

JOSÉ ALBERTO MORÁIS MORÁN

**LA RECUPERACIÓN DE
LA ECCLESIAE PRIMITIVAE FORMA
EN LA ESCULTURA DEL PANTEÓN REAL
DE SAN ISIDORO DE LEÓN**

JOSÉ ALBERTO MORÁIS MORÁN

**LA RECUPERACIÓN DE
LA ECCLESIAE PRIMITIVAE FORMA
EN LA ESCULTURA DEL PANTEÓN REAL
DE SAN ISIDORO DE LEÓN**



UNIVERSIDAD DE LEÓN

Secretariado de Publicaciones

2008

Moráis Morán, José Alberto

La recuperación de la “ecclesiae primitivae forma” en la escultura del Panteón Real de San Isidoro de León / José Alberto Moráis Morán -- [León] : Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2008

277 p. : il. ; 24 cm

Bibliogr. : p. 206-233. -- Anexo fotográfico

ISBN 978-84-9773-399-1

1.Real Colegiata de San Isidoro de León. 2.Escultura románica-España-León.
3. Arte y simbolismo cristianos-España-León. I.Título. II. Universidad de León.
Secretariado de Publicaciones

726.5(460.181L.)

73.033.4(460.181L.)

7.046.3(460.181L.)

© **Universidad de León** - Secretariado de Publicaciones

© **José Alberto Moráis Morán**

ISBN: 978-84-9773-399-1

Depósito Legal: LE-499-2008

Diseño y maquetación: José Luis Torices Sorribas

Impresión: Universidad de León - Servicio de Imprenta

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, deseo expresar mi más sincero agradecimiento a la profesora Dra. Doña Etelvina Fernández González por todas las indicaciones, sugerencias y observaciones que de una manera constante y dedicada ha realizado en el desarrollo de este trabajo. De manera especial hago extensible dicha gratitud al profesor D. Fernando Galván Freile, por toda la ayuda prestada.

Este agradecimiento es también para los profesores doctores D. Manuel Valdés Fernández, Doña María Herráez Ortega y Doña Concepción Cosmen Alonso por sus valiosas aportaciones. Agradecimiento extensible también a todos los miembros del Departamento de Patrimonio Artístico y Documental de la Universidad de León, que con gentileza me han prestado siempre gran ayuda de una manera desinteresada.

Deseo mencionar también la buena disposición del Cabildo de la Real Colegiata de San Isidoro de León, así como la cariñosa acogida prestada por Don Antonio Viyano González, Abad Emérito de dicho lugar y por todo el personal a su cargo durante el tiempo en que trabajé sobre el presente estudio.

Del mismo modo mostramos nuestro reconocimiento al Ministerio de Educación y Ciencia y a la Universidad de León, por la concesión de sendas Becas que han permitido llevar a cabo la investigación de la que originariamente surgió éste libro.

Por último quisiera cerrar este apartado de agradecimientos mencionando el apoyo prestado por mis amigos y compañeros Joaquín García Nistal, Enrique Martínez Lombó y Alicia Míguelez Cavero, sin cuya ayuda la realización de este trabajo hubiera resultado más difícil.

José A. Moráis

PRÓLOGO

A lo largo del siglo XX, en el ámbito hispano, se han prodigado los estudios sobre materia de Historia del Arte en general y del medievo en particular. Desde mediados de la referida centuria es bien notorio el interés que despertaron los edificios medievales y, especialmente, las experiencias artísticas calificadas como "románicas". En ese contexto se pueden mencionar obras tan señeras como la basílica de San Isidoro de León o el Panteón Real ubicado a los pies de la misma. Sobre ambos recintos existe un abultado conjunto de trabajos muy notables elaborados por especialistas en la materia y enfocados desde aspectos diversos.

No obstante, es preciso señalar que a partir de los últimos lustros del siglo pasado, las investigaciones histórico-artísticas del conjunto isidoriano y, en especial, las referidas al espacio funerario aludido, han aportado nuevas luces para aproximarnos a su mejor conocimiento. Ello se debe, en buena medida, a los polifacéticos planteamientos con que se abordaron algunas de esos trabajos.

Este es el caso del libro que hoy tenemos el honor de prologar. En él, no sólo se atendió al estudio histórico-artístico de la escultura del Panteón isidoriano, sino que se va más allá, para dar a conocer a la comunidad científica y al interesado en la materia artística medieval el por qué de esos temas, su significado y la valoración de los mismos en el siglo XI.

Así, se indaga en el sustrato teórico de la Antigüedad clásica que renace en los siglos del románico. Se investiga en tal herencia del pasado y en las bases teóricas en las que se sustentaron los conceptos de *rinascita* y *renovatio* y que impregnaron las artes hispanas del momento, así como el fenómeno del *spolium* aspectos, todos ellos, reinterpretados desde el pensamiento cristiano. Pensamos que, precisamente, este es uno de los apartados más interesantes de la obra, cuando su autor se ocupa del estado de la cuestión. Queremos dejar constancia que para su redacción se ha utilizado, de primera mano, una bibliografía selectiva y que ello también ha sido factible gracias a las estancias que el señor Moráis Morán ha realizado en Roma y en el Centre Supérieur de Civilisation Médiéval de Poitiers.

Por otro lado, se atiende también de forma puntual al Panteón Real leonés, a sus antecedentes, tanto a los que proceden de la Antigüedad como a los propios de la Edad Media y se analiza el simbolismo iconográfico de su escultura.

A todo ello hay que sumar, como aspectos verdaderamente novedosos de este estudio, la trascendencia de la reforma gregoriana y el "renacimiento paleocristiano" en el pensamiento y en las artes del siglo XI, así como el papel que ejercieron en su creación, consolidación y difusión la Iglesia y las monarquías hispanas y cuya relevancia quedó plasmada en la escultura del Panteón Real de San Isidoro de León.

Por último, se efectúa una lectura global del referido conjunto escultórico dentro del ambiente de la *renovatio* de la undécima centuria y se redactan las oportunas conclusiones. La investigación se acompaña de una serie de apéndices en los que se incluye una acertada selección de fuentes narrativas, una nutrida bibliografía específica y un interesante anexo fotográfico.

Tales indagaciones sólo son factibles y llegan a buen puerto si el investigador, como en este caso sucede con el señor Moráis Morán, posee cualidades idóneas para ello, tales como: interés por el estudio, amor a lo que se está haciendo y una gran paciencia para rastrear en los textos y en las fuentes literarias antiguas; además, el estudio de estas materias debe contar con el conocimiento de la época en la que se ocupa y necesita disponer de la suficiente medida para reflexionar sobre todos sus descubrimientos. Por otro lado, ha de disponer de una pluma ágil y contar con un dominio correcto del lenguaje; éste debe ser preciso, sutil y riguroso para poder transmitir sus conocimientos.

La Universidad de León y el Departamento de Patrimonio Artístico y Documental al que el señor Moráis está adscrito como becario, deben congratularse por contar con alumnos de esta categoría que han salido de sus aulas y por incluir en la nómina de sus publicaciones este estudio que hoy presentamos. Los resultados del presente trabajo de investigación son óptimos; esperamos que su autor siga en esta línea de rigor científico y académico que acaba de iniciar.

Etelvina Fernández González

*FACTUS EST ABEL PASTOR OVIUM. ET KAIN AGRICOLA. ABEL, KAIN.
KAIN IMPIUS, ABEL IUSTUS.*

A Juanín.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	19
II. RENACIMIENTO Y RENACIMIENTOS: EL SUSTRATO DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA EN LAS ARTES DEL ROMÁNICO PENINSULAR HISPANO.....	27
1. BASES TEÓRICAS.....	29
1.1 INFLUENCIA, HERENCIA, IMITACIÓN Y CONCIENCIA DE ANTIGÜEDAD CLÁSICA. LAS RENOVACIONES: <i>RINASCITA</i> Y <i>RENOVATIO</i>	29
1.2 EL <i>SPOLIUM</i> : EL FENÓMENO DEL “RENACIMIENTO MEDIEVAL” BASADO EN LA REINTERPRETACIÓN CRISTIANA.....	49
2. RENACIMIENTOS.....	57
2.1 EL VALOR DE LA <i>ANTIGÜEDAD</i> EN LA ANTIGÜEDAD	58
2.2 LA ANTIGÜEDAD Y LOS VALORES CLÁSICOS EN LA ALTA EDAD MEDIA.....	61
III. EL PANTEÓN REAL DE SAN ISIDORO DE LEÓN.....	71
1. ANTECEDENTES DE LOS ESPACIOS FUNERARIOS EN LA ANTIGÜEDAD Y LA EDAD MEDIA.....	73
2. SIMBOLISMO ICONOGRÁFICO DE LA ESCULTURA DEL PANTEÓN REAL	94
2.1 ESCENAS VETEROTESTAMENTARIAS.....	102
a. Capitel del Sacrificio de Isaac.....	102
b. Capitel de Moisés y las tablas de la Ley.....	108
c. Capitel de Balaam y la burra.....	110
d. Capitel de Daniel en el foso de los leones.....	111

e. Capitel de los leones en el foso	115
2.2 ESCENAS NEOTESTAMENTARIAS	121
a. Capitel de la Resurrección de Lázaro	122
b. Capitel de la Curación del Leproso	124
2.3 OTROS TEMAS ICONOGRÁFICOS EN LA ESCULTURA DEL PANTEÓN REAL DE SAN ISIDORO DE LEÓN	130
a. Capitel del hombre alanceando un felino	130
b. Capitel de los grifos afrontados	143
c. Capitel de las aves: la alusión al <i>locus amoenus</i> y al paraíso	147
d. Capitel de las piñas	153
IV. EL PAPEL DE LA ESCULTURA DEL PANTEÓN REAL DE SAN ISIDORO DE LEÓN EN LA RENOVACIÓN ARTÍSTICA DEL SIGLO XI	159
1. LA REFORMA GREGORIANA Y EL “RENACIMIENTO PALEOCRISTIANO”	161
2. EL PAPEL DE LA IGLESIA EN LA <i>RENOVATIO</i> DEL SIGLO XI ..	169
3. EL PAPEL DE LAS MONARQUÍAS HISPANAS	176
V. LECTURA GLOBAL DEL CONJUNTO ESCULTÓRICO DEL PANTEÓN REAL DE SAN ISIDORO DENTRO DEL AMBIENTE DE LA <i>RENOVATIO</i> DEL SIGLO XI	181
1. LA <i>COMMENDATIO ANIMAE</i> Y LA SALVACIÓN DEL ALMA	183
2. LA DUALIDAD ICONOGRÁFICA: ESCENAS NEO Y VETEROTESTAMENTARIAS	191
3. LAS ALUSIONES AL <i>LOCUS AMOENUS</i> CLÁSICO Y EL PARAÍSO CRISTIANO	192
4. REPRESENTACIONES ICONOGRÁFICAS ALUSIVAS A LA EUCARISTÍA	195

VI. CONCLUSIONES	199
VII. APÉNDICES	203
A. FUENTES NARRATIVAS	205
B. BIBLIOGRAFÍA.....	206
VIII. ÍNDICE DEL ANEXO FOTOGRÁFICO	235
IX. ANEXO FOTOGRÁFICO	243

I. INTRODUCCIÓN.

Fue la historiografía francesa decimonónica la que acuñó el concepto y término de “románico”, para referirse al conjunto de experiencias artísticas que se habían desarrollado durante los siglos XI-XII, y que se encontraban ligadas, de manera inseparable, a las producciones artísticas de la Antigüedad; hasta el punto de considerarlas una degeneración del arte romano. Aunque inicialmente se aplicó sólo a la arquitectura, el referido vocablo se hizo extensivo también a las restantes manifestaciones artísticas de dicho período, situación que refleja una conexión entre las dos etapas artísticas y los puntos en común que compartían.

Esa misma historiografía consideraba el arte antiguo como una de las fuentes más decisivas para la gestación de modelos artísticos que de manera intensa influirían en el arte posterior. Ello implica que la tarea de analizar el arte medieval en busca de diversos elementos de fuerte sustrato antiquizante, fue uno de los grandes temas en los que se van a centrar las diferentes investigaciones y estudios de las historiografías nacionales europeas.

Los ejemplos más significativos los aportó en un primer momento la historiografía francesa con autores como J. Adhémar¹, V. Lassalle², J. Verger³, M. Durliat⁴ o R. Rey⁵. Sus análisis, aunque significativos, también fueron

¹ J. ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, Paris, 1996, sin duda uno de los primeros y más importantes estudios sobre la herencia de la Antigüedad en la Edad Media, aunque centrado solamente en el ámbito francés. Su obra destaca por tratar el tema de una manera global y unitaria que da una visión coherente sobre el fenómeno de la influencia de la Antigüedad dentro de las manifestaciones artísticas medievales, abarcando todo tipo de producciones artísticas.

² V. LASSALLE, *L'influence antique dans l'art roman provençal*, Paris, 1983, con fuerte delimitación regional. El esquema del estudio sigue los parámetros marcados por J. Adhémar, basando su análisis a través de la división tradicional de las artes plásticas, es decir, plantea una valoración de la recuperación de lo clásico dentro de las producciones de la arquitectura, escultura y pintura. Ello genera una visión global del fenómeno, tan sólo reducida por la acotación geográfica del trabajo.

³ J. VERGER, *La Renaissance du XII^e siècle*, Paris, 1996. El autor plantea un análisis sobre el renacer cultural que se produjo en los últimos años del siglo XII, atendiendo especialmente a cuestiones históricas, filosóficas y culturales. Pone especial énfasis en las repercusiones que este fenómeno tuvo en las artes plásticas, sobre todo dentro del desarrollo intelectual que se ha venido vinculando al entorno del año 1200.

⁴ Los trabajos de M. Durliat son fundamentales para el estudio del legado clásico dentro de la escultura románica europea. Sin embargo, el autor nunca realizó un estudio específico de la influencia de la Antigüedad clásica en la plástica románica, a pesar de que sus trabajos recogen siempre importantes noticias sobre este fenómeno. Vid. a este respecto M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990, donde tiene muy en cuenta la fuerte impronta clásica de la escultura románica hispana.

reduccionistas por la propia acotación geográfica de sus estudios y su eminente carácter formalista.

Desde la historiografía anglosajona las aportaciones al tema fueron abundantes⁶. Sin embargo debemos destacar las obras de W. Oakeshott⁷ y R. L. Benson y C. Constable⁸, que aunque se mantenían unidos a los parámetros desarrollados por los autores franceses en cuanto al análisis del traspaso de modelos artísticos, iniciaban nuevas vías de investigación.

Todos ellos analizaron las bases del arte medieval en busca de las pervivencias pasadas, demostrando que al menos gran parte del arte románico occidental, poseía una estrecha vinculación con lo antiguo; aunque la concepción de sus trabajos dejaba a un lado el estudio de las connotaciones simbólicas, ideológicas y culturales, que dicha pervivencia llevaba consigo. En este sentido, el estudio de E. Panofsky⁹ y el que realizaría con Saxl¹⁰ deben ser destacados por las nuevas vías metodológicas que ofrecieron en esos años para el estudio del tema.

Llegados a este punto, se advierte en la historiografía española la carencia de un estudio profundo y completo sobre la pervivencia del sustrato antiguo en los siglos del románico, no sólo desde un punto de vista meramente descriptivo, sino basado en el análisis global del fenómeno, teniendo en cuenta las cuestiones iconográficas, así como otras de diversa índole como la arquitectura, las producciones librarias y las fuentes escritas. A pesar de esta carencia, debemos mencionar los importantes trabajos realizados por el profesor S. Moralejo,

⁵ R. REY, "Quelques survivances antiques dans la sculpture romane méridionale", *Gazette des Beaux-Arts*, II, pp. 173-191, donde rastrea el legado clásico dentro de la escultura francesa, prestando especial atención a obras que él considera con carga antiquizante, tales como la Puerta Miègeville de Saint-Sernin de Tolouse, los relieves del deambulatorio del mismo edificio, o los dinteles de Arles-sur-Tech o Saint-André-de-Sorède.

⁶ Son importantes los trabajos de C. H. HASKINS, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge, 1927; D. MINER, *The survival of Antiquity in the Middle Ages. The greek tradition*, Baltimore, 1939; D. GLASS, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Rhode Island, 1969 y de M. GREENHALGH, *The survival of Roman Antiquities in the Middle Ages*, London, 1989.

⁷ W. OAKESHOTT, *Classical inspiration in Medieval Art*, London, 1959.

⁸ R. L. BENSON y C. CONSTABLE, *Renaissance and Revival in the twelfth century*, Oxford, 1982. El estudio se centra en el supuesto resurgir de las artes durante el siglo XII y su relación con el mundo antiguo, al que consideran como responsable de este renacer de la cultura y pensamiento que se produjo durante este siglo. En la misma línea, C. CONSTABLE, *The Reformation of the Twelfth Century*, Cambridge, 1996.

⁹ E. PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1985. Esta obra puede ser considerada como una de las más importantes para nuestro estudio. Son cruciales las definiciones que hace del término "Renacimiento", así como la visión general que ofrece del fenómeno a través del arte románico y gótico.

¹⁰ F. SAXL y E. PANOFSKY, *Classical Mythology in medieval art*, New York, 1933.

máxima autoridad en el tema, y que a pesar de no dedicar ningún estudio específico sobre la influencia del arte clásico en la plástica románica, centrará buena parte de sus estudios en el análisis de este fenómeno, sobre todo a través de la escultura hispana del periodo románico¹¹. De la misma manera, el profesor I. Bango Torviso, centrará muchas de sus investigaciones en la dependencia de modelos plásticos tardoantiguos que presentan algunas de las producciones del arte medieval hispano, sobre todo el de la Alta y Plena Edad Media¹².

Por último y dentro del caso hispano, debemos destacar las *Actas del X Congreso del CEHA*, tituladas *Los clasicismos del arte español*¹³, único caso dentro de la historiografía hispana, en el que se ha intentado tratar de manera global el tema de la perdurabilidad del arte clásico a lo largo de la Historia del Arte.

Por ello, el estudio que presentamos, tiene como principal objetivo el análisis de las diferentes influencias que el arte de la Antigüedad clásica prodigó al arte medieval hispano, y que, en determinados casos, llegaron a ser realmente importantes para la decisiva tarea de gestación de modelos artísticos y aparato ideológico de las artes de siglos posteriores.

Según esto, el medievo retomó buena parte de los elementos de la Antigüedad, reabsorbiéndolos, no sólo por cercanía temporal, sino también espacial. Llegando a someter en muchos casos, los modelos antiquizantes, de los que partía en un inicio, a una reinterpretación cristiana, que provocó una codificación de las influencias antiguas, de manera que llegaron a ser, en ocasiones, imperceptibles dentro de los lenguajes artísticos de la Edad Media.

¹¹ Son indispensables para el estudio del tema que vamos a abordar, obras como S. MORALEJO, “La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España Medieval”, *Atti Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel medioevo*, Marburg, 1984 consultado en la reedición de su obra *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, t. II, A. Franco Mata (dir.), Santiago de Compostela, 2004, pp. 279-288; ID., “Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)”, *V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1987, pp. 89-112, consultado en la reedición de su obra *Patrimonio artístico...*, t. II, pp. 75-96; ID., “Le origini del programma dei portali nel romanico spagnolo”, *Atti del Convegno: Wiligelmo e Lafranco nell'Europa romanica*, Modena, 1989, pp. 35-51, *Patrimonio Artístico...*, vol. II, pp. 121-135.

¹² Entre otros, vid. I. BANGO TORVISO, “El ocaso de la Antigüedad. Arte y Arquitectura en la Alta Edad Media hispánica”, *Cataluña en la época carolingia. Arte y cultura antes del románico (siglos IX y X)*, Barcelona, 1999, pp. 175-185.

¹³ *Los clasicismos del Arte Español. Actas del X Congreso del CEHA*, Madrid, 1994. El volumen recoge una serie de estudios sobre el arte clásico y su reaparición a lo largo de toda la Historia del Arte, por lo que resulta en exceso general, teniendo en cuenta el periodo cronológico que nos ocupa.

En este trabajo se establece una inicial toma de contacto con el fenómeno de las **influencias**, **herencias** e **imitaciones**, a través de un primer apartado en el que definiremos y analizaremos de manera crítica estos términos. Consideramos fundamental para desarrollar un discurso coherente sobre la posibilidad de recuperación de cierta iconografía clásica, a veces bajo el tamiz de la Reforma Gregoriana, en la escultura del Panteón Real de San Isidoro, centrarnos en el fenómeno de influencia del mundo antiguo al medieval y de todos los conceptos teóricos que de este derivan. De ahí la dedicación de un apartado exclusivamente centrado en el análisis del “renacimiento clásico” en los siglos del románico y su posible reflejo en el programa iconográfico esculpido en los capiteles del Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León.

Posteriormente, centraremos nuestra investigación en un período muy concreto de la Antigüedad, aquel que comprende las últimas producciones del arte clásico romano-pagano y las gestadas dentro de las primeras comunidades cristianas, es decir el arte de la tardoantigüedad.

De esta manera, el estudio se centrará concretamente en el análisis de modelos, obras e iconografías creadas por los talleres del último arte romano, un período histórico del que saldrían producciones artísticas más fácilmente asimilables por el posterior arte medieval, que las ya entonces lejanas obras de periodos eminentemente clásicos. También en el caso de la Edad Media llevaremos a cabo una acotación temporal y cronológica, pues preferiblemente nos centraremos en las filiaciones clásicas del periodo altomedieval, que va a ser el que de una forma más evidente muestre el parentesco con el arte de los últimos siglos de la Antigüedad.

Con esta acotación temática y cronológica, pretendemos una toma de contacto más clara con el asunto, para, en el futuro, llevar este mismo campo de actuación a un ámbito cronológico más amplio, que busque emparentar el arte de la Antigüedad clásica con el arte Alto y Pleno medievales.

Finalmente, nos centraremos en el análisis concreto de la escultura del Panteón Real de San Isidoro de León¹⁴, donde se ha venido señalando una

¹⁴ La bibliografía sobre el Panteón Real es abundante. Recogemos aquí las aportaciones más relevantes que hemos consultado para la realización de este trabajo: J. E. DÍAZ-JÍMENEZ Y MOLLEDA, “San Isidoro de León”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXV, 1917, pp. 81-98; M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental de España: Provincia de León*, Madrid, 1925; A. K.

posible filiación con modelos tardoantiguos. Este hecho servirá, *a posteriori*, para poder poner en contacto el programa iconográfico de la escultura del Panteón con las producciones artísticas de otros centros con los que se le ha relacionado y, algunos de los cuales, se han vinculando a este fenómeno de recuperación de formas clásicas.

El estadio final de la investigación, se centrará en las posibles relaciones que el arte románico, en particular el caso del Panteón leonés, tuvo con el

PORTER, *Spanish Romanesque Sculpture*, New York, 1928; G. GAILLARD, *Les débuts de la sculpture espagnole. León-Jaca-Compostelle*, Paris, 1938.

Vid. también F. GARCÍA ROMO, “Los pórticos de San Isidoro de León y de Saint-Benoît-sur-Loire y la iglesia de Sainte-Foy de Conques (Estudio comparativo de sus capiteles)”, *Archivo Español de Arte*, 111, 1955, pp. 207-236; D. ROOB, “The capitals of the Panteón de los Reyes de San Isidoro de León”, *The Art Bulletin*, XXVIII, 3, 1945, pp. 165-174. Dentro de la colección Zodiague, dedicada al arte románico, vid. A. VIÑAYO, *León roman*, Yonne, 1972. También, J. WILLIAMS, “Evidence for a New History”, *The Art Bulletin*, vol. LV, 1973, pp. 170-184; R. SALVINI, “Il problema cronológico del portico de San Isidoro de León e le origine della Scultura romanica in Spagna”, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (Granada, 1973)*, I, Granada, 1976, pp. 465-475; A. VIÑAYO, *Panteón de San Isidoro de León*, León, 1979; J. WILLIAMS, “A source for the capitel of the offering of Abraham in Panteón of the Kings in León”, *Scritti di Storia dell’Arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, 1980, pp. 25-28; B. ANNE ORR, *The sculptural program of the Royal Collegiate Church of San Isidoro in Leon*, The Ohio State University, 1988. También es importante el estudio de S. MORALEJO, “Le origini del programma dei portali nel romanico spagnolo”, *Wiligelmo e Lanfranco nell’Europa romanica, Atti del Convegno Willigelmo e Lanfranco nell’Europa romanica*, Modena, 1989, pp. 35-51, en *Patrimonio Artístico...*, vol. I, pp. 121-135, por incidir en otras obras relacionadas con el Panteón de León; A. VIÑAYO, *León y Asturias, La España románica*, Madrid, 1987; E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *San Isidoro de León*, Madrid, 1992; I. BANGO TORVISO, “Arquitectura y escultura”, *Historia del Arte de Castilla y León. Arte románico*, t. II, Valladolid, 1994, pp. 9-212; A. VIÑAYO, *San Isidoro de León. Panteón de los Reyes. Albores románicos: arquitectura, escultura y pintura*, León, 1995; M. VALDÉS, “El Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León”, *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, t. I, León, 2001, pp. 73-84. Centrándose en la decoración pictórica preferentemente, vid.: M. A. CASTIÑEIRAS, “El Programa Enciclopédico de la Puerta del Cielo en San Isidoro”, *Compostellanum*, vol. XLV, 3 y 4, 2002, pp. 657-694. También, A. VIÑAYO “Real Colegita de San Isidoro de León”, *Enciclopedia del románico en Castilla y León. León*, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 534-566; J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, “La memoria de la piedra: sepulturas en los espacios monásticos hispanos (siglos X y XII)”, *Monasterios románicos y producción artística*, Aguilar de Campoo, 2003, pp. 133-159, especialmente las pp. 150-153, donde estudia ciertos aspectos del Panteón de San Isidoro. Para un reciente estado de la cuestión vid. A. GARCÍA MARTÍNEZ, “El Panteón de S. Isidoro de León: Estado de la cuestión y crítica historiográfica”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XVI, 2004, pp. 9-16. También es fundamental por su estudio sobre cuestiones epigráficas el trabajo de E. MARTÍN LÓPEZ, “Las inscripciones del Panteón de San Isidoro de León. Particularidades epigráficas”, *Escritos dedicados a José María Fernández Catón*, León, 2004, pp. 941-972. Más recientemente, R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, “The Eventful Life of the Royal Tombs of San Isidoro in León”, *Church, State, Velum and Stone. Essays on Medieval Spain in Honor of John Williams*, T. Martin y J. Harris (ed.), Brill, Leiden, Boston, 2005, pp. 489-530. Finalmente, vid.: A. GARCÍA MARTÍNEZ, “Aproximación crítica a la historiografía de San Isidoro de León”, *Estudios Humanísticos. Historia*, IV, 2005, pp. 53-93, donde incide nuevamente en los aspectos historiográficos de San Isidoro de León, sin aportar novedades a lo ya publicado en el análisis que sobre el mismo tema hizo en el año 2004.

fenómeno de la Reforma Gregoriana, conectado siempre con el arte de la tardoantigüedad y el primer arte cristiano¹⁵.

¹⁵ El impacto que la Reforma Gregoriana y la orden cluniacense tuvieron sobre la organización eclesiástica, litúrgica y monacal de las comunidades religiosas hispanas, ha sido frecuentemente analizado desde el punto de vista histórico. En este trabajo, seguiremos para las cuestiones históricas la clásica obra de A. FLICHE, *Reforma Gregoriana y reconquista*, Valencia, 1976, que si bien aborda el tema desde un punto de vista general y muy amplio geográficamente, es fundamental para los estudios sobre esta materia.

Además debemos destacar también los trabajos que han tratado las relaciones existentes entre el Reino de León y la órbita cluniacense. En este sentido son ya clásicos los estudios de C. H. BISHKO, "Liturgical Intercession at Cluny for the King-Emperors of León", *Studia Monastica*, III, 1961, pp. 53-76; ID., "The Liturgical context of Fernando I's last days according to the so-called Historia Silense", *Miscelánea en Memoria de Don Mario Férotin (1914-1964), Hispania Sacra*, XVII-XVIII, 1964-1965, pp. 47-59. Vid. también, B. PALACIOS MARTÍN, "Castilla, Cluny y la Reforma Gregoriana", *El románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro*, Burgos, 1989, pp. 19-29. También resulta interesante, por las cuestiones que aborda, el trabajo de A. LINAJE CONDE, "Presencia de Cluny en el oeste peninsular", *Studia Monastica*, 37, I, 1995, pp. 159-192. El autor pone de manifiesto la importancia del movimiento reformador en el norte hispánico, incidiendo en la importancia del cambio de rito litúrgico, así como la trascendencia que este hecho tuvo dentro del reino de León; ambos aspectos son fundamentales para lo que a cuestiones artísticas se refiere. Pero sin duda la obra fundamental y de la que partimos, es la de G. MICCOLI, "*Ecclesiae Primitivae Forma*", *Studi Medievali*, II, 1960, pp. 470-498, puesto que concede a la Reforma Gregoriana un papel esencial en la formación de un espíritu renovador de la cultura del periodo medieval, algo que sin duda acabará influenciando a las artes plásticas. Analiza la vuelta a los ideales de las primeras comunidades cristianas, a través de lo que se ha dado en llamar *Ecclesiae Primitivae Forma* y su recuperación en los siglos XI y XII. A estas obras, debemos sumar otras que dejando a un lado las cuestiones artísticas, se centran más en aspectos históricos. Estos estudios serán señalados en los apartados pertinentes de este trabajo donde se analice el impacto de la Reforma dentro de la plástica románica.

Sin embargo, si bien estos trabajos son fundamentales para las cuestiones históricas, se advierte cierta carencia en el análisis que el fenómeno de la Reforma Gregoriana tuvo dentro de las producciones artísticas de los siglos medievales. En este sentido, es de vital importancia la obra de W. WEISBACH, *Reforma religiosa y arte medieval. La influencia de Cluny en el románico occidental*, Madrid, 1949. El trabajo de Weisbach resulta imprescindible para obtener una visión general de los cambios arquitectónicos que la Reforma trajo consigo, así como la recuperación de determinadas iconografías vinculadas tradicionalmente a las artes paleocristianas. Es interesante la visión que plantea a través del análisis concreto de los diferentes territorios geográficos, entre los cuales incluye España. Para comprender este fenómeno de la influencia de la Reforma Gregoriana dentro del arte medieval hispano son importantes los trabajos de D. OCÓN ALONSO, "Problemática del crismón trinitario", *Archivo Español de Arte*, 223, 1983, pp. 242-263; ID., "Ego sum ostium, o la puerta del templo como la puerta del cielo en el románico navarro-aragonés", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. II, 3, 1989, pp. 125-136; ID., "El sello de Dios sobre la iglesia: tímpanos con crismón en Navarra y Aragón", *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 75-101. Vid. también, M. A. CASTIÑEIRAS, "Un adro para un bispo: modelos e intenciones na fachada de Praterías", *Sémata, Cultura, Poder y mecenazgo*, 10, 1998, pp. 231-264 y J.L. SENRA GABRIEL Y GALÁN, "La irrupción borgoñona en la escultura castellana de mediados del siglo XII", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. IV, 1992, pp. 42-44; ID., "L'influence clunisienne sur la sculpture castillane du milieu du XII^e siècle: San Salvador de Oña et San Pedro de Cardeña", *Bulletin Monumental*, 153/ III, 1995, pp. 267-292; ID., "Aproximación a los espacios litúrgico-funerarios en Castilla y León: pórticos y galileas", *Gesta*, XXXVI/ 2, 1997, pp. 122-144; ID., "Ángeles en Castilla: reflexiones en torno a renovación monástica y arquitectura en el siglo XI", *Patrimonio artístico...*, vol. III, pp. 261-274, todos ellos centrados en las repercusiones artísticas que sobre la plástica hispana tuvieron las continuas relaciones entre el estamento religioso hispano y el cluniacense.

**II. RENACIMIENTO Y RENACIMIENTOS: EL SUSTRATO
DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA EN LAS ARTES DEL
ROMÁNICO PENINSULAR HISPANO.**

1. BASES TEÓRICAS.

1.1 INFLUENCIA, HERENCIA, IMITACIÓN Y CONCIENCIA DE ANTIGÜEDAD CLÁSICA. LAS RENOVACIONES: *RINASCITA Y RENOVATIO*.

En una de sus trascendentes reflexiones acerca de las relaciones entre el arte de la Antigüedad clásica y el arte medieval, Edwin Panofsky escribía: “*el Renacimiento se mantuvo unido a la Edad Media por mil lazos; ya que la herencia de la Antigüedad clásica, por muy tenue que fueran a veces los hilos de la tradición, no llegó nunca a perderse de manera irrecuperable (...)*”¹⁶.

Insistía de esta manera en uno de los fenómenos más interesantes y complejos que muestra el arte en general y en particular el de la Antigüedad y la Edad Media: las relaciones e intercambios que los diferentes estilos mantuvieron a lo largo de su génesis y desarrollo, y que son al fin y al cabo la base genérica de la formación de cualquier estilo y, por lo tanto, de cualquier producción artística¹⁷.

Para analizar el fenómeno de la influencia que el arte antiguo tuvo sobre el medieval, es preciso tener en cuenta un hecho clave: la problemática de construir un discurso teórico sobre preceptos tan inestables como los que ofrece el concepto influencia; algo aplicable de igual manera al intento de definir una línea de investigación asentada sobre ese concepto de filiación artística, hecho que plantea la posibilidad de caer en el error de la indefinición argumental.

Esta indefinición es factible incluso de manera más acusada sobre el propio concepto artístico de arte románico, pues de sobra es conocida la inestabilidad

¹⁶ E. PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos...*, pp. 38-39. La obra de este autor, tal y como hemos señalado, será fundamental a lo largo de las siguientes páginas, por ser el estudio más completo realizado hasta la fecha sobre el tema en el que debemos encuadrar este trabajo.

¹⁷ Para el concepto de estilo y sus connotaciones dentro de la Historia del Arte Medieval, vid. I. BANGO TORVISO, “Crisis de una historia del arte medieval a partir de la teoría de los estilos. La problemática de la Alta Edad Media”, *Revisión del arte medieval en Heuskal Herria. Cuadernos de Sección. Artes plásticas y monumentales*, 15, 1995, pp. 15-28.

conceptual que dicho término presentó en el momento de su establecimiento y aplicación en el contexto teórico de la Historia del Arte.

Fue en el siglo XIX cuando se produjo el nacimiento del concepto de arte “románico”, aplicado inicialmente y de una manera restrictiva a las producciones arquitectónicas, y más tarde extensible a las demás artes, tal y como apunta Durliat¹⁸. La aparición del concepto tuvo una fecha concreta: la del año 1818, en la que Charles de Gerville decide utilizar el término para designar a la arquitectura que floreció en Europa entre los siglos XI y XII. Se intentaba con ello, buscar una definición que englobase un tipo de producción artística que ya en este momento se consideraba de rasgos comunes y que había derivado de la producción edilicia romana¹⁹.

Así, fue ya a partir del *Curso de Antigüedades Monumentales* celebrado en Caen por el Conde de Caumont, amigo de Gerville, cuando el concepto fue revalidado, aunque sin definir realmente las características que tendría de una manera teórica. Este hecho generó de nuevo una indefinición que llevó a algunos autores a denominar al estilo románico como “bizantino”²⁰ a la espera de dar una mayor definición al concepto. Sin embargo ello dejaba patente una vez más que ya desde la génesis propiamente historiográfica, la indefinición fue piedra angular de las bases teóricas en la formación del concepto “románico”.

Hablar de influencias es por lo tanto hablar de formas mutadas y cambiantes desde su origen hasta su disipación, provocando que, aquello que a

¹⁸ M. DURLIAT, *El arte románico*, Madrid, 1982, p. 25.

¹⁹ El concepto “románico” se entendía en sus inicios historiográficos, como el fenómeno estilístico que albergaba todas aquellas producciones artísticas “parecidas a lo romano”. Sobre el tema vid.: A. SHAVER-CRANDELL, *Introducción a la Historia del Arte. La Edad Media*, Barcelona, 1985, pp. 9-10. Para entender la gran deuda que el arte medieval tuvo hacia el arte antiguo, sólo es necesario observar este fenómeno, según el cual ya en el siglo XIX se entendían las manifestaciones artísticas adscritas a este estilo “como el resultado de la degradación del gran arte antiguo a lo largo de toscas épocas que siguieron a la caída de Roma”, tal y como escribe M. DURLIAT, *El arte románico...*, p. 25.

²⁰ Ejemplo significativo, entre muchos otros, lo muestra la *Crónica General de España*, donde en el apartado referido a la Crónica de la Provincia de León, José García de la Foz llama la atención sobre el “carácter bizantino” de diversas construcciones románicas, como el de la iglesia de San Isidoro de León, los restos de San Benito de Sahagún, o los de San Miguel de Escalada, al que denomina “mezcla de bizantino y oriental”, J. GARCÍA DE LA FOZ, “Crónica de la Provincia de León” en *Crónica General de España ó sea Historia Ilustrada y Descriptiva de sus Provincias*, Madrid, 1867, pp. 66-68.

Idéntico fenómeno ocurre en las descripciones hechas sobre diversos edificios románicos asturianos, E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *La escultura románica en la zona de Villaviciosa (Asturias)*, León, 1982, p. 35, donde señala cómo la historiografía del siglo XIX y en concreto José Maria Quadrado consideraba aún como bizantinos al conjunto de templos de lenguaje románico. Este último autor denomina como “venerable catedral bizantina”, a la catedral románica o Vieja de Salamanca y utiliza idénticos calificativos para San Vicente de Ávila, donde según él “predomina el carácter bizantino”, J. M. QUADRADO, *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Salamanca, Ávila y Segovia* (edición facsimil), Barcelona, 1979, pp. 6, 45 y 385.

veces parece verdadera influencia resulte ser simplemente un conjunto de rasgos comunes coincidentes tanto en su lugar de origen como en el de resolución²¹.

No en vano, ese concepto indefinido de influencia, bajo el que nace buena parte del Arte Medieval entronca con el espíritu dominante en los primeros siglos de creación artística cristiana. Así, el arte de la muy temprana Alta Edad Media fue considerado por la primera historiografía como el arte de los siglos oscuros²², marcados por tanto bajo el signo de la indefinición²³ y la diversidad de orígenes, hasta el punto de ser considerado frecuentemente como un arte de transición desde las últimas producciones de la tardoantigüedad hasta un más evolucionado arte románico²⁴.

La Edad Media y en concreto el primer arte alto medieval se nos presenta como un arte de filiaciones, influencias y fuentes de diversa índole, que sin duda ayudarían en su configuración y desarrollo. Esta influencia se presenta, de manera más evidente en los siglos medievales, como el motor generador de la esencia de cualquier producción artística, la cual sería imposible sin la confluencia de diversos aspectos; siendo la influencia uno de los más elementales.

Sin embargo, el proceso de formación del arte medieval presenta ciertos rasgos peculiares, basados en la complejidad formal que supone el desarrollo de

²¹ Para el concepto de influencia en la Historia del Arte en general y en la Edad Media en particular, ver el punto 4 del bloque II de la clásica obra de F. GARCÍA ROMO, *La escultura del siglo XI (Francia-España) y sus precedentes hispánicos*, Barcelona, 1973, en especial p. 91.

²² A. GRABAR, *Las vías de la creación iconográfica cristiana*, Madrid, 1985, p. 141, este autor, con la misma idea, aunque matizada, usa el término “*grande décadence*” para referirse a las artes del periodo comprendido desde la caída del mundo antiguo hasta el inicio de la Edad Media, caracterizado por un sabor clásico pero matizado por el nuevo estilo emergente. Sobre el mismo tema incide en ID., “*Le tiers monde de l’Antiquité à l’école de l’art classique et son rôle dans la formation de l’art du Moyen Âge*”, *Revue de l’art*, 18, 1972, pp. 1-59, en particular p. 3.

²³ A este respecto es muy significativa la denominación que F. GARCÍA ROMO, *La escultura del siglo XI...*, pp. 103-104, utiliza para referirse a las producciones artísticas visigodas. Duda sobre la existencia real de un arte visigodo y considera que sus aportaciones al mundo del arte son una reinterpretación de las tradiciones romanas “*más o menos bastardeadas*”. Este hecho refleja no sólo la indefinición que determinada historiografía mostró hacia el concepto de arte visigodo, sino que también evidencia la visión reduccionista que se tenía de las producciones artísticas inscritas entre el mundo tardoantiguo y la Alta Edad Media, en cuanto a cuestiones de estilo se refiere.

²⁴ Sirva como muestra el concepto de “*iglesias de transición*” que P. Palol utiliza para referirse a las producciones arquitectónicas religiosas del siglo VI, de léxico evidentemente paleocristiano y aún no partícipes de los lenguajes artísticos visigodos plenamente definidos. Dicho concepto de transición no sólo es aplicable a la arquitectura, sino también a las producciones esculpidas, de ahí que al hablar de un periodo de transición, también hablemos de indefinición, lo que demuestra de nuevo que la base sobre la que se asienta nuestro discurso es nuevamente inestable. Para una breve síntesis del concepto véase P. PALOL, *Arqueología cristiana de la España romana. Siglos IV-VI*, Madrid-Valladolid, 1967, p. 240.

un arte en un medio tan cambiante y conflictivo como fue el del fin del mundo antiguo y los primeros siglos de la Alta Edad Media.

