibición impuesta por Dios de que se cortara el pelo<sup>22</sup>. En la Edad Media, y a raíz de que un ángel le anunciara a su madre el nacimiento de su hijo, se consideró una prefiguración de Jesús. Pero las figuras laterales del capitel, a pesar de cabalgar sobre leones, no forman parte del mismo relato. A diferencia de Sansón que lleva puestas unas prendas elaboradas, el de la izquierda viste únicamente con una sencilla camisa, toca un cuerno y acaricia el hocico del león que monta. En el lado derecho una tercera figura difiere de las dos ya vistas: el joven va desnudo y en vez de montar como hacían los cristianos de aquella época, es decir, con las piernas rectas y ligeramente por delante (y como lo hacen las otras figuras del mismo capitel), cabalga como un musulmán, con las piernas dobladas hacia atrás. Es la misma postura que tiene



Al entrar en la iglesia, construida totalmente de piedra en una época en que la mayoría de las construcciones en León eran de materiales más efímeros<sup>20</sup>, los contemporáneos a su edificación verían una explosión de imágenes. Cada pilar cuenta con cuatro capiteles más otro en las respaldos en los muros y dos en cada ventana. Para un espectador del siglo XII tanta escultura se habría asemejado a la idea de la visión celestial. Verían imágenes que estimulaban, aleccionaban, aterrorizaban y divertían. Al contrario que la antigua capilla palatina, el nuevo templo comprendía un edificio de gran espacio interior, adecuado para un público amplio y decorado para su acogida. A la vez que el visitante atendía a la liturgia cantada, la ornamentación le obligaba a prestar atención visual. Lo que nosotros llamamos arte tenía el múltiple propósito de decorar un espacio santo para honrar a Dios (y de paso a los mecenas) y recordar a los espectadores del inevitable porvenir. Los capiteles figurados resumían complejas alegorías de trasgresión y sanción o redención. A través de modos variados de interpretación y de niveles sucesivos de significado, la escultura habló al público diverso que habría asistido a los oficios de la nueva iglesia de San Isidoro.

Abajo: *Durante la edificación de la fábrica románica, se establecieron en San Isidoro dos talleres, perfectamente identificables por su labor; lo que no impide que la gran diversidad mostrada por los capiteles isidorianos permita sospechar que oficiales itinerantes pudieron unirse a la plantilla estable en diversas campañas constructivas.*



## REAL COLEGIATA

Ismael en el tímpano de la Puerta del Cordero en el que aparece, como se verá, como un representante de los musulmanes (ver pág. 126-127).

En este pilar toral se aprecia otro capitel del mismo escultor [C26-B]. En las esquinas aparecen los llamados pitones que son el elemento decorativo que más claramente une los capiteles del primer taller isidoriano con la catedral de Jaca<sup>23</sup>. Tres figuras desnudas pero asexuadas se exhiben en la cara central, contorsionándose como saltimbanquis. Las dos de abajo se doblan hacia atrás para cogerse de las piernas mientras que una tercera se posa encima. Esta última se agacha y mantiene el equilibrio abriendo mucho las piernas y apoyando las manos y los pies en los pechos de sus compañeros. Alrededor del cuello de la figura superior se ve una soga, posible referencia a la manera en la que el pecado sujeta al pecador. La composición simétrica del capitel se mantiene en cada lateral donde un músico toca un instrumento de cuerdas con un arco. Las sayas cortas los identifican como laicos. Hay que recordar que los juglares y acróbatas en la escultura románica tenían múltiples significados desde el vivo modelo que entretenía en la calle hasta el conocido símil que hizo Bernardo de Claraval (ob. 1153) sobre la vida monástica: “Todo cuanto ellos [los mundanos] desean, nosotros lo rehuimos, y lo que ellos rehuyen lo deseamos nosotros, a la manera de esos saltimbanquis y danzantes que de manera inhumana, con la cabeza abajo y los pies arriba, se sostienen o caminan sobre las manos y atraen las miradas de todos”<sup>24</sup>. Otro abad cisterciense, Ailred de Rievaulx (ob. 1167), mostró su desacuerdo con la música que se tocaba en las iglesias del siglo XII:

“¿Por qué tiene la iglesia tantos órganos e instrumentos musicales? ... Los plebeyos –atentos, temblorosos y atónitos– admiran el sonido de los órganos, el ruido de los címbalos y los instrumentos musicales, la armonía de flautas y cornetas; pero aún miran las gesticulaciones lascivas de los cantantes, las meretrices alternancias, intercambios e infracciones de las voces, no sin risas, para que un hombre pueda pensar que vienen no a un oratorio ni a una casa de oración sino a un teatro; no para rezar sino para mirar alrededor... Así el canto en la iglesia, ordenado por los Santos Padres para que los débiles sientan piedad, se pervierte con el uso del placer ilícito”<sup>25</sup>.

La imaginería del capitel isidoriano parece responder a semejante crítica: en otras esculturas contemporáneas los danzantes se visten con prendas ricas, pero en esta se exhiben los cuerpos desnudos mientras que los juglares sonrían de deleite. La imagen de los músicos tenía también un sentido positivo según el cual la música servía como alabanza al Señor. En Sainte-Foy de Conques, un capitel con juglares y acróbatas de apariencia completamente laica y contemporánea está coronado por una imposta inscrita con los nombres de David y sus músicos<sup>26</sup>. No puede haber ejemplo más explícito de los múltiples significados tanto de la imagen como de la música representada. Eran las acepciones polifacéticas porque la audiencia también fue hete-



## ESULTURA

rogénea, desde monjas y clérigos a gente laica de todos los estratos de la sociedad, incluyendo tanto la misma familia regia como peregrinos o mendigos.

Del deleite de los músicos a la mueca rabiosa del diablo. El tema de la psicostasis, en la que San Miguel pesa el alma del difunto [V2-B] para decidir su porvenir, empezó a tener gran vigencia en el siglo XII y el ejemplo de San Isidoro procedente del primer taller parece responder a los más antiguos de la Península Ibérica<sup>27</sup>. En esta escultura, la figura central del arcángel sostiene la balanza y se enfrenta con un grotesco demonio que intenta inclinarla hacia sí. Detrás de Miguel un hombre en actitud de arrojarse se aferra al ala para reclamar la protección celeste. Por la vestimenta larga y el pelo no tonsurado parece tratarse de un noble. El objeto de la contienda entre diablo y ángel sería su alma. La expresión de disgusto en la desmesurada cabeza del demonio indica que a pesar de sus esfuerzos por empujar el platillo, el peso del buen alma lo supera. En esta imagen la energía refrenada se encuentra en las líneas diagonales, las alas y los brazos que extienden y los dedos que señalan.

La idea de pesar las obras de una vida está presente en varios libros canónicos del Antiguo Testamento pero la asociación de Miguel con el alma es más tardía. Procede de una escritura apócrifa de los siglos I-II d.C., el “Testamento de Abrahán”, en la que Miguel está encargado de llevar el alma del patriarca al cielo, aunque en esa ocasión otro ángel está nombrado como portador de las balanzas<sup>28</sup>. El papel activo de San Miguel como abogado del alma frente al diablo parece ser una novedad medieval que se derivó del Apocalipsis 12:7-9 en el que “Miguel y sus ángeles lucharon contra el dragón... Y fue precipitado el gran dragón, la serpiente antigua, que se llama Diablo y Satanás, el seductor del mundo entero, y sus ángeles fueron precipitados con él”. Como en el primer libro de la Biblia, también en el último la serpiente vuelve a asociarse con el mal. Los muchos capiteles de San Isidoro, que incluyen culebras en escenas de pecado, no dejan lugar a duda de su interpretación en el siglo XII.