No en vano el arte del medievo aparece como una consecución de herencias, esto es influencia del más profundo calado, a veces conscientes y otras tantas inconscientes, de las creaciones de la Antigüedad; de tal manera, que como es lógico, la herencia, pronto recibiría las evidentes novedades que el nacimiento de un arte lleva implícito²⁵. Es decir, al fuerte bagaje clásico-antiguo se sumó rápidamente una oleada de novedades e innovaciones derivadas de la nueva situación social, política y económica, que llevará, de una manera irremediable a la total renovación de los lenguajes artísticos.

Entendemos de esta manera que la **influencia** es el primer paso para la gestación de la renovación, que sin llegar a producirse de una manera total, si que se deja esbozar levemente a través de cambios aparentemente imperceptibles. Es el primer estado inicial, el germen del fenómeno renovador, que tras la adición intermitente de influencias, llegará en su suma total a formar un estado de renovación total. A partir de ella devendrá el segundo paso en la definición de un estilo, la **herencia**.

La herencia no debe ser entendida como sinónimo total de la influencia, ya que, mientras que la influencia se presenta como una manifestación de una cosa en otra²⁶ con un cierto carácter superficial, la herencia presenta una definición más profunda, en cuanto que su efecto se produce cuando el ente emisor ha desaparecido, muerto o concluido²⁷ y el traspase se hace más efectivo en todos los sentidos al vaciar todo su contenido sobre el ente vivo o activo.

Sin embargo la influencia se presenta más liviana en cuanto no viene avalada por la densidad y profundidad temporal que toda herencia lleva consigo. En el caso de la influencia, el ente emisor y el receptor pueden estar a un mismo nivel temporal y coexistir.

Por el contrario, la herencia lleva implícito un hecho inexcusable: el ente emisor de dicha transmisión pertenece a un ámbito cronológico distinto al del ente receptor, lo que le concede, como rasgo distintivo, la legitimación de un arco temporal más amplio.

²⁵ A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, p. 141.

²⁶ M. MOLINER, *Diccionario de uso del español H-Z*, vol. II, Madrid, 1983, p.129.

²⁷ *Ibidem*, p. 31.

Ambas categorías, influencia y herencia deben englobarse bajo el epígrafe de fenómenos inconscientes, elemento único diferenciador que las separa de otro gran fenómeno: el de la **imitación**. Ambos conceptos presentan un resultado común en su desarrollo final, el de la continuidad y es también a través de ellos donde los diversos aspectos artísticos generan una relación entre su lugar de origen y el de su final. De ahí que la continuidad se presente como un fenómeno clave en la relación entre las producciones artísticas del mundo antiguo y la Edad Media.

Otra de las diferencias existentes entra la influencia y la herencia es que la primera muestra un carácter puntual y de alcance eminentemente superficial si se la compara con la segunda, la cual lleva consigo adherida la característica de la continuidad, diferente al efecto circunstancial y fragmentario de la influencia. No en vano, tal y como apunta Grabar, la continuidad se muestra como una de las características esenciales de las imágenes cristianas en el proceso de traspaso desde la Antigüedad a la Edad Media²⁸, llegando a ser incluso un rasgo definitorio y necesario en el que incide a través de lo que él llama “voluntad de continuidad”²⁹.

Conceder al fenómeno de tránsito de las artes tardoantiguas a las medievales la conciencia de voluntad, supone entroncar con un tercer concepto totalmente diferente al de influencia y herencia y que se aparta igualmente del epígrafe de inconsciente. Pues una voluntad de continuidad supone también una voluntad consciente de cambio, lo que significa que el mencionado tránsito no se produce ya bajo la evolución de la influencia o la herencia, sino bajo el efecto de la imitación consciente.

La imitación presenta la gran diferencia de ser un fenómeno provocado, en el que un determinado elemento busca el modelo de inspiración en otro elemento de diferente índole, para copiarlo e intentar una semejanza con respecto a éste³⁰.

Llegados a este punto, consideramos que a través de un ejemplo tan conocido como son las producciones artísticas del prerrománico asturiano, podremos comprender los diferentes fenómenos antes explicados, no sólo por lo clarificador y definitorio de este arte, sino por el gran conocimiento que de él se

²⁸ A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, p. 139.

²⁹ *Ibidem*, pp. 139-140. Del mismo modo E. PANOFISKY, *Renacimiento y renacimientos...*, pp. 169-170, apoya esta idea al afirmar que el mundo medieval se consideró a sí mismo como partícipe de una continuidad ininterrumpida que iba desde la Antigüedad clásica hasta su propio tiempo histórico.

³⁰ M. MOLINER, *Op. cit.* p. 92.

tiene a través de la abundante bibliografía dedicada a su estudio. Además, también parece claro que el prerrománico asturiano presenta de manera más evidente que ningún otro movimiento artístico hispano de la Alta Edad Media, las conexiones que mantuvo con el mundo de la Antigüedad y el arte clásico y las repercusiones que éstas van a tener en su propia definición como estilo³¹. Ofrece así mismo la posibilidad de comprender a través de sus producciones artísticas el fenómeno de la influencia, la herencia y la imitación del arte antiguo en un contexto totalmente diferente como fue el del mundo medieval.

Son muchas las pruebas que nos permiten afirmar que determinados elementos del arte asturiano prerrománico poseen una carga de influencia, de herencia y en última instancia, de imitación; sobre todo porque como en cualquier primer nivel de formación de una plástica artística, la influencia se presenta como elemento básico para su establecimiento. Así por ejemplo en el caso asturiano, la influencia que el arte clásico prodigó hacia el arte emergente en el norte peninsular, tuvo un carácter concreto y de corto alcance en el tiempo.

Pongamos un ejemplo concreto, de entre los muchos existentes, que nos permita comprender mejor este concepto de influencia. Así las acanaladuras que presentan algunos elementos constructivos de los edificios asturianos, ya sean incisas en los contrafuertes como en Santa María del Naranco o pintadas, como observamos de manera más clara en los gruesos pilares de la iglesia de San Julián de los Prados son muy significativas³². Respecto a ellas, podemos concluir, que reflejan correctamente el fenómeno de la influencia por estar dotado de un carácter concreto, que escapa a la profundidad de la herencia ya que no posee el mimetismo de una copia directa de un modelo concreto, algo que caracterizaría a la imitación. Pues realmente este elemento decorativo es el reflejo concreto de una de las tradiciones más arraigadas en el mundo antiguo: la de decorar

³¹ Debemos tener siempre en cuenta las manifestaciones artísticas visigodas, de las que hoy tan sólo se nos han conservado obras de carácter rural, dispersas y poco esclarecedoras a la hora de intentar considerar su papel en la transmisión de modelos clásicos a la Alta Edad Media. En todo caso, es posible suponer su fuerte dependencia de las artes de la Antigüedad, I. BANGO TORVISO, "Crisis de una historia...", pp. 15-28.

³² No es este el lugar para recoger la abundante bibliografía sobre estos insignes monumentos asturianos, pues la mención que de ellos hacemos sirve tan sólo para la comprensión de los conceptos que analizamos, tomando dichos edificios y sus elementos como un mero ejemplo ilustrativo, sin intención de someterlos a estudio científico.

Para la imagen de las acanaladuras incisas en los sillares que forman los contrafuertes del aula regia de Ramiro I, vid. J. YARZA, *Arte y arquitectura en España 500-1250*, Madrid, 1987, p. 59. Para las de San Julián de los Prados, *Ibidem*, p. 50. También, H. SCHLUNK y M. BERENGUER, *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*, Madrid, 1975, láms. 6-7 y 16-17.

mediante el estriado diversos elementos sustentantes. Concluimos de esta forma que el sistema decorativo de acanalado que presentan algunas de estas estructuras ovetenses refleja en gran medida la influencia que la tradición clásica ejerció sobre el arte de la muy temprana Alta Edad Media. Pero se trata tan sólo de influencia, que no de herencia, debido a su carácter concreto, alejado de la profundidad y arraigo que poseería un motivo decorativo desarrollado en un arco temporal más extenso, algo que correspondería más al concepto de herencia que a la propia influencia.

Por esta misma razón, sus repercusiones van a ser en muchas ocasiones escasas, ya que siguiendo con el ejemplo del arte prerrománico asturiano, debemos pensar en el hecho de cómo este tipo de sistemas decorativos acabó perdiéndose en el tiempo. Es decir, su uso no se prodigó más allá que en determinados ambientes del primer arte medieval cristiano, para acabar convirtiéndose en un elemento infrecuente en los sistemas decorativos del léxico románico peninsular.

Su carácter perecedero se debe a la propia naturaleza de la influencia, incapaz de superar las barreras que la sucesión de las diferentes formas artísticas imponían. Se trata, por lo tanto, de un motivo que nace y muere en un arco temporal menor sin visos de calado en las tradiciones artísticas posteriores.

Diferente se muestra la herencia, sobre todo en el arte asturiano, donde rastreamos dos vías para su formación. La primera de ellas aparece arraigada en los prototipos existentes en la Península Ibérica desde la Antigüedad, mientras que la otra es posible que proceda de la tradición visigoda³³. Sin embargo su

³³ L. ARIAS PÁRAMO, *Prerrománico asturiano: el arte de la monarquía asturiana*, Gijón, 1999, p. 94. Sobre el tema y el concepto de “neovisigotismo” sigue siendo indispensable, por su vigencia I. BANGO TORVISO, “El neovisigotismo artístico de los siglos IX y X: la restauración de las ciudades y templos”. *Revista de Ideas Estéticas*, XXXVII, 1979, pp. 35-54. A este estudio, debemos sumar las recientes aportaciones del profesor Galván Freile: F. GALVÁN FREILE, “Iconografía del soberano en la Alta Edad Media Hispana: Propaganda y Legitimación”, *Sacralités royales en Péninsule Ibérique: formes, limites, modalités (VII-XV siècle)*, Auxerre, Centre d’études médiévales, 26-27 septembre 2003, (en prensa). Resulta muy sugerente la teoría que expresa el autor, según la cual, el comentado “neovisigotismo” no fue un fenómeno restringido sólo al ámbito asturiano y que tuvo sus repercusiones sólo en las artes plásticas creadas bajo el patrocinio de los monarcas astures; sino que considera fundamental para el fenómeno, el papel jugado por el reino de Pamplona-Nájera. Según el comentado autor, obras como el códice *Albeldense* o el *Emilianense*, así como producciones esculpidas, tales como el relieve de Luesia, presentan suficientes indicios como para poder considerarlos como instrumentos funcionales dentro del fenómeno de legitimación del poder por parte de las monarquías hispanas del norte peninsular navarro. Fenómeno, que tal y como se ha demostrado, se llevaría a cabo mediante la asimilación del ideario político y legislativo y en última instancia, artístico de la monarquía hispanovisigoda. Este hecho supondría que el mencionado fenómeno “neovisigotista”, no sería exclusivo del ámbito asturiano. Agradezco al autor la amabilidad mostrada al facilitarme su trabajo antes de la

doble origen no le impide manifestar sus características, pues la herencia posee visos de profundidad mucho mayores que los de la influencia y que son los que le otorga el paso del tiempo.

Así, un elemento artístico es entendido como herencia, cuando ese mismo elemento ha mutado de lugar y espacio cronológico-temporal y puede existir con diferentes usos, significados y desarrollos, diferentes o iguales a los que poseía en el lugar en el que había nacido.

La herencia viaja en el tiempo, cambiando o manteniéndose intacta, pero posee la capacidad de traspasarse de, en este caso, un estilo a otro, sin perder nunca la esencia de su estado inicial. En este sentido se nos muestra clarificador para comprender el concepto, el ejemplo de la estructura de planta basilical que presentan algunas de las construcciones asturianas, ya que puede ser englobado dentro del concepto de herencia. El prototipo nació en la Antigüedad pagana de la arquitectura civil romana³⁴, pasando a través de los siglos a la primitiva arquitectura cristiana, transformándose y mutando en sus usos a través de los tiempos, pero a la vez haciéndose más canónico y más fuerte con el paso de los siglos, es decir más definido, más inmutable.

Según esta idea, un mismo motivo pasaba a través de los siglos, perdiendo su carácter concreto de copia, para pasar a endosar las fórmulas generales, indefinidas y de origen incierto, que serán transmitidas a lo largo de la historia del arte a través de la herencia. No en vano, es en ese momento cuando fruto de este mecanismo de formación y renovación de los estilos, el arte asturiano llega a lo que se ha dado en llamar “renacimiento cultural ovetense”³⁵, y que refleja lo

publicación. Sobre el tema, vid. también E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ y F. GALVÁN FREILE, “Iconografía, ornamentación y valor simbólico de la imagen”, 976 *Códice Albeldense*, Madrid, 2002, pp. 205-277.

Sobre el reino de Pamplona-Nájera en torno al siglo X, vid. L. J. FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA y C. JUSUÉ SIMONENA, *Historia de Navarra. Antigüedad y Alta Edad Media*, vol. I, Pamplona, 1993.

³⁴ Sobre el nacimiento de la estructura basilical vid. F. CABROL y H. LECLERCQ, voz “Basilique”, *Dictionnaire d’Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, vol. II, B, Paris, 1914, cols. 525-602. Hoy en día, sigue estando vigente su estudio sobre la formación de esta tipología constructiva. Los autores se remontan a las formas arquitectónicas paganas de la casa pompeyana, los grandes ejemplos de Oriente, como la basílica de la Santa Cruz de Jerusalén y toda una amplia lista de ejemplos armenios y sirios. Lo interesante para nuestro trabajo es la importancia que los autores conceden en el proceso de formación de la planta basilical a estructuras de tipo civil y doméstico, representadas por la Casa de Livia en el Palatino y la de Cornelius Rufus en Pompeya, entre otras.

³⁵ El fenómeno artístico vino acompañado, como en la mayoría de las ocasiones, del fenómeno histórico. Sobre el caso asturiano, vid. J. I. RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, *La monarquía asturiana*, Oviedo, 2001, pp. 139-146, donde el autor considera que este renacimiento cultural se dio durante los primeros años del siglo IX, bajo el mandato de Alfonso II El Casto. Para el caso artístico, vid. I. BANGO TORVISO, “El neovisigotismo...”, pp. 35-54; ID., “El ocaso de la Antigüedad...”, pp. 175-185. También, M. P.

fundamental que llegó a ser la herencia artística para el desarrollo y esplendor del estilo artístico.

Este concepto lleva implícitas varias acepciones, así, para que en el arte asturiano se diese un renacimiento³⁶, se debía evidentemente recuperar algo ya existente y que habría de pasar a través del tiempo a la cultura astur.

Se trataba entonces de una herencia que iba más allá del mero concepto de influencia, pues no poseía su carácter concreto, minoritario y sectario, además de ser también un fenómeno capaz de sobrevivir a los siglos y ser recuperado en otro tiempo y ámbitos diferentes que llega a basar muchos de sus preceptos artísticos en él.

Si el arte asturiano llegó a concebir un renacimiento cultural, éste se sustentó sin duda sobre las bases de una herencia de la antigüedad clásica, tamizada bajo las primeras oleadas de cristianismo y desarrollada más cercanamente por el mundo visigodo y no bajo los cimientos de una reduccionista filiación o influencia.

La herencia presenta, en el caso de la Historia del Arte, una transmisión inconsciente del elemento a heredar³⁷. De esta forma, por ejemplo la comentada estructura basilical de las iglesias asturianas prerrománicas aparece tomada posiblemente como una herencia inconsciente, no buscada en su carácter concreto de un modelo único, sino transmitida a través de las vías que proporciona el simple devenir del tiempo. El modelo fue asimilado, sin embargo, por una razón única: la posibilidad de reemplazar y reutilizar su estructura para los fines que en ese periodo creyeron necesarios. El elemento en cuestión, la planta basilical, atravesaría diferentes estadios artísticos sin solución de continuidad, perdurando en el tiempo, expandiéndose a través de los diferentes pueblos, algo

GARCÍA CUETOS, “Los Reyes de Asturias. La Cámara Santa de la Catedral de Oviedo”, *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, t. I, León, 2001, pp. 205-214, en especial p. 207 donde al hablar sobre el proceso de creación, tanto social como artística, en el mundo astur, considera que Alfonso II llevó a cabo un “renacimiento cultural ovetense” al recuperar un ideal neovisigotista.

³⁶ La idea de atribuir a las producciones artísticas, desarrollo social y devenir histórico de la monarquía asturiana, un marcado carácter renacentista es compartida por varios autores: L. ARIAS PÁRAMO, *Prerrománico asturiano...*, p. 26, considera que el renacimiento cultural tiene su máximo apogeo en el reinado de Alfonso III el Magno a cuya persona la *Crónica Albeldense* llega a calificar de *scientia clarus*, concepto que evidentemente refleja el papel que el monarca tuvo en este supuesto renacimiento de las artes. Vid.: también M. VALDÉS FERNÁNDEZ, “El Panteón Real...”, pp. 73-84, en especial p. 73, recoge el término “renacimiento político y cultural” al referirse al mandato de Alfonso II y el desarrollo urbano y arquitectónico que de éste se derivaron.

³⁷ Algo que la separa tangencialmente del concepto de imitación, cuyo rasgo definitorio básico es el de consciencia de copia.

que le venía facilitado por su origen, no concreto, por su uso, no limitado, lo que le aleja de la simple influencia y le otorga el carácter de perennidad propio de la herencia, que pasa de unas generaciones a otras sin posibilidad de desaparición o cambio total.

Finalmente el último concepto, el de imitación, rompe la tendencia inconsciente de esta sucesión para pasar a generar un nuevo fenómeno: el de la imitación declarada, meditada y consentida de cualquier elemento ya existente y con entidad propia. Así, imitar supone copiar³⁸, llevar a cabo un proceso de repetición, en el cual se toma como modelo de inspiración un elemento ya constituido³⁹, pero con la existencia de una intención basada en la mera conciencia.

En el caso de la Alta Edad Media, la imitación, cuando existió, se llevó a cabo siempre bajo una total conciencia, buscando un deseo de continuidad. Una continuidad, que se lograba a través de la imitación de un modelo antiguo que se podía copiar de manera inconsciente, o por el contrario, conscientemente.

En el primero de los casos, el hecho de ser una copia inconsciente hace que ya no nos encontremos bajo una imitación, sino más bien bajo el fenómeno de la influencia o herencia, según el caso correspondiente⁴⁰. Sin embargo, lo que sí parece claro es que la imitación, de la índole que fuese, se llevaría a cabo por diversos motivos, sin embargo el más frecuente aparece ligado al prestigio que las formas de la Antigüedad tuvieron la Edad Media, lo que nos pone en contacto con el segundo caso antes señalado, es decir, la copia consciente⁴¹.

Un ejemplo, de nuevo basado en el arte asturiano nos permitirá, no sólo entender mejor el concepto que estamos analizando, sino que además pondrá de relieve la conciencia y admiración que el mundo astur sintió hacia las producciones artísticas de la Antigüedad. Conocidas son las numerosas ocasiones en las que el arte asturiano tomó como modelo de inspiración el arte clásico. Sus

³⁸ La copia, posee diversos grados según el nivel de fidelidad que presente hacia el modelo original. En este sentido, dentro de este concepto se podrían albergar otros, como los de evocación o eco, fenómenos que no tienen como finalidad última la copia, por no reproducir fidedignamente el modelo original. Sobre el tema vid.: S. MORALEJO, "Modelo, copia...", pp. 75-96. Para el concepto de "eco": M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, 1999, pp. 78-81, en especial p. 81.

³⁹ M. MOLINER, *Op. cit.*, p. 92.

⁴⁰ A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, p. 139.

⁴¹ El prestigio de las formas artísticas del mundo antiguo, debe sumarse a otro de los grandes motivos que justifican ese afán de copia que los artífices medievales tuvieron hacia el arte clásico. Estamos hablando de la funcionalidad, razón primera que sin duda impulsó la copia de muchos elementos antiguos reinterpretados en un lenguaje medieval.

producciones eran consideradas como elementos cargados de simbolismo, sobre todo político, ya que muchas de ellas aparecían ligadas a los grandes monarcas del mundo antiguo, y con ello, al poder que estos emanaban. De esta forma, el caso asturiano presentará varios ejemplos de imitación directa y concreta de modelos clásicos, que eran copiados como signo de alcurnia y que dotaban de prestigio a todos aquellos que los utilizasen⁴².

El caso más significativo y paradigmático lo ofrecen las jambas de la iglesia palatina de San Miguel de Lillo, donde encontramos un ejemplo claro de imitación.

En este caso concreto, observamos que se trata de una imitación por su carácter intencionado, concreto en su génesis y también concreto en cuanto al modelo que copia. El mismo fenómeno se da en cuanto al periodo artístico del que se copia el motivo, la Baja Antigüedad, auténtico modelo consciente de significación política. Así, mediante esta obra, tal y como se viene señalando, se buscó una posible emulación y asimilación del poder de la Roma Imperial y su legado. Elementos estos, cuyo prestigio perdurarían más allá que su propio poder político⁴³.

Las jambas de Lillo⁴⁴ son, por conocer el modelo original que las pudo inspirar, un ejemplo de copia o imitación. No sólo por el rango de prestigio que presenta su iconografía imperial y la identificación que con estos ideales pudo llegar a tener la corte asturiana, sino también porque se trata de una imitación absolutamente consciente de un motivo concreto, el díptico consular romano-bizantino del cónsul Aerobindus⁴⁵, o en su defecto, uno de similares características.

⁴² L. ARIAS PÁRAMO, *Prerrománico asturiano...*, pp. 70-71.

⁴³ F. A. MARÍN VALDÉS, "Observaciones sobre la adopción de *loci classici* en el arte prerrománico asturiano: factores de continuidad", *Actas VI Jornadas de Arte. La Visión del Mundo clásico en el arte español*, Madrid, 1993, pp. 15-23, particularmente p. 13.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 23, considera que son un ejemplo de la tendencia renovadora y de imitación del poder imperial, por parte de la monarquía asturiana.

⁴⁵ Para este marfil, datado en el año 506 d.c. ver L. ARIAS PÁRAMO, *Prerrománico asturiano...*, pp. 176-177, donde recoge el hecho de cómo el artista medieval pareció "inspirarse", es decir tomando como modelo una primera obra, se lleva a cabo un primer grado de imitación, que es en lo que realmente consiste la -inspiración en-. Sobre la filiación de la escultura en piedra del periodo ramirense con el trabajo ebúrneo, vid. P. GARCÍA TORAÑO, "Los dípticos consulares y el ramirense", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 35, 1981, pp. 837-848. También V. NIETO ALCAIDE, *Arte Prerrománico Asturiano*, Salinas, 1989, pp. 131-135 y 144-149. Más interesante, por sus planteamientos para el estudio de la iconografía de las jambas y sus relaciones con la representación del soberano en los primeros siglos del medioevo, F. GALVÁN FREILE, "Iconografía del soberano...". El autor menciona un díptico del Museo Nacional de Suiza, en Zurich como una de las piezas que pudo estar en la órbita de los

Existe entonces una obra concreta -el díptico de Aerobindus- que fue creada en un espacio y tiempo con una determinada función y que en época medieval es imitada, descontextualizando su fin inicial para adaptarlo a los nuevos usos, pero manteniéndose en esencia a través de su composición iconográfica y mensaje ideológico.

La historiografía en general ha demostrado sobradamente cómo durante la Edad Media esta tendencia fue frecuente y cómo existió una conciencia de recuperación de modelos antiguos⁴⁶, aunque si bien ésta se llevó a cabo gracias a que los hombres del medievo se sintieron partícipes y continuadores del espacio socio-histórico de la Antigüedad. Retornando los modelos de ese periodo sintiéndolos tan profundamente suyos que se llegarían a tomar licencias absolutas en cuanto a su interpretación y uso⁴⁷.

Llegados a este punto y para unificar nuestro discurso, debemos buscar una conexión entre los tres conceptos anteriores. De esta manera, si admitimos la existencia de un rasgo común que unifique estas tres categorías, debemos admitir que ese rasgo es el de la existencia (**influencia**), conciencia (**herencia**) y admiración (**imitación**) hacia un pasado, en nuestro caso artístico, representado por las producciones del arte antiguo. Entendiendo, que fue precisamente esa misma admiración hacia la Antigüedad, la que marcará definitivamente las bases teóricas y estilísticas sobre las que se asentará el discurso del arte medieval occidental. Un arte que una y otra vez resucitará, esto es, hará renacer las formas artísticas de la Antigüedad clásica⁴⁸.

En un artículo que trataba de indagar en el proceso de formación del arte románico y sus fuentes, S. C. Simon escribía, “*podemos calificar el arte románico como una edad de **renacimiento***”⁴⁹, afirmación que sin duda enlazaba con las importantes obras que diversos autores como Panofsky o Adhémar habían

modelos que inspirarían supuestamente las jambas asturianas. Señala además los clásicos ejemplos del díptico de Aerobindo o el de Anastasio, que según las teorías más tradicionales pudieron inspirar la obra, o al menos un modelo similar. Muy sugestiva resulta la llamada de atención sobre el lugar en el que fueron colocadas las jambas, bajo la tribuna regia del edificio, algo que según el autor, debe emparentarse con la tradición bizantina, donde ocurría algo similar.

⁴⁶ P. BURKE, *El Renacimiento*, Barcelona, 1999, p. 13.

⁴⁷ A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, pp. 9-11

⁴⁸ Así, Panofsky escribe: “*La Edad Media había dejado insepulta a la Antigüedad, y alternativamente galvanizó y exorcizó su cadáver (...)*”, E. PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos...*, p. 173, donde metafóricamente atribuye a los artífices de la Edad Media un papel activo en el renacimiento de los ideales artísticos de la Antigüedad.

⁴⁹ S. C. SIMON, “*L’art roman, source de l’art roman*”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XI, 1980, pp. 249-267, especialmente p. 249 (La negrita es nuestra).

llevado a cabo décadas anteriores en busca del origen y formación del arte medieval.

Otro de los aspectos a tener en cuenta, para llevar a cabo nuestro análisis, viene dado por la limitación del historiador del arte. Así, la tarea de analizar el significado que los hombres del medievo atribuyeron al concepto de “renacimiento”, se presenta, en principio, como una tarea más propia de un filólogo. Sin embargo, entender qué características poseen las producciones humanas realizadas bajo esta denominación, si es verdaderamente el fin del historiador del arte, el cual debe entender cada renacimiento como un proceso histórico del que formarían parte todos los aspectos relacionados con el ser humano y su actividad creadora⁵⁰.

A estos numerosos problemas, debemos sumar otros no menos importantes, como es el carácter restrictivo que la sociedad contemporánea ha atribuido al término “renacimiento”, delimitándolo a un determinado periodo cronológico, el siglo XV⁵¹ o XVI, dependiendo de los diferentes lugares geográficos. Esta idea conduce, cuanto menos, a la infravaloración de otros tipos de renacimientos que de manera menos definida se habían producido a lo largo de los diferentes periodos históricos. Ante esta polisemia conceptual y para analizar, qué debemos entender como arte renacentista, incluso como arte del “renacimiento medieval”, recurrimos de nuevo Panofsky, autoridad en el tema. Para él no existió un único Renacimiento, sino más bien una constante tendencia renovadora a lo largo de los últimos milenios de la civilización occidental⁵², de forma que podemos deducir que la propia civilización en sí, y con ella el arte, viven en un continuo proceso de renovación. Sin embargo, el autor no llega a definir de manera clara la concepción semántica del término “renovación” que toda evolución de los estilos lleva consigo.

Cada estilo artístico generó la existencia de múltiples renacimientos⁵³, que en el caso medieval llegarían a ser innumerables⁵⁴, lo que acabó provocando una

⁵⁰ P. BURKE, *Op. cit.*, pp. 7-14.

⁵¹ M. MOLINER, *Op. cit.*, p. 996.

⁵² E. PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos...*, pp. 38-39.

⁵³ P. BURKE, *Op. cit.*, p. 13.

⁵⁴ De entre los más conocidos, dentro del periodo medieval, destacan el llamado “renacimiento carolingio” y lo que se ha dado a conocer como “protorenacimiento”. Ambos son lo que E. PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos...*, p. 164 denomina “renacimientos” diferenciándolo del Renacimiento que inauguraría la época moderna, que es sin duda el más permanente, definido y conocido. La definición del estilo renacentista como Renacimiento -con R mayúscula- aparece a mediados del siglo XIX y se le suele atribuir al historiador francés Jules Michelet y al crítico John Ruskin. También las teorías del suizo Jacob

multiplicidad de conceptos diferentes para referirse a un mismo fenómeno. De ahí que en este primer apartado intentemos proponer también una definición utilitaria del concepto renacimiento que sirva para el desarrollo de nuestro trabajo, dejando para el siguiente capítulo el análisis de los casos concretos, con ejemplos significativos de cada uno de estos renacimientos dentro del ámbito cronológico medieval.

Desde finales de la Antigüedad tardía los diversos pueblos irían, según lo visto hasta ahora, recuperando paulatinamente los ideales artísticos más destacados de cada momento histórico. No en vano, ya dentro del propio arte romano clásico imperial encontramos, en determinados momentos, un interés extremo por la vuelta a los modelos clásicos de la Antigüedad, en ese caso próxima y además, admirada⁵⁵. Este hecho no fue un fenómeno ni mucho menos aislado, pues poco tiempo después, ya tras la caída del mundo romano, pero aún sin la disipación de su poder político, el emergente mundo cristiano llevará a cabo una recuperación inicial de parte de los ideales artísticos de la cultura pagana. Ello explicaría porqué parte de las formas, iconografías⁵⁶ y fundamentos estéticos del primer arte cristiano se basan en la recuperación o renacimiento del arte de la Antigüedad clásica y de la Antigüedad tardía. Este hecho fue relevante hasta el punto de que son varios los autores que afirman que el primer arte cristiano nació de un renacimiento de las formas que el mundo clásico le había hecho heredar. Incluso no faltarán estudiosos, que consideren este arte cristiano inicial como la última creación original del arte clásico⁵⁷.

Burckhardt fueron claves para definir dicho concepto. Sobre el origen del término, vid.: P. BURKE, *Op. cit.*, p. 7.

⁵⁵ El caso más llamativo aparece representado por el fenómeno de lo que P. ZANKER, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992, pp. 234-235, ha dado en llamar la *renovatio augustea*. Para el fenómeno del culto a la *Antigüedad* dentro de la propia Antigüedad ver el punto 2.2 de este trabajo, en el apartado relativo a los “Renacimientos”.

⁵⁶ Para un breve estudio de determinadas iconografías paganas cristianizadas, en concreto la de Danae, Venus, Virgen María, Prometeo, Cristo Creador y Moscóforo-Buen Pastor, véase I. MATEO, “Temas paganos cristianizados”, *Actas VI Jornadas de Arte. La Visión del Mundo clásico en el arte español*, Madrid, 1993, pp. 37-48, de manera especial p. 39.

⁵⁷ A. FUENTES DOMÍNGUEZ, *Arte paleocristiano*, Madrid, 1991, p. 4. Sin embargo el arte de la Antigüedad tardía y el nacido en el seno de las primeras comunidades cristianas no pueden ser considerados como una derivación natural de un estilo. El uno no llevó al otro por evolución formal, más habida cuenta de la ruptura ideológica que el desarrollo de la religión cristiana provocó con respecto a la existente dentro del mundo romano. De ahí que debamos entender el arte cristiano primitivo como un arte desarrollado en el marco de la Antigüedad y sin embargo enteramente no antiguo. Sobre el tema, vid.: F. ROMO GARCÍA, *La escultura del siglo XI...*, p. 60; S. SEBASTIÁN, *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, liturgia e iconografía*, Madrid, 1994, p. 140 incide en un aspecto que será además, una de las líneas básicas que vamos a desarrollar en este trabajo. La de la imposibilidad de concebir un arte cristiano sin la herencia que le traspasó el arte clásico y muy en especial el arte romano.

En consonancia con esto, son varias las teorías que apuntan que durante los últimos siglos del mundo antiguo se produjo ya un primer renacimiento⁵⁸, vinculado a las producciones artísticas aún bajo la órbita del desaparecido imperio romano y, aunque especialmente visible en las obras arquitectónicas, acabará impregnando a las demás artes de los siglos V y VI. Observamos según esta teoría, un intento de renacimiento, que aunque visible en casos esporádicos, bien sirve para comprender el alcance del fenómeno. Se trataba de un renacimiento, sobre todo por la voluntad de dotar a unas formas artísticas ya existentes de nuevos usos y significados, para poder aplicarlos a una nueva sociedad, la cristiana, muy diferente a la romana y que forzosamente implicaba un cambio. El nuevo arte poseía un determinado valor de novedad, rasgo ineludible de cualquier renacimiento, y en el caso del “sixtino”, llevaba consigo inseparablemente un elemento de cambio, impuesto por la nueva sociedad y los usos del cristianismo⁵⁹.

Sin embargo, avanzados los siglos, y desvinculados del ambiente romano⁶⁰, los diferentes fenómenos de recuperación del ideario clásico, ya fuese en su vertiente innovadora a través del renacimiento o más conservadora a través de la renovación, no dejaron de sucederse.

La incorrección con que habitualmente se han venido usando estos conceptos, sin aclararlos inicialmente y definirlos, ha provocado que muchos de los movimientos de recuperación de los ideales clásicos en el periodo medieval

⁵⁸ R. KRAUTHEIMER, *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid, 1984, pp. 103-104. Habla más concretamente de un “renacimiento sixtino”, movimiento que debe su nombre a Sixto III (432-440). Durante su mandato se llevaron a cabo obras como Santa María la Mayor de Roma, recuperando de manera total el arte clásico de la época de Trajano, pero bajo el prisma de la cristianización de los modelos paganos. Véase también el apartado 2 dedicado a “Renacimientos” de este trabajo.

⁵⁹ La idea se ve refrendada por la definición que M. MOLINER, *Op. cit.*, p. 996, da sobre el concepto renacimiento, en el que se entiende que todo fenómeno de renacer lleva implícito el adjetivo de novedad: “Nacer de nuevo. Adquirir nuevas fuerzas o ánimos”, definición que se separa sustancialmente de la dada para el concepto de renovación, donde como veremos más adelante, el cambio y la novedad no existen.

⁶⁰ No debemos olvidar que el alcance del fenómeno renovador tuvo diferentes grados dependiendo del lugar geográfico en el que se desarrollaba. Así, el legado de la Antigüedad clásica se mostraría de manera más evidente en Italia, donde nunca llegó a perderse, ya que el proceso de herencia se llevó cabo bajo un “hábito de pensar en términos romanos”: S. KOSTOF, *Historia de la arquitectura*, vol. 2, Madrid, 1988, pp. 551-552. Sobre la importancia del germen local que el arte antiguo tuvo en cada territorio y su influencia en el arte alto medieval también incide J. ARCE, “Arte romano en Hispania”, *El arte de España. Altamira y los orígenes del arte español*, vol. I, Barcelona, 2002, pp. 43-80, particularmente p. 73. Idéntica idea, pero con una denominación diferente, tiene Panofsky del fenómeno. Para él, en determinados lugares como Italia, Norte de África, España y la Galia meridional, existía durante el periodo que comprende el fin de la Antigüedad e inicio del arte medieval, una fuerte tradición clásica autóctona que influyó decisivamente en la formación del nuevo estilo. Es lo que denomina “estilo subantiguo”: E. PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos...*, p. 85.

se hayan visto sumergidos en un ambiente de indefinición, de forma que mientras que algunos autores advierten entre los siglos V y VI un fenómeno renacentista, otros sin embargo prefieren incluirlo bajo el concepto de renovación, provocando una confusión total en la utilización de dichos vocablos⁶¹.

Sin embargo, las últimas producciones del arte antiguo que intentaron recuperar los ideales del arte clásico, ya sean adscritas al primer arte cristiano, al arte de los pueblos invasores (y entre ellos evidentemente los visigodos) o el arte producido en Roma desde el siglo V al VIII, llevaron a cabo un fenómeno de renacimiento y no de *renovatio*. Este hecho es factible si tenemos en cuenta que todas estas obras artísticas fueron reinterpretadas bajo las formas y leguajes antiguos para readaptarlos a sus nuevos usos y llevar a cabo una regeneración basada en la novedad. Es por ello, que se les pueden englobar bajo el título de renacimiento, esto es, volver a nacer y consecuentemente hacerlo de forma totalmente nueva.

Mucho más correcta sería la aplicación del concepto *renovatio* al arte del periodo carolingio, entendiéndolo como un fenómeno de “*rapprochements*” que podía coexistir con otros como *renovare* o *redintegrare*⁶². Sin embargo, la diferencia fundamental con respecto al término renacimiento viene dada de nuevo por la concepción semántica del mismo, según la cual la renovación implica una vuelta o revalidación de “*una cosa decaída, envejecida, olvidada, etcétera*”⁶³, definición en la que no se da cabida a la palabra novedad.

El arte carolingio llevó a cabo una renovación, en cuanto tan sólo buscó recrear, que no heredar, el arte de la Antigüedad clásica, sin visos de aportar una significación propia, manteniendo un significado de formas e imágenes inalterado. Los cambios y reinterpretaciones del material clásico no existieron, como hubiera ocurrido en el caso de un renacimiento auténtico. Ello hace que la *renovatio* carolingia se caracterice no por una leve influencia ni tampoco por la

⁶¹ F. MASSIP BONET, *Prerrománico y románico*, vol. 2, Barcelona, 1997, p. 579, donde alude a una cierta *renovatio* para referirse al arte de Roma, Galia y España visigótica, utilizando por tanto un concepto diferente al de renacimiento, el de renovación. Mediante su uso señala esta vuelta hacia lo clásico, como fenómeno precedente de la carolingia. Y englobado por tanto en el arte de la Antigüedad tardía. El concepto usado puede llevar a error, pues lo realizado en estos territorios encaja mejor bajo el concepto de renacimiento que de renovación.

⁶² E. PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos...*, p. 85, donde usa dichos conceptos. Bien diferente se muestra Santiago Sebastián al considerar la *renovatio* carolingia como un renacimiento, si bien usándolo más como sinónimo de renovación, lo que refleja una vez más la conflictividad y confusión en el uso de dicha terminología, S. SEBASTIAN, *Op. cit.*, pp. 190-191.

⁶³ M. MOLINER, *Op. cit.*, p. 998.

trascendencia de una herencia, sino que en algunos casos, aparece definida por la simple imitación sin comprensión⁶⁴. Una cita o paráfrasis sin visos de una nueva reinterpretación cristiana, algo que hubiera caracterizado a cualquier renacimiento⁶⁵.

De esta forma lo que diferenció, por ejemplo, al arco de triunfo de la basílica romana de Sixto III y a la conocida Torhalle Königshalle de Lorsch⁶⁶, fue ni más ni menos, que la primera se desarrolló bajo un fenómeno de **renacimiento** de la Antigüedad y la segunda bajo una **renovación** que miraba a dicha Antigüedad.

El pórtico carolingio se nos presenta como una simple paráfrasis de la Antigüedad, sin pretender una nueva revalorización de su significado, al menos no tan agudizada como la que va a ofrecer el caso del cristianizado arco de Santa María la Mayor de Roma.

En Lorsch, la estructura emula los grandes arcos de triunfo romanos, como el de Constantino o edificios tan señeros como el Coliseo⁶⁷, pero remitiéndose en su significado al que el mundo antiguo le había dado; arco de triunfo y acceso a los foros imperiales⁶⁸.

Por el contrario, en el arco triunfal que da acceso al presbiterio desde la nave central de Santa María la Mayor de Roma, encontramos una verdadera

⁶⁴ E. PANOFISKY, *Renacimiento y renacimientos...* p. 164.

⁶⁵ *Ibidem.*, pp. 134-135.

⁶⁶ Sobre el llamado Pórtico de Lorsch la bibliografía es abundante, sin embargo recoger todos los trabajos referidos a sus aspectos arquitectónicos y decorativos, desviaría nuestro objetivo. Más interesantes son los aspectos simbólicos del mismo, que además ayudarán a comprender su adscripción al fenómeno de la renovación. Mediante este arco se accedía al *atrium* y las dependencias monacales, evocando el arco de tres vanos que Trajano hizo construir en los foros para dar acceso al espacio público columnado que le precedía. También se le ha relacionado con algunas puertas de murallas romanas, sobre todo las de Aureliano en Roma: S. KOSTOF, *Op.cit.*, pp. 485-486. Para su estudio en relación con sus usos como arco de triunfo y sala de justicia o *laubiae*, vid.: F. GALTIER MARTÍ, *La iconografía arquitectónica en el arte cristiano del primer milenio. Perspectiva y convención; sueño y realidad*, Huesca, 2000, en especial p. 177. También R. SILVA, “*Et domuncula, in qua sedebatur ad iudicandum, erat in media porticu*”. Alcune considerazioni sulla Königshalle di Lorsch”, *Arte d’occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, vol. I, Roma, 1999, pp. 41-47; H. SCHEFERS, “Die „Königshalle””, *Weltkulturerbe Kloster Lorsch das Mittelalter erwacht*, Regensburg, 2003, pp. 12-15.

⁶⁷ E. PANOFISKY, *Renacimiento y renacimientos...*, pp. 89-90.

⁶⁸ Además de poseer valores funcionales, que no simbólicos, como es la de servir de sala de recepción y *laubia* del monasterio, es decir como lugar para la impartición de justicia, vid.: F. GALTIER MARTÍ, *La iconografía arquitectónica...*, p.177. Es decir, vinculado a funciones derivadas del uso civil y político que del arco de triunfo se había hecho en Roma, pero sin llevar a cabo un renacimiento de su significado como ocurrirá en el arco de triunfo de Santa María la Mayor, auténtica revalorización de la estructura basada en profundos y complejos valores cristianos atribuidos mediante la reinterpretación de esta estructura pagana. Con Lorsch nos encontramos sin duda ante una *renovatio*.

*reinterpretatio christiana*⁶⁹ de la estructura pagana del arco de triunfo, ahora concebido como símbolo triunfal, no político-civil, sino religioso.

Es el acceso a la Ciudad Sagrada o Jerusalén Celeste⁷⁰, en forma de arco que como era habitual en el mundo medieval, podía llegar a significar la parte por el todo⁷¹, donde el arco triunfal romano era sometido a un verdadero renacimiento, que transformaba su significado absolutamente, para pasar de ser un mero elemento conmemorativo a contener una carga ideológica fuertemente cristiana, tamizada además por determinados elementos de la tradición judía⁷².

Los mosaicos del arco de triunfo de Santa María la Mayor de Roma, derivados de los relieves de la basa de la columna de Arcadio en Constantinopla -por lo tanto paganos y con un marcado carácter triunfal que buscaba la exaltación del poder del emperador- pasaban, mediante este “renacimiento

⁶⁹ Constantino, figura clave en la formación del arte cristiano y la reinterpretación de modelos de la Antigüedad, hizo colocar sobre el arco de triunfo de la primitiva basílica de San Pedro del Vaticano la siguiente inscripción: “*Porque guiado por ti el mundo se eleva triunfante a los cielos, Constantino, un victor, te edificó esta sala*”. A partir de este momento la figura del arco triunfal renació para desarrollarse con su nuevo significado a lo largo de todo el arte altomedieval. Sobre la inscripción vid.: S. KOSTOF, *Op. cit.*, p. 450. Así se entiende por ejemplo, el arco triunfal de Santa Práxedes de Roma, considerada como caso paradigmático de esta simbología, donde dicho significado se ve reforzado por el iconográfico, con la representación física de la Ciudad Celestial, A. GRABAR, “L’iconographie du Ciel dans l’art Chrétien de l’Antiquité et du Haut Moyen Âge”, *Cahiers Archeologiques*, 30, 1982, pp. 5-30, en especial p. 10.

⁷⁰ De sobra es conocida esta resignificación cristiana que del arco de triunfo pagano se llevó a cabo en la simbología de los elementos arquitectónicos de la basílica medieval, donde podía aludir, él sólo, a la Jerusalén Celeste, tal y como señala S. SEBASTIÁN, *Op. cit.*, p. 286; vid. también E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “El arco: tradición e influencias islámicas y orientales en el románico del reino de León”, *Awraq*, 5-6, 1982-1983, pp. 221-242. Sin duda el ejemplo más conocido al respecto en suelo hispano viene ofrecido por la portada de Santa María de Ripoll, entendido como gran arco triunfal romano esculpido, que incluso se ha llegado a comparar con la llamada Porta Negra de Bensaçon. Bajo su arcada se accedía a la eternidad, idea que aparece sintetizada en su programa escultórico, M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *El calendario medieval hispano (s. XI- XIV)*, Salamanca, 1996, pp. 83 y 247. Sobre el tema, vid. también Y. CHRISTE, “La colonne d’Arcadius, Sainte- Pudentienne, l’arc de Eginhard et le portail de Ripoll”, *Cahiers Archéologiques*, XXI, 1971, pp. 31-42, especialmente, p. 40 y X. BARRAL I ALTET, “Propaganda eclesiástica y poder feudal. El orden del mundo en las fachadas románicas”, *Propaganda y Poder. Congreso Peninsular de História da Arte*, Lisboa, 1999, pp. 57-70, particularmente pp. 61-62, quien considera el caso de Ripoll como inspirado en la Antigüedad constantiniana y en la idea del poder imperial romano, hecho que parece fundamental para entender el posterior desarrollo de la escultura en las fachadas románicas.

⁷¹ En el tímpano del hastial sur del crucero de la basílica de San Isidoro de León aparece representado, dentro de la escena de la *visitatio sepulchri*, un arco que cobija la figura de un ángel que señala y enseña a las tres Marías el sepulcro vacío del Resucitado. Aquí, como en tantos otros casos del arte medieval, el arco viene a aludir a una idea que va de lo particular a lo general, del simple elemento arquitectónico al símbolo del Santo Sepulcro y por extensión de la Jerusalén Celeste, véase al respecto E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “El arco: tradición e influencias...”, pp. 225-226.

⁷² El arco era la forma que los judíos dieron al Arca de la Alianza, simbolizando también el Templo de Jerusalén. Sobre esta cuestión, vid.: T. VELMANS, “Quelques versions rares du thème de la Fontaine de Vie dans l’art paléochrétien”, *Cahiers Archeologiques*, XIX, 1969, pp. 29-43, en especial p. 41.

sixtino” a erigirse como símbolo del poder de Dios en la tierra⁷³, y se convertía en el ejemplo perfecto de renacimiento clasicista dentro del mundo medieval.

La Edad Media albergaría dentro de sus producciones artísticas los dos tipos de actitudes hacia la Antigüedad clásica que hemos señalado: por un lado tomaría elementos de la tradición antigua, sometiéndolos a una revisión y dotándolos de un nuevo significado. Pero también llegaría, por el otro, a parafrasear el arte clásico con el único objetivo de la imitación, sin saber realmente lo que se estaba copiando⁷⁴, fenómeno éste que fue mucho menos abundante que el anterior, reflejando además más que ningún otro arte, el hecho conflictivo de enfrentarse a la observación de la obra de arte antigua, unas veces bajo la reinterpretación o copia⁷⁵ y otras bajo la simple reutilización⁷⁶.

A través de un ejemplo basado en el análisis iconográfico y estilístico de una obra artística señera, entenderemos estas ideas y sobre todo nos permitirá comprender uno de los aspectos más significativos del arte medieval y las relaciones que este mantuvo con las producciones del arte antiguo; es decir, la actitud que el artista románico tomaba ante una pieza perteneciente a un periodo artístico del pasado.

Una de estas actitudes viene definida por la reinterpretación, es decir un motivo es tomado y reelaborado por el artista medieval, absorbiendo el significado pero cambiando el significante⁷⁷, lo que se traduce en una creación original y de sentido totalmente nuevo.

⁷³ A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, p. 52.

⁷⁴ Para el concepto de copia véase S. MORALEJO, “Modelo, copia...”, pp. 91-93. El autor entiende el concepto de una manera general, incluyendo dentro de él los fenómenos de influencia e imitación, sin embargo también es partidario de conceder a los fenómenos de la copia, imitación e influencia un peso fundamental en la formación del arte alto medieval.

⁷⁵ Fenómeno conocido también como *spolia in re*, es decir, “un nuevo empleo admirativo del estilo, de los motivos y del tema de una obra, en el que el artista a través de la imitación realiza una expropiación conceptual y ecléctica de su objeto de inspiración”. Definición dada por M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “Capitel románico inspirado na Orestíada do sarcófago de Husillos”, *Luces de Peregrinación*, Santiago de Compostela, 2004, pp. 252-254, particularmente p. 252.

⁷⁶ También llamado, *spolia in se*, o “a utilización física dunha peza antiga nun novo contexto medieval”, *Ibidem*, p. 252. Este fenómeno viene marcado unas veces por una reutilización funcional de la pieza según reglas de economía del trabajo y otras bajo la atribución a dicha pieza de connotaciones simbólicas, según las cuales la obra emana prestigio y dignifica a quién la usa, por el hecho de pertenecer a una época considerada gloriosa, como fue la Antigüedad. Ver el apartado dedicado a los *spolia* y reutilización funcional y simbólica del presente trabajo.

⁷⁷ Este doble significado para un mismo significante encaja con lo que se ha dado en llamar “principio de disyunción”, fenómeno mediante el cual en la Edad Media se otorgaba una significación no clásica a una forma o modelo clásico, es decir *spolium in re*, E. PANOFKY, *Renacimiento y renacimientos...*, p. 136-137.

Ejemplo clarificador, por estar muy estudiado, es el del sometimiento al “principio de disyunción” que la Edad Media llevó a cabo con la iconografía clásica de *Tellus* o lo que es lo mismo, la diosa de la fecundidad personificada, tal y como vemos en el *Rollo Exultet* de la catedral de Bari⁷⁸. Esta figura pasó, gracias al prisma reintérprete cristiano, a ser entendida como la Lujuria o la mujer atormentada por los monstruosos animales que antaño le habían otorgado su carácter de diosa benefactora⁷⁹; lo que convierte este motivo en un claro ejemplo de renacimiento iconográfico (**fig. 1**).

Un caso más conocido lo ofrece la iconografía del sarcófago de Husillos: el más famoso ejemplo hispano del renacimiento de la Antigüedad en el periodo medieval, que en todas sus fases de desarrollo estudió el profesor Serafín Moralejo, marcando fuertemente parte de la historiografía relativa al fenómeno de la recuperación del arte clásico en la Edad Media y la dedicada al nacimiento y desarrollo del arte románico en general⁸⁰.

En este caso nos encontramos más ante una *renovatio* de la Antigüedad clásica que ante un renacimiento de la misma. En parte debido al hecho de que cuando el artífice medieval tomó como modelo el sarcófago clásico, lo hizo sin conocer realmente el significado de la leyenda de Orestes que se mostraba tallado

⁷⁸ *Ibidem*, p. 94-95. La representación en cuestión se encuentra en el *Rollo Exultet*, Ms. Lat. 6, III, f. 83 r. del Tesoro de la catedral de Bari, y representa la Tierra y la bendición del cirio pascual. Este hecho es visible en uno de los capiteles tallados del Panteón Real de San Isidoro. En concreto nos referimos al ubicado en la zona más occidental del recinto, es decir el modernamente llamado Panteón de Infantes y que se adhiere a uno de los paños de la muralla romano-medieval. Allí fue colocada la figura de una mujer desnuda atacada por cuatro serpientes; dos succionadoras de los pechos y otras dos dispuestas a atacar su cabeza. Sin duda se trata del tema antiguo de la Diosa Madre, cristianizado aquí en forma de mujer lujuriosa.

⁷⁹ J. LECLERCQ-KADANER, “De la Terre-Mère à la Luxure. A propos de la “migration des symboles”, *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 69, XVIII, 1975, pp. 37-43. Para el caso hispano y centrándose en el capitel de la girola de la primera campaña de la catedral compostelana ver V. R. NODAR FERNÁNDEZ, “De la Tierra Madre a la Lujuria: a propósito de un capitel de la girola de la Catedral de Santiago”, *Sémata*, vol. 14, 2002, pp. 335-347.

⁸⁰ Para analizar el impacto de esta obra romana sobre la escultura románica hispana queda tan sólo remitirnos a la obra de Moralejo, donde lleva a cabo un pormenorizado examen de las repercusiones que tuvo sobre la plástica románica hispana. Entre las más destacadas de sus publicaciones respecto al tema ver, S. MORALEJO, “La reutilización...”, pp. 279-288; ID., “Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca”, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Madrid, 1976, pp. 227-233. Más recientemente, D. OCÓN ALONSO, “Los modelos clásicos de la escultura monumental española: de fines del siglo XI a fines del siglo XII”, *Actas del X Congreso del CEHA, Los Clasicismos del Arte Español*, Madrid, 1994, pp. 67-73, donde también incide en otros factores fundamentales para comprender el fenómeno de recuperación de las artes en el medioevo, tales como el impacto de lo carolingio o el arte comneno. También M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “Sarcófago...”, pp. 248-250.

en su cista (**figs. 2 y 4**). Se produjo aquí una imitación del significante, alejándolo de su significado original⁸¹.

Sin embargo, tal y como veremos, el caso más abundante en la Alta y Plena Edad Media fue el del renacimiento de la Antigüedad en cuanto a su matiz reinterpretativo, y no una *renovatio* marcada por la simple paráfrasis o *topoi*.

1.2 EL *SPOLIUM*: EL FENÓMENO DEL “RENACIMIENTO MEDIEVAL” BASADO EN LA REINTERPRETACIÓN CRISTIANA.

La manera que el arte de la Edad Media tuvo de relacionarse con las producciones artísticas de la Antigüedad, aparece vinculada al fenómeno del *spolium*, ya que mediante él, los artífices medievales entraban en contacto con la obra de arte antigua, ya fuese apoderándose intelectualmente de ella o de una manera física. Será entonces, a través de dicho mecanismo, de donde nacerán los dos grandes tipos de expoliaciones que el medievo llevó a cabo con las piezas del arte clásico.

Expoliar significa etimológicamente “*apropiarse y despojar a alguien o algo, mediante cualquier método que generalmente es forzado, de aquello que le pertenece*”⁸². De tal manera que en las artes, como en las demás acciones del hombre, la reutilización conceptual y material fue muy frecuente.

Los dos grandes *spolia* que se han venido diferenciando, tal y como venimos apuntando, son los siguientes:

Por un lado, los llamados *spolium in se* o la reutilización física de una pieza de arte antiguo en un nuevo contexto medieval. Mientras que por el otro existen los llamados *spolium in re* o lo que es lo mismo, una reinterpretación de la plástica, motivos y tema antiguos, por parte del artífice medieval⁸³, que usa y que se aprovecha de una pieza de arte que perteneció a un periodo cronológico diferente. Ejemplos del uso de piezas antiguas en construcciones medievales son

⁸¹ Parece que la idea general de la escena fue entendida por el escultor medieval, sobre todo en lo relativo a la representación de un hombre atormentado. Vid.: M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “Capitel románico...”, pp. 252-254, en especial p. 252. Sin embargo el autor del capitel de San Martín de Frómista, inspirado en este sarcófago, sólo alcanzó a leer un primer nivel iconográfico, el que se mostraba evidente ante la lectura del significante en el sarcófago. Por lo demás no tenemos pruebas suficientes para afirmar que el autor llevó a cabo una reinterpretación de la historia en clave cristiana, habida cuenta de la eliminación de figuras fundamentales en la narración de la leyenda clásica. Se aparta por lo tanto del concepto de renacimiento para engrosar la lista de renovaciones esporádicas en clave imitativa que abundaron en el periodo medieval.

⁸² M. MOLINER, *Op. cit.*, p. 1260.

⁸³ Veáanse notas 77 y 78 del presente trabajo.

de lo más abundante e incluso en empresas de gran envergadura promovidas por grandes y poderosos monarcas.

Pongamos un ejemplo que aunque descontextualizado del ámbito hispano, permite hacernos una idea del calado de esta práctica.

Cuando Justiniano inicia la construcción de Santa Sofía de Constantinopla proclamó una orden mediante la cual pedía que desde todas partes del reino se enviasen todo tipo de piezas para la construcción de su nuevo templo⁸⁴. El mandato ordenaba por lo tanto, llevar a cabo y de manera consciente, una expoliación *in se* que posiblemente pretendía mediante el reemplazo, un mayor avance en las obras y ahorro de trabajo y materiales. Sin embargo, determinadas noticias relacionadas con este hecho hacen sospechar sobre las connotaciones contenidas en el uso de dichas piezas.

Así, tras la orden dada por Justiniano, una viuda de la ciudad de Roma, Marcia, envió a Constantinopla mediante una balsa⁸⁵ una dote de ocho columnas⁸⁶ a cambio de la salvación de su alma⁸⁷, hecho éste que permite entrever ciertas connotaciones simbólicas e ideológicas en la reutilización de este material.

Desde el punto de vista de los *spolia in re*, el caso más destacado en suelo hispano y tal como hemos señalado, es el del sarcófago de Husillos, auténtica cantera temática y estilística del arte románico⁸⁸.

⁸⁴ J. M. EGEA, *Relato de cómo se construyó Santa Sofía. Según la descripción de varios códices y autores*, Granada, 2003, pp. 81-83, donde recoge el siguiente texto: “buscaren columnas, vigas, paneles y placas de jaspe, cancelas y todo material apropiado para la erección de un templo. Y cuantos recibieron la orden enviaron por mar al emperador Justiniano materiales procedentes de templos paganos, antiguas termas y palacios de todas las regiones, del este y del oeste, del norte y del sur y de todas las islas”.

⁸⁵ Parece que el transporte marítimo fue habitual en el traslado de estas piezas provenientes de las labores de *spolia* que los hombres del medievo llevaron a cabo. Así Santiago Sebastián recoge una noticia según la cual el obispo de Winchester regresó a su patria en navío, tras un viaje a Italia, cargado de piedras venerables, lo que indica la magnitud que el fenómeno de la expoliación tuvo en el periodo medieval y los medios usados para llevarla a cabo, S. SEBASTIÁN, *Mensaje simbólico...*, pp. 235-236. De la misma noticia se hace eco J. ADHÉMAR, *Op. cit.*, p. 95 donde afirma que este obispo de Winchester llamado Henri de Blois (1129-1171) fue un auténtico admirador del arte clásico, recogiendo de nuevo la noticia de su viaje desde Ostia a su patria, con un navío cargado de mármoles y piedras procedentes de las ruinas de la Roma Imperial. Indicio de cuánto admiró el arte antiguo lo muestra el epitafio que antes de morir mandó grabar sobre mármol y que decía: *Hic portat lapies quas portavit de Urbe*.

⁸⁶ Se hace especificar que se trataba de columnas provenientes del templo de Helios construido por Aureliano en Roma.

⁸⁷ “Envío unas columnas iguales en altura, diámetro y peso por la salvación de mi alma”, J. M. EGEA, *Op. cit.*, p. 83.

⁸⁸ S. MORALEJO, “La reutilización...”, p. 187. Vid. también J. L. HERNANDO GARRIDO, “La escultura románica en Palencia: un balance historiográfico”, *Palencia en los siglos del románico*, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 11-35, particularmente pp. 14-15 y M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “Sarcófago...”, en especial, las pp. 249-250.

En este caso, la sociedad medieval no sólo llevó a cabo una reutilización física de la pieza antigua durante el periodo románico (*spolia in re*), sino que además también realizó una expoliación de la temática, y aunque si bien tan sólo accedió al entendimiento de un primer nivel iconográfico de la pieza, la asimilación del estilo fue perfectamente entendida.

Esta experiencia le serviría al artista para esculpir el capitel de Frómista donde representó a un hombre atormentado, siguiendo la leyenda de Orestes, e imitando de manera parcial la historia tallada en el sarcófago adrianeo (**fig. 3**).

Según lo visto hasta aquí, debemos concluir, que la división establecida entre los dos *spolia*, aunque clara, también resulta reduccionista, en cuanto ofrece una visión muy simplista del fenómeno de la expoliación.

De nuevo el arte asturiano nos ofrece un ejemplo clarificador al respecto. Así, en el ábside de la iglesia de San Julián de los Prados, encontramos como formando parte de las arquerías murales ciegas, que articulan el interior del presbiterio, un caso de reaprovechamiento de una pieza proveniente de un edificio de la Antigüedad tardía. En ella se observa, colocado sobre un fuste, un capitel de factura diferente al resto que ha sido considerado como proveniente de una construcción foránea, posiblemente la visigoda Santa María de Wamba⁸⁹.

Este caso, sin duda debe ser visto como un claro ejemplo de *spolia in se*, donde el artífice medieval ha reutilizado una pieza basando su acción en la funcionalidad y ahorro de trabajo que supone utilizar un elemento ya tallado y perfectamente concluido, lo que vuelve a poner de relieve la importancia del

⁸⁹ La estructura del capitel corintio, ya es en sí misma una expoliación que el arte medieval realizó del capitel corintio romano. A través del tiempo se reinterpretó el estilo de este tipo de capitel, universalizándolo y difundiendo su uso a toda la historia del arte. Sobre el tema, vid.: F. A. MARÍN VALDÉS, "Observaciones sobre la adopción...", pp. 15-16. Para Focillon, el capitel historiado, cuya invención tan frecuentemente se ha atribuido a los artistas románicos, tiene también su origen dentro del arte clásico romano, donde existen casos en los que la cesta se ha decorado mediante la colocación de figuras insertas en las composiciones vegetales, llegando incluso a decorar las tres caras del capitel. Según el estudioso francés, el arte románico heredaría todos estos elementos, por lo que una vez más observamos la dependencia, en este caso formal, de las estructuras artísticas romanas por parte del arte altomedieval, H. FOCILLON, *La escultura románica: investigaciones sobre la historia de las formas*, Madrid, 1987, p. 127. Sobre el caso concreto del capitel corintio asturiano: vid. A. ARBEITER, voz "Asturie", *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. II, Roma, 1992, pp. 672-681, p. 677, donde afirma: "i cui capitelli fanno supporre la provenienza dal monastero visigotico e probabilmente reale di Santa María de Wamba nella regione del Duero". También, G. CIOTTA, "La chiesa prerrománica asturiana di San Julián de los Prados a Oviedo. Iconografía, sistemi costruttivi e partiti decorativi", *Arte d'Occidente...*, vol. I, 1999, pp. 49-59, particularmente p. 51 incide también en el hecho de cómo en la basílica de Santullano y en concreto en su presbiterio, encontramos una "colonne marmoree di reimpiego dell'abside centrale sotto archi ciechi, sono coronate da capitello di reimpiego decorati con ornati a forma di corda e probabilmente proveniente dal monastero visogotico di Santa María de Wamba".

reemplazo de piezas antiguas en época medieval, fenómeno muy abundante y que en el caso del arte asturiano se nos presenta de una manera muy evidente⁹⁰.

Ahora bien, este fenómeno de la expoliación *in se*, que ha sido frecuentemente entendida como una simple utilización física, puede tener también una cierta intencionalidad simbólica y por lo tanto de carácter conceptual o intelectual, que le harían ir más allá del mero reemplazo mecánico. En el caso del capitel asturiano y su ubicación en el interior del ábside, nos permitiría entrever una cierta intencionalidad, una distribución especial que escapa de la mera colocación al azar, que caracterizaría cualquier *spolia in se*.

Se trataría por lo tanto de un intento de regularización en la colocación de las piezas reemplazadas, buscando una alternancia compositiva digna de la más perfecta arquitectura antigua y que no hace sino demostrar la concienzuda elección del capitel y el lugar en el que este fue colocado por parte del constructor medieval⁹¹.

Los ejemplos en los que el *spolia in se* adquiere connotaciones intelectuales típicas del *spolia in re* son reiterativos dentro de las diferentes edificaciones medievales. El ejemplo más significativo es el que ofrecen los sarcófagos de la Antigüedad, reaprovechados durante el medievo por los más insignes personajes⁹² en una suerte de mixtura entre el *spolium in se* y el *spolium in re*. Por una parte el reemplazo solamente físico de la pieza aparece ligado también a una nueva interpretación simbólica y conceptual de la misma, diferente a la que tuvo cuando fue creada en el periodo antiguo, lo que demuestra la posibilidad de que al *spolia in se*, se le lleguen a atribuir valores provenientes del *spolia in re*.

Los casos del sarcófago de *Ithacius* de la catedral de Oviedo⁹³ (**fig. 5**), el Tetrárquico de la catedral de Astorga⁹⁴, el sepulcro de doña Sancha de la

⁹⁰ F. A. MARÍN VALDÉS, “Observaciones sobre la adopción...”, p. 15.

⁹¹ *Ibidem*, p. 17, el autor considera que las piezas se han dispuesto por pares, de manera totalmente simétrica y buscando una concordancia entre el estilo y estructura.

⁹² S. MORALEJO, “La reutilización...”, especialmente pp. 187-188, donde señala el hecho de cómo la expoliación de sarcófagos fue muy abundante en el norte de la Península Ibérica, a pesar de ser una zona menos romanizada que el resto de la geografía hispana.

⁹³ Fechado en el siglo VI, fue aprovechado en el Panteón Real de Oviedo durante el reinado de Alfonso III, *Ibidem*, p. 187. Según P. PALOL, *Arte paleocristiano en España*, Barcelona, 1968, p. 324, perteneció al niño Itacio y presenta claras filiaciones con obras ravenantes. F. DIEGO SANTOS, *Inscripciones medievales de Asturias*, Gijón, 1993, p. 23, apoya la teoría del enterramiento de un niño y su reutilización por parte del monarca Alfonso el Magno. Este sarcófago representa un prototipo que debió ser habitual dentro de las producciones artísticas prerrománicas hispanas, ya que tal y como se ha probado, la semejanza con otros de idénticas características pero labrados en periodo románico, no hace sino corroborar el interés que por las piezas de arte tardoantiguo tuvieron los escultores de la Plena Edad Media. A modo de comparación debemos recordar el sarcófago románico de Pedro I en el Panteón de

Colegiata de Covarrubias⁹⁵ o el famoso enterramiento de Carlomagno reaprovechando un sarcófago romano-pagano con el tema del rapto de Proserpina, hoy en Aquisgrán⁹⁶ (figs. 6 y 7), son los ejemplos más conocidos de expoliación física de una pieza antigua para su uso en la Edad Media.

Estos ejemplos nos permiten reconsiderar la noción y concepción que tradicionalmente se venía teniendo del fenómeno del *spolium in re*, al que como hemos visto debemos sumar otros valores conceptuales novedosos, atribuidos por la sociedad medieval y que llegan a entremezclarse con los del *spolium in re*. De tal forma que las piezas de carácter antiquizante, reutilizadas durante esta etapa, pasaban a ser consideradas como signo de alcurnia, es decir se las valoraba, bajo

Nobles de San Juan de la Peña donde se conjugan, al igual que en el de Oviedo, adornos vegetales de filiación antiquizante y animales. Sobre este sarcófago, vid. J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, “La memoria de la piedra: sepulturas en los espacios monásticos hispanos (siglos X y XII)”, *Monasterios románicos y producción artística*, Aguilar de Campoo, 2003, pp. 133-159, particularmente, p. 143. Vid. también, sobre la misma pieza, A. I. LAPEÑA PAÚL, “Lauda sepulcral atribuida a la tumba de Pedro I de Aragón”, *Sancho III el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, vol. I, Pamplona, 2006, ficha catalográfica nº 131, pp. 367-368.

⁹⁴ Parece ser que este sarcófago de friso costantiniano, procedente de la iglesia de San Justo de la Vega, sirvió de tumba temporal al rey Alfonso III, tal y como expone A. OEPEN, “Rasgos generales del sarcófago paleocristiano en Hispania. Bases para la redacción de un primer *Corpus*”, *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción*, Murcia, 2001, pp. 257-272, particularmente pp. 257-258. La misma idea defiende S. MORALEJO, “La reutilización...”, p. 187 y E. CARRERO SANTAMARÍA, “El confuso recuerdo de la memoria”, *Maravillas...*, pp. 85-93, en concreto p. 93, nota 69.

⁹⁵ Es probable que la expoliación se llevase a cabo para albergar los restos mortales de la mujer de Fernán González, doña Sancha, I. BALIL ILLANA, “El arte de la época romana”, *El arte de España...*, pp. 88-90. Aunque también se ha propuesto incluso que la reutilización se realizase para dar sepultura al propio Fernán González en San Pedro de Arlanza, primer emplazamiento original de sarcófago, sobre el tema, vid.: M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “Sarcófago...”, p. 250. Idéntico uso mandó dar Jaime II a los *lapides porfideos* reutilizados como sepulcro de su esposa, S. MORALEJO, “La reutilización...”, p. 194.

⁹⁶ M. SPRINGER, “Die Wiederverwendung Antiker Sarkophage”, *Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Kart der Grobe und Papst Leo III in Paderborn*, vol. II, Mainz, 1999, ficha catalográfica X. 41, pp. 758-763, particularmente pp. 760-761. Sobre el mismo tema, J. ADHÉMAR, *Op.cit.*, p. 78. Al morir en enero de 814, Carlomagno fue enterrado en una tumba, que según describe la *Vita Karoli Magni imperatoris* de Eginhardo, estaba rematada por la efigie del emperador. Sin embargo en el 881 el monumento sepulcral fue destruido por los normandos, transformándose a partir de este momento en leyenda y mito, que llevaría a determinados soberanos medievales a intentar emular su forma artística. Sobre el texto de la muerte del soberano carolingio, vid.: EGINHARDO, *Vida de Carlomagno*, (Introducción, traducción y notas por A. de Riquer), Barcelona, 1986, p. 109, “*allí fue sepultado en el mismo día de su muerte y sobre su tumba se construyó un arco decorado con su imagen (...)*”. Para ver las posibles repercusiones que la tumba del monarca carolingio tuvo sobre los catafalcos funerarios medievales hispanos, vid.: R. ALONSO ÁLVAREZ, “De Carlomagno al Cid: la memoria de Fernando III en la Capilla Real de Sevilla”, *Actas del VIII Congreso de Estudios Medievales. Fernando III y su tiempo (1201- 1251)*, León, 2003, pp. 471-488, especialmente pp. 472-474. Desde otro punto de vista, este hecho corrobora el aprecio que los grandes monarcas tuvieron hacia los sarcófagos de la Antigüedad y su preferente deseo de ser inhumados en aquellos que estaban labrados con relieves susceptibles de una lectura iconográfica cristológica alusiva a la Redención, F. A. MARÍN VALDÉS, “Observaciones sobre la adopción...”, p. 22. Para una hipotética reconstrucción de la tumba del monarca carolingio, F. CABROL y H. LECLERCQ, voz “Charlemagne”, *Op. cit.*, vol. 3-I, cols. 656-803, en particular cols. 793-794, fig. 2. 638.

lo que se ha dado en llamar “principio de *autorictas*”⁹⁷, adquiriendo valores totalmente nuevos.

La impronta clasicista que estas obras poseían, otorgaba a quién las usaba una honorabilidad ancestral⁹⁸, conectando el tiempo histórico de los hombres que las utilizaban con el de un tiempo pasado, al que consideraban vivo y del que eran partícipes⁹⁹. Hecho, que por todas estas características y connotaciones habría de convertirse en el lugar idóneo para el descanso eterno y la exaltación de la persona del difunto más allá de la vida terrenal¹⁰⁰. Este interés por legitimar el poder político e imagen de una persona y más en concreto de un monarca, a través de la pieza antigua, responde además a un deseo de participar de la autoridad del poder imperial que dichas obras llevaban consigo¹⁰¹.

Sabemos gracias a los restos conservados, que el fenómeno de la expoliación fue frecuente en la reutilización de grandes piezas marmóreas, sin embargo tampoco faltarán los reemplazos entre otro tipo de producciones artísticas, así como de los materiales de la más diversa índole y forma. Este es el caso de la orfebrería y las artes suntuarias, dentro de la cuales se llevará a cabo una recuperación de toda una serie de pequeñas piezas provenientes de la Antigüedad clásica y la tardoantigüedad, engastadas en las creaciones medievales, buscando de nuevo un lazo espiritual que conectase ambos periodos cronológicos¹⁰².

De esta forma fueron muchos los camafeos, joyas, entalles, gemas que engastados en piezas medievales y a pesar de que en muchas ocasiones presentaban iconografías no muy adecuadas para ser leídas en clave cristiana, van a ser sometidas a una reutilización formal dentro de piezas creadas *ex novo*¹⁰³.

⁹⁷ Este concepto designa la legitimación política que las obras de arte antiguo darían a quién las poseyese, S. MORALEJO, “La reutilización...”, pp. 188-189.

⁹⁸ P. ZANKER, *Augusto y el poder...*, p. 260.

⁹⁹ S. KOSTOF, *Historia de la arquitectura...*, p. 474.

¹⁰⁰ S. MORALEJO, “La reutilización...”, pp. 193-194. Vid.: J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Op. cit.*, p. 149, donde brevemente cita el caso del sarcófago de Husillos, apuntando la posibilidad de que fuese enterrado Fernando Ansúrez, Conde de Monzón. También alude al del Conde Santo, Osorio Gutiérrez, en el monasterio de San Salvador de Lorenzana.

¹⁰¹ F. A. MARÍN VALDÉS, “Observaciones sobre la adopción...”, p. 23.

¹⁰² *Ibidem*, p. 20.

¹⁰³ Un caso significativo al respecto lo ofrece la Cruz de los Ángeles, donde se reaprovechó un entalle con la iconografía de la *Aeneae Pietas*, símbolo de la *pietas* del *civus* romano, que había sido usada frecuentemente por el emperador Augusto y sus sucesores como imagen que ratificaba su poder. También aparecen diversas piezas con representaciones de deidades paganas como Fortuna y Minerva, M. T. LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, “La cruz y el crucificado en la Edad Media hispana”, *Maravillas...*, t. I,

Entendemos, que la sociedad medieval fue consciente de que en un tiempo pasado, que ella consideraba lejano, pero no remoto, habían existido una serie de hombres poderosos que se habían servido de las artes para engrandecer su nombre y legitimar su poder, de ahí que la expoliación se presentase entonces como la vía más accesible y, por otra parte la única existente para enlazar con dicho pasado. De esta forma, incluso todas aquellas piezas que contasen con iconografía pagana eran sometidas rápidamente a una *reinterpretatio christiana*¹⁰⁴, que permitía entonces su uso.

Idéntica fortuna corrió la edificación alto medieval, convertida a veces en una verdadera muestra de *disiecta membra*¹⁰⁵, donde la mixtura de piezas medievales y antiguas se muestra no ya como solución perfecta para economizar la obra, sino como auténticos signos de *magnificentia* y antigüedad¹⁰⁶, a los que incluso hay que llegar a imitar en su factura técnica¹⁰⁷.

pp. 371-381, de manera especial p. 379, nota 33. Más numeroso es el conjunto de los reempleos que muestran los cálices del Tesoro de San Marcos de Venecia, *The Treasury of San Marco Venice*, Milán, 1984, pp. 156-167. Para la reutilización de piezas antiguas en la orfebrería medieval durante el mandato del Abad Suger, vid.: E. PANOFKY, *El Abad Suger. Sobre la Abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*, Madrid, 2004, especialmente pp. 225-230. En el caso de los cálices hispanos de la Alta Edad Media, uno de los más destacados es el del Cáliz de doña Urraca conservado en el Museo de la Real Colegiata de San Isidoro de León, con el reemplazo de un supuesto camafeo tardo antiguo, A. GARCÍA FLORES, “El Cáliz”, *Maravillas...*, t. I, pp. 331-332, particularmente p. 331. Aunque si bien sería necesario someter dicha pieza a un nuevo estudio, pues no está exenta de formas típicas de la plástica medieval.

¹⁰⁴ Esta tendencia aparece reflejada, de entre los muchos ejemplos a los que nos podríamos referir, en una *renovatio* epigráfica, fechada en el 1676, procedente del Monasterio de Santa María y San Vicente el Real de Segovia, donde encontramos aún, un marcado interés por cristianizar diversas construcciones paganas: “De esta antiquissima noticia consta que por los años de Christo 140 permanecía en este sitio un templo de Iupiter, el qual fue quemado con fuego del cielo, en cuyas ruinas estaba ya por los años de 919 edificado y consagrado este santo templo al glorioso martir san Bycente (...).”, L. MARTÍNEZ ÁNGEL, *Las inscripciones medievales de la provincia de Segovia*, León, 1999, pp. 24-25. Sobre la misma inscripción, vid.: Q. ALDEA VAQUERO, T. MARÍN MARTÍNEZ y J. VIVES GATELL, *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid, 1973, p. 1671. A pesar de que pudiera contener una información no veraz, es ilustrativo a la hora de comprobar el interés por dotar de un sentido cristiano a determinados vestigios constructivos de la Antigüedad pagana, aún en un periodo tan tardío como el siglo XVII.

¹⁰⁵ F. A. MARÍN VALDÉS, “Observaciones sobre la adopción...”, p. 14.

¹⁰⁶ Un caso realmente ejemplar de la expoliación de estructuras arquitectónicas antiguas para la construcción de una obra medieval lo supone la iglesia de San Salvador de Spoleto, auténtico rompecabezas histórico, M. SALMI, “San Salvador di Spoleto, il tardo antico e l’Alto Medioevo”, *Actas IX Settimane di Studio del Centro Italiano di studi sull’Alto Medioevo. Il passaggio dall’Antichità al Medioevo in Occidente*, Spoleto, 1962, pp. 497-520.

¹⁰⁷ Un ejemplo a este respecto lo ofrece el dintel que da acceso a la capilla de San Zenone en la romana iglesia medieval de Santa Prassede. Una obra de factura clásica que al ser readaptada a su nueva ubicación medieval necesitó de un reajuste que provocó su corte en los laterales del dintel. Ya en época medieval el escultor llega a realizar una auténtica labor de *imitatio* tanto del sistema decorativo geométrico y vegetal como hasta de la propia técnica, B. BRENK, voz “Architrave”, *Enciclopedia dell’arte...*, vol. II, pp. 411-414.

Finalmente, debemos acudir una vez más al Panteón Real de San Isidoro para poder ejemplificar de manera clara el fenómeno de la expoliación que venimos analizando en las páginas anteriores. Para ello, debemos centrar nuestra atención en la portada románica que desde el Panteón comunicaba con la iglesia, vano que en la actualidad se encuentra tapiado debido a remodelaciones posteriores a la fecha de ejecución del recinto funerario.

Los capiteles de dicha portada, apean sobre dos fustes monolíticos de mármol que se elevan sobre sendas basas de molduras clásicas. La peculiaridad de estos fustes radica en su posible origen, ya que tal vez se trata de material de acarreo proveniente del edificio anterior prerrománico, que a su vez pudo tomarlo de alguna construcción antigua, tal y como había ocurrido con los capiteles de San Julián de los Prados. Debiéramos preguntarnos si no nos encontramos ante un uso y colocación premeditados de estas piezas, pues el lugar privilegiado sirviendo de apeo a dos capiteles de gran importancia iconográfica como son la Resurrección de Lázaro y la curación del Leproso, nos inducen a pensar en la posibilidad de una intencionalidad que se escapa al uso ordinario de tales elementos.

El acceso a la basílica desde el Panteón, a través de la puerta, adquiere aquí connotaciones simbólicas extraordinarias relacionadas con la entrada a la Jerusalén Celeste, significado que se potencia con el programa iconográfico, pictórico, escultórico y finalmente arquitectónico¹⁰⁸. Es posible que la dignidad ancestral que estas piezas tienen sea la causa para su colocación en un lugar tan importante del conjunto¹⁰⁹.

Hasta aquí hemos podido acercarnos de manera muy generalista y fragmentaria, impuesta tal vez por la inevitable selección de ejemplos, al fenómeno del *reimpiego* y la expoliación en el mundo medieval. Sin embargo la elección de ejemplos tan dispares, permite tener una visión amplia del fenómeno caso que se llevó a cabo, no sólo en las primeras producciones del arte medieval, sino también tuvo su desarrollo en etapas más tardías, donde se llegarán a

¹⁰⁸ Sobre el simbolismo de la puerta, entendida como acceso a la Ciudad de Dios, vid. M. A. CASTIÑEIRAS, “El Programa Enciclopédico...”, pp. 657-694, donde analiza los diferentes elementos iconográficos dispuestos para exaltar el acceso del vano.

¹⁰⁹ Sin duda la admiración por estas piezas que parecen haber mostrado los constructores del recinto, debe buscarse en la buena factura técnica de los fustes, así como su venerable antigüedad.

expoliar las obras salidas de talleres propiamente altomedievales¹¹⁰. No en vano ya desde la época de Augusto, veníamos observando cómo el arte clásico de la Magna Grecia había sido sometido también al fenómeno de la expoliación¹¹¹.

2. RENACIMIENTOS.

Según lo visto hasta este momento, parece claro que fueron muchos los renacimientos que se produjeron a lo largo de la Edad Media¹¹², aunque muchos de ellos deban ser matizados y analizados, pues como veremos, lo que en principio pareció ser un renacimiento donde los elementos a recuperar eran totalmente nuevos, acabó por convertirse en una simple renovación sin intención innovadora, es decir, mera paráfrasis.

Es por ello, que en este apartado intentaremos, mediante ejemplos concretos, ilustrar el panorama general que ofrece el fenómeno de la influencia de la Antigüedad en las artes medievales. Sin embargo, aunque la elección de casos concretos nos llevará irremediablemente a una visión poco profunda del fenómeno, ello repercutirá a nuestro favor en la obtención de un conocimiento al menos general y amplio de dichos acontecimientos.