La producción escultórica del primer taller incluye varias imágenes de monstruos: dos en ventanas, dos en los nichos del ábside central y dos en el exterior de la Puerta del Cordero. La esencia de estos monstruos, lo que los hacía realmente temibles para un público medieval, es la hibridización: son humanos y animales a la vez. Hacían patente el resultado de rendirse al pecado. Todos aparecen en zonas de apertura, umbrales que pueden haberse concebido de fácil acceso a lo malévolo. La falta absoluta de monstruos en los pilares del interior de la iglesia lleva a deducir que estas imágenes tuvieron una función apotropáica. Es decir, sirvieron para espantar el mal que inten-

*Dos capiteles del mismo escultor del primer taller isidoriano ocupan el pilar toral del norte: Sansón y otras figuras montadas en leones [C26-A] –arriba– y acróbatas y músicos [C26-B] –abajo–.*



tara penetrar en el templo o en el espacio más sagrado del ábside mayor. En el exterior del ábside norte hay un hombre demoniado en cuclillas [V2-A]. Está colocado en la misma ventana que la psicostasis, como si mirara el acontecimiento. En vez de manos tiene garras que se apoyan en el zócalo y alas que lo asocian con los ángeles diabólicos de la cita apocalíptica, simultáneamente malignos y atractivos. Con las piernas muy abiertas, muestra de modo desvergonzado su sexo que en un momento desconocido fue destrozado deliberadamente. A cada lado del monstruo aparece un pequeño pájaro, figura a la que recurre a menudo este taller. En otro capitel de la Puerta del Cordero las figuras laterales que flanquean al monstruo son aún más siniestras [P2-C]. La de la izquierda es un macho cabrío que se identifica con lo diabólico y lo sexual. A la derecha un demonio cor-

Arriba: *La psicostasis de este capitel es una de las representaciones más antiguas de la Península* [V2-B].

Izquierda: *Híbridos: seres mitológicos emergiendo de la selva pétreo, decoran varios capiteles de San Isidoro* [H1-A].

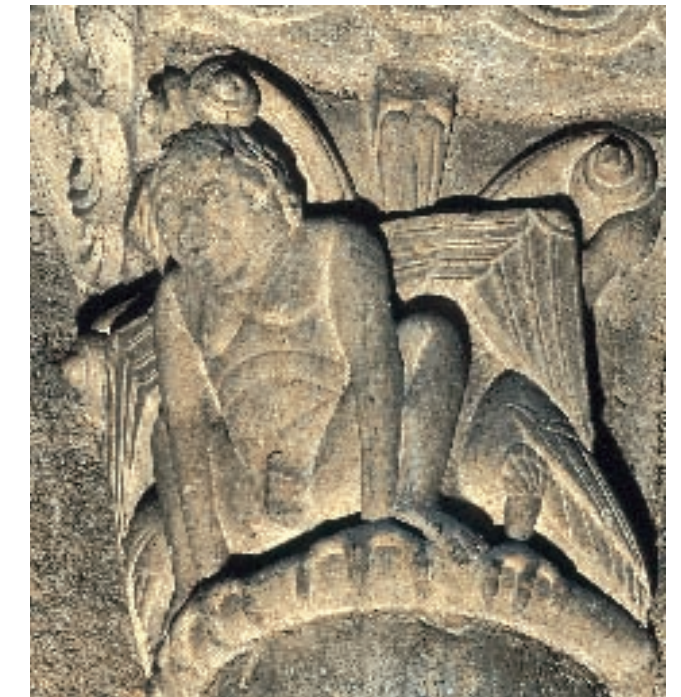


nudo personifica el deseo sexual corrompido. Se arrojan ante un monstruo hembra que también muestra su sexo con las piernas agachadas y bien extendidas. Las largas melenas se agitan alrededor de la cabeza de manera violenta para reforzar la idea de una mujer descabellada rendida a la tentación carnal. Al igual que el otro monstruo, los brazos de la figura alada acaban en garras y se le han borrado las partes pudendas, esta vez en fechas recientes ya que aún pueden verse en una foto de 1970 (ver página 104). No deja de ser irónico que en la Edad Media se condenara la sexualidad mostrándola monstruosa y en época contemporánea, perdidos los códigos de representación medieval, se borre<sup>29</sup>.

**La Puerta del Cordero** es la obra culminante de la primera fase constructiva y escultórica, acabada hacia

Arriba: *Ángel demoníaco, al mismo tiempo perverso y atractivo, que enseña de manera ostentosa su sexo* [H1-B].

Derecha: *Enfrente de la psicostasis aparece otro demonio en cuclillas con el sexo puritanamente mutilado* [V2-A].





## REAL COLEGIATA DE SAN ISIDORO

1100 (ver pág. 126-127). Se centra en un tímpano de gran originalidad iconográfica que comienza con una imagen apocalíptica del Cordero de Dios flanqueado por ángeles<sup>30</sup>. Debajo se representa el Sacrificio de Isaac. El diseñador de la imagen no se aprovechó del potencial modelo presente en el Panteón sino que desarrolló la narrativa de manera original para transmitir un complejo mensaje a un público diverso. Isaac aparece en dos momentos anteriores a la ofrenda; en el primero, se marcha de casa montado en un asno dejando atrás a su madre sentada delante de la tienda y en el segundo, se quita los zapatos al hallarse en tierra santa. Al otro lado de Abrahán, la mano de Dios surge de una nube para frenar el sacrificio y un ángel ofrece como sustituto un carnero. Hasta este punto la iconografía no dista mucho de otras imágenes del tema pero al tímpano isidoriano se añaden dos personajes más. Según John Williams, son Ismael y su madre, la esclava Hagar. Ismael era primogénito si bien ilegítimo de Abrahán. Al igual que su hermanastro, Ismael monta un asno pero no en actitud de obediencia filial sino dirigiendo una flecha al Cordero de Dios. Para más contraste, Hagar se descubre pecho y pierna mientras que Sara está sentada en una posición de honor. Así se visualizaron las diferencias entre las dos partes de la genealogía del patriarca. De Sara e Isaac procederían los cristianos y de Hagar e Ismael descenderían los musulmanes, llamados en la Edad Media agarenos e ismaelitas. El ideólogo del tímpano pudo así utilizar una historia bíblica para presentar la confrontación político-religiosa de su época.

Dos figuras grandes de santos entronados flanquean el tímpano del Cordero. Ocupando la enjuta occidental, Isidoro está identificado por una inscripción además del atuendo episcopal y el báculo (ver página 55). El obispo visigodo (ob. 636) y santo patrón de la colegiata leonesa desde 1063 se representa en el acto de bendecir. El hecho de que esté escoltado por un guerrero armado puede parecer sorprendente pero personalmente creo muy probable que responda a su papel como patrón de una iglesia regia. Puesto que un miembro de la realeza no solía representarse sin acompañante, en este entorno se aplicó la misma lógica al retrato del obispo. Debe entenderse como un escudero para honrar a Isidoro y no un verdugo, como a veces se ha dicho. Por contraste, Pelayo, su compañero en la enjuta oriental (ver pág. 54), está representado como el adolescente de gran hermosura que fue martirizado en 925 por rechazar el acoso del califa de Córdoba, según ha señalado Antonio Viñayo<sup>31</sup>. En este retrato el escultor ha resaltado la belleza y la juventud del manco a través de la larga cabellera. Aunque la melena puede despistar, es muy poco posible que esta figura sea femenina porque en el arte románico una mujer santa no se representaba con el pelo descubierto y suelto. Junto con la falta de barba, el pelo largo aludía

Doble página anterior: *En la Puerta del Cordero, el primer taller escultórico deja su obra culmen.*



Arriba: *El rey David interpreta sus salmos acompañado por un grupo de músicos que tañen diversos instrumentos.*

a un joven como se ve a menudo en las representaciones del apóstol Juan. El gesto de la mano abierta a nivel del pecho recuerda el que hace la Virgen al aceptar la voluntad de Dios; aquí el ademán significa que Pelayo aceptó el martirio de la misma manera. Tanto Pelayo como Isidoro se representan sentados con repisas de cabeza de toro debajo de los pies como símbolo del triunfo del santo sobre las fuerzas del paganismo<sup>32</sup>.