Pretendemos en este apartado, examinar a través de ejemplos y obras concretas, la existencia de una serie de renacimientos y renovaciones a lo largo de un extenso devenir de los siglos, que se inician incluso dentro del propio periodo antiguo, para pasar con más fuerza al arte del medievo. Se trata por lo tanto, de una línea continua, sin ruptura, trazada a lo largo de un arco cronológico enorme, según la cual, cada época posterior miraría al periodo pasado precedente,

¹¹⁰ M. RIGHETTI TOSTI-CROCE, “Tra spolia e modelli altomedievali: note su alcuni episodi di scultura cistercense”, *Arte d’Occidente...*, vol. I, pp. 381-389, sobre todo p. 381, donde analiza el *spoglio* en iglesias cistercienses italianas.

¹¹¹ P. ZANKER, *Augusto y el poder...*, p. 42.

¹¹² P. BURCKE, *Op. cit.*, p. 13. También muy significativa es la teoría expuesta por Aloïs Riegl, que afirma que si bien los hombres medievales vivieron en “una ficción llena de fantasía”, donde imaginaban que el poder y grandeza del antiguo Imperio eran algo “todavía existente o sólo esporádicamente interrumpido”, ello no les privó de sentirse igualmente continuadores de la grandeza histórica de un pasado glorioso. Del mismo modo, al hablar de los artistas del Renacimiento de los siglos XV y XVI, afirma que ellos tenían la idea de que se habían vuelto a encontrar a sí mismos, una vez superado un periodo de invasiones bárbaras, incidiendo el autor en la sensación de continuidad que tuvieron en lo referente al arte clásico, véase A. RIEGL, *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, 1999, pp. 33-43. ID., *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona, 1980.

para recurrir a él como cantera ideológica, material y estilística de las producciones artísticas contemporáneas.

Ya hemos aludido al valor de continuidad que existió entre los dos periodos, y como los hombres medievales llegaron a sentirse propiamente antiguos, o como incluso los hombres renacentistas, coetáneos al fenómeno del Renacimiento, se consideraron propiamente medievales¹¹³. Algo que entronca directamente con el clásico problema de la historiografía tradicional, centrada en el estudio de la transición entre los periodos históricos de la Antigüedad y la Edad Media y según la cual, se pretendía comprobar si realmente existió una disgregación o no, entre ambas edades¹¹⁴.

2.1 EL VALOR DE LA ANTIGÜEDAD EN LA ANTIGÜEDAD.

Durante la Antigüedad romana propiamente dicha, no faltaron ocasiones en las que tanto artistas como hombres poderosos acudieron a los vestigios de lo que ellos consideraban su propia Antigüedad clásica, es decir la cultura griega y helenística, para engrandecer las empresas de las que eran patrocinadores o creadores, buscando, no sólo el enriquecimiento de sus obras con materiales de primera categoría, sino también pretendiendo, a través de ellos, una condición de magnificencia política y cultural¹¹⁵. Este hecho les vendría dado a través de la participación, aunque fuese mediante la expoliación, del espíritu de lo que ellos consideraban la Edad de Oro del mundo occidental¹¹⁶.

Este hecho provocó en parte, una revalorización de la Antigüedad dentro de la propia Antigüedad, ya que no faltaron periodos, y en el caso del mandato de

¹¹³ P. BURCKE, *Op. cit.*, p. 12.

¹¹⁴ E. SESTAN, “Tardo antico e alto Medievale: Difficoltà di una periodizzazione”, *Actas IX Settimane...*, pp. 15-37, en especial, para el caso de la Historia del Arte, pp. 25-26.

¹¹⁵ P. ZANKER, *Un' arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Milano, 2002, p. 29 recoge la noticia de cómo en el atrio de la casa de M. Emilio Scauro se colocaron por orden suya, cuatro columnas de mármol importadas de Grecia, que rápidamente fueron reubicadas por Augusto en la *scaenae frons* del teatro Marcello. Este ejemplo permite demostrar el absoluto interés que había ya desde el mundo romano por la expoliación, reutilización y posterior admiración de piezas de arte antiguo clásico.

¹¹⁶ Paul Zanker en su clásica obra sobre el arte de época de Augusto denomina con el concepto *Aureas Etá*, al periodo de mandato de este emperador. Con él, la sociedad romana vivió una etapa gloriosa en la consolidación del poder político, impulsando también una renovación religiosa y moral de la *virtus* y dignidad del pueblo romano. Todo ello, como no, tuvo sus reflejos en las artes, con la erección de grandes edificios públicos y la consiguiente exaltación de la *publia magnificentia* del emperador, P. ZANKER, *Augusto y el poder...*, p. 129.

Augusto sobre todo, en el que las miras hacia el pasado griego y helenístico, provocaron unas constantes referencias y citas al arte producido en periodos más lejanos en el tiempo¹¹⁷.

Muy significativa a este respecto, es la actitud de veneración que determinados personajes de la Roma Imperial tuvieron hacia los que ellos consideraban auténticos héroes del pasado clásico. Así por ejemplo, Pompeyo Magno se hacía representar en sus retratos peinado de la misma forma que Alejandro Magno, intentando de esta manera equiparar su persona a la del héroe griego y adquirir así el título de *Magnus* con el que Alejandro se había distinguido desde la Antigüedad más remota¹¹⁸.

Idéntico fenómeno recoge Zanker dentro de la edilicia del periodo augusteo. Así para ejemplificar esta tendencia, el autor alude al momento en el que el emperador mandó colocar en su foro hermosas cariátides que reproducían miméticamente las del Erecteion, en una cita más al mundo clásico griego, en busca de un mayor prestigio¹¹⁹.

Esta admiración por la Antigüedad grecorromana que llevó a la copia exacta de obras de arte, repercutió directamente en el conocimiento que hoy tenemos de la mayor parte de las obras griegas, que se debe, en última instancia a las copias que de ellas se hicieron en el periodo romano. Sin embargo, la influencia del arte grecorromano llegó más allá de este momento puntual de la civilización romana, lo que nos permite afirmar que el interés por recordar las mejores obras del arte clásico, se tradujo en continuas citas al arte existente en este periodo.

De esta forma, y sin ruptura con el arte de la Antigüedad, encontramos en pleno siglo V, y en el ámbito del imperio de oriente, un nuevo renacer de la tradición artística pictórica grecorromana, basada en la recuperación ilusionista de arquitecturas pintadas, lo que indica el calado histórico que el fenómeno tuvo en los últimos siglos de la Antigüedad¹²⁰. Este ejemplo, así como el de las

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 234-235. Las mismas ideas defiende en ID., *Un 'arte per l'impero...*, p. 108, donde recoge el concepto "*rinnovamento augusteo*" para referirse a la vuelta que el arte de Augusto llevó a cabo, inspirándose y copiando los modelos clásicos del siglo V a. de C.

¹¹⁸ P. ZANKER, *Augusto y el poder...*, pp. 29-30.

¹¹⁹ *Ibidem*, pp. 299-300. Vid. también ID., *Un 'arte per l'impero...*, p. 104.

¹²⁰ F. GALTIER MARTÍ, *La iconografía arquitectónica...*, pp. 49-50, considera que este renacer del viejo arte grecorromano en pleno siglo V tiene en San Jorge de Salónica o el Baptisterio de los Ortodoxos de Ravena, sus ejemplos más significativos.

Para los mosaicos de Salónica y su filiación antiquizante, A. GRABAR, "A propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges a Salonique", *Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Age*, XVII,

cariátides griegas del Erecteion en el foro de Augusto, o los retratos de Pompeyo Magno, eran tan sólo el origen de una tradición artística que se instauraría de manera permanente a lo largo de toda la historia del arte medieval.

Idéntica situación se produciría en el transcurrir de los siglos venideros, sobre todo en lo relativo a la producción artística, ya que de manera esporádica los diversos pueblos llevaron a cabo renovaciones o incluso renacimientos inspirados en la tradición artística anterior.

Conocido de igual modo, y también centrado en los últimos siglos del arte de la tardía Antigüedad, es lo que algunos autores, y más en concreto Krautheimer, han denominado “renacimiento sixtino”¹²¹. Desarrollado en suelo romano durante el siglo V, refleja perfectamente la actitud que el arte y sus promotores tuvieron hacia el legado clásico, ya que durante el mandato de Sixto III, se llevó a cabo una asimilación del poso que el arte clásico había transmitido a los últimos siglos de la Antigüedad, y que provocaría entre otras consecuencias, una reinterpretación cristiana de ese mismo arte, que a la vez de otorgarle un nuevo significado, también le proporcionaba un carácter y matiz ciertamente novedosos, al menos dentro del pleno decaimiento en el que se encontraban inmersas las artes tras la caída del mundo romano¹²².

1977, pp. 59-81, en especial pp. 68 y 72-75. No podemos eludir, el que debemos considerar el último ejemplo de esta tendencia, y que sorprendentemente se llevó a cabo dentro del ámbito hispano; las pinturas murales de San Julián de los Prados, en Oviedo, donde encontramos un resumen de toda la actividad pictórica mural de la Tardorromanidad, sintetizada en un programa de claro sentido pagano-imperial y en el que algunos autores han querido ver incluso ciertas concomitancias con lo cristiano. Independientemente del significado iconográfico de las pinturas asturianas, debemos tenerlas en cuenta para el estudio de la pervivencia de modelos antiguos en la Alta Edad Media; ya que los comentados frescos representan de manera significativa el último coletazo de transmisión directa de modelos clásicos, y son continuadoras, tal y como venimos señalando, de esta tendencia iniciada en pleno siglo V. Sobre las pinturas asturianas, vid.: X. BARRAL I ALTET, “La representación del palacio en la pintura mural asturiana de la Alta Edad Media”, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada, 1973, pp. 293-301, particularmente p. 299, donde ofrece además un dato muy significativo para nuestro trabajo, que como hemos dicho centraremos en la repercusión y pervivencia de modelos tardoantiguos en el arte románico, ya que alude a este resurgimiento de la representación de ciudades y arquitecturas, como una total continuidad de modelos paleocristianos. En este sentido, es interesante la afirmación que hace L. ARIAS PÁRAMO, *Prerrománico Asturiano...*, p. 108 al incidir en la probabilidad de que buena parte de los panteones asturleones estuvieran pintados. Vid. también, ID., *Trazados previos en la pintura mural de la iglesia de San Julián de los Prados. Seguimiento de un estudio planimétrico de la iglesia de Santullano a escala 1: 40*, Gijón, 1991.

¹²¹ Para este concepto veáse la nota de este trabajo.

¹²² Parece evidente, que una de las causas fundamentales que provocaron el cambio de los lenguajes artísticos desde la caída del mundo romano en adelante, fue la pérdida del dominio de las diversas técnicas artísticas. Hecho que se mostrará muy evidente ya en los siglos VII y VIII. Sin embargo a pesar de que las técnicas disminuyeron en calidad de ejecución, nunca llegaron a desaparecer, tal y como atestiguan las numerosas obras de calidad creadas en este periodo. Para el caso concreto de la arquitectura, S. KOSTOF, *Historia de la arquitectura...*, pp. 473-474.

Fruto de este pretendido renacimiento surgirían obras de la envergadura de Santa María la Mayor de Roma, tal y como ya hemos comentado, o el baptisterio de San Juan de Letrán, auténtica reinterpretación de los *tholoi* clásicos¹²³.

El caso de San Pablo Extramuros, se presenta de nuevo adscrito a esta tendencia renacentista, donde no sólo se limitó a seguir el léxico de los edificios romanos clásicos y postclásicos de los siglos II, III y IV, sino que además los sometió a una reinterpretación novedosa, aportando las suficientes innovaciones como para imponer un nuevo rumbo a la edilicia eclesiástica romana¹²⁴.

Una reinterpretación fundamental que transformaba los preceptos básicos de la mejor arquitectura pública y oficial, es decir civil, del imperio romano, en las normas estéticas que marcarían a toda la arquitectura religiosa de varios siglos después¹²⁵, lo que supone un auténtico renacimiento artístico y no una renovación.

Debemos ser conscientes de que todos los ejemplos que hemos comentado deben ser vistos como muestras clarificadoras a la hora de intentar definir el concepto y el fenómeno de los distintos renacimientos que durante el arte antiguo y medieval se vinieron sucediendo. Aunque una vez más somos conscientes del análisis parcial y las conclusiones reduccionistas de la visión ofrecida, también creemos que ello contribuye a formarnos una opinión más general del fenómeno, idónea para encajar dentro de este estudio, ejemplos más particulares, como el que nos ofrece la escultura románica y, en particular, el caso de la iconografía del Panteón Real de San Isidoro de León.

2.2 LA ANTIGÜEDAD Y LOS VALORES CLÁSICOS EN LA ALTA EDAD MEDIA.

Tras la disipación del poder político de Roma y de la cultura de la Antigüedad, encontramos en toda la Edad Media, una tendencia recuperadora del sustrato clásico. Así tras el fenómeno señalado anteriormente para los siglos VI y VII, durante el siglo siguiente se produjo en las artes lo que se ha dado en llamar

¹²³ El edificio había sido construido por Constantino en forma de octógono para ser remozado en el año 432 por Sixto III, evocando estructuras más antiquizantes, como el Mausoleo de Gala Placidia, vid.: R. KRAUTHEIMER, *Op. cit.*, p. 105.

¹²⁴ *Ibidem*, pp. 103-104.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 46.

el “primer renacimiento occidental”¹²⁶, que fue desarrollado por la civilización carolingia.

Son muchas las causas que se han señalado como responsables de esta mira hacia el pasado que realizó el mundo carolingio, aunque sin duda la más importante desde el punto de vista artístico viene dada por la necesidad imperante de reestructuración socio-política; que devendrían no sólo en una renovación artística de carácter minoritario, sino que acabó traspasándose de manera total al sistema administrativo, la liturgia, la lengua y a todos los aspectos de la cultura en general.

Desde el punto de vista de las artes, lo que realmente existió en este periodo, y como venimos señalando a lo largo de estas páginas, fue una *renovatio*, y no un renacimiento de la Antigüedad. Idea que aparece avalada también por las fuentes escritas carolingias, en las cuales tan sólo se usaron para referirse al fenómeno, términos como los de *renovare* y *redintegrare*, y jamás conceptos como los de *revivere*, *reflorescere*, y mucho menos el de *renasci*¹²⁷. Además es interesante observar, cómo esta primera *renovatio* carolingia, fue el inicio de toda una larga serie de renovaciones¹²⁸ que durante los siglos venideros se desarrollarían en Occidente, algunas de las cuales construirían el camino necesario para el desarrollo del arte románico.

Muy interesante resulta a este respecto, una puntualización que M. Guardia Pons realiza al analizar la recuperación de modelos que las artes carolingias llevaron a cabo. Considera la autora que no se regresó hacia todas las producciones artísticas de la Antigüedad clásica en general, sino que puntualiza, “*más bien buscaron el modelo en las artes del Imperio romano cristiano*”¹²⁹. Esta apreciación resulta esencial, pues permite comprender buena parte de las

¹²⁶ O. PÄCHT, *La miniatura medieval. Una introducción*, Madrid, 1987, p. 16, donde hace un breve análisis de la situación, sobre todo de los *scriptoria*, en este periodo de tránsito desde el fin del mundo antiguo a la Edad Media.

¹²⁷ E. PANOFKY, *Renacimiento y renacimientos...*, p. 167.

¹²⁸ M. GUARDIA PONS, *Las pinturas bajas de la ermita de San Baudelio de Berlanga (Soria). Problemas de orígenes e iconografía*, Soria, 1982, p. 112, analiza la repercusión de este fenómeno en las artes. Sin embargo la autora utiliza el concepto “renacimiento” para afirmar que durante este periodo “*se agudiza ahora la copia o interpretación de antiguos modelos*”. Consideramos siguiendo a Panofsky, que lo que realmente se produjo en las artes carolingias es una *renovatio*, que no un renacimiento, por carecer del valor fundamental de éste, es decir la reinterpretación, pues como ya hemos apuntado la actitud carolingia hacia las artes de la Antigüedad fue de copia fiel, casi paráfrasis de los modelos clásicos, sin interés por cargarlos de nuevas significaciones. A este respecto afirma Panofsky: “*sólo rescataron los valores clásicos, no los reactivaron*”, E. PANOFKY, *Renacimiento y renacimientos...*, p. 164.

¹²⁹ M. GUARDIA PONS, *Las pinturas bajas...*, pp. 112-113.

teorías desarrolladas en este trabajo, ya que la Alta Edad Media tendrá una actitud muy similar a la desarrollada por las artes carolingias, ya que durante este periodo también se buscará el paradigma inspirador en el arte romano imperial y en la tardoantigüedad cristiana¹³⁰, más que en el ya muy lejano arte griego o romano republicano.

Entendemos entonces que fue el mundo carolingio el que asentará las bases del concepto que la Edad Media tuvo de la Antigüedad, aunque si bien esa visión se redujo la mayoría de las ocasiones a una recuperación parcial del arte clásico que se había desarrollado entorno a los siglos IV y V¹³¹.

Poco tiempo después y aún dentro del mundo carolingio, acontecería lo que Massip Bonet ha denominado la “segunda *renovatio*”¹³², hecho que además demuestra la continuada tendencia renovadora que los diferentes pueblos llevaron a cabo incluso dentro de su propio seno y que explica la concepción regeneradora de la propia historia, entendida a veces como un renacer de las diferentes facetas de la creación y producción humanas.

Esta pretendida segunda renovación se desarrolló en torno a la segunda mitad del siglo X, cuando Otón I el Grande fue coronado en Roma en torno al año 962, siguiendo el ceremonial oficiado para Carlomagno en la Navidad del 800. Esta etapa que ha sido considerada como crucial en el tránsito de la décima centuria al siglo siguiente, sobre todo en el campo artístico, por ser este el periodo de transición entre las últimas producciones carolingias y las primeras expresiones del arte románico¹³³.

Este tránsito, ha sido considerado como ininterrumpido, pues desde la última gran empresa constructiva carolingia del siglo X, San Vito de Corvey,

¹³⁰ F. MASSIP BONET, *Op. cit.*, p. 581, considera igualmente que tanto el arte tardorromano como el bizantino fueron claves para el posterior desarrollo de esta renovación carolingia.

Sobre la relación existente entre el arte carolingio y las producciones del arte tardorromano y bizantino oriental, sobre todo en arquitectura, y sus repercusiones en la edilicia de los siglos VI-VIII en occidente, ver R. KRAUTHEIMER, *Op. cit.*, p. 116, donde hace además entendible el por qué de determinados caracteres orientales de la arquitectura románica occidental, que le vendrían dados a través de una herencia del arte carolingio. Mostrando factible la teoría según la cual el arte románico bebió tanto de fuentes antiquizantes de raigambre tardorromana, como de las bizantinas.

En la misma línea incide M. DURLIAT, *El Románico...*, p. 49, al afirmar que gracias a la continuidad de las tradiciones mediterráneas, el arte románico se dejó influenciar, no sólo por la Antigüedad y Bizancio, sino también por Oriente.

¹³¹ “Los artistas carolingios imitaron, y a veces con gran habilidad, el arte romano del siglo IV, y sí manifestaron un anticlasicismo, es el que había ya en el arte romano tardío”, S. SEBASTIAN, *Mensaje simbólico...*, pp. 191-192.

¹³² F. MASSIP BONET, *Op. cit.*, p. 581.

¹³³ *Ibidem.*, pp. 580-582.

hasta las producciones del arte románico pleno, se desarrolló un periodo de intercambios y miras constantes al pasado, sobre todo a la época de Carlomagno¹³⁴, lo que muestra el “recalentamiento”¹³⁵ intelectual existente en este periodo, basado en el conflicto entre las tradiciones carolingias de filiación antiquizante y los nuevos aires de renovación.

Tampoco faltarán autores que ubiquen las producciones artísticas de este siglo X bajo el fenómeno de un nuevo renacimiento, sobre todo visible, como afirma García Romo, en la decoración esculpida de temática figurativa humana¹³⁶.

Sin embargo, como venimos comentado, el fenómeno renovador fue mucho más allá de los ejemplos aquí alegados, así, a los anteriores, debemos sumar además otros desarrollados también en este mismo siglo X.

Este es el caso del menos conocido “renacimiento macedonio”¹³⁷, tal y como lo denominan algunos autores, y que tiene como eje fundamental de su teoría, la recuperación, nuevamente, durante este año mil de la estética derivada de las producciones del arte clásico, tal vez en un intento desesperado por dar al arte bizantino un último esplendor. Ello lo lograrían fácilmente, acudiendo al periodo más notable del arte hasta ese momento: la Antigüedad.

Dicho renacimiento artístico parece tener en su figura impulsora al emperador Constantino VII Porfirogeneta (913-959), bajo cuyo poder se intentó una recuperación del arte antiguo, pero mostrando a la vez, una consciencia muy limitada de ella, lo que hará que dicha tendencia artística afectase tan sólo a las artes salidas del entorno de la corte y el ámbito imperial, sin tener mayor repercusión fuera del mundo bizantino¹³⁸.

Con toda esta serie de continuas tendencias renovadoras, el siglo XI se presenta, como no podía ser de otra manera, lleno de diferentes tendencias, obras y estilos, que a pesar de estar dentro de un conjunto de características comunes, que forman el movimiento global de lo que se ha dado en llamar arte románico,

¹³⁴ S. KOSTOF, *Historia de la arquitectura...*, p. 513.

¹³⁵ Este concepto tan expresivo es recogido por O. RAYMOND, *La arquitectura románica*, Madrid, 1987, p. 29. Según el autor “*esta pintoresca y exacta expresión de ciertos escritores de la época*”, refleja el ambiente sobre el que se llevó a cabo la maduración románica.

¹³⁶ F. GARCÍA ROMO, *La escultura del siglo XI...*, pp. 211-216. Idéntico fenómeno se advierte en la arquitectura del siglo X, donde encontramos un auténtico renacimiento de la actividad edilicia, sobre todo en la Italia del norte y la mitad oriental de los Pirineos, tal y como apunta M. DURLIAT, *El Románico...*, p. 53.

¹³⁷ J. BECKWITH, *Arte paleocristiano y bizantino*, Madrid, 1997, p. 194.

¹³⁸ F. GALTIER MARTÍ, *La iconografía arquitectónica...*, pp. 64-65.

también serán en muchas ocasiones englobadas bajo el epígrafe de “renacimiento”, según la filiación y relaciones que el arte románico de cada región tuviese con el de la Antigüedad.

Así, la reactivación del arte, una vez superado el año mil¹³⁹, llevará a muchos autores a hablar de un arte auspiciado bajo un posible “renacimiento”, aunque si bien sabemos que en este hecho concurrieron una serie de factores que hicieron posible dicho resurgir.

Una de las causas fundamentales que van a promover el desarrollo del arte medieval y el aparente resurgir de la plástica artística durante este periodo, tiene su razón de ser en la recuperación de una de las técnicas más olvidadas desde la caída del mundo antiguo, es decir, la escultura. Si bien es conocida la actividad escultórica de los siglos V al X, encontramos en ella una imperfección en el dominio de esta técnica en comparación con la que se había desarrollado en el mundo antiguo. Sin embargo, si ya durante el siglo X existió el germen para el desarrollo de esta actividad artística, no fue hasta el XI cuando se produjo la máxima eclosión de la escultura, lo que sin duda llevará a muchos autores a hablar de renacimiento artístico, también en parte propiciado por otras teorías que vinculan este nuevo esplendor de los lenguajes escultóricos a una mayor observación de las obras de la Antigüedad¹⁴⁰.

Durante el siglo XI, sobre todo en el último tercio, observamos en el sudoeste francés y el nordeste español una primera valoración de la Antigüedad¹⁴¹, que se ha considerado como básica para el resurgir de la escultura

¹³⁹ El ambiente que durante el año mil vivió Europa es sobradamente conocido, sobre todo en cuanto a las famosas teorías milenaristas que ofrecían una visión desastrosa del futuro y devenir de la historia, sin embargo en lo relativo a las cuestiones artísticas el cambio de siglo no pudo aportar mayores novedades y empuje para unas artes que tras este terror milenarista acabarían por llegar a uno de los momentos más esplendorosos de las distintas etapas históricas de la sociedad europea. Para el ambiente histórico y las producciones artísticas desarrolladas en esta época ver, H. FOCILLON, *L'an mil*, Paris, 1952. Para el caso hispano sigue estando vigente el trabajo de E. BENITO RUANO, “El mito histórico del año mil”, *Revista de Estudios Humanísticos*, 1, 1979, pp. 11-31.

¹⁴⁰ Tradicionalmente se ha creído que los modelos del arte clásico a los que el artista medieval accedía e imitaba, estaban compuestos por esculturas de gran formato que durante la Antigüedad decoraban de los más bellos edificios. Sin embargo, tal y como apunta Panofsky, entre las obras que debemos rastrear para comprender el legado que el arte clásico dejó al medieval, no están las oficialistas esculturas romanas de época imperial, sino las obras de carácter más fácilmente transportable, tales como las figuritas de terracota, bronce, marfil y plata, que si bien a menudo reflejaban el arte monumental, poseían también una gran carga de originalidad, E. PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos...*, p. 110. Es en ellas donde encontraremos los orígenes de buena parte de la plástica e iconografía medievales.

¹⁴¹ X. BARRAL I ALTET, “Arte prerrománico y románico”, *El arte medieval cristiano*, Barcelona, 2002, pp. 8-85, particularmente p. 43, considera que parte del resurgir de la escultura monumental en época medieval se debe al interés que los escultores mostraron por los vestigios del arte antiguo.

monumental en los siglos del medievo, y es por ello que a este nuevo interés por el arte antiguo, se le ha concedido una importancia fundamental en el desarrollo y renacimiento escultórico del arte medieval.

Es posible que este hecho tenga una causa fundamental, el fuerte sustrato clásico tuvieron que las zonas del nordeste hispano y sudoeste francés, sobre todo a través de los grandes centros como la antigua provincia tarraconense y toda la Galia romanizada¹⁴². Esta última zona, luego carolingia, fue donde se conservaron, entre sus restos artísticos, grandes obras de impronta tardoantigua que el paso del tiempo no hizo sino sólo revalorizarlas, y que los artistas posteriores sometieron, como hemos visto, a una labor de expoliación, del tipo que fuese¹⁴³.

Un legado artístico de tanto carácter no podía pasar desapercibido para los artistas medievales, los cuales aprendieron de las enseñanzas inconscientes que el arte antiguo les ofrecía, y que como sabemos tendrían un profundo calado en las producciones artísticas posteriores. Entre los casos más espectaculares, debemos mencionar el del resurgimiento del capitel corintio, que si bien su uso nunca se había perdido, en estos años del siglo XI, llegó a alcanzar cotas de desarrollo tan marcadas que incluso algún autor ha llegado a hablar de una “*renaissance corinthienne*”¹⁴⁴ para el resurgir de este tipo de elemento estructural y decorativo.

También considera el propio Durliat, que fue durante los años finales del siglo XI, cuando se produjo lo que él denomina la “*seconde renaissance*”¹⁴⁵, concepto utilizado para designar la tendencia de recuperación de la figura

¹⁴² Sobre el papel que jugó la Galia en cuanto a proveedora de modelos, obras e iconografías del arte romano, incide J. ADHÉMAR, *Op. cit.*, pp. 48-61, donde analiza el fuerte sustrato clásico de las diferentes provincias; Narbona, Auvernia, Lyon, Normandía, e incluso los territorios de Bélgica y Alemania, y aunque el análisis es bastante general, si ofrece una importante visión de conjunto de estas auténticas “canteras de inspiración” del arte medieval. No en vano habían sido las zonas más romanizadas fuera del ámbito italiano. De muchos de los vestigios galos nacerían la recuperación del volumen y la reutilización de la iconografía del monograma cristológico. Elemento del que derivaría uno de los temas más importantes del románico francés transpirenaico e hispano. Para el análisis concreto de la influencia del arte clásico en la Provenza francesa, V. LASSALLE, *Op. cit.*, especialmente en las pp. 93-116, donde somete a estudio la tradición figurada medieval de Provenza con carácter antiquizante.

¹⁴³ M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *El calendario medieval...*, p. 75.

¹⁴⁴ M. A. DURLIAT, *La sculpture romane de la route...*, p. 12. Ya hemos aludido anteriormente a la importancia de este orden, dentro de los muchos tipos de capiteles usados durante la Antigüedad. X. BARRAL I ALTET, “Arte prerrománico...”, p. 44, afirma que durante el periodo medieval se retoma el esquema del antiguo capitel corintio pero libremente entendido, ya que el románico dotó de gran imaginación a un elemento ya existente, integrando en su clásica estructura todo un mundo de decoración animalística y figurativa, y creando a partir de entonces uno de los mayores logros de este arte: el desarrollo del capitel iconografiado.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 13

humana que se llevó a cabo en este momento. Sin embargo, tal y como ya hemos mencionado, la recuperación se produjo en los primeros decenios del siglo XI. Así según Durliat, fue tan sólo en la última fase de siglo cuando las artes centraron su interés en la figura humana, representada ahora bajo la forma convincente que ofrece una inspiración obtenida de la observación de modelos de primera categoría. Esta tendencia, según el estudioso francés, se llevó a cabo al mismo tiempo en centros artísticos de primer orden, como los de Toulouse o Moissac, y de la que Bernard Guilduino y el Maestro de Jaca¹⁴⁶ son los artistas identificados más importantes en relación con esta tendencia. Un rasgo a tener en cuenta, es que estos, se encuentran sumergidos dentro de las grandes áreas romanizadas de sus respectivos países.

Es por ello, que llegados a este punto sea necesaria una reflexión acerca de los mecanismos y filiaciones que el primer arte medieval siguió para la gestación de sus lenguajes estilísticos, ya que como han apuntado varios estudiosos, en este renacimiento de la escultura monumental que se produjo en los años finales del siglo XI, y del que Guilduino fue tan solo una pequeña muestra, tuvo un papel irrefutable, la admiración, visionado y estudio de los vestigios clásicos y más concretamente los procedentes de la tardoantigüedad. Algo que parece evidente si se piensa que tanto la escultura del foco tolosano, como la del jaqués, estaba totalmente abierta a la tradición antigua, o como señala Durliat “*ou prisonniers de cet héritage antique*”¹⁴⁷.

En este sentido, nuevamente no falta quién proponga como fuente para el resurgir de la escultura, un tipo de producciones concretas y vinculadas a un periodo cronológico determinado como es el mundo tardorromano¹⁴⁸, que

¹⁴⁶ Tanto la figura de Bernardo Guilduino como la llamada del maestro de Jaca, poseen como rasgo común la admiración hacia el arte clásico, hecho que les valdría a ambos para explotar su creatividad y técnica dentro de sus respectivos campos de actuación. Sin embargo, es ese punto en común, lo que les señala como piezas claves para entender el resurgir de los lenguajes artísticos en la escultura medieval, pues ambos llegan a ellos a través de un mismo camino: la imitación de los vestigios del arte clásico. La figura de Guilduino es tratada en la nota 237.

¹⁴⁷ M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route...*, p. 359.

¹⁴⁸ Es interesante como H. FOCILLON, *Op. cit.*, p. 207, advierte que parte de la obra escultórica del foco tolosano aparece vinculada a obras de la tardorromanidad y más en concreto con los dípticos consulares. También M. DURLIAT, *El Románico...*, p. 123, incide en el traspaso de los modelos esculpidos en marfil a la escultura monumental, como posible agente de formación de las primeras obras románicas. También apoya la teoría J. ADHÉMAR., *Op. cit.*, p. 88, donde incide en el papel decisivo de los dípticos antiguos como transmisores de formas antiguas a la Alta Edad Media, debido en parte a su pequeño tamaño, que los hacen fácilmente transportables y su uso como cubiertas de manuscritos de época medieval, lo que les salvó de la destrucción y posible pérdida.

nuevamente vuelve a entenderse como periodo clave para la gestación de los lenguajes artísticos altomedievales.

En el caso hispano, y dentro de una cronología similar, se estaban llevando a cabo las mismas experiencias artísticas, inspiradas además por los mismos modelos del arte antiguo. Ello llevará a este renacimiento de la Antigüedad de los siglos XI y XII¹⁴⁹, del que ofrece una buena muestra Jaca y lo que desde el profesor Moralejo se viene denominando como el “estilo Frómista- Jaca”, que en los años finales del siglo XI llega a su máximo desarrollo dentro de la producción escultórica, además de coincidir con el caso francés, donde la escultura medieval tomaba como modelo los restos escultóricos antiguos abundantes en las zonas del Languedoc, por ejemplo.¹⁵⁰

Así, si en Francia el nacimiento de la estética románica aparece vinculada al material que ofrecían los sarcófagos marmóreos de los Pirineos, muchos provenientes de la necrópolis de Saint-Martin de Moissac¹⁵¹ y Provenza, en el caso hispano este resurgimiento de la escultura se produjo a través del empleo admirativo de esas mismas obras antiguas, representadas de manera significativa por el caso reinterpretaivo que supuso, por ejemplo, la expoliación *in re* del sarcófago de Husillos¹⁵². La herencia clásica de su escultura, se dejaría sentir en toda la plástica románica, desde la propia catedral de Jaca y Frómista, hasta la catedral de Santiago y San Isidoro de León¹⁵³.

Gracias en parte a estas y otras tendencias desarrolladas por las artes del periodo románico, se configuraría lo que Panofsky denomina el “protorrenacimiento artístico”¹⁵⁴ de los siglos medievales, fenómeno que

¹⁴⁹ J. L. HERNANDO GARRIDO, “La escultura románica...”, p. 15.

¹⁵⁰ S. MORALEJO, “Column shaft decorated with putti gathering grapes”, *The art of the medieval Spain. A.d. 500-1200*, New York, 1993, ficha catalográfica nº 91, pp. 212-214, en especial p. 212.

¹⁵¹ M. DURLIAT, “Les origines de la sculpture romane á Toulouse et á Moissac”, *Cahiers de civilisation médiévale*, XII, 1969, pp. 349-363, en particular p. 360.

¹⁵² S. MORALEJO, “San Martín de Frómista en los orígenes de la escultura románica europea”, *Patrimonio artístico...*, pp. 61-64, vol. II, en especial, p. 61. M. DURLIAT, *El Románico...*, p. 124, también valora la admiración, copia e inspiración de los artistas en sarcófagos antiguos, como una de las vías de formación de la plástica escultórica románica.

¹⁵³ Focillon, en cambio se muestra reacio a esta teoría, pues considera que la Península Ibérica no sufrió nunca una romanización tan pronunciada como la Galia francesa, lo que según él, nos privaría de tener un bagaje artístico romano lo suficientemente abundante como para poder inspirar a los artistas medievales. Insiste en que el arte románico posee más deuda con lo oriental que con lo clásico; “*nada más absurdo que tratar de hallar un nexo entre las estatuas columnas, ondulaciones de un muro, y las cariátides limitadas por la luz...*”: H. FOCILLON, *Op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁴ E. PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos...*, pp. 164-165.

afectaría no sólo a las artes, sino también a otras áreas y campos del saber¹⁵⁵. Y que en el caso de la producción artística, llevará irremediablemente, por evolución, a un mayor interés por la figura humana.

De este modo, y como venimos señalando a lo largo de estas líneas, desde el siglo X el arte mostró cada vez más interés hacia la figura humana¹⁵⁶, lo que por evolución natural llevaría en los últimos años de la duodécima centuria a lo que se ha denominado “humanismo antiquizante”¹⁵⁷.

En este momento el proceso parece cerrarse. Así, y a modo de síntesis, debemos observar que desde la caída del mundo antiguo veníamos observando una paulatina pérdida de interés hacia la figura humana, que aunque nunca llegó a perderse totalmente, sí que sufrió el desconocimiento naturalista de las formas, derivado en parte por la decadencia de las técnicas artísticas.

Parece lógico cerrar dicha evolución en el ocaso de la plástica románica, donde, tal y como deja entrever este concepto de “humanismo antiquizante”¹⁵⁸, el arte medieval había conseguido equiparar sus producciones artísticas a la más depurada estética clásica y sobre todo había conseguido desarrollar la expresión del lenguaje a través de las artes. Ello convertía dicho estilo en una nueva reinterpretación del fin último y principal que teóricamente había tenido el arte clásico: la comunicación a través de las imágenes y la plástica.

Además este interés por la figura humana de las producciones artísticas finiseculares devendrá en otra de las características definitorias del periodo, conocido como “Arte 1200”, que es la de regresar de nuevo al arte de la

¹⁵⁵ I. RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, “Un tema iconográfico en torno al 1200 la dama y el caballero”, *Actas del VIII Congreso de Estudios Medievales; Fernando III y su tiempo (1201- 1252)*, León, 2003, pp. 437-467, en particular p. 439, incide sobre el desarrollo social e intelectual que en esta época se alcanzó, con la recepción del derecho romano, la reforma eclesiástica, la génesis de las universidades, el desarrollo de la filosofía, la ciencia o las literaturas vernáculas, y que son la causa de que al periodo se le considere como ejemplo de renacimiento.

También contribuyeron a justificar este concepto, el desarrollo de la teología, la economía y la sensibilidad psicológica y moral, que dieron la sensación de que en estos dos siglos, XI y XII, se vivió un auténtico renacimiento, tal y como apunta S. SEBASTIÁN, *Op. cit.*, p. 279.

¹⁵⁶ Así lo apunta F. GARCÍA ROMO, *La escultura del siglo XI...*, p. 216, para quién desde comienzos del siglo X existió un renacer de la escultura con figuración humana.

¹⁵⁷ D. OCÓN ALONSO, “La recepción de las corrientes artísticas europeas en la escultura monumental castellana en torno al 1200”, *IX Congreso Nacional del CEHA, El arte español en épocas de transición*, vol. I, León, 1994, pp. 17-26, ver sobre todo pp. 20-21, que considera a Nicolás Verdún y su Virgen de la Crucifixión del primitivo púlpito de la abadía benedictina de Klosteneuburg, del año 1181, como máximos representantes de este fenómeno conocido como humanismo antiquizante, que tiene sus fuentes más inmediatas en el arte bizantino.

¹⁵⁸ J. ADHÉMAR, *Op. cit.*, p. XIII, habla también de un humanismo medieval, al que le concede una importancia fundamental en el desarrollo de la escultura del periodo.

Antigüedad, pero en este caso tomando como modelo las reinterpretaciones y copias que de ella habían hecho carolingios, otonianos y sobre todo bizantinos¹⁵⁹.

El mundo pleno medieval llegaba entonces a su fin con una preocupación absoluta por la figura humana, pero no sólo desde su punto de vista material, sino también intelectual, lo que transportado al ambiente florentino del siglo XV se convertiría en uno de los puntos focales de las doctrinas humanísticas clásicas del Renacimiento¹⁶⁰.

¹⁵⁹ L. GRODECKI, "Le style 1200", *Le Moyen Âge retrouvé*, Paris, 1986, pp. 385-398. Para una revisión del concepto "arte 1200", ver: F. GALVÁN, *La decoración de manuscritos en León en torno al año 1200*, León, 1999, pp. 49-56. D. OCÓN ALONSO, "La recepción de las corrientes...", p. 17 y VALDÉS FERNÁNDEZ, M., "Las artes y sus promotores en la época de Fernando III (1217-1252)", *Actas del VIII Congreso de Estudios Medievales Fernando III, y su tiempo (1201-1251)*, León, 2003, pp. 327-257, especialmente p. 244, define el estilo 1200 "como un conjunto de propuestas artísticas de carácter objetual y cortesano, desarrolladas entre 1180 y 1220 (...) muy heterogéneas y ajenas al proceso, todavía en curso, de normalización de las experiencias góticas. Las creaciones clasificables como arte 1200 responden a una estética de síntesis en la que los maestros fundieron modelos, por un lado, occidentales, románicos, más un importante componente estilístico inglés y otros orientales, de procedencia bizantina."

¹⁶⁰ Para el concepto "humanista" y las connotaciones del mismo, en el Renacimiento, vid.: P. BURKE, *Op. cit.*, pp. 26-29.

III. EL PANTEÓN REAL DE SAN ISIDORO DE LEÓN.

El Panteón Real de San Isidoro es un recinto que se encuentra al occidente del templo, es decir a los pies de la Real Basílica de San Isidoro de León y el cual fue creado con una razón principal: cumplir las funciones de cementerio para los enterramientos regios (**figs. 8 y 9**). La forma de dicha estructura es rectangular, dividida en tres naves por dos gruesas columnas centrales sobre las que descansan sendos capiteles con decoración vegetal, de gran formato. De dichas columnas voltean los arcos de medio punto de la nave central y los peraltados de los espacios laterales. El espacio se cubre con bóvedas capialzadas, posiblemente construidas en piedra toba y sobre las que posteriormente se ubicó el conocido amplio programa pictórico. En un segundo cuerpo, y salvado por un pequeño desnivel, se encuentra el modernamente llamado Panteón de Infantes. Dicho recinto se divide en tres tramos que enlazan y enjarjan con el paño de muro correspondiente a la muralla medieval. El muro oriental del Panteón, presenta el único vano original del recinto, en forma de arco de medio punto con doble arquivolta que descarga sobre dos columnas. Esta puerta conectaba primitivamente el recinto funerario con la nave central de la iglesia, siendo este la única vía posible de comunicación entre ambos espacios. El muro sur presenta una articulación a través de arcos ciegos que lo dotan de una apariencia más liviana. Tanto en el lado occidental como hacia el norte, se elevaron una serie de grandes arcos que, en origen, permitían el acceso al llamado Panteón de Infantes y al pórtico lateral del templo respectivamente¹⁶¹.