La portada se corona con placas del zodiaco a modo de metopas sobre relieves del rey David y sus músicos. Ambos motivos tenían gran vigencia en el Románico pero eran especialmente adecuados para una iglesia regia. David servía como modelo con quién los reyes querían asociarse. Buen soberano, altanero y pecador pero también penitente y humilde ante Dios. La representación

Abajo: *La enjuta derecha de la Puerta del Cordero se decora con seis signos zodiacales; leo y cáncer en la imagen.*



## ESCULTURA ROMÁNICA Y GÓTICA



Arriba: *La reubicación de algunos capiteles en la segunda etapa constructiva, les supuso daños irreversibles [V3-D].*

típica muestra al rey en su faceta de músico y autor de los Salmos, rodeado de músicos que tocan varios instrumentos además de una figura que parece sostener un libro en las manos<sup>33</sup>. El zodiaco hacía referencia a la buena ordenación del universo bajo Dios como gobernador celestial y se solía representar junto con las labores de los meses como se observa en las pinturas del Panteón<sup>34</sup>. Detrás de la representación de las labores estaba el significado del monarca como buen dirigente terrenal, siguiendo el ejemplo de Dios, y la inmutabilidad con que cada individuo ocupaba su lugar en este mundo. Serafín Moralejo identificó la fuente iconográfica en las escrituras de Zenón de Verona, obispo del siglo IV, en las que daba una interpretación cristiana a la ciencia pagana de la astrología.<sup>35</sup> El zodiaco isidoriano facilita un

Abajo: *Marca de cantería con forma de ballesta situada en el hastial del brazo sur del crucero.*



ejemplo de la manera en que la escultura románica iba dirigida a múltiples audiencias<sup>36</sup>. Sólo un religioso erudito podía percibir el fondo patrístico de la imagen y es probable que la gran mayoría de los espectadores no captaran el sentido de los signos sin que se los explicara un clérigo de la colegiata. Pero aún sin comprender su significación, todos estarían abrumados ante la riqueza de las imágenes que separaran sus vidas diarias en el mundo profano del sagrado espacio interior.

### SEGUNDO TALLER ESCULTÓRICO

El segundo taller escultórico llegaría a León desde Santiago de Compostela hacia 1112, año en el que, como Serafín Moralejo demostró, se produjo un gran cambio en la escultura de la catedral compostelana ya que los capiteles realizados a partir de ese momento eran mucho más sencillos que los anteriores<sup>37</sup>. Según este especialista los mejores canteros-escultores se habían marchado, dejando atrás a los miembros menos destacados del taller. Por mi parte pienso que pudieron trasladarse a León para trabajar en la basílica real de San Isidoro, en obras en tiempos de la reina Urraca (1109-1126)<sup>38</sup>. Esta teoría se fundamenta en varias evidencias: la coincidencia de marcas de cantería con forma de ballesta en el transepto de la catedral compostelana y en la zona oriental de la basílica leonesa; las metopas en forma de rosetones igualmente análogos en los transeptos de los dos edificios; una extraordinaria semejanza en la escultura, tanto en capiteles sencillos basados en el modelo corintio con hojas de gran plasticidad como en los capiteles figurados<sup>39</sup>. El estilo compostelano-tolosano en León se reconoce en las figuras con pelo en forma de sogas, rostro carnoso y paños de pliegues paralelos en curva que cubren el pecho.

Durante la segunda fase constructiva la basílica de San Isidoro pasó de ser un edificio con techumbre de madera a un espacio con bóvedas de cañón en la nave central y de arista en las laterales. La necesidad de reforzar los soportes para aguantar el peso del abovedamiento trajo consigo la construcción de arcos fajones adicionales y pilares adosados donde se abrían ventanas en los muros septentrional y meridional. Dentro del cambio también se reconcibió la parte oriental de la iglesia. Las excavaciones arqueológicas indican que se suprimieron los pilares del primer tramo con el fin de crear un crucero, un espacio abierto delante de los ábsides, al que se accedería por el recién construido transepto, elemento constructivo este con el que podía hacerse referencia de modo simbólico a la catedral de Santiago de Compostela<sup>40</sup>. Al construir este transepto de San Isidoro también se ampliaron los absidiolos cuyos muros exteriores se extienden más allá de los laterales norte y sur de la iglesia (ver pág. 8-9). Aunque debió tenerse cuidado con los capiteles al quitarlos para volverlos a instalar dentro de los agrandados ábsides, algunos quedaron dañados (ver pág. 84).



## ESULTURA

**Portada sur del Transepto.** La incorporación de un transepto llevó consigo la posibilidad de decorar dos portadas adicionales de las cuáles se ha conservado la meridional (ver pág. 86)<sup>41</sup>. Las grandes portadas románicas siempre se decoraron hacia el exterior con el fin de presentar un espectáculo escultórico que animara a entrar, no a salir. La portada sur isidoriana viene llamándose desde época moderna la Puerta del Perdón. En el bajo medioevo la documentación hace referencia a ella como la Puerta de San Pedro por ser el acceso a la homónima parroquia que se encontraba en el ábside meridional de San Isidoro, parroquia que se suprimió en 1782 para unirse a la de Santa Marina<sup>42</sup>. Las grandes figuras de bulto que flanquean la entrada son Pablo a la izquierda, identificado por inscripción en la repisa, además de su tradicional calvicie y el libro que porta, y Pedro a la derecha con sus típicos atributos, las llaves y el báculo episcopal. Las imágenes de los príncipes de la Iglesia muestran un intento por parte de los comitentes de enlazarse a través de dos de los máximos poderes religiosos del momento, la abadía borgoñona de Cluny y la catedral de Santiago de Compostela, cuyas portadas incluían retratos de los mismos<sup>43</sup>. En contraste con la veterotestamentaria Puerta del Cordero, la imaginería del hastial sur representa el Nuevo Testamento. La ornamentación se centra en un tímpano conformado por tres placas –Descendimiento de la Cruz entre las Marías en la Sepultura y la Ascensión– cuya iconografía enfatiza la humanidad de Cristo a través de su cuerpo inerte y el luto de su madre y amigos<sup>44</sup>. En la imagen axial, Nicodemo maneja unas grandes tenazas para quitar un clavo de la mano de Cristo mientras que José de Arimatea recibe el cuerpo y la Virgen aprieta cariñosamente la mano del hijo contra su mejilla. La escena se corona con dos ángeles que esparcen incienso. A la derecha, las tres Marías acuden a la tumba con botes de perfume para ungir el cadáver pero encuentran a un ángel que les levanta la tapa sepulcral para demostrar que el fallecido ha resucitado. Con la mano abierta, la mujer central muestra el asombro de las tres. Encima de sus cabezas se despliegan las alas del ángel, perfectamente adecuadas al espacio del tímpano. Son escenas tradicionales de la narrativa de la Pasión pero aquí se han elegido las que mejor subrayan la muerte física y resurrección corporal del Hijo del Hombre.