1. ANTECEDENTES DE LOS ESPACIOS FUNERARIOS EN LA ANTIGÜEDAD Y LA EDAD MEDIA.

El deseo de ser recordado tras la muerte es una idea que ha pertenecido a la conciencia general de la humanidad, traspasada a través del tiempo, heredada a través de los siglos, y que según parece, tampoco en los tiempos actuales, tiene intención de desaparecer.

¹⁶¹ El estado de la cuestión y aproximación historiográfica de la estructura arquitectónica y de la escultura que decora el Panteón de San Isidoro de León, ha sido incluido en el apartado introductorio del presente trabajo.

Quizás en parte se deba al deseo, siempre humano, de la búsqueda de exaltación de nuestra individualidad frente a la masa, con la intención de construir una inolvidable imagen memorial, que haga que nuestra existencia no se pierda en el abismo de la historia. Este hecho justificaría la profunda preocupación, que desde el inicio de los tiempos, es decir, desde que el ser humano tiene consciencia de sí mismo, tuvo por preparar la hora del tránsito mortuorio, no sólo para proteger su imagen una vez que él mismo en persona no lo pudiese hacer, sino asegurándose también una protección de su propia individualidad una vez abandonada la vida terrena¹⁶².

Sin embargo, la preocupación del hombre por la muerte no puede reducirse a una visión tan simplista, sobre todo porque con ella no se podría explicar, por ejemplo, la auténtica obsesión que el mundo egipcio mostró hacia este tránsito insalvable, o las numerosas culturas donde la temática funeraria se convirtió en la razón de ser de muchas de sus producciones artísticas. Tampoco sería posible explicar bajo estos parámetros, el triunfo del cristianismo, una de las religiones más importantes de todos los tiempos, que fundamentó parte de su mensaje entorno al fenómeno de la muerte y la promesa de una salvación y vida eterna en un más allá paradisíaco.

De ese interés por la perdurabilidad del recuerdo, por la exaltación de un momento crucial de tránsito y por la necesidad desesperada de buscar una última protección ante lo desconocido, nació no sólo la religión cristiana, sino todas las grandes religiones y con ella toda una amplia gama de expresiones humanas de diversa índole: ritos religiosos, manifestaciones artísticas, literarias y filosóficas.

Ello llevará a los diferentes pueblos, desde la Antigüedad más remota hasta nuestros días, al uso de diversos medios que facilitasen el fin último buscado: la inmortalidad del recuerdo de la persona que no vivirá más. Así, desde las técnicas más bien percederas de embalsamamiento, hasta la erección de gigantescos monumentos funerarios en piedra, capaces de alargar un poco más dicho recuerdo, encontramos a lo largo de la historia múltiples modalidades de exaltación del recuerdo individual y colectivo de quién no puede ya llevar a cabo las acciones pertinentes para mantener dicha remembranza.

¹⁶² Para algunas reflexiones sobre la muerte vid. J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Op. cit.*, pp. 133-136. También es interesante por las reflexiones que aporta sobre el tema, a pesar de restringirse al siglo XIV, M. L. RODRIGO ESTEBAN, *Testamentos medievales aragoneses. Ritos y actitudes ante la muerte (siglo XIV)*, Zaragoza, 2002.

El arte fue el medio más evidente y fácil para llevar a cabo esta tarea. De ahí el gran desarrollo de las producciones funerarias a lo largo de todos los tiempos. Sin embargo, también el arte muere y con ella el último halo de vida de la persona que algún día lo usó buscando no morir en el olvido.

Aquí nos centraremos en la muerte entendida dentro del periodo cronológico medieval, buscando las herencias y conexiones que tuvo con la forma en que se la entendió durante el mundo antiguo y sobre todo las repercusiones plásticas que este fenómeno va a provocar en los siglos del medievo.

Una oscura bruma atravesó el cielo y se vio descender un rayo del cielo hacia el mar, acompañado de una enorme águila. En Babilonia tembló la estatua de bronce de Arimazd; el rayo ascendió hacia los cielos y el águila lo siguió, llevando consigo una estrella resplandeciente. Cuando la estrella se perdió en el firmamento, Alejandro cerró los ojos¹⁶³.

Mary Renault, recoge de esta manera las palabras de Quinto Curcio Rufo, en las que describe justo el momento en el que el gran héroe macedonio abandonaba la vida terrena personificado en una estrella que es elevada por un águila a los cielos¹⁶⁴. Este pasaje, es interesante por varios motivos, ya que al analizar la narración de los sucesos que se produjeron durante los funerales del emperador romano Augusto, observamos la frecuencia del fenómeno del traspaso, en este caso literario, que se produce en el caso de las tradiciones funerarias. En ellos, según Dion Casio, fue un águila la que recogió el alma del emperador para elevarla a los cielos, hecho que nos habla del uso de una misma tradición literaria en la narración de la elevación del alma de los grandes personajes del mundo antiguo.

Así, el escritor nos dice:

Los centuriones encendieron el fuego y se suelta un águila que se elevó al cielo¹⁶⁵.

¹⁶³ M. RENAULT, *Alejandro Magno*, Barcelona, 2004, p. 249.

¹⁶⁴ Idea que pasaría a la tradición romana en los funerales de varios emperadores y en los que el águila imperial eleva *ad sidera* al mandatario, para consagrarlo en su triunfo sobre la muerte.

¹⁶⁵ Dion Casio, escritor del siglo III, describe así el momento de la *crematio* de los funerales de Augusto, muerto en el 14 d. C y que según cuenta fueron desarrollados en el llamado Campo de Marte. Después de

Este es uno de los múltiples ejemplos que se podrían señalar, al hablar de cómo determinadas tradiciones relacionadas con el mundo funerario son traspasadas a través de la memoria colectiva y usadas en periodos históricos totalmente diferentes. El ejemplo nos permite iniciar el análisis de determinadas tradiciones artísticas existentes durante la Edad Media, que tienen su razón de ser en el mundo antiguo, de donde además de copiar los modelos formales, también tomaron el sistema ideológico relacionado con la muerte y muchos de los comportamientos que de ésta derivaron.

La costumbre de planear y construir un lugar para el eterno descanso de los restos mortuorios de una persona concreta o toda una estirpe familiar, tiene su origen en el mundo antiguo. Sin embargo para entender su desarrollo en el mundo medieval bastará con acudir al mundo romano imperial, el más influyente para occidente, donde encontramos ejemplos, que aunque no son los primeros, si que van a ser los que más repercusiones tendrán para las futuras construcciones funerarias.

Ya hemos señalado el punto en común que posee la *elevatio ad sidera* descrita para la muerte de Alejandro Magno y la acontecida durante los funerales del emperador Augusto. Ello indica un intento de emulación y posterior identificación del emperador con el héroe macedonio, algo que como hemos venido señalando a lo largo de estas páginas entronca con ese fenómeno de imitación del pasado clásico griego, que los romanos consideraban glorioso, y del que deseaban ser partícipes. Sin embargo son varias las noticias que dejan constancia del interés que el *Caesar* tuvo por imitar al héroe clásico, no sólo en las actitudes políticas llevadas a cabo en vida, sino en las celebradas más allá de la muerte.

Debemos remontarnos una vez más a la Roma antigua, para poder rastrear el origen de la tradición de construir un enterramiento individual y ver su perdurabilidad en los siglos medievales. Así, la construcción del mausoleo de Augusto se nos presenta como un caso ejemplar. La idea de comenzar la construcción de un lugar en el que enterrarse surgió cuando contaba con 33 o 35 años de edad, en torno al 28 a. de C. y ha sido relacionada por algunos autores con una visita que el emperador hizo a Alejandría, donde supuestamente conoció

esta noticia, el suceso del águila se incluyó en las descripciones de los funerales de otros emperadores como el de Pertinax y Septimio Severo, entre otros, sobre el tema vid.: J. ARCE, *Funus imperatorum*..., pp. 131-132.

el gran monumento funerario de Alejandro Magno y de donde nació la idea de construir un mausoleo a imagen del de su héroe más venerado¹⁶⁶.

El enterramiento monumentalizado del lugar elegido para el descanso de los emperadores romanos se perfilaba entonces como el último medio de exaltación y legitimación de la imagen del monarca, o de la propia dinastía de la que el emperador era pieza fundamental; algo a lo que Augusto contribuyó de manera decisiva con la elevación de su mausoleo, concebido en íntima conexión con el de Halicarnaso y otros pertenecientes a una larga lista bien conocida en el mundo antiguo. Los puntos en común eran evidentes sobre todo desde el punto de vista ideológico más que desde el constructivo, ya que Augusto pretendía con él la perpetuación dinástica más allá de esta vida, tal y como también habían pretendido los monarcas helenísticos, convirtiendo el lugar del descanso eterno en un *locus sagrado*¹⁶⁷.

Pero la tumba augústea prodigó otras muchas influencias para el futuro de la arquitectura y el arte funerario. De hecho, su carácter centralizado se convertirá en un auténtico hito para la edificación funeraria, ya que como sabemos su monumento en forma de túmulo, logrado a través de la acumulación de tierra y piedra, habría de derivar en toda una serie de monumentos centralizados practicables en el interior, que tendrían gran fortuna en el mundo antiguo y medieval¹⁶⁸. De ellos se tomará, no sólo el carácter circular de su planimetría, sino toda la simbología derivada de la ambientación vegetal del conjunto¹⁶⁹.

¹⁶⁶ J. ARCE, *Funus Imperatorum...*, pp. 61, 62 y 67. Sobre la tumba de Alejandro Magno, conocemos muchas más hipótesis que realidades, ya que ni siquiera sabemos realmente que forma tenía, si formaba parte de un complejo de jardines o si estaba coronada por una estatua del monarca, elementos todos utilizados en la tumba de Augusto, lo que obligan al autor a afirmar que “*son demasiados datos, los que, por exclusión hipotética, separan la concepción de una y otra tumba*”.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 69, el mausoleo de Augusto se presenta como el prototipo ideal del monumento funerario del mundo romano, ya que aparecía rodeado de un gran bosque y jardines que emulaban el bosque sacro típico de los *heroom* griegos. Además, al igual que los grandes monarcas helenísticos, también Augusto buscó la exaltación de las hazañas y hechos gloriosos de su vida, materializadas en la colocación de dos placas de bronce donde se narraban las *res gestae* del emperador, logrando así dos de los grandes fines del monumento funerario tanto en época antigua como medieval: el recuerdo de la memoria de los hechos y las acciones que el difunto había llevado a cabo en vida.

¹⁶⁸ Para el origen de los túmulos centralizados, vid.: L. ABAD ALONSO, *El arte funerario hispanorromano*, Madrid, 1991, p. 8.

Son varias las hipótesis que permiten explicar el origen de la planta centralizada en el mundo antiguo y su posterior traspaso a la Edad Media. Ya en el mundo griego, el *heroom* centralizado era usado para enterramiento de grandes personajes. El modelo fue retomado por los romanos, quienes lo utilizarán para enterrar al emperador, hecho demostrable a través de los textos de Marcial y Estancio, poetas de época de Vespasiano, quienes consideraban la tumba circular como símbolo de eternidad, idealizado en el modelo de la de Augusto y las tumbas de los triunfadores republicanos, J. ARCE, *Funus Imperatorum...*, pp. 78-80. Como era lógico los cristianos retomarían la forma centralizada de nuevo con fines funerarios

La Alta Edad Media tomó como modelo ideológico estas construcciones para someterlas a la consabida reinterpretación, y así bajo el simbolismo de eternidad creará construcciones de planta centralizada circular, pero también otras variantes que adoptarían múltiples formas.

Dentro de esta breve síntesis del valor de la muerte en el mundo antiguo como fuente ineludible para conocer el origen del recinto medieval, es necesario destacar una estructura que alcanzó gran fortuna en el periodo romano dentro de las construcciones funerarias y que tampoco pasó desapercibida para el mundo medieval; nos estamos refiriendo al arco, elemento de importancia fundamental para el arte romano, cuya estructura fue utilizada dentro de todo tipo de edificios, incluyendo aquellos a los que se les dio un uso funerario.

Ya el emperador Tito pudo haber sido enterrado en relación con el arco, y no sólo desde el punto de vista estructural, sino que literalmente fue enterrado dentro de un arco de triunfo, pues se cree que el Arco de Tito en la Velia del Foro Romano, pudo ser la primera tumba del *Caesar* hasta que se le llevó definitivamente al *Templum Gens Flaviae*, que albergó de manera permanente sus cenizas. Este hecho nos ofrece un auténtico ejemplo del uso del arco de triunfo con un fuerte sentido simbólico, donde el emperador exalta su memoria a través de un arco que además le sirve para rodearse de iconografías triunfales¹⁷⁰.

Sobre la repercusión que el *arcosolium* tuvo en las construcciones cristianas, no es preciso incidir, pues sabemos perfectamente como los primeros

incorporándola en los grandes conjuntos eclesiásticos y dotándola de un nuevo significado. En ocasiones las estructuras centralizadas aparecerán unidas a los cuerpos basilicales, lo que les permitía albergar gran número de fieles, buscando en ese "*heroom- martyrism*", la presencia simbólica de Cristo en la tierra. A este respecto vid.: E. CARAZO y J. M. OTXOTORENA, *Arquitecturas centralizadas: el espacio sacro de planta central: diez ejemplos en Castilla y León*, Valladolid, 1994, especialmente p. 56. Ello demuestra que desde el Santo Sepulcro de Jerusalén, hasta el tardoantiguo mausoleo de Diocleciano en Spalato, el edificio centralizado adquirió un valor funerario que la Edad Media supo adaptar a sus valores ideológicos, R. KRAUTHEIMER, *Op. cit.*, pp. 73-74. Sobre el Santo Sepulcro constantiniano, vid.: *Itinerario de la Virgen Egeria*, (Edición a cargo de A. Arce), Madrid, 1980, pp. 105-110.

¹⁶⁹ Sabemos que sobre el túmulo de Augusto se plantaron decenas de pinos y cipreses, vegetales perennes, a través de los cuales se buscaba la asimilación de la eternidad del vegetal a la que también se esperaba tuviese el emperador en su nueva vida. Elementos todos que la tradición cristiana se encargaría de reinterpretar dentro de los recintos sagrados.

¹⁷⁰ Arce recoge la teoría de Hartleben, según la cual Tito había sido enterrado en el ático del arco de triunfo donde existía una cámara para albergar sus cenizas y que además le proporcionaba el soporte necesario para exaltar su figura individual, que como ya hemos señalado, es el fin último de todo monumento funerario. Además en este caso incidía doblemente en el simbolismo del triunfo, no sólo desde el punto de vista arquitectónico, sino también simbólico. En sus muros se colocaron, como es bien sabido, los conocidos relieves alusivos a la toma de Jerusalén y a la victoria sobre los judíos, las victorias aladas e incluso la escena de ascensión a los cielos con el águila, creando una tumba triunfal enmarcada por un arco triunfal, vid. J. ARCE, *Funus Imperatorum...*, pp. 80-82.

cementerios cristianos, es decir, las catacumbas, usaban los arcos para albergar entre sus muros las urnas cinerarias en las que se colocarían las cenizas de los difuntos. Esta tradición, seguía las costumbres romanas de colocar dichos restos en los llamados *lararia*, a modo de altares recordatorios de los antepasados familiares. De dicha práctica, nacerían los famosos enterramientos en *arcosolium* que tanto éxito adquirieron en toda la Edad Media¹⁷¹. De esta manera, el uso del arco, debe ser entendido entonces, con el mismo esquema simbólico buscado en la tumba de Tito, es decir, el de ensalzar y dignificar mediante esta estructura la última morada de la persona muerta.

Este es otro ejemplo claro de tradición funeraria tardoantigua que pasó intacta a la Edad Media; la del enterramiento dignificado mediante arco o lo que es lo mismo, *arcosolium*, que desde los primeros tiempos vino decorando los lucillos en los que se colocarían los restos mortuorios del difunto, bien incinerados y colocados en urnas, hecho sólo aplicable dentro de la tradición tardoromana, o más frecuentemente en sarcófagos y sepulcros que custodiarían los restos íntegros de los muertos, tal y como se haría en los siglos medievales¹⁷².

¹⁷¹ Debemos recordar a este respecto el emblemático caso de la tumba de Carlomagno que tal y como nos relata su biógrafo Eginardo, poseía un arco que fue decorado con una imagen del emperador. Además, nos ha llegado la inscripción que dicho arco tenía grabada:

“EN ESTE SEPULCRO YACE EL CUERPO
DE CARLOS, MAGNO Y ORTODOXO EMPERADOR
QUE NOTABLEMENTE AMPLIÓ EL REINO DE LOS FRANCOS
Y LO GOBERNÓ FELIZMENTE DURANTE XLVII AÑOS
MURIÓ SEPTUAGENARIO EN EL AÑO DEL SEÑOR DCCCXIV
EN LA VII INDICCIÓN, EL DÍA V ANTES DE LAS CALENDAS
DE FEBRERO”.

Sobre la inscripción y su tumba vid.: EGINHARDO, *Op. cit.*, p. 109.

¹⁷² Durante los siglos IV y V la representación iconográfica del Santo Sepulcro se realizaba a través de un arco, que tomó el valor funerario que entre otros muchos tuvo en el mundo antiguo, simplificado a través de la reproducción de una puerta de entrada o arco flanqueada por dos columnas, con dos hojas o batientes y cubierta por un arco: S. ANDRÉS ORDAX, “Simbolismo en la escultura altomedieval: la Anástasis y los relieves hispanovisigodos de nichos y placas-nicho”, *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*, t. I, Cáceres, 1983, p. 29. Caso significativo en el periodo altomedieval, por haberse realizado en la ciudad de Braga, sede del Concilio que tanta repercusión va a tener sobre las costumbres y lugares de enterramiento en Hispania, es el de San Fructuoso, enterrado fuera del edificio construido como lugar para su eterno descanso. Su cuerpo fue colocado, tal y como dictaban los cánones, en el exterior del templo, empotrando su sepulcro en el muro, cobijado bajo un arco de medio punto a modo de arcosolio romano: vid. I. G. BANGO TORVISO, “El espacio para enterramiento privilegiados en la arquitectura medieval española”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. IV, 1992, pp. 93-132, en especial p. 106.

A modo de ejemplo señalaremos el osario común incrustado en la pared, cobijado bajo arco, que al parecer existía en el Panteón construido por Alfonso V en León y donde se albergarían los restos mortales de sus antecesores, traídos de San Miguel de Destriana y del Bierzo expresamente para ser inhumados en este *arcosolium*. Sobre el tema en cuestión, vid.: E. MARTÍN LÓPEZ, “Las inscripciones del Panteón...”, en especial pp. 948-949, lo que demuestra como la tradición de enterrarse bajo un arco a la manera antigua, fue traspasada al medievo e introducida en los panteones regios durante siglos.

Para conocer el origen arquitectónico del Panteón Real leonés y su ubicación geográfica con respecto a la basílica, objetivo de este apartado del estudio, debemos referirnos, como venimos repitiendo, a las producciones artísticas de la Antigüedad, sin embargo en este caso, y de una manera más concreta, debemos centrarnos en los últimos siglos de dicho periodo.

En el caso del Panteón de San Isidoro de León creemos que son varias las tradiciones arquitectónicas que se tuvieron en cuenta a la hora de su construcción. Una de ellas aparece ligada a las primeras civilizaciones del mundo antiguo, ya que tal y como venimos señalando fue habitual en las culturas de la Antigüedad monumentalizar el lugar de enterramiento mediante diferentes medios, ya fuesen mausoleos, el *heroom*, el *arcosolium* u otra serie de formas de la más diversa índole.

También debemos tener en cuenta, tal y como bien se ha demostrado, otra serie de construcciones nacidas en los últimos siglos de la Antigüedad. En concreto nos referimos a las llamadas basílicas de ábsides contrapuestos, que al igual que el Panteón leonés, ubicaban al occidente los enterramientos y las zonas con fines mortuorios¹⁷³. Debemos entender entonces que el modelo de ábside funerario ubicado a occidente, y en el cual se llevaban a cabo enterramientos, es una de las tradiciones arquitectónicas que debemos tener en cuenta para rastrear el origen del Panteón medieval hispano.

Por una parte el ábside a occidente hereda la tradición de generar un espacio monumental y dignificador del recinto funerario, hecho muy habitual en el mundo tardoantiguo. En un segundo lugar, nos informa sobre las fuentes que los artífices medievales estaban siguiendo; todas ellas derivadas de las experiencias artísticas del arte de la Antigüedad tardía, y en concreto de las llevadas a cabo por los primeros cristianos¹⁷⁴.

¹⁷³ I. G. BANGO TORVISO, “El espacio para enterramientos privilegiados...”, p. 102 donde considera que el modelo de basílica contraabsidiada de la tardoantigüedad, tuvo mucho que ver en la formación de los espacios de enterramiento a occidente y en concreto en algunos de los más conocidos en el mundo visigodo o en la serie de panteones astur-leoneses. También, M. V. HERRÁEZ ORTEGA, M. C. COSMEN ALONSO, E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ y M. VALDÉS FERNÁNDEZ, “La renovación del monasterio en el reinado de Alfonso VI”, *Esplendor y decadencia de un monasterio medieval. El Patrimonio artístico de San Benito de Sahagún*, M. Victoria Herráez Ortega (coord.), Madrid, 2000, pp. 51-77, muy en particular p. 55, donde los autores señalan la total dependencia del Panteón de San Juan Bautista de León, con la existente Santa María la Real de Oviedo. Además inciden en el fuerte carácter hispano que presenta este prototipo edilicio, ya que se basa en el comentado modelo de planta bipolar con doble ábside.

¹⁷⁴ Esta es la idea defendida por Krautheimer, que cree que fue la arquitectura funeraria cristiana la que mejor y de una manera más clara reflejó la influencia de la arquitectura clásica, mucho más incluso que las construcciones simplemente religiosas, R. KRAUTHEIMER, *Op cit.*, pp. 41-42.

Con este sistema se continuaba también con la costumbre pagana de enterrar a los difuntos en zonas comunes, algo que también durante los primeros tiempos del cristianismo gozó de gran difusión. A veces se ubicaban alrededor de una sepultura venerable, casi siempre martirial, en sustitución cristianizada del héroe que durante la Antigüedad había agrupado en torno a su enterramiento, a gentes deseosas de impregnarse de su fama y gloria. Es decir, durante la Edad Media se continuará con la tendencia habitual seguida durante los siglos II y III, en la que los recintos eran vigilados por el administrador de la iglesia. A este tipo de enterramientos se les pasó a denominar *coementarium*, un nombre nuevo, sin connotaciones paganas que significaba literalmente “dormitorio”¹⁷⁵.

Este es el origen de las estructuras funerarias colocadas a los pies de los edificios en las basílicas contraabsidiadas africanas, y que tal y como hemos señalado, serán una de las vías posibles para comprender el origen de los recintos funerarios medievales. El ejemplo más señero de esta duplicidad de ábsides en el África cristiana viene representado por la basílica de Orléansville, donde se usó el ábside contrapuesto no sólo con usos funerarios, sino concretamente martiriales¹⁷⁶.

El prototipo edificio llegó hasta la más temprana Alta Edad Media a través de otros ejemplos más que numerosos¹⁷⁷. De entre todos ellos destacamos, por el conocimiento que tenemos de ellas, la basílica de Santa María del Mar y la de San Pedro de Alcántara, Málaga, que poseía tres naves de eje longitudinal corto que se cerraban a occidente en un ábside marcado al exterior, donde se llevaron a cabo enterramientos¹⁷⁸.

Aunque sin duda es el caso de la basílica del Huerto de Nicomedes de Miranda en Gerena (**fig. 10**), Sevilla, la que tal y como ha señalado el profesor

¹⁷⁵ Sin duda este fue uno de los grandes cambios que el cristianismo va a introducir dentro de la concepción del lugar de enterramiento, ya que la palabra panteón poseía aún durante los primeros siglos de cristianismo las connotaciones paganas que la relacionaban con las deidades romanas, que según este vocablo, descansarían en este lugar. Sin embargo estos primeros cristianos van a desechar temporalmente el concepto, en favor de otros nuevos, como el derivado del término griego *χομητηριον* o el de *accubitorium*, derivado del término *accumbere*, literalmente “yacer”. Sobre el tema, vid.: J. A. IÑÍGUEZ, *Síntesis de Arquitectura cristiana...*, p. 22; R. KRAUTHEIMER, *Op. cit.*, p. 36.

¹⁷⁶ P. PALOL, *Arte Paleocristiano...*, p. 306.

¹⁷⁷ Los ejemplos más conocidos de esta mencionada bipolaridad existente en las construcciones contraabsidiadas son los de Torre de Palma, en Monforte de ALEMTEJO, El Germe de Córdoba o la basílica de Casa Herrera en Mérida.

¹⁷⁸ P. PALOL, *Arte Paleocristiano...*, p. 306. También I. G. BANGO TORVISO, *Arte prerrománico hispano...*, p. 90.

Bango Torviso, tuvo una mayor repercusión sobre los panteones medievales posteriores¹⁷⁹.

El modelo tardoantiguo seguido en las basílicas contrabsidiadas del primer arte cristiano hispano tendría una gran repercusión en la arquitectura posterior. Lo encontramos reinterpretado dentro de algunos espacios de diversas construcciones visigodas donde de nuevo encontramos una ubicación a occidente de los enterramientos. En este sentido y según Abad Castro, es dentro de la arquitectura visigoda donde encontramos la “cabeza de serie” de toda la larga lista de panteones hispanos alto medievales ubicados al occidente de los templos, y que según parece ser estaría representado por el que debió existir en la iglesia de Santa Leocadia, extramuros de la ciudad de Toledo. Allí, según sabemos, fueron enterrados varios obispos, pudiendo llegar a actuar en algún momento como Panteón Real, aunque si bien nada de él se ha conservado y nada podemos decir tampoco respecto a la ubicación precisa de dicha estructura¹⁸⁰.

La repercusión más inmediata de esta estructura visigoda aparece representada por el éxito que dichos panteones van a tener dentro del arte de la monarquía asturiana. De esta manera se cree que ya Alfonso I (739-757), vinculado familiarmente a la extinguida alta nobleza visigoda del reino de Toledo, fue enterrado en un Panteón ubicado a los pies del templo de San Pedro de Villanueva en Cangas de Onís, del cual él mismo era fundador¹⁸¹.

¹⁷⁹ Ver el capítulo de I. G. BANGO TORVISO, *Arte prerrománico hispano...*, pp. 88-92, donde de manera clara y sintética se resume este tipo de construcciones englobadas dentro de las producciones artísticas del arte hispanovisigodo. En concreto alude a las semejanzas existentes entre el Panteón Real asturiano de Santa María de Oviedo y el edificio de Gerena.

¹⁸⁰ C. ABAD CASTRO, “Espacios y capillas...”, especialmente p. 63. Recientemente ha visto la luz un interesante trabajo: R. ALONSO ÁLVAREZ, “Los enterramientos de los reyes visigodos”, *Fundamentos medievales de los particularismos hispánicos. IX Congreso de Estudios Medievales Fundación Sánchez Albornoz*, León, 2005, pp. 361-375, donde la autora inicia el estudio con las siguientes palabras: “La convicción de que los monarcas visigodos dispusieron de un panteón dinástico en la ciudad de Toledo, capital del reino, ha sido capaz de imponerse incluso a la absoluta carencia de testimonios que prueben su existencia”. Su trabajo, verdaderamente revelador, analiza los puntos oscuros, sobre todo desde el punto de vista documental y cronístico, sobre los que se asienta esta teoría aceptada de manera rotunda por la historiografía tradicional. La referida estudiosa cuestiona incluso la existencia, al menos a través de la documentación, del Panteón dinástico toledano, que supuestamente se ubicaría en la iglesia de Santa Leocadia, *Ibidem*, vid.: especialmente pp. 363 y 366. Nosotros para este trabajo seguiremos en todo momento las teorías tradicionales que se vienen considerando como válidas.

¹⁸¹ El Panteón de San Pedro de Villanueva se elevó en el siglo VIII, dedicado a San Miguel y del él prácticamente nada se ha conservado, debido al remoce de la obra en época románica. Además parece ser que en este primer Panteón no sólo fue enterrado el monarca fundador, Alfonso I, sino también su mujer Ermesinda, vid.: L. ARIAS PÁRAMO, *Prerrománico asturiano...*, p. 13. Sobre el mismo tema vid.: C. CID PRIEGO, *Arte prerrománico de la monarquía asturiana*, Oviedo, 1995, pp. 35-109. Sobre este edificio de San Pedro de Villanueva, vid. la completa monografía realizada por I. RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, *La arquitectura religiosa medieval en el espacio de Asturias (siglos XII-XVI)*, Oviedo,

La tradición fue continuada por el rey Silo, quién patrocinaría junto con su esposa Adosinda, entre el 774 y 783, el templo de Santianes de Pravia, entendido como iglesia palatina adosada a una estructura presumiblemente similar a la erigida por su predecesor Alfonso I, es decir, un Panteón Real¹⁸². A partir de este momento la estructura parece haberse transformado en un arquetipo edilicio, símbolo del poder monárquico e imagen del estado, en su doble vertiente propagandística y legitimadora¹⁸³. Sin embargo tendríamos que esperar hasta la llegada al trono de Alfonso II (791-842), para encontrar lo que se ha denominado como el “primer Panteón regio documentado en la Edad Media hispánica”¹⁸⁴, expresión usada para referirse al caso del Panteón Real asturiano mejor conocido: el de Santa María de Oviedo (**fig. 11**).

La iglesia ovetense de Santa María formaba parte del grupo catedralicio del Salvador, constituido además por otras construcciones, como la de San Salvador¹⁸⁵ y los Doce Apóstoles propiamente, la de San Tirso y esta citada de Santa María¹⁸⁶. En esta última fue donde se construyó, de nuevo a occidente, una estructura rectangular a la que se accedía mediante una puerta que además ponía en comunicación este espacio con la nave central de la basílica¹⁸⁷. De esta forma se configuraba un espacio funerario de clara tradición hispana tardoantigua y que se mostraba como la evolución de la *habitatío sepulcri* que había tenido la iglesia toledana de Santa Leocadia, donde prelados y obispos se habían enterrado¹⁸⁸.

2002, pp. 174-197, especialmente p. 101, Según la autora, resulta problemático poder llegar a averiguar si la estructura occidental o también llamada “Capilla de San Miguel” realmente un Panteón, sobre todo si tenemos en cuenta la ausencia de pruebas documentales fiables. Para una completa revisión sobre las primeras experiencias constructivas en el ámbito astur, véase la monografía dedicada al tema de C. GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, *Arqueología cristiana de la Alta Edad Media en Asturias*, Oviedo, 1995.

¹⁸² El Panteón construido por Silo fue puesto bajo la advocación de los santos Juan Apóstol y Evangelista, Pedro, Pablo y Andrés y en él, se enterró el citado monarca, en el pórtico del templo, de acuerdo con la tradición hispana, véase L. ARIAS PÁRAMO, *Prerrománico asturiano...*, p. 35.

La adjudicación de la obra al monarca Silo parece estar fuera de toda duda, sobre todo si consideramos la inscripción que tradicionalmente se le atribuye y en la que se lee; *Silo princeps fecit*, vid.: I. G. BANGO TORVISO, *Arte prerrománico hispano...*, p. 250.

¹⁸³ J. M. NIETO SORIA, *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, 1993, p. 116, considera dicha estructura arquitectónica como un elemento más dentro del proceso de formación de la génesis medieval del estado.

¹⁸⁴ C. ABAD CASTRO, “Espacios y capillas funerarias...”, p. 63.

¹⁸⁵ Iglesia desaparecida en el año 1300 bajo la construcción del actual edificio gótico, A. ARBEITER, voz “Asturie”, *Enciclopedia dell’arte...*, vol. II, pp. 674-675.

¹⁸⁶ I. G. BANGO TORVISO, *Arte prerrománico hispano...*, p. 254.

¹⁸⁷ C. ABAD CASTRO, “Espacios y capillas funerarias...”, pp. 63-64.

¹⁸⁸ I. G. BANGO TORVISO, *Arte prerrománico hispano...*, p. 467; ID, “El espacio de enterramientos para privilegiados...”, p. 100.

Sobre la forma que esta construcción debió tener el autor de la *Crónica Ad Sebastianum* es muy escueto: “*además, en la parte occidental de este venerable edificio, (la iglesia de Santa María) construyó un recinto para sepultar los cuerpos de los reyes (...)*”¹⁸⁹. También Ambrosio de Morales recoge en su *Viage* una descripción del edificio ovetense, en la que incide sobre el pequeño tamaño de la construcción y sobre la que dice: es “*capilla tan chica que no tiene más de doce pies en largo, y ancho lo que es la Nave mayor, y el techo es bagito, y hollado encima*”¹⁹⁰.

Muy interesante a este respecto, tanto desde la narración de la *Crónica Ad Sebastianum*, como desde las palabras escritas por Ambrosio de Morales, es el interés que ambos muestran por incidir sobre un aspecto que consideran fundamental y es la ubicación geográfica de la estructura funeraria, y de la que Morales dice: “*A este modo está también en esta Iglesia del Rey Casto el golpe de las sepulturas Reales en una Capilla, y aun harto menos que Capilla, al cabo, y como fuera de la Iglesia (...)*”¹⁹¹. En este sentido, parece que tanto para el autor de la crónica astur, como para Morales, un dato fundamental para comprender la descripción que dan de ellos, es el de su ubicación fuera del templo, o lo que es lo mismo “*al cabo*” de la iglesia, lo que denota un interés especial por destacar tal peculiaridad.

La clave, en el caso del viajero, nos la da su *Crónica General de España*:

“Para esto es necesario se entienda como la costumbre de enterrarse los Christianos dentro de las Iglesias es muy nueva, generalmente en toda parte, y particularmente en España. Y de trescientos años ó menos acá el cementerio era el lugar dedicado para enterrar los muertos, y este nombre se dio en Griego por este efecto, pues quiere decir en aquella lengua donde yacen. Así vemos los enterramientos de los Reyes en Oviedo y León fuera de

¹⁸⁹ Vid. la edición de J. GIL FERNÁNDEZ, J. L. MORALEJO Y J. I. RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, *Crónicas Asturianas*, Oviedo, 1985, p. 215. El Panteón de Santa María de Oviedo presentaba una planta rectangular que se empotró en el último tramo de la nave central de la propia iglesia, con las colaterales prolongadas y flanqueándolo, I. G. BANGO TORVISO, *Arte prerrománico hispano...*, p. 92. El hecho de que el Panteón leonés se presentara auténticamente liberado del cuerpo de la iglesia fernandina, debe ser visto como una innovación más, añadida al historial de una estructura con tanto bagaje histórico, de la cual todos los cambios llevados a cabo reflejan su propia entidad como arquetipo arquitectónico sometido a la lógica evolución artística. Sobre el carácter recóndito y cerrado, no transitable, del Panteón ovetense baste citar las palabras de Ambrosio de Morales: “*la tienen siempre cerrada, sin abrirse mas que a las personas que es razón*”, A. de MORALES, *Viage de Ambrosio de Morales a los reynos de León, y Galicia, y Principado de Asturias*, Edición facsímil, Oviedo, 1977, p. 89.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 89.

¹⁹¹ *Ibidem*, pp. 88-89.

las Iglesias, en piezas apartadas, sin retablo ni altar, ni cosa que parecia siquiera capilla. Así están tambien en el Monasterio de San Zoil enterrados en pieza particular que llaman Galilea. Llegó esto aun hasta el Santo Rey Don Fernando, que en Sevilla se hizo enterrar fuera de la Iglesia en la claustra. Así hallamos también en lo muy antiguo de España las sepulturas de grandes Señores, como el Cid, el Conde Fernan Gonzalez, y otros en cuevas que se hacian debaxo las Iglesias por el recato de no enterrarse arriba dentro dellas. Y estaba esto mandado por Concilios antiguos en muchas provincias y en España, como parece en el Concilio primero de Braga, y en el Concilio Triburiense y en otros, y el Derecho Canónico lo mandó, y tambien se halla así mandado en las leyes de los Emperadores y de las partidas”¹⁹².

De las palabras escritas por el erudito español, llama la atención, el hecho de que ya en una fecha tan temprana como la que supone el siglo XVI, se tenga una total comprensión del fenómeno de los enterramientos, las estructuras artísticas que de ellos derivaron e incluso la normativa existente en esta materia, sin duda influida totalmente por las decisiones tomadas en los grandes concilios hispanos.

También sorprende el hecho de que Morales ya señale como rasgo especial de éste tipo de construcciones para enterramiento, la ubicación que estas adoptaron, a los pies y en el exterior de los edificios religiosos. Además demostraba con ello la capacidad de comprender la estructura funeraria, los usos que tuvo y el origen de muchas de sus características, lo que le permitió llegar a englobar dentro de la misma tipología los mejores ejemplos de panteones regios hispanos; destacando entre los más señeros a los panteones astures, el de San Isidoro de León y otros de menor relevancia como el que existió en San Zoilo de Carrión de los Condes o el problemático Panteón en el que se enterraría Fernan González en San Pedro de Arlanza¹⁹³.

¹⁹² A. de MORALES, *Crónica General de España que continuaba Ambrosio de Morales coronista del Rey nuestro señor don Felipe II*, vol. VIII, Madrid, 1971, en particular p. 351.

¹⁹³ A este respecto es muy sugestiva la posición tomada por V. HERRÁEZ ORTEGA y M. D. TEJEIRA PABLOS, “El cuerpo occidental de la iglesia de San Pedro de Arlanza. Propuesta de reconstrucción histórica”, *De Arte*, 2, 2003, pp. 7-27, especialmente pp. 13-14, donde entienden como factible la posibilidad de que el noble castellano fuese enterrado en una estructura de planta cuadrangular, y por lo tanto similar a los grandes panteones astur-leones. La idea parece consolidarse a la luz de la expresión utilizada por Ambrosio de Morales en su *Viaje*, en la que para referirse a la ubicación de las sepulturas de los reyes asturianos en la iglesia de Santa María de Oviedo, afirma: “(...) esta Iglesia del Rey Casto el golpe de las sepulturas Reales en una Capilla, y aun harto menos que Capilla, **al cabo**, y como fuera de

Desde otro punto de vista, es llamativo como en una fecha tan temprana, se muestre un total conocimiento de las repercusiones litúrgicas y artísticas del primer Concilio de Braga, celebrado en el año 561, donde ya se establecía la prohibición de enterramientos dentro del espacio templario:

“(...) se tuvo por bien que no se dé sepultura dentro de las basílicas de los santos a los cuerpos de los difuntos, sino que si es preciso, fuera, alrededor de los muros de la iglesia, hasta el presente no está prohibido, pues si hasta ahora algunas ciudades conservan fuertemente este privilegio que en modo alguno se entierre el cadáver de ningún difunto dentro del recinto de sus muros (...)”¹⁹⁴.

No es necesario incidir en las grandes repercusiones que esta disposición conciliar, tuvo en la arquitectura religiosa de la Alta Edad Media, de donde surgiría la necesidad de erigir estructuras arquitectónicas que diesen solución a este problema, y que por otro lado, satisficiesen el pujante deseo de las altas personalidades de ser sepultados lo más cerca posible del interior de templo. Se pretendía con ello estar lo más próximo a las veneradas reliquias de los mártires y en definitiva al lugar más privilegiado del espacio, es decir el ábside¹⁹⁵.

Para concluir este breve repaso que a lo largo de las páginas anteriores hemos hecho, buscando el posible origen y las fuentes y arquitectónicas del Panteón astur-leonés y en concreto las del Panteón Real de San Isidoro, se ha de incidir brevemente en la perdurabilidad de esta tradición en el siglo X.

la Iglesia (...)”, A. de MORALES, *Viage...*, p. 88. (La negrita es nuestra). Dicha expresión, presenta un extraordinario parecido con la utilizada por el abad don Gonzalo de Arredondo en su *Crónica del Bienaventurado Catholico Caballero el conde Fernán Gonçalez* del 1515 al afirmar que tras la muerte del noble, el sepulcro de mármol en el que fue sepultado, se colocó *en el fin de la iglesia*, hasta su posterior traslado al interior del templo en el 1274, de lo que se deduce que también en San Pedro de Arlanza pudo existir un espacio occidental con usos funerarios en el exterior de la iglesia, posiblemente similar a la ovetense. Sobre esta noticia, vid. V. HERRÁEZ ORTEGA y M. D. TEIJEIRA PABLOS, *Op. cit.*, pp. 13-14.

¹⁹⁴ Esta era la idea recogida en el canon XVIII del primer Concilio de Braga, celebrado en el año 561, que tendrá grandes repercusiones en el ámbito hispano, donde dicha prohibición se acató de manera más o menos rigurosa. Además deducimos que si se estaba incidiendo en su prohibición, era porque en estos momentos tal precepto existía, sino era una práctica habitual en la iglesia hispana, vid.: *Concilios Visigóticos e Hispanorromanos*, (Edición a cargo de J. Vives), Barcelona, 1963, p. 75. También I. G. BANGO TORVISO, “El espacio para enterramientos privilegiados...”, p. 94. Tal precepto parece que tuvo sus paralelismos en Europa, pues tampoco son desconocidos recintos funerarios de este tipo, situados en el sector occidental del templo en el imperio carolingio. Sobre esta cuestión, vid.: L. ARIAS PÁRAMO, *Prerrománico asturiano...*, p. 110. Sin embargo como veremos las fuentes tanto arquitectónicas como escultóricas del Panteón Real de San Isidoro, parecen alejarse de modelos germánicos y acercan su génesis al ámbito hispano.

¹⁹⁵ I. G. BANGO TORVISO, “El espacio para enterramientos privilegiados...”, p. 180.

A pesar de la lejanía del XVIII Canon del Concilio de Braga, encontramos en el la décima centuria una serie de ejemplos que nos permiten afirmar que la costumbre de enterrar a los muertos al occidente del templo en un ábside monumentalizado para este fin, se mantuvo íntegra desde las primeras basílicas cristianas del ámbito africano.

El uso de estas *habitatío* con enterramientos a los pies de los edificios, pasó con cierta invariabilidad a las construcciones posteriores. Así observamos recintos funerarios a los pies de las iglesias de San Cebrián de Mazote¹⁹⁶ o Santiago de Peñalba¹⁹⁷. Esta última es además un claro ejemplo de cómo el periodo románico heredó la costumbre de enterrar a los muertos en estructuras elevadas *ex profeso* para tal tarea, ya que el ábside funerario del edificio albergó varios enterramientos, datables algunos de ellos incluso en época románica, lo que demuestra la vigencia de tal tradición aún en el siglo XI¹⁹⁸.

Otro caso significativo de cronología similar, lo presenta la primera basílica apostólica compostelana, que parece que también tuvo localizados al occidente del edificio varias sepulturas, cubiertas además bajo pórtico de doble tramo elevado sobre pilastras. Ello aparece confirmado además por las excavaciones llegadas a cabo por el arqueólogo Chamoso Lamas, que verifican como en dichos espacios de esta iglesia fueron descubiertos, tras las excavaciones, algunos sepulcros de granito¹⁹⁹, lo que insiste en la importancia que el occidente del templo va a tener como lugar de gran relevancia dentro del conjunto eclesiástico y por lo tanto el deseo de las personalidades importantes de acceder a un enterramiento digno en estas zonas.

¹⁹⁶ P. PALOL, *Arte paleocristiano...*, p. 312.

¹⁹⁷ La iglesia de Santiago de Peñalba resulta interesante por presentar esta comentada estructura contraabsidiada con usos funerarios, pero más sorprende el hecho de que conozcamos al digno personaje que entre sus muros fue enterrado. Se trataba de San Genadio, que entre el 909 y el 916 fue el promotor de la obra, para tras su muerte ser enterrado en este ábside occidental elevado por su sucesor y discípulo Salomón, I. G. BANGO TORVISO, "El espacio para enterramientos privilegiados...", p. 100.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 101, nota 39.

¹⁹⁹ Al respecto de los hallazgos hechos en la basílica prerrománica de Alfonso III, Chamoso Lamas afirma; "*se prosiguieron las excavaciones en la nave y atrio o pórtico de aquella iglesia, descubriéndose otro sarcófago (...) bajo el pavimento, en la parte del pórtico, se halló otro gran sarcófago de granito*", M. CHAMOSO LAMAS, "Excavaciones en la catedral de Santiago de Compostela", *Archivo Español de Arte*, 106, 1954, pp. 183-187, en especial p. 184; J. GUERRA CAMPOS, *Excavaciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*, Santiago de Compostela, 1982, pp. 418-455. También I. G. BANGO TORVISO, "El espacio para enterramientos privilegiados...", pp. 96-97, afirma al hablar de los sepulcros hallados en Santiago: "*los enterramientos del atrio de la iglesia de Santiago de Compostela nos permiten fijar algunas de las constantes que definen el cementerio altomedieval hispano*".

Finalmente, para comprender el “viaje” que este arquetipo edilicio va a hacer desde el mundo de la Antigüedad tardía a la Alta Edad Media, debemos detenernos en el Panteón construido a los pies de San Pedro de Teverga (Asturias) y que puede ser entendido como intermediario, no sólo artístico, sino geográfico, entre el Panteón de Santa María de Oviedo y el de San Isidoro de León, a pesar de las dificultades que los especialistas han tenido para datar ambos conjuntos.

La iglesia de la Colegiata de San Pedro de Teverga (**fig. 12**), así como su Panteón, ha sufrido a lo largo de los siglos numerosas reformas, que hacen bastante difícil sostener teorías rotundas y cerradas sobre el devenir constructivo del edificio²⁰⁰. Dicho templo posee tres naves, separadas mediante tramos de arquería de medio punto y columnas. Las bóvedas de este espacio son de cañón y en altura son un poco más bajas que las del recinto funerario²⁰¹.

El Panteón, que se encuentra al occidente del templo, presenta una anchura similar a la de la iglesia, con la que comparte además la distribución tripartita del espacio mediante tres naves. El acceso a este ámbito se llevaba a cabo por una puerta abierta que comunica con la nave central de la iglesia²⁰². La estructura turriforme y el acceso mediante una puerta que presenta el imafrente del edificio son de factura posterior al recinto medieval, concretamente de época barroca.

El espacio funerario, debe ser considerado como una obra de finales del siglo XI²⁰³, y tal y como se ha venido afirmando, coetáneo, sino inspirado, en el

²⁰⁰ G. FERNÁNDEZ BALBUENA, “La Colegiata de San Pedro de Teverga”, *Arquitectura*, vol. III, 1920, pp. 223-227; H. SCHLUNK y J. MAZANARES, “La iglesia de San Pedro de Teverga y los comienzos del arte románico en el Reino de Asturias y León”, *Archivo Español de Arte*, 96, 1951, pp. 277-305; A. BONET CORREA, *Prerrománico Asturiano*, Barcelona, 1967, particularmente pp. 242-219, donde hace un breve estudio del edificio insistiendo en la dependencia astur en cuestiones arquitectónicas, mientras que considera que la decoración se puede englobar ya bajo el concepto de románico. Más recientemente E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Reflexiones sobre la evolución hacia el románico de las fórmulas artísticas altomedievales, en el ámbito astur-leonés, en la undécima centuria”, *Internationale Tagung: Christliche Kunst im Umbruch Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert, Göttingen*, (en prensa), quién lleva a cabo un análisis de la estructura arquitectónica y escultura del recinto. Agradezco a la autora la deferencia de haberme facilitado su estudio antes de su publicación en prensa.

Vid. también: R. ALONSO ÁLVAREZ, “La Colegiata de San Pedro de Teverga. La “imagen medieval” de un edificio reformado”, *Asturiensia Medievalia. Homenaje a Juan Uria*, Oviedo, 1995, pp. 225-242.

²⁰¹ C. CID PRIEGO, *Arte Prerrománico de la Monarquía Asturiana*, Oviedo, 1995, p. 359.

²⁰² Vid. E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Reflexiones...”, donde hace una completa descripción del edificio y sus estructuras. Considera la autora que la tribuna que actualmente se sitúa sobre el Panteón, no corresponde a la misma cronología que el recinto funerario. Idéntica opinión tiene sobre las bóvedas de cañón que actualmente cubren el espacio, pues las considera de factura posterior a la terminación del recinto funerario.

²⁰³ Las primeras noticias sobre el edificio nos hablan del año 1069, hecho que aparece corroborado por una inscripción del año 1076, en la que se deja constancia de la existencia de un enterramiento en el

existente en San Isidoro de León que al igual que este fue creado con la única función de albergar los restos mortales de diversos personajes, que según parece ser, pertenecerían, en el caso de Teverga, a la nobleza asturiana²⁰⁴.

Lo realmente interesante para lo que concierne a nuestro trabajo es observar las conexiones que ambas estructuras poseen desde el punto de vista arquitectónico, reflejo de la posible influencia de un modelo común. Sin embargo, estas conexiones llegan a ser muy llamativas para el caso de la escultura que decora los dos recintos, pues en ambos casos encontramos formas estilísticas y temáticas de gran semejanza²⁰⁵.

En conclusión, el conjunto de la iglesia y el Panteón de San Pedro de Teverga, deben ser vistos como una primera asimilación de las formas artísticas románicas, pero embebidas aún en las asentadas tradiciones del arte prerrománico asturiano. Sin embargo tanto para la tradición estética y artística del románico, como para la existente en el arte prerrománico asturiano, hubo un elemento común y muy importante a tener en cuenta: las viejas tradiciones supervivientes de la Antigüedad, que de nuevo se nos presenta como la fuente en la que buscar el origen de estos recintos funerarios²⁰⁶.

Con estos antecedentes no parece arriesgado afirmar, que con el devenir de los siglos y la transformación morfológica de la arquitectura religiosa, los usos funerarios de estas estructuras absidiales del occidente templario, no sucumbieron ante los cambios impuestos por las nuevas tendencias artísticas. El lugar en el que durante siglos se habían enterrado los muertos, no varió en

presbiterio del templo. Estas noticias y otros aspectos del léxico constructivo, han llevado a considerar el Panteón de Teverga, como un remedo del Panteón de San Isidoro de León, de cronología anterior. Sobre el tema vid.: *Ibidem*. También, C. CID PRIEGO, *Op. cit.*, pp. 357-359, particularmente p. 359, considera el recinto funerario de Teverga como “*colofón del prerrománico y el prólogo del románico*”. Esta expresión nos habla de lo temprano de su arquitectura y las deudas con lo astur, ya que considera que las proporciones de las naves del templo, así como sus medidas, parece que “*copian las de San Salvador de Valdediós*”. En nuestra opinión resulta muy llamativo que tanto para la iglesia de Fernando I en San Isidoro de León, dedicada a San Juan y San Pelayo, como para la iglesia de San Pedro de Teverga, se hayan puesto paralelos comunes a la hora de buscar el posible modelo que las inspiró. De nuevo vuelve a ser San Salvador de Valdediós el edificio “*cabeza de serie*” que según se viene afirmando, inspiró estas dos construcciones del primer románico astur-leonés, pero con claras deudas con lo prerrománico. Consideramos así mismo, que las semejanzas entre la planta del conjunto de Teverga y las del recinto de iglesia y Panteón de época de Fernando I en León son siempre justificables teniendo en cuenta que ambas beben de un modelo común: la edificación religiosa asturiana y muy posiblemente la iglesia de Santa María de Oviedo.

²⁰⁴ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Reflexiones...”.

²⁰⁵ Más adelante, en el apartado concerniente al análisis de la escultura del Panteón de San Isidoro, aludiremos cuando sea necesario a las conexiones existentes entre la escultura de ambos recintos.

²⁰⁶ C. CID PRIEGO, *Op. cit.*, p. 356.

absoluto y lo único que va a mutar fue el cobijo que a estos se les va a dar, pasando así de la tradición contraabsidial africana, a la creación de auténticos cuerpos independientes en el exterior de las iglesias, cuyos fines funerarios satisfacían perfectamente los intereses de los grandes personajes, ansiosos de descansar en el puesto más privilegiado posible alrededor del templo.

Así llegamos a la estructura funeraria del Panteón Real de San Isidoro, donde hallamos, tal y como hemos dicho, un cuerpo de forma rectangular, independiente y cerrado al público, que se adosó al muro occidental de cierre de la basílica de San Juan y San Pelayo en un primer momento, y a la de San Isidoro, una vez construida la nueva iglesia puesta en advocación del santo visigodo.

Sabemos que anteriormente a la construcción de la iglesia dedicada a San Isidoro, había existido otra dedicada a San Juan y San Pelayo y cuyo patrocinio se suele atribuir al rey Alfonso V (999-1027). Ahora bien, de este primer proyecto nada sabemos, ni de la forma que tuvo el posible Panteón Real levantado por el rey, y que se supone anexo a dicho monasterio²⁰⁷.

Sería con el rey Fernando I y su esposa Sancha cuando se decide realizar un nuevo edificio, es decir una basílica en piedra y la construcción de un Panteón Real donde venerar la memoria de su dinastía, a la vez que pretendía otorgarle un mayor prestigio²⁰⁸. Los modelos asturianos de los panteones regios fueron la

²⁰⁷Sabemos que ya Sancho I había sido enterrado en San Salvador de Palat del Rey en León, junto con su abuelo y su padre. Sobre este edificio conocemos pocos datos, pues con la llegada de Alfonso V al trono, y tras la invasión de Almanzor, se inicia la reconstrucción del Panteón Real, que junto con el resto de las edificaciones palaciegas será trasladado a la zona noroeste de la ciudad, desapareciendo el originario monasterio de San Salvador, ahora sustituido por la iglesia de San Juan Bautista, anexa al antiguo monasterio de S. Pelayo. Sobre el tema vid.: E. MARTÍN LÓPEZ, “Las inscripciones del Panteón...”, sobre todo p. 948. También C. ABAD CASTRO, “Espacios y capillas funerarias...”, p. 64.

²⁰⁸La forma original de la basílica y el panteón no han llegado hasta nosotros.

Parece ser que el modelo seguido por el monarca navarro fue, una vez más, el de la iglesia asturiana de Santa María de Oviedo del rey Alfonso II el Casto (759-842) donde encontrábamos de la misma manera una iglesia de tres naves a los pies y Panteón o recinto funerario, sobre el tema vid. E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Reflexiones...”. Para I. G. BANGO TORVISO, “El espacio para enterramientos privilegiados...” p. 104, la iglesia de Fernando I, mostraría un aspecto similar en planta a la asturiana de Valdediós, mientras que el panteón se mostraría como un remedo del ovetense de Santa María. En la misma línea, vid.: J. WILLIAMS, “Evidence...”, pp. 170-184. Sin embargo, se ha planteado la posibilidad de que si bien existió un primer Panteón de tradición astur levantado por Fernando I el alzado de este no tuvo porqué ser forzosamente altomedieval, de muros macizos e inarticulados siguiendo la tradición asturiana; sino que se pudo dar con este monarca la construcción de un trazado planimétrico asturiano pero con un desarrollo en alzado ya románico, sobre esta posibilidad, vid. M. POZA YAGÜE, “Entre la tradición y la reforma. A vueltas de nuevo con las portadas de San Isidoro de León”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XV, 2003, pp. 9-28, sobre todo pp. 15-16. Esta idea ya había sido apuntada por H. SCHLUNK y J. MANZANARES, *Op. cit.*, pp. 301-302, quienes apuntaban el hecho de que tanto la iglesia de San Pedro de Teverga como la de San Juan y Pelayo de León, seguían

fuente de inspiración, en concreto el de Santa María de Oviedo. Así, gracias al patrocinio del monarca, se elevaría un recinto cuadrangular, con dos apeos centrales y totalmente cerrado al exterior, cuya comunicación con la iglesia se haría a través de una puerta que conectaba ambas estructuras. Es interesante observar la reconstrucción propuesta por el profesor Bango Torviso (**fig. 13**), en la que se incide en la total dependencia de modelos asturianos²⁰⁹.

Con la decisión de iniciar la construcción de un Panteón, Fernando I accedía al deseo de su esposa, la reina Sancha, de enterrarse en el mismo lugar en el que descansaba su padre²¹⁰. Sin embargo desde el punto de vista artístico, la teoría tradicionalmente aceptada es aquella que defiende el papel aún más importante que tuvo la hija de ambos, Urraca (1033-1101), quién a la muerte de sus padres pudo promover la remodelación del conjunto, en una fecha no anterior a 1080, ya que los planteamientos estéticos de los que goza tal construcción, se nos muestran alejados del tiempo de Fernando I²¹¹.

Sin embargo algunas tendencias actuales, han intentado adelantar la cronología de la obra hasta la fecha de 1067, año en el que se produce la muerte de la reina Sancha, considerándola así misma como auténtica impulsora del

fielmente la tradición asturiana en la planta, pero con un alzado indudablemente románico. Este fenómeno años después fue denominado por el profesor Bango Torviso con el concepto de “arquitectura híbrida”. También recoge el término acuñado por Bango, A. GARCÍA MARTÍNEZ, “Aproximación crítica...”, p. 69.

²⁰⁹ H. SCHLUNK y J. MANZANARES, *Op. cit.*, pp. 295-296, ofrecen un dato fundamental a la hora de entender este hecho, ya que consideran que el actual zócalo que rodea el perímetro del Panteón románico de León, es el que delimitaba el perímetro del anterior Panteón existente, lo que indica que fue un lugar cerrado, sin acceso público, sin la posibilidad de tránsito que hubiera tenido cualquier estructura porticada.

Vid. también, I. G. BANGO TORVISO, “El espacio para enterramientos privilegiados...”, pp. 104-105, retoma esta idea de que el zócalo hoy visible dentro del conjunto románico leonés, es el originario del Panteón prerrománico, diciendo de este: “*denunciando su absoluta clausura original*”.

²¹⁰ M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “Algunos usos y funciones de la imagen en la miniatura hispánica del siglo XI: los libros de Horas de Fernando I y Sancha”, *Propaganda y Poder. Congreso Peninsular de História da Arte*, Lisboa, 1999, pp. 71-94, ver p. 81, nota 31, ve en este hecho una progresiva “leonesización” de la figura de Fernando I, al acceder a ser enterrado en la iglesia de San Juan Bautista, junto a la familia de su esposa.

²¹¹ J. WILLIAMS, “Evidence...”, pp. 170-184. También E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *San Isidoro de León...*, p. 10, sigue esta teoría, según la cual la obra arquitectónica y escultórica del Panteón románico pertenece a la época de Urraca, y no a la de sus padres Fernando I y Sancha. Vid.: también, ID., “Reflexiones...”, donde retoma esta misma idea.

Para el patrocinio de las obras llevadas a cabo en la basílica de San Isidoro de León, centrándose más concretamente en el caso de la reina Urraca, vid.: T. MARTIN, *Queen as King; Patronage at the Romanesque Church of San Isidoro de León*, University of Pittsburgh, 2000; ID., “The Art of a Reigning Queen as Dynastic propaganda in Twelfth Century Spain”, *Speculum*, 80, 2005, pp. 1134-1171.

proyecto. Respecto a esta teoría, Marta Poza Yagüe afirma, “*nada indica que estas obras no pudieran estar finalizadas en 1067*”²¹².

Una vez finalizada la obra del Panteón, se erigió sobre él una Tribuna real²¹³, cuya estructura de nuevo parecía inspirarse en modelos asturianos bien conocidos, como la existente en Santianes de Pravia²¹⁴, la de San Miguel de Lillo²¹⁵ o la de San Salvador de Valdedios²¹⁶. En la misma línea se encuentra la existente en Teverga, sin embargo su construcción se llevó a cabo años después de la finalización de las obras en el Panteón²¹⁷.

No es este el lugar para someter a análisis toda la problemática cronológica del conjunto, pues hacerlo, nos separaría de la línea argumental de este trabajo, que tiene como único objetivo definir las líneas y fuentes que los constructores del recinto tuvieron en cuenta para conseguir tal resultado, así como buscar una vez más los modelos arquitectónicos y la posible lectura simbólica que a estos se les pretendió dar, sea cual fuese el año de su construcción.

Lo que parece claro, al menos desde el punto de vista estructural, es que fue con Fernando I cuando se decide acometer la construcción del Panteón. Sería su hija Urraca, según las teorías más aceptadas, la encargada de continuar con la obra, así como de embellecerla. Además, a diferencia del recinto anterior, totalmente cerrado, el nuevo proyecto introducía la novedad de presentar sus

²¹² M. POZA YAGÜE, “Entre la tradición y la reforma...”, p. 16, retoma la teoría clásica, anterior a los estudios de Williams, según la cual, Sancha sería la encargada de finalizar las obras, tal y como siempre se vio reflejado en la conocida inscripción: *SANCIA REGINA DEO DICATA PEREGIT*.

La teoría había sido defendida en su día por M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route...*, p. 185.

²¹³ Nos alejaría del tema en cuestión entrar en análisis de la clásica divergencia entre las filiaciones carolingias o propiamente hispanas para este elemento ya existente en la arquitectura asturiana, pero baste señalar como para las tribunas de los edificios hispanos se han buscado nuevamente orígenes carolingios, A. ARBEITER, voz “Asturie”, *Enciclopedia dell’arte...*, vol. II, pp. 674-675, tal vez influenciado por la tribuna más conocida de la Historia del Arte, construida en la iglesia palatina de Carlomagno en Aachen, en el año 792, que para el emperador diseñó Otón de Metz y desde la cual el soberano hacía sus apariciones y seguía el acto litúrgico. Sobre el tema vid.: S. KOSTOF, *Historia de la arquitectura...*, p. 478, donde considera fundamental una edificación de la Antigüedad: la tribuna del Palacio de Diocleciano en Split, elevada en un nivel superior, y desde la cual el emperador se presentaba para recibir la aclamación del pueblo. Según se viene afirmando, el soberano se mostraría entre las columnatas del peristilo, que le servirían para que el *consistorium aulicum* le aclamase. Además, esta “*architettura di potenzo*” le serviría como marco para este ceremonial, sobre el tema vid.: G. LORENZONI, “Per una possibile lettura simbolica del presbiterio nell’architettura paleocristiana”, *Arte d’Occidente...*, I, Roma, 1999, pp. 1-6, en especial, pp. 1-2.

²¹⁴ L. ARIAS PÁRAMO, *Prerrománico asturiano...*, p. 40.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 180.

²¹⁶ A. BONET CORREA, *Op. cit.*, en particular pp. 176-193.

²¹⁷ H. SCHLUNK y J. MANZANARES, *Op. cit.*, pp. 280-281. En el caso de la tribuna de Teverga, las profundas reformas llevadas a cabo en época románica hacen que poco podamos saber de su estado primitivo. También, vid.: E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Reflexiones...”, donde afirma que la tribuna se elevó “*con posterioridad a los siglos del románico*”.

muros totalmente calados a modo de espacio porticado²¹⁸, pero según parece ser, sin la posibilidad de servir de acceso al público, pues el recinto continuó siendo un lugar destinado a sepultura y al que sólo la familia real tenía acceso²¹⁹, sin posibilidad de tránsito público²²⁰.

Para finalizar debemos entender que la estructura funeraria ubicada a los pies de la iglesia de San Isidoro de León es un Panteón de claro abolengo hispano, cuya planta retoma el último vestigio del neovisigotismo astur, con la utilización de una de las estructuras más auténticas del primer arte cristiano y del prerrománico hispano: la de los enterramientos en el occidente de los edificios,

²¹⁸ Podemos afirmar que esta circunstancia se convertirá en algo frecuente dentro de los panteones hispanos medievales, donde al principio sólo tenían acceso desde la iglesia, para posteriormente, abrirse, en una segunda reforma, al exterior para facilitar el desarrollo de los diversos actos litúrgicos del monasterio o templo al que se encontraban anexos, algo que ocurrirá en el mencionado caso de San Isidoro de León, en el de Sahagún y en el caso del panteón de San Pedro de Arlanza, vid. sobre el tema, M. V. HERRÁEZ ORTEGA y M. D. TEIJEIRA PABLOS, *Op. cit.*, p. 14.

²¹⁹ Del mencionado conjunto funerario leonés se han hecho lecturas muy erróneas. Así, M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route...*, pp. 185-186, entre otros, explicaba la estructura funeraria de San Isidoro, con las siguientes palabras: “se trata de una adaptación para un uso funerario de las bellas torres del tipo de Saint-Benoît-sur-Loire o Saint-Hilaire de Poitiers, teniendo como única diferencia con respecto a estos modelos, que el caso de León no está abierto al exterior”. Tal afirmación no es totalmente correcta, pues el autor no tuvo en cuenta factores esenciales y diferenciadores entre los edificios franceses y el leonés, como son la diferencia de usos y colocación en el espacio de la mencionada torre, en eje axial, que no recto, con respecto al Panteón. Algunos autores han llegado incluso a considerar el Panteón y la tribuna de San Isidoro de León como una posible interpretación de los *westwerk* carolingios. Así, M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “El Programa Enciclopédico...”, p. 658, aún usa de manera errónea dicho concepto para referirse al Panteón Real de León. Hace ya más años, H. SCHLUNK y J. MANZANARES, *Op. cit.*, p. 304, defendían que los pórticos de este tipo, refiriéndose al de Teverga, estaban emparentados con la tradición carolingia de las iglesias del norte de los Pirineos y lo relacionaban con el más antiguo de estos, el de la iglesia de Corvey del año 875, considerando que fueron los precedentes de los construidos en época románica. Sin embargo la tendencia de considerar esta estructura como elemento de tradición carolingia, entronca con la tendencia generalista de vincular cualquier cuerpo occidental de los edificios altomedievales hispanos, a dicha tradición de una manera inercial. Como ya se hizo, por ejemplo, con el macizo de San Miguel de Lillo, de claro abolengo hispano, pero que al cual se le buscado un origen carolingio, tal y como plantea M. CUADRADO SÁNCHEZ, *Op. cit.*, p. 26. También son importantes, para el estudio del tema que nos ocupa, el trabajo de F. GALTIER MARTÍ, “Le corps occidental des églises dans l’art roman espagnol du XI^e s.: problèmes de réception d’un modèle septentrional”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXIV, I, 1991, pp. 297-307, al igual que el análisis de las estructuras occidentales del ámbito oriental peninsular que hace F. ESPAÑOL BERTRÁN, “Los Descendimientos hispanos”, *La Deposizione lignea in Europa. L’immagine, il culto, la forma*, Milano-Perugia, 2004, pp. 511-554, donde brevemente se ocupa del estudio del cuerpo occidental de la iglesia de San Pedro de Siresa, en particular pp. 543-546. Vid. también de la misma autora, “El escenario litúrgico de la catedral de Girona (s. XI-XIV)”, *Hortus Artium Medievalium*, vol. 11, 2005, pp. 213-232.

²²⁰ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *San Isidoro de León...*, p. 10. ID., “Reflexiones...”.

Idéntica idea sostiene M. VALDÉS FERNÁNDEZ, “El Panteón de la Real Colegita...”, p. 78, quien afirma: “no es una torre-pórtico de tradición francesa o un *westwerk* imperial. Las razones de similitud son formales, no conceptuales (...) el arte hispánico de la Alta Edad Media está jalonado con ejemplos de construcciones occidentales con función funeraria, como Santa María del Rey Casto de Oviedo, que como el Panteón de San Isidoro, fue lugar de silencio y sosiego, como la muerte del monarca, y no de trasiego parroquial”.

en estructuras construídas *ex profeso* para este fin, tal y como se había hecho en las basílicas cristianas de la tardía Antigüedad.

2. SIMBOLISMO ICONOGRÁFICO DE LA ESCULTURA DEL PANTEÓN REAL.

Uno de los aspectos más llamativos dentro del Panteón Real de San Isidoro es el de su escultura, auténtica representante de la corriente inicial y formadora de la plástica románica, al mismo tiempo que vértice fundamental en las relaciones que el arte pleno medieval hispano mantuvo con las producciones que de manera paralela se estaban llevando a cabo en suelo francés e italiano²²¹.

El conjunto de 27 capiteles que se integran en el espacio arquitectónico del Panteón de San Isidoro de León (**fig. 9**), presenta una variedad temática, propia de la plástica de un románico perfectamente definido²²², siendo los más abundantes, aquellos en los que se talló una decoración vegetal y fitomórfica²²³. Éstos se intercalan con otros de temática veterotestamentaria, ubicados en diferentes puntos del recinto; así tenemos el Sacrificio de Isaac (capitel número 4), la escena de Balaam y la burra con Moisés (capitel número 3), Daniel en el foso (capitel número 7) enfrentado a los leones (capitel número 5) y una escena cinegética (capitel número 8). De entre las escenas neotestamentarias, destacamos dos capiteles ubicados sobre las columnas de la puerta de acceso a la basílica, hoy tapiada. Estos capiteles presentan la iconografía de la Resurrección de Lázaro (capitel número 15) y la curación del Leproso (capitel número 16).

²²¹ En este trabajo nos limitaremos, tal y como hemos señalado anteriormente, al análisis artístico de los elementos esculpidos, evitando, por razones temáticas, cronológicas y de espacio, el estudio del conjunto de las pinturas murales que como bien ha señalado ya algún autor, presentan una perfecta relación y complementariedad con la iconografía esculpida. Somos conscientes de la necesidad de un estudio que aborde en conjunto ambas producciones artísticas, sin embargo debemos comenzar un primer análisis centrado en la escultura de tradición antiquizante, razón de ser de este trabajo y que nos llevará de manera lógica a otras investigaciones. Sobre la posible correspondencia entre el programa esculpido y el pintado, vid.: S. MORALEJO, “Le origini del programma...”, p. 128.

²²² Para la numeración de los capiteles sobre el plano del recinto, seguiremos a partir de este momento la propuesta dada por M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route...*, p. 185, que en su estudio poseía la fig. 150.

²²³ Entre los temas que ocupan las cestas con temática vegetal y fitomórfica contabilizamos los capiteles número 2, 6, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 26 y 27. El amplio conjunto de capiteles vegetales del recinto viene acompañado de otros de diferente tema iconográfico en el que los roleos, palmentas, zarcillos y hojarasca corintia, se entremezclan con prótomos cefálicos zoomórficos y diferentes animales afrontados, muy habituales dentro del repertorio iconográfico románico y que parecen haber sido sacados de una lista de modelos bien conocidos en el arte de la Plena Edad Media.

A ellos debemos sumar otros temas de diversa índole, como son las aves afrontadas a un cáliz (capitel número 20), dos grifos afrontados a la cratera de la vida (capitel número 25), la imagen de la lujuria personificada en una mujer que es atacada por serpientes (capitel número 1) y otro de difícil identificación iconográfica que representa dos posibles clérigos agarrando un animal que vomita lo que pudiera parecer un anfibio o un pez (capitel número 18).

Finalmente el centro del espacio presenta dos grandes apeos centrales a modo de columnas sobre las que decansan las bóvedas capialzadas. Esas columnas de gruesos fustes soportan unos capiteles de temática vegetal; más concretamente piñas (capitel número 19) y apomados (capitel número 13)²²⁴.

Tradicionalmente se ha visto en la escultura del Panteón leonés una de las piezas fundamentales en el entendimiento de las diferentes redes de producción del arte románico; representante además de una las primeras grandes obras esculpidas de conjunto tras la pérdida de los lenguajes escultóricos del mundo clásico, durante la disipación del arte romano en la tardorromanidad.

Generalmente la historiografía artística viene considerando el conjunto de capiteles esculpidos del Panteón como uno de los puntos focales a tener en cuenta dentro de la formación del arte románico hispano, hasta el punto de incluso atribuirle calificativos tales como *apparizione miracolosa*²²⁵, lo que indica el temprano interés por considerar a dicho conjunto como integrante de los grandes hitos de génesis y definición de los lenguajes románicos²²⁶.

Ello se debe sin duda a las tempranas fechas de realización que desde siempre se le han venido atribuyendo, sobre todo por los grandes estudiosos del tema, ya que el propio Salvini apuntaba los años de 1063 y 1067 como periodo en el que sin duda se había llevado a cabo la empresa artística en cuestión²²⁷. Más cauteloso se mostraba el profesor Serafín Moralejo, gran autoridad en el tema, para quién la escultura debió realizarse entre los años 1072 y 1100²²⁸,

²²⁴ Las reproducciones fotográficas de la imagen de cada capitel, se irán señalando más adelante a medida que llevemos a cabo el análisis artístico e iconográfico de cada elemento en cuestión.

²²⁵ R. SALVINI, *Op. cit.*, pp. 467-468.

²²⁶ *Ibidem*, p. 465, considera que esta obra hispana en concreto, así como la de San-Benoît-sur-Loire en Francia, nacieron gracias a la actividad de “*un gruppo di opere in Francia e in Spagna si sottrarrebbere a questo grande movimento storico, presentando già pienamente formate le caratteristiche del nuovo linguaggio romanico con molti decenni di anticipo*”, considerando que ambos edificios “*annonce la défnction d’un style*”, retomando las palabras de Focillon, que el autor italiano apoya.

²²⁷ *Ibidem.*, p. 468.

²²⁸ S. MORALEJO, “*Le origini del programma...*”, p. 122, aunque si bien en la actualidad, tal y como se ha señalado, se tiende de nuevo a recuperar la teoría clásica que defiende que el Panteón estaba al menos comenzado a la muerte de la reina Sancha en el 1067.

considerando además que tanto la primera fase escultórica de la catedral de Santiago, como el Panteón Real de San Isidoro, presentaban rasgos comunes por sucederse ambas campañas decorativas de una manera coetánea²²⁹.

Esta relación entre la primera campaña escultórica de la catedral santiaguesa, llevada a cabo en la girola del templo, nos conduce además a otro elemento fundamental sobre la comprensión de la restauración de los lenguajes artísticos de la Baja Antigüedad en el periodo medieval. Así, según se ha venido señalando, la escultura de la catedral gallega presenta claras novedades narrativas, que la hacen ser un auténtico ejemplo de la recuperación del dominio del lenguaje a través de las imágenes escultóricas monumentales, típico de la Antigüedad, y que entonces resurgía empujado por los principios de la Reforma Gregoriana²³⁰.

Esta idea aparece indicada, desde el punto de vista estético, por la clara vocación clásica de modelos antiguos que la escultura de dicho periodo va a utilizar²³¹, algo que por otra parte, ha sido frecuentemente interpretado bajo un pretendido carácter primitivista, rudo y dotado de gran arcaísmo²³², que no hace sino reafirmar la longevidad tanto desde el punto de vista estético, como de los modelos en los que se inspiran; de ahí su integración en esa corriente que se ha dado en llamar del “románico primitivo”²³³, y en la que a menudo encontramos obras de clara filiación antiquizante, camufladas bajo una estética más arcaica que antigua.

²²⁹ Para la primera campaña compostelana barajaba el arco temporal que iba desde el año 1075 al 1088, mientras que para el caso del Panteón de los Reyes de León, tal y como ya hemos señalado, hablaba de los años 1072-1100, lo que hace que ambas obras deban ser puestas en contacto, ante la evidente relación que presentan, S. MORALEJO, “San Martín de Frómista...”, p. 64.

Para el estudio del programa iconográfico de la primera campaña santiaguesa, atribuido a Diego Peláez, véase V. NODAR FERNÁNDEZ, *Los inicios de la catedral románica de Santiago: el ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*, Santiago de Compostela, 2005.

²³⁰ M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “La catedral románica; tipología...”, p. 64.

No insistiremos en la manida teoría de la función pedagógica que durante la Edad Media se le atribuía a la obras iconográficas, sobre todo a través de los textos de Gregorio Magno (540-604) y su máxima “*leen los que no saben leer*”. Lo que sí parece claro es que si el ideario gregoriano potenció la transmisión por medio de imágenes de un texto sagrado o de la tradición cristiana, elementos que no estaban al alcance de un sujeto no cultivado, lo hizo a través de la recuperación de los lenguajes artísticos de la Antigüedad y del viejo lema del *ut pictura poesis*, de clara raíz antigua, lo que hace que para comprender el origen de estas obras, paradigmas de la recuperación del lenguaje clásico, debamos acudir a fuentes antiquizantes. Sobre el tema vid.: J. JAQUES PI, *La estética del románico y el gótico*, Madrid, 2003, p. 52.

Para la influencia de la Reforma Gregoriana en la primera campaña de la catedral de Santiago: V. NODAR FERNÁNDEZ, *Los inicios de la catedral...*, pp. 31-70.

²³¹ M. VALDÉS FERNÁNDEZ, “El Panteón Real de la Colegiata...”, p. 78, quién incide en la dependencia de modelos clásicos para muchos de los temas del Panteón leonés.

²³² A. VIÑAYO, “Real Colegiata de San Isidoro...”, particularmente p. 549.

²³³ *Ibidem*, p. 549.

Desde el punto de vista estilístico, la escultura del Panteón regio de San Isidoro ha sido comparada no sólo con el arte de la Antigüedad, sino que son muchas las obras que, a pesar de encontrarse en un marco geográfico distante, se han supuesto como vías directas o indirectas para la gestación de esta empresa artística. De tal forma que no han faltado autores que, aceptando el sustrato clásico necesario para esta recuperación de la escultura monumental, también insistían en otras fuentes artísticas, que suponían necesarias para la formación de este arte.

Desde el punto de vista hispano, los precedentes señalados para la escultura del Panteón iban desde la escultura visigoda²³⁴, a la denominada “mozárabe”²³⁵, que algunos autores intentaron exaltar como precedente directo, o las vinculaciones que muy buena parte de la historiografía más tradicional, hizo de la escultura del Panteón y el panorama artístico ultra-pirenaico²³⁶. Consideraban los capiteles del pórtico de San-Benoît-sur-Loire y los de Saint-Foy de Conques, como los auténticos “cabeza de serie” del movimiento artístico del cual nacería la obra escultórica del Panteón²³⁷. Tampoco faltaron las conexiones con otras conocidas obras del románico francés, tal y como apuntaba Durliat al relacionar

²³⁴ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *San Isidoro de León...*, p. 12.

²³⁵ F. GARCÍA ROMO, *La escultura del siglo XI...*, pp. 251-253. Somos conscientes de la problemática actual del concepto. Sin embargo lo utilizamos aquí por ser la palabra exacta que F. García Romo utiliza para referirse al conjunto escultórico del Panteón.

²³⁶ La historiografía tradicional ha tratado de una manera absolutamente reiterativa el problema cronológico de las filiaciones hispano-languedocianas de la escultura románica española. Este tema ocupó buena parte de las publicaciones relativas al estudio del arte románico durante las décadas pasadas, primando en muchas ocasiones cuestiones de raigambre nacionalista, antes que meramente artísticas.

Entre la abundante bibliografía existente hemos seleccionado aquella en la que cobra especial interés el tratamiento de la supervivencia de modelos del arte clásico. En este sentido, es fundamental el trabajo de M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route...*, donde siguiendo las teorías de Moralejo, dedica buena parte de la obra al estudio de las relaciones de la escultura francesa con los focos de León, Jaca y Santiago, en otras, vid.: sobre todo las pp. 237-233. Además dedica un capítulo al estudio de la figura de Bernard Guilduino, auténtico “expoliador” de la obra clásica, de la cual supo heredar la concepción naturalista de la figura, la captación de los paños mojados y el interés por el estudio de la eboraria de la tardía Antigüedad, todos ellos aspectos fundamentales para comprender la formación y características de la escultura románica hispana, *Ibidem*. pp. 355-364.

A parte de las clásicas obras de R. SALVINI, *Op. cit.*, pp. 465-475 o la de A. KINGSLEY PORTER, “Spain or Toulouse? and Other Questions”, *The Art Bulletin*, VII, 1924, pp. 3-25, que abordan de manera poco profunda el resurgir de modelos clásicos en la escultura románica francesa y española, son también importantes los clásicos trabajos de S. MORALEJO, “La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago”, *Compostellanum*, XIV, 1985, pp. 632-668, *Patrimonio artístico...*, vol. I, pp. 21-46; ID., “Modelo, copia...”, pp. 75-96, y en la misma tendencia; ID., “Sobre la formación...”, pp. 65-69.

Todos ellos pueden consierarse estudios claves para comprender el periodo de formación de la escultura románica en España. Además en el caso de S. Moralejo es fundamental la atención que presta al impacto de marfiles antiguos, sarcófagos romanos y todas aquellas obras del arte antiguo, a las que concede una relevancia fundamental en la gestación y asentamiento del estilo románico.

²³⁷ F. GARCÍA ROMO, *La escultura del siglo XI...*, p. 247.

el estilo de algunos de los capiteles del Panteón con otros de la iglesia de Saint-Sernin de Toulouse²³⁸ o incluso con los de Saint-Gaudens de Comminges y Saint-Mont²³⁹.

Dejando a un lado cuestiones estilísticas, lo fundamental para comenzar el análisis iconográfico del mencionado conjunto, es tener en cuenta la multiplicidad de fuentes que en él convergen, a pesar de que aquí intentaremos sintetizarlas en un número reducido de ellas, algo que posiblemente nos llevará a una mejor comprensión de su lectura en conjunto.

En el caso del programa iconográfico representado en los capiteles del recinto funerario, son varios los rasgos generales que podemos agrupar por sus características comunes. De esta forma, en un primera toma de contacto con el conjunto, encontramos dos grupos temáticos perfectamente identificables y que podemos dividir por su contenido en escenas vetero y neotestamentarias.

Entre los capiteles alusivos al Antiguo Testamento encontramos aquellos en los que fueron esculpidos, tal y como se ha señalado, los temas del Sacrificio de Isaac, Balaam y la burra, así como la escena de Daniel en el foso de los leones. Entre las escenas del Nuevo Testamento, identificamos dos milagros, la Resurrección de Lázaro y la Curación del Leproso.