Al igual que todo el esquema decorativo de San Isidoro, es probable que estas escenas las planificara algún clérigo quizá con la asistencia de los mecenas. Sin embargo no se puede suponer que especificaran los detalles mínimos de cada imagen. Estos estarían al cargo del escultor y es en la Ascensión dónde mejor se ve su aportación. Siguiendo la idea de la presencia carnal de Cristo inherente en las otras dos escenas, no ha trazado una Ascensión ortodoxa sino que ha crea-

Izquierda: *La conocida como Puerta del Perdón se debe al talento del segundo taller escultórico que trabajó en la basilica, procedente de Santiago de Compostela.*



do un Jesús resucitado muy humanizado que asciende al cielo apoyado sobre las rodillas de los ángeles que le flanquean y cogiéndolos de las alas para darse un impulso vertical. Cada detalle de la figura comunica su vitalidad, como ponen de relieve las barbas rizadas en claro contraste con el pelo liso del Cristo crucificado. Este dinamismo diverge del tímpano de la Porte Miègeville de Saint-Sernin de Toulouse, fuente de la portada isidoriana tal y como han señalado los especialistas desde hace tiempo, si bien la imagen leonesa es mucho más dinámica. El Cristo tolosano alza los brazos y de manera pasiva permite que dos pequeños ángeles le toquen pero su postura es estática y sus pies no dejan el suelo. El artista del tímpano leonés se ha inspirado en el de Saint-Sernin, no para copiarlo de

manera servil sino variando el énfasis de cara a subrayar la corporalidad de Jesús. De esta manera el espectador se reconoce en él con mayor facilidad. La inscripción en letra carolina confirma la hermandad entre Cristo y los que miran la escena: †ASCENDO AD PATREM MEU[M] ET PATREM V[EST]R[U]M. En definitiva, el escultor de los rostros carnosos ha diseñado una composición que resalta la carnalidad de Cristo. Detalles como este nos permiten la posibilidad de ver no solo la mano del artesano en el estilo escultórico sino también algo de su mente.

Arriba: *Dos imágenes de bulto representando a los príncipes de la Iglesia flanquean la Puerta del Perdón: San Pablo, identificable su tradicional calvicie –izquierda– y San Pedro, identificable por las llaves del cielo –derecha–.*

**Capiteles de la segunda fase.** El capitel del interior en el que mejor se percibe la obra de este escultor se encuentra en el segundo pilar de la arquería sur. Se presenta una *Maiestas Domini* donde la figura del Cristo teofánico se dispone entronado y flanqueado por ángeles [C8-A]<sup>45</sup>. El Pantocrátor suele representarse de manera hierática pero este ejemplo sigue la comentada línea del segundo taller encaminada a conceder humanidad al Juez del Mundo. Las suaves facciones y las barbas rizadas que reproducen la viva imagen del Cristo de la Ascensión le confieren un aire de atractiva simpatía. Sostiene un gran Libro de la Vida con la mano izquierda mientras alza la derecha en actitud de bendecir. Al comenzar la inscripción en contacto con el dedo, se verbaliza el gesto: BENEDICAT NOS D[OMIN]IS que continua al otro lado DE SEDE MAIESTATIS. De nuevo hay que reconocer la habilidad de este escultor que ha decidido invertir las primeras palabras con el fin de que el término

“bendíganos” fuera inmediato al gesto de bendición. La indumentaria de las tres figuras está elaborada con los elementos típicos de este taller: pliegues paralelos en curva en el pecho mientras que en las piernas priman las líneas rectas del pliegue central y la raya a lo largo de la espinilla. Además en los ángeles se encuentra un remate de pliegues arremolinados que otorga una sensación de movimiento a la vestidura semejante a la que se aprecia en la figura de Nicodemo en el Descendimiento.

Un eco terrenal a la *Maiestas* se encuentra en otro capitel del segundo taller [C12-C]. Está colocado en el lado oriental del primer pilar a mano izquierda una vez cruzado el umbral de la Puerta del Cordero. No se puede dudar de que la ubicación estuvo perfectamente planificada para impactar al espectador. El lado izquierdo representa un rey en actitud de ordenar: apunta con un exagerado dedo índice de su mano derecha, a la vez que parece suavizar el mandato con la otra mano abierta. La



*El capitel de la Maiestas Domini [C8-A] seguramente fuera labrado bajo la dirección del mismo maestro que realizara el tímpano de la Puerta del Perdón.*



Arriba: *La interpretación del capitel conocido como 'la lucha'* [C12-C] nos estaría hablando del poder de los monarcas y la función legitimadora de la Iglesia.



Abajo: *Situado en el mismo pilar que el capitel de 'la lucha' se encuentra una elaborada condena de la lujuria, protagonizada por mujeres y ofidios* [C12-A].



postura del personaje –sentado con las piernas cruzadas– también señala que estamos ante una figura de autoridad<sup>46</sup>. Lleva puesta una saya corta cubierta por un manto que deja libre el brazo derecho. Una sencilla diadema ciñe su cabeza en la que los bucles caracoleados del pelo y barba le dan un aspecto juvenil a la vez que enérgico. Los gestos van dirigidos a la segunda figura situada a un nivel más bajo que el rey. Por la maza que lleva, parece ser un *armiger* o escudero. Otro se encuentra en la esquina opuesta del capitel, esta vez con espada y escudo. Estos caballeros atendían a los reyes medievales y tenían el privilegio de llevar armas en su presencia. Junto con la última figura del lado derecho del capitel, los tres hombres visten sayas cortas de amplia manga y están sentados con las piernas rectas<sup>47</sup>. Es posible que el personaje final sea un príncipe. A diferencia de los escuderos este joven imberbe no lleva armamento sino un objeto redondo en la mano izquierda. ¿Sería el globo que en tantas representaciones reales simboliza la autoridad sobre la tierra? Con el dedo índice, ya roto, toca la oreja de su compañero en un gesto que parece indicar que este debiera atenderle.

En la cara principal hay una representación de lucha que precisa una lectura polivalente [C12-C]. Dos hombres vestidos solamente con falda corta participan en

un combate sin armas. Con los brazos extendidos para coger al contrincante, las piernas externas solapadas y las internas dobladas hacia atrás, el arreglo cuidadoso de estas figuras recuerda la coreografía de un baile. Para esta composición el escultor se ha inspirado en representaciones de la lucha griega, un deporte con larga tradición en el mundo antiguo cuya imagen sobrevive aun hoy en relieves, monedas y cerámica<sup>48</sup>. Existen numerosas representaciones de combate en la escultura románica que se han identificado con una condena de la violencia en la sociedad<sup>49</sup>. En el monasterio de San Michele de Chiusa (Italia), la inscripción del ábaco sobre un capitel con tres desnudos que se luchan, tirándose mutuamente del pelo, deja clara la acepción de la imagen: HIC LOCUS EST PACIS CAUSUS DEPONITE LITIUM (Esto es un lugar de paz, deja toda disputa)<sup>50</sup>. La censura de la violencia puede formar parte del significado del capitel isidoriano pero los personajes adyacentes le dan un sentido añadido: al colocar a los contrincantes dentro de la corte regia, se entiende que el combate está dominado por el rey. No es una batalla descontrolada sino que los ecos clásicos la llevan incluso hasta la diversión. La postura de calma autoritaria del gobernante, apoyado por poderosos escuderos, expresa la idea del orden correcto del reinado





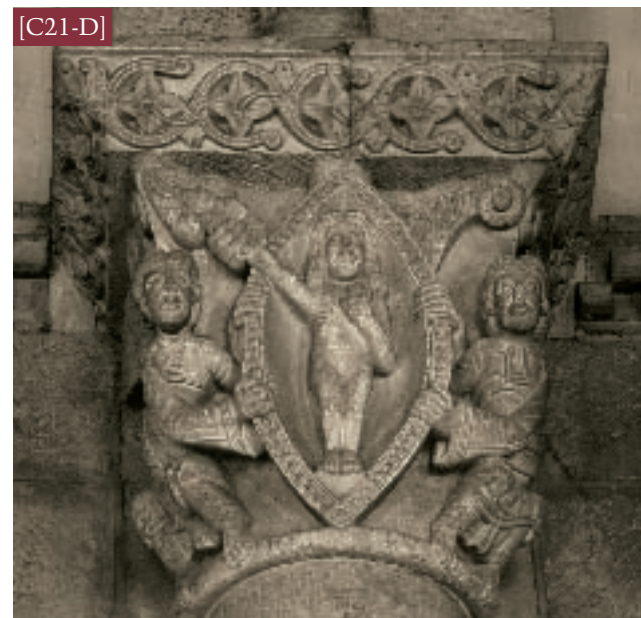
## REAL COLEGIATA DE SAN ISIDORO

bajo un buen monarca. Es otra vez un mensaje en el que se reafirma el punto de vista de la Iglesia y de los que reinan, o sea, los mecenas de este edificio, en cuanto a la organización apropiada de la sociedad.