Esta dualidad temática entre escenas provenientes de ambos testamentos fue uno de los principios más utilizados por los iconógrafos latinos de la Edad Media, que tenían entre otras, la intención de aproximar entre sí las imágenes de ambos libros. Reflejandaban de esta manera una doctrina cuyos principios se remontan a los propios libros de los Evangelios y a los tratados de los Padres de la Iglesia, especialmente a los de Orígenes y San Agustín, lo que una vez más nos indica que las fuentes para una correcta lectura del conjunto debemos buscarla en los primeros balbucesos de la espiritualidad y pensamiento cristianos²⁴⁰. Con ello se intentaba por todos los medios confirmar el paralelismo existente entre los dos Testamentos, de tal forma que el primero se mostraría como el abastecedor de

²³⁸ M. DURLIAT, *La sculpture de la route...*, pp. 187-188.

²³⁹ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *San Isidoro de León...*, p. 12.

²⁴⁰ A modo de ejemplo, no nos debe resultar entonces llamativo el hecho de que obras artísticas del primer arte cristiano, sean las que más claramente muestren esta dualidad vetero-neotestamentaria, tal y como demuestran las conocidas puertas de la basílica de Santa Sabina en Roma o la iconografía del mausoleo de Santa Constanza en la misma ciudad. Sobre esta habitual dualidad de temas en el arte paleocristiano, vid.: A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, p. 133.

prefiguradas cristológicas de los acontecimientos desarrollados en el segundo, o incluso como antetipos de esos mismos sucesos²⁴¹.

Además de esta peculiaridad iconográfica, observamos en el caso de los capiteles del Panteón otra vertiente de distinto matiz, que aparece vinculada igualmente al ámbito de las primeras producciones artísticas cristianas. Así, encontramos representados otros temas que en el primer nivel de lectura iconográfica pueden ser considerados como meros elementos decorativos, sin intención significativa, e incluso utilizados sin ningún tipo de función posible más allá de la meramente ornamental²⁴².

Este es el caso de los capiteles con decoración vegetal, donde se tallaron piñas y pomos, un capitel alusivo a la Lujuria, otro con tema cinegético y varios que muestran representaciones zoomorfas y fitomorfas, las cuales deben ser analizadas teniendo en cuenta el ámbito en el que se encuentran: un recinto funerario, elemento que debemos tener muy presente a la hora de someter a una lectura simbólica todo el conjunto²⁴³.

En el ámbito hispano no son desconocidas obras que para la difusión de un mensaje simbólico religioso, utilizasen de forma ambivalente y mixta, iconografías de la más pura tradición cristiano-primitiva con elementos de raíz secular y pagana; sobre todo si recordamos, por ejemplo, el caso del gran mausoleo tardoantiguo de Centelles (**fig. 14**), en la antigua Tarraco. Allí encontramos una perfecta síntesis de temas paganos, tales como las personificaciones de las estaciones del año o nuevamente escenas cinegéticas, entremezcladas con otros temas de índole radicalmente diferente como son las consabidas escenas del Antiguo y Nuevo Testamento²⁴⁴.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 180.

²⁴² Para la problemática de la atribución de un significado al repertorio de temas iconográficos del arte románico, vid.: G. BOTO VARELA, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Burgos, 2001.

²⁴³ Ya hemos aludido a la parcialidad de este trabajo, en cuanto se centra única y exclusivamente en el estudio de la escultura, por ser esta la que mejor nos puede mostrar y de manera más clara, la dependencia de los modelos esculpidos del Panteón con el arte de la tardía Antigüedad cristiana. Por ello insistimos en que, a pesar de no llevar a cabo un análisis de todo el conjunto, señalamos la necesidad de hacerlo en un futuro, considerando esta primera visión analítica como el primer estadio y toma de contacto con el tema, y a partir de la cual desarrollaremos una lectura global del conjunto, intentando centrar el estudio en las filiaciones clásicas y tardoantiguas, claras en el caso de la escultura.

²⁴⁴ J. BECKWITH, *Op. cit.*, pp. 33-36.

Creada varios siglos después, la fachada de Ripoll también se nos presenta como otro de los conocidos ejemplos en los que las escenas de ambos testamentos aparecen distribuidas en total correspondencia, ya que en dicha puerta aparecen desarrolladas iconografías como las de San Pedro y San Pablo, las de Caín y Abel confrontadas a otras del Antiguo Testamento, como son las de David y sus músicos, entre otras,

El caso de Centcelles²⁴⁵ debe ser considerado más allá de un mero ejemplo artístico equiparable con la distribución temática de los capiteles del Panteón Real de San Isidoro de León, ya que en él encontramos la base teórica y artística del programa iconográfico que siglos más tarde desarrollarían los artistas medievales en el recinto funerario.

Así en Centcelles encontramos nuevamente una mezcla de temas tanto paganos como cristianos, del mismo modo que también se produce otra vez una hibridación temática entre los temas vetero y neotestamentarios, unificados y entremezclados en un mismo programa iconográfico, elementos todos ellos arquetípicos de la tradición artística e iconográfica del arte funerario cristiano. Este hecho también se da en el caso del Panteón, ya que a través de las imágenes se muestra la dualidad entre ambos libros, donde la salvación era exaltada frecuentemente. De forma que dichas oraciones constaban de dos partes bien diferenciadas, según las cuales, la primera, que contenía parábolas del Antiguo Testamento, iba dirigida a Dios Padre, mientras que la segunda, que iba dirigida al Hijo, se refería únicamente a curaciones, salvaciones y redenciones narradas en el Nuevo Testamento²⁴⁶.

rasgo que según Barral i Altet es absolutamente paleocristiano, X. BARRAL I ALTET, “Propaganda eclesiástica y poder feudal...”, p. 68.

Debemos señalar para el caso de la portada de Ripoll, que de nuevo nos encontramos ante un programa iconográfico de raíz paleocristiana, que se ha desarrollado en un entorno de absoluta conexión con los ideales reformadores de Cluny y el entorno cultural del abad Oliva, lo que sin duda es necesario tener en cuenta para comprender esta recuperación iconográfica.

Véase también, M. MELERO MONEO, “La propaganda politico-religieuse du programme iconographique de la façade de Sainte-Marie de Ripoll”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 46, 2003, pp. 135-157.

²⁴⁵ El Mausoleo de Centcelles es sobradamente conocido con respecto a sus cuestiones artísticas. Su cúpula alberga escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, además de presentar otro friso con temática enteramente funeraria, y que de una manera total y clara, recuerda a la oración fúnebre de la *Commendatio animae*, vid.: P. PALOL, *Arte paleocristiano...*, p. 68-72. Tradicionalmente se ha creído que el mausoleo es del siglo IV y que fue construido en esta localidad de la Tarraco romana por Constante I, hijo de Constantino, que en el año 350 fue asesinado en la región de los Pirineos: A. GRABAR, *Le premier art chrétien (200-395)*, Paris, 1966, p. 192. Beckwith se muestra más escéptico a la hora aceptar la hipótesis de un posible enterramiento de un miembro de la familia imperial, decantándose más por la posibilidad de que se tratase realmente de un rico terrateniente que construiría un mausoleo decorado con un ciclo más propio de un latifundista que de un miembro de la familia real, J. BECKWITH, *Op. cit.*, pp. 33-36. Para un breve apunte sobre la iconografía de una posible celebración litúrgica alusiva a la salvación del alma oficiada por los obispos allí representados, véase J. ARCE, “Los mosaicos de la cúpula de la villa romana de Centcelles: iconografía de la liturgia episcopal”, *Anas*, 11-12, 1998-99, pp. 155-161, especialmente pp. 159-160. También J. ARBEITER, “La cúpula y sus mosaicos”, *La villa romana de Centcelles*, Barcelona, 1993, pp. 48-118. Sobre el mausoleo de Centcelles, véase también, la obra de A. ARBEITER y S. NOACK-HALEY, *Christliche Denkmäler des frühen Mittelalters von 8.bis ins 11. Jahrhundert*, Mainz, 1999, particularmente pp. 388-391, donde compara el sistema compositivo musivario del mausoleo catalán con la decoración pictórica de Santa María de Terrasa.

²⁴⁶ A. de EGRY, “Símbolos funerarios en monumentos románicos españoles”, *Archivo Español de Arte*, 4, 1971, pp. 9-15, en especial p. 12. Si la dualidad entre escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento que

De lo dicho hasta aquí podemos deducir varias ideas, todas ellas claves a la hora de indagar sobre el origen del programa isidoriano y sobre todo válidas para llevar a cabo un primer contacto general con la iconografía allí representada. En primer lugar entendemos que el caso de Centcelles es importante, sobre todo porque a través de las coincidencias temáticas con el Panteón podemos llegar a intentar subrayar un posible origen tardoantiguo y paleocristiano para este último programa artístico. En segundo lugar, el uso que de una temática pagana en coexistencia con otra cristiana se hace en el mausoleo, parece anunciar la tendencia medieval de usar de nuevo programas iconográficos en los que elementos seculares y sagrados conviven, coincidentemente, dentro de un ámbito funerario. Y por último, es significativo el uso que tanto en Centcelles como en León se va a utilizar un recurso típicamente paleocristiano; el de la dualidad de escenas de ambos testamentos, dentro de un espacio funerario, en el que la idea de salvación debía ser una verdadera constante.

Llegados a este punto podemos afirmar que el programa escultórico del Panteón presenta bastantes rasgos en común desde el punto de vista ideológico con el Mausoleo paleocristiano y que debemos tenerlos muy en cuenta a la hora de buscar el origen común de ambos programas. Además existe la posibilidad igualmente de poder rastrear, aunque sea de una manera superficial y lejana, el posible origen y ambiente artístico en el que ambas estructuras fueron concebidas, hecho que se refuerza si pensamos que toda la iconografía tallada dentro del recinto funerario de San Isidoro, presenta una alusión repetitiva hacia la idea de resurrección y salvación del alma, tema muy recurrente en las producciones artísticas del arte paleocristiano, tales como sarcófagos, cipos, catacumbas, mausoleos y todo objeto relativo al mundo funerario²⁴⁷. Este elemento debe ser tenido en cuenta sobre todo porqué la mayor parte de la escultura funeraria hispana romana fue importada de los talleres de Roma y Génova²⁴⁸, lo que explica el gran clasicismo presente en muchas de las obras

presentan las pinturas de la sala capitular de Sijena (Huesca), tienen su origen en la iconografía del primer arte cristiano, es algo que no podemos probar ahora. Sin embargo llama la atención la recuperación de un programa bíblico que acoge principios básicos del cristianismo, en un ambiente de total recuperación del arte clásico y tardoantiguo que se daba durante el periodo en el que fueron ejecutadas, en torno a 1200, véase: A. SICART, *Las pinturas de Sijena*, Madrid, 1991, p. 6.

²⁴⁷ A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, p. 129; J. BECKWITH, *Op. cit.*, p. 24; J. A. IÑÍGUEZ, *Op. cit.*, p. 252.

²⁴⁸ Si bien es necesario recordar también la importancia fundamental que tuvieron los talleres del Norte de África.

paleocristianas halladas en suelo hispano y las repercusiones que estas últimas van a tener en el arte posterior²⁴⁹.

2.1 ESCENAS VETEROTESTAMENTARIAS.

Al referirse al conjunto de capiteles del Panteón Real de San Isidoro de León, De Egrý escribía; “es un ejemplo evidente, del esfuerzo realizado, para traducir plásticamente las oraciones pronunciadas por los moribundos y las palabras de una ceremonia funeraria”²⁵⁰. Estas palabras se referían sobre todo a las iconografías veterotestamentarias que el escultor románico había tallado sobre algunos de los capiteles del recinto mortuorio y entre las cuales aparecían escenas alusivas al **Sacrificio de Isaac**, **Moisés portando las tablas de la Ley**, **Balaam y su burra** o el tema de **Daniel en el foso de los leones**, todos ellos prototipos que se hallaban desde antiguo en los sarcófagos paleocristianos, complementando con su presencia las ideas de muerte, oración de difuntos y salvación, que muchas piezas artísticas del arte funerario exaltaban simbólicamente.

a. Capitel del Sacrificio de Isaac

El primero de los capiteles que vamos a analizar es aquel en el que se representa la conocida escena del **Sacrificio del primogénito de Abraham**, Isaac (capitel nº 4, **fig. 15**), según narra el conocido pasaje bíblico (*Gén. 22, 2*). Dicho capitel se coloca en uno de los ángulos del Panteón Real, al nordeste sobre un amplio pilar modulado a través de los fustes marmóreos que sustentan los referidos capiteles²⁵¹.

El capitel se nos presenta con un claro valor simbólico, pues Abraham e Isaac representan el máximo paradigma de salvación y fe, idea que supone además la piedra angular de buena parte del sistema teológico cristiano, por lo

²⁴⁹ P. PALOL, *Arqueología cristiana...*, p. 289, considera que los talleres hispánicos no empezaron a trabajar de una manera autónoma hasta el momento en que se produjo la decadencia de los talleres y centros de producción de Roma, hecho que aconteció tras el saqueo de la ciudad por Alarico en el año 410.

²⁵⁰ A. de EGRY, *Op. cit.*, p. 11.

²⁵¹ Apuntamos aquí la posibilidad de que estos fustes sean de acarreo, al igual que otros del mismo recinto, que como señalaremos más adelante presentan desajustes de tamaño, forma, material y factura con respecto al resto de fustes del recinto.

que su colocación responde sin duda a una intencionalidad explícita de mostrar y publicitar la idea de la salvación y fe en la palabra de Dios.

Además con él no sólo se pretendía la difusión y mejor comprensión de uno de los principios básicos de la religión cristiana, sino que además, tal y como venía ocurriendo entre los primeros cristianos, se buscaba con esta escena mostrar una prueba más de que el mensaje se asentaba en una tradición mucho más antigua y venerable, anunciada ya por las escrituras proféticas. De tal forma que el pretendido Sacrificio de Isaac, fallido gracias a la providencia divina, era visto como una prefiguración y anuncio de la pasión y muerte de Cristo, que con este suceso ya habían profetizado las escrituras del Antiguo Testamento. Este hecho dotaba al tema de fuerte contenido cristológico²⁵².

La figura de Isaac fue realmente importante dentro del ideario cristiano primitivo, sobre todo porque el propio San Pablo había considerado a Abraham como modelo de fe y confianza plena en la palabra de Dios. Además de representar el paradigma de creencia en la providencia divina, por su obediencia y confianza, que le hizo recibir el juicio justo impartido por Yahvé²⁵³, al llevar a cabo la promesa de ofrecer a su único hijo en sacrificio. Hechos todos estos que le convertían en prefigura del Sacrificio del Hijo de Dios, cuya figuración simbólica era el Cordero Místico²⁵⁴.

En el caso del capitel leonés encontramos ya codificados la mayor parte de elementos de la tradición iconográfica referentes al tema; como es el caso de la aparición obligada del Patriarca, su propio hijo²⁵⁵, así como el cordero, ubicado sobre el joven Isaac, que a pesar de compartir un mismo plano material, busca en un momento la creación de un espacio físico diferente, al utilizado para colocar

²⁵² A. SICART, *Op. cit.*, p. 20.

²⁵³ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Estructura y simbolismo...”, p. 369. Véase también, F. CABROL y H. LECLERCQ, voz “Isaac”, *Op. cit.*, vol. 7-II, 1927, cols. 1554-1578.

²⁵⁴ M. POZA YAGÜE, “Entre la tradición y la reforma...”, p. 11; ID., “Símbolo y concepto. Visiones teofánicas y alegóricas de la Trinidad en el tímpano de Nuestra Señora de la Peña de Sepúlveda (Segovia)”, *El tímpano románico...*, pp. 131-151.

²⁵⁵ Son contados los casos en los que se llega a omitir la figura de Isaac, sin embargo, podemos aludir a modo de ejemplo el capitel de la iglesia zamorana de Santa Marta de Tera, muy conectada estilísticamente a la Real Colegiata de San Isidoro de León, donde fue esculpido un capitel en el que se representó el momento del Sacrificio del Cordero, pero sin la figura de Isaac. Sobre este caso, vid.: M. GÓMEZ MORENO, “Santa Marta de Tera”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte, arqueología e historia*, 1908, pp. 81-87. Para un reciente estado de la cuestión sobre el edificio y su escultura, vid.: F. REGUERAS GRANDE, *Santa Marta de Tera. Monasterio e Iglesia, Abadía y Palacio*, Benavente, 2006.

la figura de la víctima fallida²⁵⁶. Tampoco falta el ara para el sacrificio, que en este caso refleja fuentes judaicas y antiguas, donde el altar “*se representa como un bloque de piedra rectangular, plano en su cara superior*”²⁵⁷. Sobre él, Isaac es obligado a tenderse, con las manos atadas, tal y como describen los textos bíblicos, sobre todo tras el agresivo gesto de su padre, el cual arrastra al joven hacia sí agarrándolo por la cabellera, siguiendo de nuevo una tradición iconográfica oriental²⁵⁸.

También frecuente es la aparición de la figura del Ángel del Señor, que en este caso viene a personificar de una forma material la intervención divina que no sólo detiene la mano ejecutora de Abraham, sino que además muestra el carnero, que enredado entre unas zarzas, aparece milagrosamente para sustituir a Isaac como víctima²⁵⁹. De esta manera se introduce en escena la figura del carnero, imagen vinculable de nuevo a tradiciones orientales, al aparecer rodeado de elementos vegetales²⁶⁰, que parecen hacer más clara alusión a las zarzas bíblicas, que a un mero elemento ornamental o paisajístico.

La escena del capitel del Panteón Real muestra el momento álgido en el que el Padre, tras alzar su mano al aire con el cuchillo, busca llevar hasta las últimas consecuencias la promesa divina. Sin embargo, el ángel detiene la acción paralelamente a la aparición de la figura del carnero²⁶¹.

²⁵⁶ Sin duda nos encontramos aquí con un claro ejemplo de la conocida problemática de la plástica románica, donde la distribución de las figuras no tiene en cuenta, en la mayoría de los casos, cuestiones de perspectiva o espacio.

²⁵⁷ H. SCHLUNK, “Estudios iconográficos en la iglesia de San Pedro de la Nave”, *Archivo Español de Arte*, 171, 1970, pp. 245-267, sobre todo p. 263, donde recoge las dos tradiciones iconográficas más frecuentes para la representación del altar en el que se habría de desarrollar la inmolación del Hijo. La primera a la que ya hemos aludido, y la segunda donde el altar adquiere forma de estípite, tal y como aparecía en el arte egipcio, a modo de altar pebetero colocado sobre una pequeña columna, generalmente con tres remates triangulares.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 262.

²⁵⁹ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *San Isidoro de León...*, p. 14. Para J. W. WILLIAMS, “*Generaciones Abrahæ: iconografía...*”, p. 162, el hecho de conceder a la figura del ángel un papel activo en la escena “*es antiguo en algunas regiones, y en León sin duda realizó la nueva popularidad de la fórmula dentro del arte románico del sudoeste de Europa*”.

²⁶⁰ En la tradición oriental cristiana el elemento vegetal cobró gran interés dentro de la escena en cuestión, sobre todo en directa alusión al carnero, el cual se representaba atado con una cuerda o enredado por los cuernos a un arbusto o zarzal, frecuentemente denominado con el nombre de Sabeck. Vid.: H. SCHLUNK, “Estudios iconográficos en la iglesia de San Pedro de la Nave...”, p. 262. Idéntico análisis hace Williams del ambiente vegetal que presenta la escena del Sacrificio de Isaac de la Puerta del Cordero en el acceso sur a la basílica de San Isidoro, destacando el papel jugado por las zarzas en la presentación del carnero, o el otorgado al árbol en el que Isaac cuelga el manto que previamente se ha quitado al prepararse para el sacrificio, J. W. WILLIAMS, “*Generaciones Abrahæ: iconografía...*”, p. 164.

²⁶¹ Muy interesante a este respecto es el uso de la misma temática iconográfica que se va a llevar a cabo, con apenas unas décadas de diferencia, en la misma Real Basílica de San Isidoro. En la Puerta del Cordero encontramos de nuevo la utilización de idéntica iconografía, con Abrahám en el centro, justo en

Este recurso narrativo del “*capitel del Sacrificio de Isaac de San Isidoro de León, se adapta a la fórmula de la narración continua, uniendo dos episodios en uno*”, tal y como apunta el profesor S. Moralejo²⁶². Se trata de un sistema narrativo de acciones típico del mundo romano, según el cual dentro de un espacio fijo, se desarrollan múltiples acciones simultáneas, todas ellas necesarias para el devenir y entendimiento total de la escena en sí misma²⁶³.

Ya hemos aludido a la posible tradición oriental cristiana vigente en el sistema iconográfico de nuestro capitel. Sin embargo, aunque aceptamos este origen como fuente inicial para las primeras representaciones de la escena, en el caso concreto del Panteón leonés debemos acotar y concretar de una manera más parcial la posible fuente que el artista o artistas siguieron para inspirarse y ejecutar esta escultura.

Así, es necesario mencionar que si bien el tema del Sacrificio de Isaac había tenido relativa difusión en el mundo oriental, fue el arte constantiniano el que formará el puente de unión entre éste y las producciones artísticas occidentales²⁶⁴, para pasar después a triunfar dentro del repertorio artístico del arte judío²⁶⁵, paleocristiano y románico; ya que si existió un arte donde el tema tuvo gran fortuna, ese fue el primer arte cristiano, no en vano, y para el caso concreto de nuestro capitel han sido muchos los autores que le han adjudicado un claro origen paleocristiano, llegando incluso a señalar que el prototipo exacto que inspiró al creador de este capitel fue el sarcófago paleocristiano galo del siglo IV,

el momento más dramático de la escena, totalmente decidido a degollar al joven, justo antes de la repentina aparición de la intervención divina, en el caso de esta portada materializada por la *Dextera Domini*. Esta iconografía es de nuevo vinculable a modelos orientales bizantinos, y sobre todo y más interesante en cuanto al tema que nos atañe, a la tradición iconográfica paleocristiana. Vid.: E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *San Isidoro de León...*, p. 24.

J. W. WILLIAMS, “*Generaciones Abrahæ: iconografía...*”, pp. 163-164; T. MARTIN, “Un nuevo contexto para el tímpano de la Portada del Cordero en San Isidoro de León”, *El tímpano románico...*, pp. 183-205, en especial p. 186.

²⁶² S. MORALEJO, “Le origini del programma...”, p. 127, nota 26.

²⁶³ Es sobradamente conocido el uso que de los sistemas narrativos de la Antigüedad va a hacer el mundo medieval. En este caso la denominada narración por “contraposición” fue perfectamente entendida por los artífices románicos a la hora de sintetizar en el espacio de la cesta del capitel una secuencia narrativa de diversos acontecimientos desarrollados en un espacio cronológico diferente. Sobre esta cuestión vid.: M. TORRES CARRO, “El tiempo representado”, *Anas*, 11-12, 1998-1999, pp. 93-102, especialmente p. 101.

²⁶⁴ H. SCHLUNK, “Observaciones en torno al problema de la miniatura visigoda”, *Archivo Español de Arte*, 71, 1945, pp. 241-265, sobre el origen del tema véase en particular p. 245.

²⁶⁵ F. CABROL y H. LECLERCQ, voz “Judaisme”, *Op. cit.*, vol. 8-1, cols. 1-254, especialmente cols. 112-116.

procedente de la iglesia del priorato cluniacense de Saint-Orens en Auch (Gascuña) y que hoy custodia el Museo de los Agustinos de Toulouse²⁶⁶.

Llegados a este punto es interesante poner de manifiesto la excepcional figura del abad Bernardo de Sédirac, uno de los grandes introductores de la Reforma cluniacense en España. Su figura nos lleva directamente a plantearnos una posible conexión entre el abad de Saint-Orens, lugar de procedencia del sarcófago paleocristiano según la teoría de J. Williams y el capitel leonés, tallado dentro de la órbita cultural y cronológica del abad del priorato cluniacense.

Tampoco debemos desdeñar el hecho de que una de las posibles fuentes de inspiración para el capitel esté en un sarcófago paleocristiano, en el que se hubo de representar la consabida escena del Sacrificio de Isaac. Conocemos las preferencias iconográficas de los teólogos adscritos al ideario reformador cluniacense y gregoriano, donde el conocimiento del primer arte cristiano no sólo estaba a la orden del día, sino que además existía cierta predilección por el uso de dichos temas y formas artísticas paleocristianas, usadas frecuentemente en creaciones salidas de los talleres impulsados al cobijo de dicha Reforma.

Sin embargo, es complejo poder llegar a demostrar el papel jugado por Bernardo de Sédirac en torno al arte de la Reforma, o en qué justa medida se le puede otorgar a él la posible filiación que se ha hecho del capitel románico del Panteón y el sarcófago paleocristiano francés. Si bien es muy tentadora la posibilidad de aceptar una admiración y copia de determinadas obras escultóricas paleocristianas por parte de los artistas románicos vinculados al ambiente reformador, debemos aceptar también la dificultad de demostrar tal afirmación de una manera sólida y científica.

Baste por ello señalar la posible deuda que el capitel del Sacrificio de Isaac posee con buena parte de la tradición artística de la tardía Antigüedad, no sólo desde el punto de vista iconográfico, sino desde su propio uso dentro de un marco ambiental, es decir un recinto funerario²⁶⁷.

²⁶⁶ M. POZA YAGUE, "Entre la tradición y la reforma...", pp. 12 y 23, notas 22 y 23, que sigue en todo caso la teoría dada inicialmente por J. WILLIAMS, "A source for the capital...", pp. 25-28.

Idéntica opinión tenía M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route...*, pp. 116 y 239 en lo referente al capitel leonés. Sin embargo más interesante es resaltar el mismo origen paleocristiano que el investigador francés dio al capitel del Sacrificio de Isaac existente en la portada meridional de la Catedral de Jaca (**figs. 16 y 17**), ligándolo a un sarcófago antiguo del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca, que había servido de sepultura al rey de Aragón Ramiro el Monje (1134-1137). Ello parece indicar el interés que por los sarcófagos tardo antiguos cristianos tuvieron los escultores románicos, sobre todo a la hora de inspirarse en la composiciones alusivas al sacrificio de Isaac.

²⁶⁷ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *San Isidoro de León...*, p. 24

Que la elección del tema del Sacrificio de Isaac es ideal para un espacio funerario parece claro, del mismo modo que evidente también es la inspiración de la observación directa de dicha escena en obras clásicas.

Del mismo modo el sustrato antiguo de la representación ha sido frecuentemente señalado por los estudiosos y refrendado por las similitudes temáticas que el capitel presenta con parte del arte de talleres constantinianos, así como con la escultura visigoda, también creada en periodos tardo antiguos. Nos referimos en concreto al famoso capitel de San Pedro de la Nave. En dicha obra, al igual que en el caso del Panteón, se recoge el momento justo de iniciar el Sacrificio, idéntica actitud agresiva del Padre a la hora de coger al Hijo, y otras series de detalles iconográficos que hacen que dichas representaciones muestren un origen común: la estatuaria de la tardía Antigüedad²⁶⁸, donde las figuras de Abraham e Isaac habían ya gozado de gran admiración y preferencia por parte de los emperadores cristianos. Así lo hizo el propio Alejandro Severo, que contaba con imágenes de Cristo y Abrahám dentro de su colección de estatuas de dioses dinásticos²⁶⁹. Este hecho explica la ubicación de dicha escena dentro de un Panteón destinado a albergar restos mortales regios, tal vez continuadores de una frecuente predilección del tema entre las capas altas de la sociedad, cuyos orígenes se remontaban a la propia Antigüedad cristiana, donde ya Abraham era visto como impulsor de la inmoción del Hijo para la redención de los pecados. Estas ideas entroncan con la intención de los enterrados en este lugar, ya que con Abraham se ponía punto y final, no solamente de una manera simbólica, sino también física, a la Humanidad *ante legem*²⁷⁰. Su figura recibía así la prueba de la existencia de una tierra prometida, constatada por la mención que de dicho lugar hace la *Biblia*, para el descanso eterno y en el que sepultaría a su propia esposa Sara, insistiendo así en la promesa de la tierra prometida para los muertos²⁷¹.

²⁶⁸ Así lo considera A. GRABAR, “Le tiers monde de l’Antiquité...”, pp. 1-59, sobre todo pp. 28-29. Sobre el mismo tema, vid.: H. SCHLUNK, “Observaciones en torno al problema de la miniatura visigoda...”, pp. 245-246.

²⁶⁹ J. BECKWITH, *Op. cit.*, pp. 18-19.

²⁷⁰ A. SICART, *Op. cit.*, p. 20

²⁷¹ A este respecto es interesante ver la mención que de este hecho se hace en la *Biblia* en el apartado dedicado a la muerte y sepultura de Sara, *Gén. 22, 3*: “Sara vivió ciento veintisiete años. Sara murió en Quiriat Arbá, o sea Hebrón, en tierra de Canaán. Abrahán vino a llorar a Sara y a hacer duelo por ella. Y cuando se levantó de junto a su difunta, habló así a los hititas: “Yo soy extranjero y emigrante entre vosotros; dadme una sepultura en propiedad para enterrar a mi difunta”. Los hititas le respondieron: “Escúchanos, señor; tú eres entre nosotros un príncipe de Dios; sepulta a tu difunta en la mejor de nuestras tumbas. Ninguno te negará la suya para que puedas enterrar a tu difunta (...) Abrahán se puso de acuerdo con Efrón y le pagó el precio que le había pedido en presencia de los hititas: cuatrocientas

En el mismo pilar columnado en el que se encuentra colocado el capitel del Sacrificio de Isaac encontramos, opuesto espacialmente, otro capitel entrego con la representación de dos escenas de nuevo alusivas a los acontecimientos narrados en el Antiguo Testamento. Nos referimos a aquellas en las que aparece la figura de **Moisés con las tablas bíblicas en brazos** (capitel número 3, **fig. 18**), en oposición compositiva con la **escena de Balaam y la burra** justo en el momento de ser detenidos por el Ángel (**fig. 19**). Ambas escenas se desarrollan a modo de friso corrido adaptándose no sólo a la curvatura de la cesta del capitel, sino al ambiente vegetal que las rodea.

De nuevo nos encontramos ante dos de los temas más frecuentes dentro de la plástica cristiana de la tardía Antigüedad, y de nuevo observamos una pervivencia clara y nítida no sólo de sus sistemas compositivos, sino del propio mensaje que durante el primer arte cristiano se le dio a estas figuraciones.

b. Capitel de Moisés y las tablas de la Ley.

Para la escena de Moisés se optó por el motivo iconográfico tradicional que representa al profeta ataviado con manto, barba de sabiduría ancestral, el prodigioso bastón y las distintivas Tablas de la Ley en las que leemos muy claramente el texto esculpido en el que dice *TABULAS MOISE ILI*²⁷². Este elemento es fundamental no sólo para la lectura iconográfica del capitel en sí, sino para entender la relación que mantiene con su opuesto físico: el del Sacrificio de Isaac. Así, mientras aquel representaba el final *ante legem* de la Humanidad, la presencia de Moisés y las Tablas aluden al mundo *sub legem* tras el dictado de la Ley Divina; y del mismo modo que antes Isaac se nos presentaba como arquetipo y prefiguración de un Cristo condenado al castigo del sacrificio por la Humanidad, también en este caso nos hallamos ante una prefiguración del mismo Cristo²⁷³. En este caso aparece como redentor y salvador del mundo, materializado en el capitel por la iconografía del pueblo de Israel (**fig. 20**), al que no sólo conseguirá salvar de la opresión egipcia, sino de otra serie de peligros

piezas de plata de moneda corriente en el mercado. Des este modo el campo de Efrón, que estaba en Macpela, enfrente de Mambré, el campo y la cueva que había en él y todos los árboles de su término, pasaron a ser propiedad de Abrahán en presencia de los hititas y de la ciudad. Después Abrahán enterró a Sara en la cueva del campo de Macpela, enfrente de Mambré, en tierra de Canaán. Así el campo y la cueva que hay en él fueron adquiridos por Abrahán de los hititas, como propiedad funeraria”.

²⁷² E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *San Isidoro de León...*, p. 14.

²⁷³ A. SICART, *Op. cit.*, p. 20.

tales como el hecho de morir ahogados en el mar, o la hambruna del desierto saciada con el maná.

Moisés se presenta como prefiguración de la figura salvadora de Cristo, pero también alude al propio bautismo del cristiano -que en el caso de las escenas en las que se suele representar a Moisés, aparece materializado por el Mar Rojo-²⁷⁴. También encontramos una referencia a este hecho en el caso del capitel del Panteón mediante la figura de un hombre representado sólo a medio cuerpo y que carga sobre los hombros a otra figura más pequeña. Lo que parece ser una alusión evidente a los israelitas durante la apertura de las aguas y que en este caso se convierte también en una clara alusión a la Antigua Alianza²⁷⁵, frente a las Tablas que porta el patriarca, quizás alusivas ya a la Nueva Ley²⁷⁶.

Moisés es por lo tanto paradigma de la salvación de un pueblo, que trasladado al mensaje aceptado por la comunidad cristiana, supone también el símbolo de la salvación tras la muerte, es decir, es el profeta que anuncia una nueva vida para los allí enterrados, siguiendo un texto de gran difusión entre las

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 20.

²⁷⁵ A. de EGRY, *Op. cit.*, p. 11. Vid. también E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *San Isidoro de León...*, p. 14. La escena, de nuevo muy frecuente en la escultura de la tardía Antigüedad, parece haber llegado intacta a la iconografía medieval románica, ya que en el caso de nuestro capitel es probable que exista una intención de representar al hombre israelita de medio cuerpo quizás en alusión a su paso entre las aguas, aunque si bien lo más factible sería una eliminación formal para adaptar la figura al reducido espacio del capitel. Además el detalle de portar otra figura más pequeña a hombros no fue desconocido entre los modelos iconográficos de algunos de los mejores talleres de sarcófagos del arte cristiano primitivo, tal y como vemos por ejemplo en el sarcófago paleocristiano del siglo IV de San Trófimo de Arles (**fig. 21**), obra salida de talleres galos y que época medieval fue reutilizado como frente de altar en la mencionada iglesia. En su cista se representa el paso del Mar Rojo, donde aparece una figura portando a horcajadas sobre el cuello la figura de un niño, adecuándose perfectamente a las descripciones bíblicas que nos hablan de cómo estos, junto con los adultos, sus ganados y pertenencias, abandonaron en masa la ciudad. El ejemplo francés nos sirve para poder aclarar o intentar identificar la figura subida a hombros, sin embargo mucho más allá de eso, nos sirve para poder verificar la importancia que los sarcófagos paleocristianos van a tener en la formación de la escultura románica, no sólo como proveedores de iconografía, sino también de tendencias estilísticas. Como paralelo iconográfico para esta escena proponemos el momento en que Anquises transporta fuera de la ciudad de Troya a su hijo Eneas, ya que en esta escena, que aparece representada desde el siglo VI a. C., el héroe traslada fuera del recinto amurallado de la ciudad a su propio hijo que carga sobre los hombros, siguiendo el mismo gesto que el que observamos en el capitel románico. Sobre el tema, vid.: F. CANCIANI, voz "Aineias", *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, vol. I-1, München, 1981, pp. 381-396. También, ID., voz "Anchises", *Lexicon...*, vol. I-1, München, 1981, pp. 761-764.

²⁷⁶ Palol alude a que la unión del tema de Moisés con las Tablas y la imagen de Abraham en el momento de acuchillar a su hijo, fue frecuente en conjuntos iconográficos del arte paleocristiano. Así pone el ejemplo del llamado sarcófago de Leocadio del Museo de la Necrópolis de Tarragona, lo que nos puede aclarar una vez más cuales fueron las fuentes usadas por los escultores románicos para llevar a cabo la creación del programa del panteón, P. PALOL, *Arte Paleocristiano...*, p. 268.

En contexto y época diferente volveremos a encontrar la unión de las dos escenas en el bajo relieve de la Santa Cruz Alt'amar en Armenia, hecho que demuestra que en determinados ámbitos esta iconografía pudo ser bastante conocida.

primeros cristianos en el que se ligaba a Moisés con la Encarnación del Mesías. El *Prophetam suscitabit vobis Deus de fratribus vestris*, tomado del Sermón del Pseudo- Agustín, *Actas VII*, 37 para el oficio de Natividad, le lleva a ser el representante de la salvación tras la superación de los pecados y tentaciones²⁷⁷.

Todo ello hace perfectamente entendible la elección de este tema dentro de un espacio funerario como el del Panteón, que señala de nuevo la fuente para conocer el origen de la escultura del recinto, derivado en parte del mensaje y las intenciones expuestos en los textos bíblicos²⁷⁸.

c. Capitel de Balaam y la burra.

En el lado contrario a la comentada imagen, y formando parte casi a modo de friso corrido del capitel número 3, encontramos la escena nuevamente veterotestamentaria de **Balaam y la burra** (*Num.* 22-30), justo en el momento en el que el Ángel de Yahvé se interpone en el camino del joven caballero (**fig. 19**). Al igual que la escena opuesta del Sacrificio de Isaac, se le muestra una vez más como la manifestación terrestre de la providencia divina en la tierra que llevará a la salvación de los fieles, de manera que siguiendo en todo momento el texto bíblico, el joven Balaam no maldecirá a los enemigos del rey Balac, sino que tras la aparición del ángel llevará a cabo la bendición del pueblo israelita, transformándose también él en profeta de Dios y demostrando una vez más la existencia de un plan salvífico divino²⁷⁹.

Pero además la escena de Balaam debe ser entendida en un sentido simbólico mucho más profundo, sobre todo si se tiene en cuenta la contraposición de esta escena con la del profeta Moisés portando las Tablas de la Ley (**fig. 18**), en la ya comentada alusión a la Antigua Ley, que será sustituida

²⁷⁷ H. TOUBERT, “Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII^e siècle”, *Cahiers Archéologiques*, XX, 1970, pp. 99-154, en particular pp. 119-120. Una vez más hablamos de textos y fuentes provenientes del ámbito cultural y artístico de las primeras comunidades cristianas.

²⁷⁸ Si bien entendemos que la aparición de la figura de Moisés en el Panteón debe su razón de ser al papel salvífico que al profeta se le dio desde el arte cristiano primitivo, existen otras teorías que ven otros intereses en el uso de dicha iconografía en determinadas obras de arte salidas en este tiempo del patrocinio de Fernando I. Así para M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “Algunos usos y funciones de la imagen...”, p. 78, existe la posibilidad de una asimilación de Fernando I con respecto a la figura de Moisés, por “*adquirir ambos el compromiso de liberación de su pueblo*”. Pone el ejemplo de la representación que del Patriarca se hace en la inicial “I” del salmo 113 del *Libro de Horas* del monarca, en la Biblioteca General de la Universidad de Santiago, donde se recuerda el episodio del Éxodo y la liberación del yugo egipcio. Véase también, S. MORALEJO, Notas a la ilustración del “Libro de Horas de Fernando I”, *Libro de Horas de Fernando I de León*, Santiago de Compostela, 1995, pp. 55-63.

²⁷⁹ S. MORALEJO, “Le origini del programma...”, p. 127.

por la Nueva. Esta idea aparecerá en toda la iconografía paleocristiana personificada en la figura profética de Balaam y la alianza que debería fundamentarse sobre la sangre de Cristo, o lo que es lo mismo, Isaac, que situado en el lado contrario del pilar donde se coloca la comentada escena, es una clara prefiguración, un mediador supremo, incluso superior a Moisés, porque él triunfó sobre la muerte; idea absolutamente fundamental para comprender la elección de este tema dentro del conjunto²⁸⁰.

De esta manera, el joven montado en su burra, y en la que se han esculpido con todo lujo de detalles los arreos, es detenido en el camino por un gran Ángel cubierto con clásicistas vestimentas y del que queda clara su identificación a través de la inscripción *ANGELVS*, que aparece incisa en una de las plumas del ala izquierda, acompañada también por la leyenda *BALAAM SUPER ASINA SEDENS*, que el lapicida talló detrás de la grupa del animal²⁸¹.

De nuevo nos encontramos ante un tema de claro significado escatológico, sobre todo en la alusión directa al pecador, en este caso Balaam, que tras ser convencido por el rey Balac, en un primer momento decide enfrentarse al pueblo elegido, es decir, el de los hebreos, pero que tras el sobre aviso del ángel rectifica y se convierte en profeta del propio Dios y guía del pueblo judío hacia tierra prometida²⁸².

d. Capitel de Daniel en el foso de los leones.

En oposición-complementación con estos capiteles de Isaac, Moisés y Abraham, encontramos en un pilar adyacente, y ya en el interior del propio Panteón, la representación iconográfica de **Daniel en el foso de los leones** (*Dan. VI, 16-24*) (capitel número 7, **fig. 22**), siguiendo los textos del Antiguo

²⁸⁰ M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route...*, p. 242.