De la misma manera que el primer taller producía varios capiteles con monstruos que se colocaron en lugares específicos, el segundo taller repetía el tema de la lujuria, siempre en la parte sur de la iglesia. Por este lado entraba el público y es posible que los capiteles con las condenas a la lujuria estuvieron dirigidos sobre todo a los laicos ya que los religiosos de San Isidoro entraban desde el lado norte del templo y los reyes desde el oeste. Las imágenes lujuriosas se basan en metáforas en vez de en historias literales de la Biblia. En otras iglesias románicas la seducción se representa con el primer pecado en el que Eva sucumbió a la tentación de comer la fruta prohibida e instó a Adán a que la comiera también. Pero en San Isidoro las escenas bíblicas son pocas, como ya se ha visto, y la tentación no se representa directamente a través de una mujer “histórica” sino con imágenes simbólicas. Sirenas y mujeres con serpientes ofrecían una metáfora actualizada que sacaba la tentación de los tiempos lejanos de la Biblia para colocarla en el presente. Son figuras que suscitan el deseo prohibido para enlazarlo con lo demoníaco.

El capitel más desarrollado fundamentado en el tema de la lujuria está localizado en el lado occidental del mismo pilar que el capitel con el rey y los luchadores. Se trata de la representación de dos mujeres desnudas proyectadas con rotundidad desde las esquinas de la cesta lisa [C12-A]. Claramente diseñado para centrar la mirada en ambas figuras, estas se encuentran en cuclillas pero de manera más natural que los monstruos agazapados del primer taller. Apoyan los pies en el zócalo y se inclinan hacia fuera, como si quisieran irrumpir dentro del espacio del espectador. Sus melenas ondean a lo largo de los hombros y llegan hasta medio brazo para crear un contraste sensual entre piel y pelo. El escultor ha cuidado tanto el pulido de los cuerpos que la caliza casi parece mármol, creando figuras de gran atractivo táctil con miembros suaves y seductores. Incluso las serpientes que se introducen entre las piernas hacen eco de las curvas sensuales de las figuras al igual que las colas juntas en el centro del capitel repiten la forma ondulada del pelo. Pero si el espectador sigue la línea de la serpiente hacia la derecha, se revela la verdadera naturaleza maligna de las mujeres. Un repulsivo demonio que parece despellejado toca la lengua de la serpiente. Con los tendones y los músculos a la vista, esta siniestra figura sirve para descubrir la podredumbre que existe debajo del semblante seductor de las desnudas. El demonio lleva un objeto redondo,

Derecha: *La evolución de los parámetros culturales hace más borrosa la interpretación de unas obras realizadas tanto para atemorizar con los tormentos que esperan al pecador, como para premiar las conductas ejemplificantes.*



## ESCULTURA ROMÁNICA Y GÓTICA



alusión quizá a la fruta prohibida probada por Eva. También la serpiente conecta a la mujer de este comienzo del siglo XII con su primera antecesora, cómplice del diablo. De esta manera se hacía referencia a la herencia negativa legada por las mujeres y a la tentación que deberían resistir los hombres. La composición del demonio repite el gesto y el objeto redondo del “príncipe” del lado derecho del anterior capitel, reiteración que sugiere una perversión diabólica de autoridad [C12-A]. Aunque es difícil discernir la figura del lado izquierdo a causa de la construcción posterior del coro alto, se vislumbra un hombre sentado con las piernas cruzadas (ver pág. 134). Al igual que el rey, viste falda corta y calza unos zapatos sencillos que provocan un contraste radical con las garras del demonio. Levanta una mano para tocar la mujer y la serpiente alza la cabeza para lamer la mejilla de ésta. La yuxtaposición entre hombre que toca y serpiente que lengüetea, crea una metáfora visual extremadamente desagradable.

Dentro del capitel hay además otro subtexto en la pequeña figura céntrica de la cara principal (ver pág. 135). Un hombre desnudo en cuclillas amartilla una ballesta al plantar los pies en el arco y estirar la cuerda. La verga del arma está ubicada en un lugar estratégico para sustituir al falo. De esta manera y al colocar la figurilla entre las mujeres desnudas, la violencia masculina se une a la sexualidad condenada. El Segundo Concilio de Letrán (1139) insistió en la prohibición de Urbano II de 1097 contra el uso de la ballesta y el arco entre cristianos –seguían válidos contra los infieles– por ser armamentos demasiado terribles<sup>51</sup>. A pesar de la condena papal su uso aumentó en las siguientes centurias como resultado de su gran eficacia. Sin embargo en el siglo XII la ballesta fue un arma vergonzosa que un caballero no debería tocar; la empleaban sobre todo los mercenarios. Con una ballesta, incluso un villano podía matar desde la distancia sin arriesgarse ni acercarse al alcance de la espada de un noble guerrero. Tales armas tenían el potencial de desestabilizar las estructuras sociales, algo que ni los dirigentes de la Iglesia ni en este caso los promotores de San Isidoro lógicamente querían. Con imágenes como esta, se hacían tangibles los peligros mundanos que amenazaban al espíritu humano y se recordaba que era a través de la Iglesia como la sociedad debía ordenarse para encontrar la verdadera seguridad.

Además de los capiteles labrados por grandes maestros, también hay pequeños capiteles realizados por miembros menores de los talleres. Suelen estar colocados en lugares secundarios como son las ventanas. Uno que sigue el tema de la tentación femenina se encuentra en el último tramo sur de la iglesia. En este caso la fuente de la tentación se personifica en una sirena de doble cola [V10-D]. Desde los griegos la

Izquierda: *Junto a los grandes maestros que labraron las considerables masas pétreas de los capiteles de las naves, trabajaron otros artesanos que dejaron su huella en los espacios menores, ofrecidos por puertas y ventanas.*

sirena ha sido un símbolo de la seducción que lleva a la muerte<sup>52</sup>. Para ellos fue un híbrido entre mujer y ave que atraía a los marineros a estrellarse en las rocas. Luego esas características se fundieron para crear el híbrido entre pez y mujer. Aunque la primera versión no desapareció, esta variedad, de cola simple o duplicada, llegó a tener más éxito en la Edad Media. El ejemplo isidoriano se coge de los extremos de la doble cola para explicitar su identificación con el sexo femenino, fuente de la perdición. A pesar del trazado algo burdo, algunos detalles estilísticos identifican al autor como miembro del segundo taller, entre ellos el pelo sogueado y las escamas de marcado eje central. Particularidad ornamental que comparten las plumas de aves en varios capiteles además del cuello inferior de la repisa en forma de cabeza de león localizada en el lado derecho de la puerta meridional. El tema de la sirena de cola bifurcada la repite otro escultor que contribuyó con unos cuatro capiteles a la segunda fase constructiva [V21-D]. Esta figura decora una ventana interior encima de la Puerta del Cordero. Al igual que los capiteles mejor conocidos del mismo escultor –uno con el tema del alma en una mandorla [C21-D] y otro con dos muertos suspendidos de las fauces de grifos [C20-D]– la figura de la sirena lleva los toques inconfundibles de este artista que son las costillas marcadas y el ombligo. Elemento este último que no se suele ver ni en las almas ni en las sirenas por lo que delata un punto de individualidad en quién lo llevó a cabo.

## CONJUNTO MONÁSTICO

V. Es probable que las obras en la basilica concluyeran al final del primer cuarto del siglo XII. Para tal hipótesis nos basamos primero en la escultura, sobre la que compartimos la opinión de Marcel Durliat de que no hay nada posterior a 1125<sup>53</sup>. Las pruebas estilísticas se confirman a través de una sencilla inscripción con la fecha 1124 (E[RA] MCLXII), hoy empotrada en el exterior del ábside norte (ver pág. 84), que ha sido cambiada de su localización original en el muro occidental de la iglesia<sup>54</sup>. Unas dos décadas más tarde llegó el último periodo de construcción románica aunque no en la iglesia sino en las dependencias monacales. Cuando la infanta Sancha (ob. 1159) y su hermano Alfonso VII (ob. 1157) instalaron a los canónigos agustinos en San Isidoro en 1148, se dio un impulso renovador al complejo. Se acabó la planta alta de la torre y se levantó un claustro, del cual aún quedan *in situ* restos de la panda oriental además de fragmentos de capiteles y fustes. La elaborada inscripción de la consagración de 1149 (ver pág. 35), probablemente marcó este empuje constructivo a la vez que conmemoraba la edificación de la iglesia.

Abajo: *Como símbolo de la capacidad seductora de la hembra que puede llevar al hombre a la perdición, dos sirenas de doble cola fueron labradas en sendas ventanas de San Isidoro por manos distintas [V10-D/V21-D].*



## ESCULTURA GÓTICA

VI. Comparados con la abundancia escultórica que se produjo durante el auge del estilo románico, los siglos del gótico no trajeron tanta riqueza debido a la escasez de mecenazgo por parte de la familia regia. No hay duda de que el gran florecimiento medieval de San Isidoro había pasado con el cierre del siglo XII. No se sucederían más obras de envergadura hasta el siglo XVI cuando se construyeron el nuevo ábside mayor, el claustro renacentista y la *librería*.

*En la intersección del crucero norte con el eje mayor de la iglesia se recolocaron las dos figuras góticas que componen la escena de la Anunciación: el arcángel San Gabriel –izquierda– y la Virgen María –derecha–. Los expertos han reconocido influencias de la escultura de la Catedral.*

ria. Sin embargo San Isidoro contó con algunos complementos escultóricos en estilo gótico que sirvieron para modernizar el espacio, sobre todo frente a la gran construcción del otro extremo de la ciudad, la catedral gótica recién acabada hacia 1300. En San Isidoro se instalaron tres figuras policromadas de bulto que fueron inspiradas por esculturas de la catedral, entre ellas la pareja de la Anunciación [C27/C2]. Actualmente la Virgen está colocada en el pilar septentrional del ábside central mientras que Gabriel está desplazado a la primera columna adosada al muro norte. Con este arreglo poco cómodo se mantiene el lugar ortodoxo del ángel a la izquierda de la Virgen pero le obliga a dirigirse a ella en diagonal a través del amplio espacio del transepto. En base a estas características es probable que la Anunciación fuera pensada para otro



## REAL COLEGIATA DE SAN ISIDORO



lugar. A mi modo de ver, una posibilidad sería que las figuras flanqueaban el ábside septentrional. El transepto del Evangelio quedó bastante dañado tras las depredaciones de las tropas francesas de comienzos del siglo XIX pero aún se observan unas marcas en la columna del lado izquierdo del absidiolo que parecen indicar la anterior presencia de una estatua adosada. Además la existencia de un pequeño saledizo, ahora aislado, repite el que acompaña a la Virgen, indicando entonces que ésta se encuentra en su lugar original. En el curso de la restauración que se llevó a cabo en 2002 se descubrió que el ala derecha y la mitad superior de la izquierda fueron añadidos posteriores al ángel, lo que parece indicar que la destrucción de su lugar de colocación original provocó el cambio. Según Ángela Franco, también faltan las filacterias con el saludo "Ave Maria gratia plena Dominus tecum" y la respuesta "Ecce ancilla Domini" que las estatuas habrían llevado<sup>55</sup>. A pesar de ello, ambas esculturas nos han llegado en bastante buen estado de conservación con lo que se deduce que siempre se han encontrado dentro de la iglesia y por lo tanto protegidas de los elementos. Gabriel viste una alba blanca cubierta por una capa con un rico dorado en los bordes. Se apoya en una ménsula de busto masculino cuyo boquiabierto visaje muestra su asombro ante el acontecimiento que presencia. El arcángel sonríe a María que le devuelve una mirada algo sombría pero tranquila. Está representada como una joven y bella reina, ataviada con una elegante saya larga que se cubre con un manto amplio. El escultor ha utilizado la forma del manto, cruzado delante y recogido entre brazo y cadera, para enfatizar la hinchada barriga de la Virgen. El gesto de apartar el cinturón con la mano derecha también incrementa la atención en torno a su gravidez.

Los especialistas han señalado que la Anunciación isidoriana es una copia de la que se hizo para la catedral de León hacia 1290<sup>56</sup>. Este es el primer y mejor documentado ejemplo de la tipología que se denomina la Virgen de la Esperanza en la que María ya se encuentra en marcado estado de gestación en el momento de la Anunciación. Rocío Sánchez Ameijeiras ha enlazado la novedad iconográfica con el contexto religioso-político de los últimos años del siglo XIII y los primeros del XIV<sup>57</sup>. Cita la reivindicación del culto de San Ildefonso, obispo visigodo de Toledo (ob. 667) y escritor de tratados sobre la Virgen y también señala la relevancia de la persona de María de Molina (ob. 1321). Esta reina consorte de Sancho IV y regente, primero para su hijo Fernando IV y luego para su nieto Alfonso XI, habría influido en el desarrollo de las Vírgenes Preñadas. Se solaparían las Marías, reinas celestial y terrenal cuya importancia como madre se subrayó con el nuevo matiz con el que se revestía a la Anunciación tradicional. Pienso que en San Isidoro las estatuas de la Anunciación habrían servido para actualizar el decorado de la basílica, ya un poco anticuado al

Izquierda: *La arista sur de la capilla mayor está ocupada por una monumental figura de San Isidoro.*

## ESCULTURA ROMÁNICA Y GÓTICA

principio del siglo XIV. A la vez, la figura de María podría haber recordado al público las importantes conexiones entre la colegiata y las reinas del pasado, resaltándolas por medio de la ostentosa corona de la Virgen isidoriana, mucho más vistosa que la sencilla diadema que lleva la Preñada de la sede leonesa.

La tercera figura gótica de la basílica es un retrato del santo patrón colocado en la columna adosada al lado meridional del ábside mayor [C3]. Isidoro viste la elegante indumentaria de un obispo y alza la mano derecha en ademán de bendición<sup>58</sup>. Resulta difícil ubicar el momento cronológico en el que se hizo esta estatua, posiblemente anterior a la Anunciación, debido a la sencillez de la imagen y a lo corriente que eran las figuras de santos de pie. A diferencia de los personajes de la Anunciación, la estatua de Isidoro es notablemente más alta (265 cm, comparado con los 190 cm del ángel y los 150 cm de la Virgen). La disposición extremadamente recta y simétrica de la figura del obispo no es muy típica de la escultura gótica, lo que lleva a especular con que fuera una copia de un panel del hastial sur de la Catedral. En la Puerta de San Froilán de la misma, un retrato del obispo de la sede leonesa forma el eje central. Del mismo modo en el que la Virgen Preñada de San Isidoro es una copia de la de la catedral, es posible que la gran figura de San Froilán inspirara una imitación que se colocó dentro de la basílica. La rivalidad entre San Isidoro y la sede catedralicia, tema que hemos tratado en otras ocasiones, podría haber sido el aliciente para que la colegiata reivindicara "su" obispo en el estilo escultórico de moda en los albores del siglo XIV<sup>59</sup>. La introducción de las figuras góticas fue una pequeña puesta al día por parte de la colegiata en un momento en el que su fortuna se había estancado.

### ESCULTURA FUNERARIA

Además de las figuras en la iglesia, se realizaron esculturas góticas para el contexto funerario del claustro. En la Baja Edad Media, varias capillas claustrales se habían convertido al uso de sepultura por parte de las familias nobles de León. Sólo han sobrevivido unos pocos restos en caliza y alabastro pero son suficientes para dar una idea del lujo secular que se llegó a planificar dentro del espacio canónico. A falta de datos seguros sobre otros linajes, casi todos los restos fúnebres suelen asociarse con la Capilla de los Quiñones<sup>60</sup>. Entre ellos dos relieves de caliza policromada con escenas que forman parte de la iconografía de la Pasión de Cristo, tema, por otra parte, muy adecuado para un contexto funerario. En el Santo Entierro, seis de los amigos y apóstoles de Cristo asisten a las exequias. Las miradas de todas las figuras

Derecha: *Con las escasas piezas que han pervivido, es difícil hacerse una idea de la riqueza en escultura funeraria que tuvieron algunas capillas de San Isidoro en la Baja Edad Media: Santo Entierro –arriba–, las Marías en la Sepultura –centro– y restos de policromía –abajo–.*





Arriba: *Un escultor bien dotado nos dejó una instantánea alabastrina de las vestimentas de inspiración borgoñona.*

van dirigidas a la cara del difunto con el efecto de llevar consigo la mirada del espectador y hacer que se sienta partícipe en las honras fúnebres. San Juan a la izquierda y otro discípulo depositan a Cristo en la tumba mientras que una mujer le unge el pecho con perfumes. Desde el centro la Virgen preside la escena en serena actitud de oración. Todos visten elegantes indumentarias con detalles contemporáneos a la manufactura del relieve hacia 1400 como son la hebilla de San Juan o la capa con cuerdas que sujetan dos figuras. La placa de las Marías en la Sepultura está más maltrecha que la del Entierro. Ninguna de las figuras mayores del ángel o las santas mujeres ha conservado la cabeza y sólo una preserva las manos con el bote de perfume pero la disposición de los cuerpos posibilita ver que el ángel se dirige a la primera y las otras hablan entre sí. El sepulcro está levantado sobre columnas y debajo aparecen tres soldados dormidos, el de la izquierda con malla y los otros con lorigón de escamas. Tales detalles sacados de la vida real dieron vigencia a los sucesos bíblicos y animaron a que el espectador no se contentara con mirar a la escena sino que llegara a imaginarse participando en ella. Se trata de una ampliación de las escenas que ya hemos visto en la portada sur del transepto si bien las figuras góticas transmiten con más éxito la esencia humana de Cristo y sus seguidores. La abstracción inherente en la escultura románica ha cedido ante el realismo del gótico.

Poco queda de la pintura que habría concedido a estas figuras la misma imagen natural que tienen las estatuas góticas dentro de la iglesia. Aunque hoy estén separados, las escenas de las dos placas se concibieron como una unidad. Se observa en la figura del ángel cuya ala,

al dividirlos, se ha quedado en el otro bloque, además de en las medidas casi calcadas (88 cm de alto por 100 cm [Entierro] o 96 cm [Marías] de largo). Las dimensiones sugieren que podrían haberse hecho para decorar un lado de una imponente sepultura. Existen además otros restos de escultura en piedra caliza que se han interpretado como una escena del *Noli Me Tangere*, con la Magdalena arrodillada ante Cristo en el jardín después de la Resurrección. Aunque es posible que hubieran formado parte del mismo conjunto sepulcral, sería arriesgado asegurarlo. El tema se adecuaría perfectamente, pero el estilo de los pliegues no es exacto y tampoco hay evidencias de que las figuras de la Magdalena y Cristo, a diferencia que las placas, tuvieran policromía.

Tampoco parece que estuvieran policromadas las sepulturas que se hicieron en alabastro, probablemente durante el primer cuarto del siglo XV. Han sobrevivido relieves de varias tumbas fabricadas de esta luminosa piedra; algunos se encuentran actualmente en el claustro de San Isidoro y otros en el Museo de León. Las escenas representan a los participantes en las actas funerarias bajomedievales. Entre las esculturas, aparentemente coetáneas entre sí por el tipo de vestuario que llevan las figuras, se ven dos niveles de sofisticación, como si la obra de un maestro escultor hubiera inspirado a otros menores. Se aprecian la habilidad y la copia por ejemplo en las damas de algunas de las placas. Visten igualmente una saya de finos pliegues que está ceñida por un cinturón; las abundantes mangas caen a lo largo de la falda. Pero, aunque quién la copió pudiera imitar el estilo borgoñón de las formas, no llegó a reproducir la elegancia y naturaleza que el más diestro escultor consiguió dar a los atavíos y a las manos de sus figuras.

## VARIADAS FUNCIONES DE LA ESCULTURA MEDIEVAL

VII. Como se ha visto, la escultura de los siglos XIII a XV no alcanzó el nivel de la de los siglos XI y XII, época de esplendor en la historia de San Isidoro. El mecenazgo de la familia regia y su presencia continuada se veían reflejados en la riqueza de la escultura, sin lugar a duda entre las mejores consecuciones del estilo llamado románico. Por otra parte, la escultura gótica, patrocinada en su mayoría por los nobles y no tan enigmática porque su propósito era más humanístico y comprensible, pertenece a un momento menos próspero de la institución y así lo refleja.

La escultura funeraria servía tanto para evocar la memoria del difunto como para consolar a los que quedaron atrás. Estas piezas tenían una audiencia más

limitada que los capiteles y portadas de la iglesia y una finalidad radicalmente distinta. La escultura románica de San Isidoro se concibió para aleccionar, controlar e incluso aterrar a un público diverso mientras que las piezas funerarias del gótico marcaron la importancia de unas familias y las esperanzas que tenían en el porvenir. En los escritos de Lucas de Tuy (ob. 1249), canónigo de San Isidoro antes de ser nombrado obispo de la sede tudense, se encuentra una apreciación en torno a estas funciones variadas de la imaginaria.

Las pinturas y la escultura en las iglesias sirven para defender los fieles; enseñar; dar buenos ejemplos para imitar; y decorar... Las imágenes de algunos hombres deformes, exponiendo su maldad y sus tormentos, y las pseudo efigies de los demonios son esculpidas en las iglesias para que los hombres que las miran se amedrenten y aparten de sus mentes males presentes y futuros, alejándose de acciones viciosas... Estas imágenes deben estar ejecutadas de modo sutil, para mostrar a los espectadores la belleza del buen comportamiento y excitar la devoción de la piedad<sup>61</sup>.

<sup>1</sup> Para la historia arquitectónica y decorativa de San Isidoro en los siglos XI y XII, ver GÓMEZ-MORENO, 1925-26 y 1934; VINAYO GONZÁLEZ, 1972; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 1992, pp. 3-31; MARTIN, 2006a. <sup>2</sup> VINAYO GONZÁLEZ, 1995a, pp. 745-776; WILLIAMS, 1995, pp. 11-37. <sup>3</sup> VINAYO GONZÁLEZ, 1982, pp. 123-135; HENRIET, 2000, pp. 189-203; MARTIN, 2006a, pp. 31-32, 62-69. <sup>4</sup> WILLIAMS, 1973, pp. 171-184. Tradicionalmente se había asociado el Panteón con el mecenazgo de Fernando y Sancho, anterior a la muerte de este en 1067. <sup>5</sup> Para una explicación a fondo de las pruebas que indican la sincronía de ambas plantas occidentales, ver MARTIN, 2006a, pp. 81-86. <sup>6</sup> PÉREZ LLAMAZARES, 1927, p. 338. <sup>7</sup> LECLERCQ-KADANER, 1975, pp. 37-43. <sup>8</sup> En dos recientes estudios se han encontrado fuentes diferentes para el desarrollo de esta imagen: MONTEIRA ARIAS, 2005, pp. 48-87; RODRÍGUEZ BARRAL, 2005, pp. 6-28. <sup>9</sup> GAILLARD, 1938, p. 34. <sup>10</sup> Ver ilustraciones en BONNE, 1984. <sup>11</sup> LYMAN, 1971, pp. 12-39; DURLIAT, 1990, pp. 100-103. <sup>12</sup> Para un resumen de sus múltiples estudios dedicados al Panteón con excelentes fotos de todos los capiteles, ver VINAYO GONZÁLEZ, 1995b. Ver también GAILLARD, 1938. <sup>13</sup> WILLIAMS, 1984, pp. 25-28. <sup>14</sup> Ver ejemplos en HASSIG, 1995. <sup>15</sup> Ver ejemplos en DURLIAT, 1990, figs. 203 y 251. <sup>16</sup> DURLIAT, 1990; SENRA, 2007 (en prensa). <sup>17</sup> Sobre las sepulturas reales, ver SUÁREZ GONZÁLEZ, 2003, pp. 1-55; MARTIN LÓPEZ, 2004, pp. 941-972; SÁNCHEZ AMEIJERAS, 2005, pp. 479-520; MARTIN, 2006a, pp. 25-27. <sup>18</sup> MARTÍN LÓPEZ, 1995, pp. 36-38. <sup>19</sup> Ver MARTIN, 2005, pp. 373-412. <sup>20</sup> MIGUEL HERNÁNDEZ, 1996, pp. 171-189. <sup>21</sup> El otro representa de nuevo el Sacrificio de Isaac. También realizado por el primer taller, está colocado en el exterior de la ventana baja del muro norte. <sup>22</sup> Ver AMBROSE, 2005, pp. 131-146. <sup>23</sup> Ver, por ejemplo, DURLIAT, 1990, fig. 216. <sup>24</sup> *Epistola* 87, 12, citado por SCHAPIRO, 1947, pp. 130-150. Ver también GÓMEZ GÓMEZ, 1999, pp. 235-254; GALVÁN FREILE y SUÁREZ GONZÁLEZ, 1999, pp. 217-234. <sup>25</sup> *Speculum caritatis*, citado por PESTELL, 1987, pp. 56-68. <sup>26</sup> Ver DURLIAT, 1990, pp. 423-424, fig. 446. <sup>27</sup> YARZA, 1981, pp. 5-36. El autor fecha el Beato de Silos entre 1109-1120 y afirma que tiene la más antigua psicostasis de la Península Ibérica. Dice no haber visto el capitel leonés que "sería de los primeros casos del románico" (n. 61). Ver también PERRY, 1912-13, pp. 94-105, 208-218. <sup>28</sup> SPARKS, 1985, pp. 393-422. Para la identificación de Miguel, ver BRANDON, 1969, pp. 104-108. <sup>29</sup> Otro ejemplo en que la iconografía medieval ha sido alterada por la censura moderna se encuentra en la iglesia de Saint-Gaudens (Gascuña). Concretamente en un capitel con monjes agachados que hacen un gesto obsceno, tanto la mano como el miembro viril han sido borrados. Ver ilustración en DURLIAT, 1990, fig. 307. <sup>30</sup> WILLIAMS, 1977, pp. 3-14; MARTIN, 2003, pp. 181-205. Ver también el ensayo de CALDWELL, 1986, pp. 19-25. <sup>31</sup> VINAYO GONZÁLEZ, 1972, p. 103. Ver también el interesante estudio sobre la historia del santo de JORDAN, 1999, pp. 23-47. <sup>32</sup> BARTAL, 1993, pp. 111-132. <sup>33</sup> ÁLVAREZ MARTINEZ, 2003, pp. 77-126. <sup>34</sup> CASTINEIRAS GONZÁLEZ, 1996. <sup>35</sup> MORALEJO ÁLVAREZ, 1977, pp. 111-129. <sup>36</sup> En este sentido, aún más explícitas son las imágenes e inscripciones en la fachada occidental de la iglesia de San Quirce (Burgos). Ver BOTO VARELA, 2004, pp. 150-154. <sup>37</sup> MORALEJO ÁLVAREZ, 1983, pp. 221-236. <sup>38</sup> MARTIN, 2006a, pp. 115-116. Es de sobra conocida la donación de 1110 "in illo labore Sancti Ysidori" por parte de Diego Alviñiz, miembro de la corte de la reina Urraca, que demuestra que en esa década hay que ubicar una de las fases constructivas de la iglesia. Documento publicado en: SERRANO, 1927, pp. 37-38; MARTÍN LÓPEZ, 1995, p. 39. <sup>39</sup> Para ver ilustraciones de las semejanzas que apuntan hacia el mismo taller en Santiago de Compostela y León junto con una explicación exployada de las fases constructivas del conjunto arquitectónico de San Isidoro, ver MARTIN, 2005, figs. 5a, b; 6a, b; 7a, b. <sup>40</sup> En torno a las excavaciones, ver DÍAZ-JIMÉNEZ, 1917, pp. 81-98; WILLIAMS, 1973, pp. 171-184. Sobre el significado simbólico del transepto, ver MARTIN, 2006a, pp. 111-114. <sup>41</sup> Sobre la portada norte, ver MARTIN (en prensa). <sup>42</sup> PÉREZ LLAMAZARES, 1927, pp. 305, 354. <sup>43</sup> MARTIN (en prensa). <sup>44</sup> A diferencia de la Puerta del Cordero, la portada del transepto sur no se ha estudiado a fondo. Para dos recientes tentativas, no sin problemática, ver POZA YAGUE, 2004, pp. 9-28; MORAIS MORÁN, 2006, pp. 63-86. <sup>45</sup> Sobre el tema de la *Maiestas*, ver VAN DER MEER, 1938; CHRISTE, 1969. <sup>46</sup> GOLDEN, 2005, pp. 81-99. <sup>47</sup> Pérez Llamazares pensó que una de estas tres figuras representaba a la reina Sancho pero tanto el cabello descubierto como la falda corta indica que son representaciones masculinas. <sup>48</sup> JUNKELMANN, 2000, pp. 75-85, fig. 94. <sup>49</sup> BESSON, 1987, pp. 113-126. <sup>50</sup> VERZAR, 1968, p. 80, fig. 25. <sup>51</sup> Canon 29: "Prohibimos so pena de anatema que ese arte mortal de ballesteros y arqueros, odioso a Dios, se emplee en el futuro contra cristianos y católicos." Ver SCHROEDER, 1937, pp. 195-213; VON HEFELE, LECLERCQ ET AL., 1973, vol. V, p. 455. <sup>52</sup> Abundando los estudios sobre sirenas. Lo mejor que se ha publicado últimamente es TRAVIS, 2002, pp. 29-62. Ver también LECLERCQ-MARX, 1997. <sup>53</sup> DURLIAT, 1990, p. 389. <sup>54</sup> MARTIN, 2005, pp. 386-387. <sup>55</sup> FRANCO MATA, 1998, pp. 360-363. <sup>56</sup> FRANCO MATA, 1998, pp. 360-363; SÁNCHEZ AMEIJERAS (en prensa). <sup>57</sup> SÁNCHEZ AMEIJERAS (en prensa). Agradezco la gentileza de la autora quién me ha facilitado una copia de su artículo y con quién tuve conversaciones iluminadoras sobre el arte gótico. <sup>58</sup> Las manos son de madera y pertenecen a una anterior restauración pero la posición de los brazos indica que las originales habrían tenido los mismos gestos. <sup>59</sup> MARTIN, 2004, pp. 509-518; MARTIN, 2006b, pp. 172-185. <sup>60</sup> FRANCO MATA, 1998, pp. 549-559, lams. 380-393. Sobre los Quiñones en San Isidoro, ver PÉREZ LLAMAZARES, 1927, pp. 170-171, 179-180, 256-257, 272, 285, 392-400. <sup>61</sup> Lucas de Tuy, *De altera vita*, citado por GILBERT, 1985, pp. 125-152. Ver también MORALEJO, 1994, pp. 341-346; BOTO, 2004, pp. 129-154.