²⁸¹ A. VIÑAYO, "Real Colegiata de San Isidoro de León...", p. 548.

²⁸² J. L. HERNANDO GARRIDO, "La escultura románica...", p. 15, y nota 31, p. 32, explica el autor que la figura de Balaam aparece en ocasiones acompañada por la escena del Sacrificio de Isaac, como en el caso leonés. Pone el ejemplo de los conjuntos artísticos de "*Saint-Jean Baptiste de Saint-Mont, en el claustro de Saint-Sauveur d'Aix o en Saint-Trophime d'Arles, donde el sacrificio aparece junto con otras escenas como la lucha de David y Goliat, Daniel en el foso de los leones o David atacando al león*". Este hecho debemos señalarlo y tenerlo muy en cuenta para el análisis del conjunto escultórico de nuestro recinto, ya que a la vista de las conexiones existentes entre las escenas bíblicas y el resto de motivos tallados en el recinto, se deberá prestar atención a las posibles conexiones existentes entre, por ejemplo, las figuras de Balaam, Daniel en el foso y el capitel de temática cinegética que posee el Panteón.

Testamento, tal y como se venía haciendo desde los primeros balbucesos de la plástica cristiana.

De esta manera encontramos en el recinto funerario un tercer profeta, que debemos sumar al propio Abraham y Balaam, prefiguraciones de Cristo. Se trata de Daniel, que anunciará en el capítulo V del *Libro Profético de Daniel* la caída del reino babilónico a manos de la dinastía aqueménida persa, tras asistir al sobrenatural acto de la aparición de un mensaje divino escrito sobre el sillar de un muro, con las tres enigmáticas palabras *Mane, Tecel, Fares*, durante el banquete ofrecido por Baltasar, el sucesor de Nabucodonosor²⁸³.

Tal y como señala Vallejo Bozal, la iconografía de Daniel procede en su mayor parte de modelos tomados del arte romano paleocristiano, adaptados al relato profético y que tendrá gran difusión en el arte cristiano, gracias a la inclusión de su figura e historia dentro del ciclo de los paradigmas de salvación que aparecían enumerados en el *Ordo Commendationis animae* de San Cipriano de Antioquía²⁸⁴. Además según el mencionado autor, la famosa escena del profeta en el foso de los leones y el auxilio de Habacuc, sigue claramente el relato bíblico (*Hab. XIV, 30-43*), en el que sintetiza la historia del profeta, que durante el reinado de Darío fue arrojado a una fosa de leones por negarse a abandonar el culto a su Dios. Allí permaneció durante toda la noche, hasta que una vez llegada la mañana todos pudieron observar la protección divina de la que el profeta gozaba, al aparecer totalmente intacto dentro de la fosa²⁸⁵.

Tradicionalmente se vienen diferenciando en lo referente a los relatos proféticos del *Libro de Daniel* dos grandes familias iconográficas dentro del arte hispánico²⁸⁶. Así el hecho anteriormente narrado pertenecería según esta división a la primera familia iconográfica también denominada “heráldica”, que mostraría al profeta desnudo. Esta peculiaridad se dará sólo en los primeros tiempos, mostrándolo en posición frontal, con los brazos alzados en actitud orante y flanqueado por dos leones dispuestos en estricta simetría, composición que tuvo gran fortuna en el arte paleocristiano, y como bien apunta el profesor S.

²⁸³ J. VALLEJO BOZAL, “El ciclo de Daniel en las miniaturas del códice”, *Codex Biblicus Legionensis. Veinte estudios*, León, 1999, pp. 175-186, en especial p. 177.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 180. Véase también, F. CABROL Y H. LECLERCQ, voz “Daniel”, *Op. cit.*, 1921, vol. 4-I, cols. 221-248.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 178.

²⁸⁶ S. MORALEJO, “Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca”, *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel*, I, Zaragoza, 1977, pp. 173-198, recogido en *Patrimonio artístico...*, vol. I, pp. 89-100, en especial pp. 92-96.

Moralejo, pasó casi intacta al arte visigodo y al del siglo X²⁸⁷, siempre haciendo referencia al texto bíblico *Daniel in lacum leonem*²⁸⁸.

La segunda versión o familia iconográfica de la escena de Daniel, también posee origen paleocristiano, aunque sin duda gozó de menor éxito entre las artes plásticas. Es aquella que narra un hecho muy similar al anterior, pero con ligeras variantes. Daniel es arrojado por mandato del rey Ciro a la fosa, donde esta vez se encuentran hasta siete leones, que de nuevo ante la protección divina no le llegan a atacar. Además el episodio se alarga esta vez hasta los seis días sin ser rescatado del foso, llegando a sobrevivir gracias a la intervención nuevamente milagrosa de Habacuc, quien dejará caer en la fosa, mientras un ángel lo elevaba por el aire, la comida necesaria para la supervivencia del condenado²⁸⁹.

Para S. Moralejo esta segunda familia iconográfica parece verosíblemente nacida de las artes del libro, algo observable a través de la multitud de detalles descriptivos tales como el aumento del número de leones, que llegan a adquirir una multiplicidad asombrosa, el ángel elevando a Habacuc, así como otros de diversa índole, que le hacen ser más compleja a la hora de ser representada y por lo tanto menos frecuente que la primera²⁹⁰.

El caso del capitel del Panteón parece no ofrecer lugar a dudas. Nos encontraríamos ante la escena de *Daniel in lacum leonem*, perteneciente a la primera familia iconográfica, de tal manera que Daniel es representado en el centro de la composición a modo de línea visual divisoria entre los dos leones, que se sitúan en los laterales de la cesta del capitel. En este caso concreto aparece vestido, rasgo alejado del clasicismo antiguo de sus primeras representaciones, pero que ya era habitual dentro de la plástica visigoda. Así, el caso del conocido capitel de Daniel de San Pedro de la Nave, nos lo muestra con túnica, mientras los leones le lamen los pies²⁹¹, algo que fue habitual dentro de la plástica tardoantigua y que la Alta Edad Media heredó de manera directa, a juzgar por las obras conservadas²⁹².

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 93.

²⁸⁸ J. VALLEJO BOZAL, *Op. cit.*, p. 178.

²⁸⁹ *Ibidem*, pp. 178-179.

²⁹⁰ S. MORALEJO, "Aportaciones a la interpretación del...", p. 94.

²⁹¹ H. SCHLUNK, "Estudios iconográficos en la iglesia de San Pedro de la Nave...", p. 264; ID., "El problema de la miniatura visigoda...", pp. 242-245, quien compara el capitel de San Pedro de la Nave con algunas placas borgoñonas. Para J. VALLEJO BOZAL, *Op. cit.*, p. 179, el gesto llevado a cabo por los leones es de origen cristiano oriental.

²⁹² Interesante ejemplo nos lo ofrece la laja pétreo de gran calidad proveniente de la iglesia de Worms, donde encontramos al profeta bajo doble arcada, acompañado por dos cabezas de león que con sus

Sin embargo el ejemplo más clarificador para la búsqueda del modelo o ambiente artístico que pudo inspirar el capitel leonés, es el ofrecido por el relieve del Daniel orante del Museo de Arte Copto de El Cairo Viejo²⁹³ (**figs. 23 a y b**), en el que encontramos al profeta con idéntica mano derecha elevada en actitud de súplica orante²⁹⁴, mientras que el único león existente inicia el ademán de lamer al intruso que ha caído en el foso. El paralelismo de la plástica copta y el relieve románico del Panteón parece claro, al menos desde un punto de vista estético, pues observamos similitudes de primer orden, como el uso de la visión en perfil del animal para ambos relieves, el prominente hocico de los dos leones y su intento de emular el vello a la altura de la nariz; todos ellos son rasgos que unen ambas obras y dejan claro al menos que la escultura de León puede ser susceptible perfectamente de ser comparado con algunas de las obras salidas de los talleres del primer arte cristiano²⁹⁵.

Esta comparación puede ser llevada más allá de lo meramente estilístico, ya que la introducción de los dos leones, a parte de ser obligada por la lógica descriptiva de la escena, refleja también una influencia de las fuentes teológicas más antiguas, como son los *Salmos*. Así, las figuras leoninas del Panteón son el reflejo artístico perfecto del conocido *Salmo 22*, (21): 20-22: *Tú, pues, Yavé, no estés lejos fuerza mía, ¡apresúrate a venir en mi auxilio; Libra mi alma de la espada, y a mi vida de la garra de los perros. Sálvame de la boca del león y de*

grandes lenguas lamen la mano gesticulante y la rodilla del profeta, en una referencia clara al mundo paleocristiano. El Daniel en el foso de una de las losas de Rasm al-Qanafez, del Museo Nacional de Damasco y que reproduce M. A. CRIPPA, J. RIES y M. ZIBAWI, *El arte paleocristiano. Visión y espacio de los orígenes a Bizancio*, Barcelona-Madrid, 1998, fig. 390, p. 407, representa el prototipo de composición ideal del arte paleocristiano, donde la figura del profeta, que se muestra en su tradicional gesto de orante, es flanqueada por dos leones.

Destacaremos también el ejemplo señalado por A. GRABAR, “Le tier monde de l’Antiquité...”, fig. 14, en cuya imagen reproduce un fragmento de cancel del Museo Arqueológico de Estambul donde la actitud de los leones con respecto a Daniel, y a la que Grabar entronca con modelos clásicos, es muy similar al caso de nuestro capitel románico.

²⁹³ La pieza en cuestión aparece reproducida en M. A. CRIPPA et al., *Op. cit.*, p. 389, fig. 178.

²⁹⁴ Grabar ya dejó demostrado el origen inicial del gesto de orante dentro del arte pagano, tal y como demuestra el Gran Camafeo de Francia, la basa de la columna de Antonino Pío o muchos de los dípticos consulares, en los que aparece la figura del emperador con gesto orador. El arte cristiano, mediante el mecanismo ya conocido retomó y reinterpretó este elemento para otorgarle un sentido de bendición y súplica devocional, lejos del sentido retórico y parlante que el gesto había tenido en la Antigüedad más clásica, cuando con él, se representaron sabios y magistrados, A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, p. 40.

²⁹⁵ En este sentido es muy significativa la similitud que la iconografía de Daniel afrontado a los leones va a tener con otras de idéntico carácter cristiano, ya que por ejemplo, la figura de San Menas, también aparecerá flanqueada por dos animales, en este caso camellos. Sobre el tema vid. F. ESPAÑOL BERTRÁN, “El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la “Ascensión de Alejandro” y el “Señor de los Animales” en el románico español”, *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1984, pp. 49-64.

los cuernos de los toros salvajes de mi pobre (vida), lo que encaja perfectamente con el contenido icónico del capitel, donde el animal es identificado en un primer momento como el diablo o, genéricamente, con la muerte. Sin embargo, tras la intervención divina de Dios en favor de Daniel, pasará a demostrar su conocido sentido ambivalente, ligado a la figura de Cristo.

Sobre las connotaciones funerarias que la figura del león tuvo durante la Antigüedad no es preciso incidir, ya que desde época inmemorial se asoció a la muerte²⁹⁶, si bien el ideario cristiano lo readaptó a sus fines y significados, tampoco debemos descartar el conocimiento de esa significación antigua por parte de los escultores medievales, sobre todo si observamos el capitel contiguo y totalmente enfrentado a este de Daniel.

e. Capitel de los leones en el foso.

El capitel número 5 está adosado, hacia el interior del Panteón, al gran pilar columnado en el que se encuentran los capiteles de Isaac y Moisés. En él se han representado varios cuadrúpedos afrontados, sin que hasta hoy se haya dado una interpretación convincente al respecto, no sólo de su ubicación, sino incluso de su identificación.

García Romo identificó el conjunto de animales representados en el capitel como caballos, a juzgar sobre todos por su actitud monumental, el largo pescuezo y otra serie de detalles²⁹⁷. Durliat se refirió a ellos como simples animales cuadrúpedos sin concretar tan siquiera su número²⁹⁸, y así la mayoría de los autores que abordaron el tema evitaron entrar en la problemática de identificar el uso, función y significado de dicha iconografía.

Las figuras del capitel aparecen colocadas de manera simétrica, de tal forma que dos de los animales adhieren su cuerpo a la parte frontal de la cesta, mientras que en las caras laterales aparecen dos cuerpos más, lo que genera un total de cuatro animales. Los dos delanteros comparten cabeza con los dos laterales,

²⁹⁶ L. ABAD CASAL, *El arte funerario...*, p. 26.

²⁹⁷ F. GARCÍA ROMO, "Los pórticos de San Isidoro de León y de Saint-Benoît-sur-Loire y la iglesia de Sainte-Foy de Conques (Estudio comparativo de sus capiteles)", *Archivo Español de Arte*, 111, 1955, pp. 207-236, p. 216; ID., *La escultura del siglo XI...*, p. 254. La identificación que hace el autor puede justificarse gracias al ámbito en el que se encuentra el capitel, pues se sabe que el caballo tuvo un fuerte valor funerario, representado a veces atado junto al árbol mortuorio por excelencia, el ciprés, sobre este aspecto vid.: P. PALOL, *Arqueología cristiana...*, p. 264.

²⁹⁸ M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route...*, p. 192.

mientras que en el espacio sobrante del lateral aparecen, con rigurosa adaptación al marco espacial otros dos con cabeza propia. Ello nos lleva a dudar sobre su número real, ya que bien pudieran ser seis los animales representados con cuerpos independientes y una misma cabeza compartida por cuatro de ellos. Sin embargo, lejos de ser realmente importante el número de animales representado, creemos más interesante la comparación estilística con los animales representados en el enfrentado capitel de Daniel.

La lectura iconográfica parece entonces más clara, sobre todo si tenemos en cuenta la gran variedad de representaciones que de la escena de Daniel en el foso se hicieron²⁹⁹, con tal disparidad de detalles narrativos, vinculados directamente a los textos bíblicos, que como ya hemos explicado llegaron a gestarse dos familias iconográficas diferentes atendiendo a las variantes en la escena. Y así, si bien consideramos que el capitel de Daniel corresponde a la primera familia iconográfica del tema, debemos afirmar que es posible que la escena del profeta no finalice en su mencionado capitel, sino que continúe en el contiguo, llevando a cabo un procedimiento narrativo sobradamente conocido por la plástica románica y que llevaba a separar las escenas en compartimentos estancos, a los que sólo la visión global del conjunto daba la clave interpretativa. Por ello no parece arriesgado afirmar que ante la representación tradicional de la escena del Profeta, el artista o taller decidiera dedicar un capitel más a la continuación o mejor, complementación, de la escena principal, es decir la del foso.

Se trataría por tanto de una de las múltiples variantes que de este tema se hicieron y que buscaría representar no sólo los dos leones de la primera familia iconográfica, sino que es posible que el escultor románico ampliara la escena, enriqueciéndola con datos anecdóticos provenientes de la segunda familia iconográfica. De tal forma que como hemos señalado, Daniel sería arrojado a un foso no de dos leones, sino de varios, que irían incrementando en número según la fuente textual, la habilidad del artista, su capacidad imaginativa y el espacio disponible para su representación³⁰⁰.

Así, no nos son desconocidas las imágenes en las que Daniel aparece en un foso en actitud orante, siguiendo la tendencia de la primera familia iconográfica,

²⁹⁹ S. MORALEJO, "Aportaciones a la interpretación...", pp. 93-96, especialmente 96, donde hace un excelente análisis sobre esta iconografía, deteniéndose en todas sus variantes.

³⁰⁰ El tema de los leones afrontados en torno a la cesta de un capitel fue sobradamente conocido en toda la escultura románica. Encontramos ejemplos tanto en suelo hispano como francés, en ocasiones aislados, y por lo tanto con dificultades para poder aplicarles esta lectura iconográfica.

pero rodeado de varios leones, que en ocasiones superan la cifra de los seis o siete. Este es el caso del cercano, cronológicamente hablando, capitel de San-Sernin de Toulouse³⁰¹ (**fig. 24**), en el que fue representado en la cara frontal del capitel, el propio Daniel togado a la manera de orante y rodeado de una verdadera jauría de felinos, en la que se podrían llegar a contabilizar entre cinco y ocho leones, dependiendo de como consideremos a los bicéfalos³⁰².

Esta peculiaridad del capitel tolosano de mostrarnos una gran cantidad de leones, no lo es tanto, pues se adecua perfectamente a las descripciones que en el *Libro de Daniel* se hace de su estancia en el foso tras el castigo impartido por el rey Ciro, donde se alude a la cifra de hasta siete leones³⁰³, lo que aparecerá reflejado frecuentemente en las obras de la Alta y la Plena Edad Media³⁰⁴.

En el capitel de León el foso se extiende al capitel contiguo para mostrarnos las bestias con las que el joven profeta convivió durante seis días. Sin embargo el detallismo prolijo de la escultura nos permite afirmar que se ha incluido en él otro ser típicamente medieval, sacado de la literatura de los Bestiarios: la serpiente.

Tanto García Romo³⁰⁵ como Durliat³⁰⁶, señalan la existencia de la representación de la serpiente entre los leones, elemento este que tampoco es ajeno a la historia de Daniel. Tal y como relatan los textos bíblicos, el profeta fue el encargado de poner fin a la adoración e idolatría que los babilonios habían mostrado hacia una serpiente. Así Daniel se presenta como el destructor del

³⁰¹ M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route...*, donde lo reproduce en fig. 49, p. 94.

³⁰² El uso de la bicefalia o la tricefalia para las representaciones de animales fue frecuente durante la Edad Media, donde encontramos repetidamente cuerpos distintos compartiendo una misma cabeza que se sitúa en el lugar donde tradicionalmente se colocaban las clásicas volutas del capitel. Sobre el tema vid.: J. YARZA LUACES, "Del ángel caído al diablo medieval", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 19, 1979, pp. 299-316, en especial p. 313. También, J. BALTRUSAITIS, *La Edad Media fantástica: Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Madrid, 1987, pp. 23-28.

³⁰³ J. VALLEJO BOZAL, *Op. cit.*, pp. 179-183.

³⁰⁴ Algunos ejemplos bastarán para demostrar que la representación del profeta rodeado de una cada vez mayor jauría de leones fue bastante habitual. Así aparece representado en la llamada Copa de Colonia, donde aparece rodeado por cuatro leones, cifra que se repite en otro ejemplo del arte paleocristiano, tal y como observamos en el mosaico de Henchi Msaadine de Túnez, hoy en el Museo del Bardo (**fig. 25**), reproducido en M. A. CRIPPA et al., *Op. cit.*, p. 262, fig. 277 y en el que el sustrato clásico se hace aún más patente al mostrarnos al joven desnudo, tal y como solía aparecer en el primer arte cristiano. Por último debemos mencionar el capitel número 62 de las tribunas de la Catedral de Santiago en el que aparece de nuevo la representación del pasaje de Daniel, que a modo de orante con melena aparece sentado en un foso, en el cual se llegan a contabilizar de nuevo cuatro leones (**figs. 26**).

³⁰⁵ F. GARCÍA ROMO, *La escultura del siglo XI...*, p. 254: "de sus bocas salen serpientes que se enrollan alrededor de la mitad del cuerpo, cual potentes cinturones, subrayando el conjunto".

³⁰⁶ M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route...*, p. 192, quien afirma de idéntica manera, que de la boca de estos animales salen serpientes que se enroscan alrededor de su cuerpo.

reptil, reflejando no sólo la destrucción de un ser terrible y demoníaco, sino también poniendo fin a la adoración pagana.

De nuevo es en la plástica de la tardorromanidad donde hallaremos el referente iconográfico que inspiraría esta escultura románica y de nuevo es en el ámbito funerario de donde la simbología medieval tomó el significado de la mencionada imagen. Así encontramos leones devorando serpientes en algunos de los sarcófagos paleocristianos hallados en suelo hispano, sobre todo en uno de Gerona en el que encontramos la “cabeza de serie” para esta iconografía donde se nos muestra la figura de un felino en el que se enrosca con fuerza una serpiente que se introduce al mismo tiempo por su boca, del mismo modo que lo hacen los reptiles del capitel románico³⁰⁷.

Se trataría de una referencia clara a la lucha de los profetas por acabar con la idolatría pagana que había llevado a los babilonios a adorar a una serpiente, materializada en este caso por un Daniel, que llegará a matarla. Sino que representa también una asimilación al triunfo de Cristo sobre el mal y la muerte, teoría muy recurrente en el pensamiento teológico medieval, según la cual el Hijo de Dios caminaría pisoteando al león y a la serpiente que sale de su boca, tal y como aparece representado en la iconografía paleocristiana.

El sentido de salvación cristiana y triunfo ante la muerte vuelve a teñir la significación de este capitel, en el que observamos de nuevo un fuerte valor penitencial, de clara tradición cristiana, donde se pretende subrayar el triunfo del “juez justo” sobre el mal³⁰⁸, representado por los leones y las serpientes. Dicha representación tendrá en la portada occidental de Jaca, en la Santa Cruz de La Serós y ya en suelo francés, en el pórtico de Saint-André de Luz-Saint-Saveur (Hautes-Pyrénées), entre otros, su mejor muestra, ya que como veremos en estos edificios el programa iconográfico general presenta fuertes connotaciones penitenciales, vinculadas directamente a la exaltación de la fe y los principios del buen cristiano. Según esto, en Saint-André observamos como el tono penitencial

³⁰⁷ En el caso del sarcófago de Gerona se trata una vez más de la representación de la victoria o triunfo de Cristo, ya que este aparece pisoteando el león en el que se encuentra enroscada la serpiente, tal y como describe el famoso *Salmo 91* (90 de la Vulgata, versículo 13): *Pisotearás sobre áspides y viboras y hollarás al leoncillo y el dragón*, en clara alusión al triunfo de Cristo sobre la muerte y las fuerzas del mal. Vid. sobre el tema J. DELGADO GÓMEZ, “El singularísimo tímpano de Betán (Orense)”, *Archivo Español de Arte*, 235, 1986, pp. 257-276, de manera especial pp. 259-263.

³⁰⁸ Debemos recordar que Daniel simboliza directamente dentro de la exégesis cristiana el arquetipo del justo, que tras dos juicios y sus respectivas condenas consigue la salvación eterna, S. MORALEJO, “Aportaciones a la interpretación...”, p. 95.

del conjunto se logra a través del uso de una inscripción colocada en el dintel de acceso a la iglesia, en la que se expresa un mensaje relacionado con la penitencia y la salvación, y que coincidentemente se complementa con el capitel derecho del pórtico en el que se ha representado, como en el Panteón leonés, la escena de Daniel en el foso de los leones³⁰⁹.

Más conocida es la representación que se hace en el pórtico occidental de la catedral de Jaca de esta misma voluntad salvífica y penitencial, donde al amparo de la Reforma Gregoriana se llevará a cabo la recuperación de una iconografía de claro origen tardoantiguo³¹⁰. El conjunto pone especial énfasis en la oración y el arrepentimiento del cristiano pecador, que aparecen representados por escenas alusivas a la muerte eterna como contraposición a la corporal, los vicios y el mal, y la promesa de una nueva vida tras la muerte, todo ello materializado en los conocidos capiteles de Daniel en el foso con Habacuc (**figs. 27**). De nuevo las serpientes del pecado y la idolatría son el símbolo del mal que el profeta acabará matando como metáfora de la purificación del cuerpo tras el pecado³¹¹, a los que debemos sumar los conocidos símbolos del crismón con los leones que flanquean el acceso al templo³¹².

Para concluir con el apartado de escenas veterotestamentarias es necesario afirmar que en su conjunto, los capiteles analizados adquieren una significación simbólica perfecta para ser introducidos dentro de un programa escultórico de tintes escatológicos, penitenciales y salvíficos. En él, estas ideas se vuelven recurrentes tal y como ocurría en buena parte de las artes funerarias de la tardía Antigüedad, donde encontrábamos numerosos sarcófagos dedicados a exaltar la plegaria del servicio fúnebre de la *Commendatio animae*, y en los que se

³⁰⁹ D. L. SIMON, “El tímpano de la Catedral de Jaca...”, pp. 413-414.

³¹⁰ D. OCÓN ALONSO, “El sello de Dios...”, en especial p. 93, a este respecto es fundamental el párrafo en el que la autora afirma: “*La formulación plástica alcanzada en el tímpano de la catedral de Jaca erigida en la nueva sede, vino a expresar de diversos modos el cambio religioso operado. En una primera lectura resulta evidente que su composición y sus imágenes vinieron a materializar la obsesión por el renacimiento paleocristiano de la Reforma Gregoriana*”. Las palabras de la autora nos interesan no sólo por el uso del concepto “renacimiento paleocristiano”, sino por la adscripción del programa iconográfico de la catedral jaquesa a dicho fenómeno.

³¹¹ M. DURLIAT, *La sculpture de la route...*, p. 246.

Debemos en este punto señalar el paralelismo iconográfico existente entre las serpientes devoradas por leones del capitel opuesto a Daniel en el foso del Panteón de San Isidoro y la iconografía de Daniel en la catedral de Jaca.

³¹² A este respecto llamamos la atención sobre la colocación del capitel de los leones en el Panteón Real de San Isidoro, justo en el lugar donde encontramos la mayor acumulación de iconografía veterotestamentaria y donde el carácter simbólico de esta se hace más marcado. Vid.: S. MORALES, *Iconografía gallega de David y Salomón*, Santiago de Compostela, 2004, pp. 23-24.

enumeraban los precedentes bíblicos más famosos de la intervención divina a favor del fiel. Este deseaba con toda su fe la materialización milagrosa en la tierra de dicha providencia divina que prodigase la mejor suerte posible al difunto que acababa de abandonar la vida terrena³¹³. Algo que se llevaba a cabo mediante el uso de la conocida invocación: *libera animam servi tui, sicut liberasti Noe de diluvio... sicut liberasti tres pueros de camino ignis et de manu regis iniquis... sicut liberasti Susannam de falso crimine (...)*³¹⁴.

La estatuaría tardoantigua mostró de manera reiterativa el uso de estos temas, incluidos la mayor parte en la oración de *Commendatio animae*, en la cual se hacía referencia directa a Isaac, Balaam, el pueblo israelita, o en este último caso, Daniel. Ellos eran representantes mortales del milagro de la promesa de salvación, auténticas escenas arquetípicas en la decoración de cistas de sarcófagos y catacumbas, que eran vistas como metáforas visuales traspasadas a la piedra o a la pintura del citado *Oficio de Difuntos*³¹⁵, cargadas además de fuerte sentido eucarístico³¹⁶ que hacía que los allí enterrados lograsen mediante esta plegaria, el favor de la intercesión divina.

A estas escenas que fueron esculpidas en el Panteón de San Isidoro, será habitual encontrarlas dentro de la plástica cristiana, acompañando a otras que de igual manera buscaban propiciar el favor de Dios en el tránsito hacia el más allá del cristiano³¹⁷. Así, veremos junto a Isaac, Abraham, Balaam o Daniel, iconografías tales como la Resurrección de Lázaro o diversas sanaciones milagrosas como la del Leproso o el Paralítico³¹⁸ y toda una larga serie de episodios bíblicos que servirían más tarde para inspirar las plegarias de intencionalidad soteriológica, que conllevaran la ansiada salvación del alma³¹⁹, tema recurrente en todo el conjunto escultórico del Panteón leonés.

³¹³ A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, p. 20; M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, "La persuasión como motivo central del discurso: la boca del infierno de Santiago de Barbadelo y el Cristo enseñando las llagas del Pórtico de la Gloria", *El tímpano románico...*, pp. 233-258, particularmente p. 237.

³¹⁴ J. BECKWITH, *Op. cit.*, p. 25. Sobre este texto véase también: L. GOUGAUD, "Une oraison protéiforme de l'Ordo commendationis animae", *Revue bénédictine*, XLVII, 1935, pp. 8-11. Del mismo modo, L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, 1996, vol. 1, p. 449.

³¹⁵ M. FÉROTIN, *Le Liber Ordinum en usage dans l'église visigotique et mozarabe d'Espagne du cinquième au onzième siècle*, Paris, 1904 (reed. Roma, 1996).

³¹⁶ M. POZA YAGÜE, "Entre la tradición y la reforma...", p. 12.

³¹⁷ Entre los temas más frecuentes, están el episodio del Diluvio Universal y la salvación de Noé gracias al favor de Dios, los tres jóvenes en el Horno de Babilonia y el pasaje de Susana y los Viejos.

³¹⁸ A. OEPEN, *Op. cit.*, p. 263.

³¹⁹ A. PALOL, *Arte paleocristiano...*, pp. 8-10.

2.2 ESCENAS NEOTESTAMENTARIAS.

Los dos únicos capiteles del conjunto escultórico del Panteón Real de San Isidoro en los que el mentor del programa decidió introducir escenas relativas al Nuevo Testamento, se encuentran ubicados sobre los fustes de reemplazo de las columnas que flanqueaban el primitivo acceso a la basílica levanta por Fernando I.

Se inspiran en los sucesos milagrosos de la vida de Cristo, en los que haciendo uso de su condición sobrenatural, llevó a cabo la **Resurrección de Lázaro** (*Jn.* XI, 25-26) (**fig. 28**) y la **Curación del Leproso** (*Mc.* I, 40-42) (**fig. 29**). Con ello se nos muestra una visión heroica de la figura de Cristo, que según palabras de E. Conde Guerri es la plasmación de un “*mundo sobrenatural convertido en palpable, concretamente en los milagros de Cristo, que fueron una de las bases principales para considerar a éste como prototipo del nuevo héroe* ³²⁰”. Algo que se lograba mediante un proceso en el que la figura del héroe clásico-pagano sufría una “*amortización de los antiguos mitos*”, para adaptarlo a los nuevos valores cristianos.

Así se nos presenta en el Panteón Real una de las iconografías más típicamente paleocristianas, que tendrá gran fortuna en toda la escultura de sarcófagos y decoración iconográfica de las obras con carácter funerario del primer arte cristiano, donde la Curación de la Hemorroísa, la multiplicación de los panes y los peces, la Resurrección de Lázaro ³²¹ y la Curación del Ciego, entre otros, fueron temas recurrentes ³²². Apareciendo tanto en las últimas producciones artísticas romanas como en las patrocinadas por las primeras comunidades cristianas de la tardía Antigüedad ³²³.

Los citados capiteles que narran las acciones milagrosas de Cristo, son de una factura, concepción estilística y formal, diferente a la del resto del conjunto de esculturas que aparecen en el recinto funerario, sobre todo se advierte en ellos un técnica más depurada, un canon más naturalista y un mayor interés por la monumentalidad, que la que observábamos en el resto de capiteles bíblicos. Sin

³²⁰ E. CONDE GUERRI, *Op. cit.* p. 274.

³²¹ El tema fue considerado desde antiguo símbolo de salvación, M. MIRABELLA ROBERTI, “La symbologie paléochrétienne prélude a la symbologie médiévale”, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 12, 1981, pp. 181-187, especialmente p. 187.

³²² E. CONDE GUERRI, *Op. cit.*, p. 276.

³²³ J. BECKWITH, *Op. cit.*, p. 119.

embargo desde el punto de vista ideológico, no desentonan en absoluto con la lectura general del conjunto, pues en ellos se vuelve a incidir en la resurrección, que en estos capiteles viene materializada de manera evidente por el episodio de Lázaro y de un manera más velada en el interés patente del mentor del programa por materializar la divinidad de Jesús y su unión con el Padre. A través de estos sucesos, se mostraban las pruebas tangibles para alcanzar la fe en Jesucristo, en su resurrección y misericordia hacia los impedidos, enfermos o excluidos de la comunidad. En definitiva, no existe un lugar mejor que un espacio cementerial para colocar en él unos capiteles que anuncien con su iconografía “*el anticipo del cielo en la tierra*”³²⁴.

a. Capitel de la Resurrección de Lázaro.

Flanqueando el comentado acceso al templo, en el capitel colocado sobre la columna del flanco izquierdo, encontramos representada la **Resurrección de Lázaro**³²⁵, en una escena compuesta por seis figuras incluyendo al propio resucitado, el cual aparece sacando la cabeza del sepulcro entreabierto (**fig. 28**). El resto de figuras se colocan a modo de friso³²⁶ ocupando toda la cesta del capitel, de manera frontal o de perfil en el caso de algunas figuras³²⁷, mecanismos narrativos de clara filiación antiquizante que nos señalan, una vez más, las fuentes de inspiración utilizadas por los escultores medievales.

De esta forma se suceden en el capitel las figuras de Marta, que aparece con toca, un discípulo que se coloca detrás de Jesucristo, este último fácilmente identificable por el nimbo crucífero que porta y, finalmente, y rompiendo la

³²⁴ E. CONDE GUERRI, *Op. cit.*, p. 275. Se pretendía con ello resaltar una de las ideas presentes en más o menos todas las religiones, la posibilidad de una continuidad de la vida después de la muerte, mediante un alma que seguía en vigor en la otra vida. Se trata de una teoría nacida en el seno de la filosofía pagana y que como siempre el arte cristiano adaptó a sus intereses.

Vid., también I. MATEO, *Op. cit.*, p. 47, que plantea la misma idea.

³²⁵ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *San Isidoro de León...*, p. 14.

³²⁶ De sobra es conocido el éxito que el recurso de la narración a modo de friso historiado va a tener en el mundo romano, donde el relieve histórico permitía desarrollar la escena sin cortes ni separaciones. Tal y como afirma Palol, fue habitual en la mayoría de sarcófagos salidos de talleres romanos y de época paleocristiana constantiniana y preconstantiniana, sobre todo porque permitía una perfecta ordenación expositiva del tema representado, P. PALOL, *El Tapís de la Creació de la Catedral de Girona*, Barcelona, 1986, p. 127. Idéntica opinión tiene X. BARRAL I ALTET, “Propaganda eclesiástica...”, pp. 62-64, quién afirma que dicha colocación de unas figuras tras otras, dándose la espalda, es una de las muchas pruebas que indican una observación directa de los sarcófagos antiguos por parte de los artistas románicos.

³²⁷ A. VIÑAYO, “Real Colegiata de San Isidoro...”, p. 546.

isocefalia del conjunto, la representación de María también con velo. Otro discípulo levanta la tapa del sarcófago para descubrir la figura de Lázaro resucitado. Éste último, asoma de un sepulcro prolíficamente decorado mediante arquillos que descansan en pequeñas columnillas de marcado capitel y basa y que recorren toda la cista³²⁸.

La escena refleja un tema que ya aparecía en la Antigüedad tardía: la visita al *locus religiosus*³²⁹, en el que se hallaba enterrado un miembro de la comunidad cristiana y tal y como requería la primitiva ley judía, tenían que ser más de tres personas, las que a modo de testigos, verificasen la muerte de dicho miembro. Ello propició desde muy antiguo las numerosas procesiones en visita al lugar de enterramiento del difunto, retomando así las clásicas imágenes de *paternalia*, donde los familiares del romano pagano acudían a venerar y honrar los restos mortales de su antepasado³³⁰.

En el caso de San Isidoro nos encontramos una comitiva donde la figura principal es la de Jesucristo, quién rodeado por sus más allegados seguidores y discípulos, evoca las representaciones paleocristianas de los retratos colectivos que tanta fortuna tuvieron más tarde en el mundo medieval³³¹. En el caso del capitel románico, atestiguarían mediante su asistencia la inhumación del cadáver, es decir la salida del sarcófago del resucitado. Se trata de un tema bastante recurrente en las decoraciones de sarcófagos cristianos, donde “*salir del arcón representaba el haber escapado con bien de un peligro, el tránsito feliz y cumplido de la muerte*”³³². Si bien en las representaciones más antiguas la figura de Lázaro recibía el milagro de la resurrección totalmente enrollado en un sudario de tela, o desde un templete de estructura clásica formado por dos columnas con fuste y capitel corintio que sustentaban en el aire un frontón o arco carpanel, en clara alusión a los templos funerarios y *lararia* romanos. En esta estructura será desde donde recibiría el milagro taumatúrgico de Cristo, ya fuese mediante imposición de manos o mediante la consabida vara³³³.

³²⁸ Hecho que ha servido para afirmar que lo que inspiró y copió el artista románico para la recreación del sepulcro de Lázaro fue otro muy posiblemente de factura románica, *Ibidem*, p. 546.

³²⁹ L. ABAD CASAL, *El arte funerario hispanorromano...*, pp. 4-5.

³³⁰ A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, pp. 116-117.

³³¹ *Ibidem*, p. 75.

³³² A. FUENTES DOMÍNGUEZ, *Op. cit.*, p. 14.

³³³ N. FIRATLI, “Encore une façade de faux sarcophage en calcaire”, *Cahiers Archéologiques*, XVI, 1966, pp. 1-4, particularmente pp. 1-2. Las representaciones de Lázaro resucitado en un templete de tradición clásica son abundantes y reflejan las conexiones y pervivencias de estos elementos antiquizantes en la iconografía medieval. Así lo vemos en la llamada Caja de Brescia acompañando a los tres apóstoles

b. Capitel de la Curación del Leproso.

El otro capitel que hace pareja con este de la Resurrección de Lázaro, representa el tema de un nuevo milagro de la vida de Cristo, **la Curación del Leproso**³³⁴ (**fig. 29**). Entre las figuras representadas, que ahora se han reducido a cuatro, identificamos a Cristo nimbado, acompañado de dos de sus discípulos entre los que es fácil reconocer a Pedro por llevar su atributo más señero: una gran llave. El personaje que va a recibir los valores taumátúrgicos de Cristo se postra en el suelo de rodillas con las manos unidas en señal de resignación, mientras espera la imposición de manos del Hijo. Este acto, basado en la *ἐξουσία*, o lo que es lo mismo, el poder que el Señor tiene en sí mismo para realizar esos hechos taumátúrgicos, será la base fundamental de todo el sistema ideológico cristiano³³⁵.

En este capitel son varios los detalles que llaman la atención especialmente, y que sin duda son continuadores de la tradición escultórica del primer maestro o taller que había realizado las esculturas de Isaac, Moisés y Balaam, y la de Daniel. Así encontramos en ellos, un marcado interés explicativo, narrativo y clarividente, en cuanto a la exposición de los milagros llevados a cabo por Jesús. Ello viene reforzado de una manera más llamativa a través del uso de inscripciones que el lapicida cinceló en partes extremadamente visibles del capitel, tales como la cesta o los atributos más señeros de algún personaje; tal y como veíamos en algunas de las pequeñas inscripciones de los capiteles veterotestamentarios que señalaban y resaltaban la importancia de tal objeto para la mejor comprensión de la escena. De esta manera encontramos en el capitel del leproso la siguiente inscripción: *VBI TETIGIT LEPROSUM ET DISTI VOLO MUNDARE*³³⁶, que denota un interés en hacer más clara la exposición del tema ante los ojos del espectador, a través de un estilo lingüístico directo que sirve no

y temas como la vocación de Moisés, los jóvenes en el horno, Moisés con ley, la Curación del Ciego y finalmente la escena de Lázaro resucitado (**fig. 30**).

Este aspecto de nuevo aparece en un díptico de marfil que narra diversos milagros de Cristo, entre ellos la Resurrección de Lázaro, del tercer cuarto de siglo V, reproducido por J. BEKWITH, *Op. cit.*, fig. 38, p. 59, y conservado hoy en los Museos Vaticanos. En ellos el muerto aparece aún a la manera clásica, diferente a la concepción medieval apuntada antes de la escena de la salida del sepulcro, que tiene en la escena de la resurrección de los muertos del *Libro de Perícopas* de Enrique II, Clm. 4452, fol. 202v, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, su mejor muestra. Tomado de A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, fig. 208.

³³⁴ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *San Isidoro de León...*, p. 14.

³³⁵ E. CONDE GUERRI, *Op. cit.*, p. 275.

³³⁶ A. VIÑAYO, "Real Colegiata de San Isidoro de León...", p. 546.

sólo como mero recordatorio del sentido que dicha imagen posee, sino que además recordaba las verdades cristianas que tales imágenes pretendían inculcar en el espectador³³⁷.

No es preciso insistir en la peculiaridad iconográfica típica paleocristiana de entremezclar en los sistemas iconográficos narrativos, imágenes figuradas acompañadas de *tituli* explicativos, algo que era, por otra parte, una herencia más del mundo antiguo, donde la asociación imagen-texto se presentaba como habitual para la comprensión de las producciones figuradas³³⁸. Del mismo modo, sabemos que esta costumbre fue tomada de una manera íntegra por el arte medieval y especialmente por el románico, sobre todo por aquel patrocinado bajo la influencia de la Reforma, donde la “iconografía didáctica” buscó, del mismo modo que lo habían hecho los primeros cristianos en las grandes basílicas de Roma, la fácil comprensión y mayor publicidad del mensaje cristiano³³⁹.

Ello dejaba clara la finalidad de la imagen de los capiteles del Panteón: mostrar al espectador que los impedidos y enfermos también tenían cobijo y amparo bajo la figura de Dios Padre, de ahí el gesto resignado y casi penitente del enfermo que, postrado en tierra, parece evocar los gestos más característicos

³³⁷ Esta es la definición que Grabar da para los *tituli* paleocristianos, A. GRABAR, *Las vías de la creación...* p. 174. Vid. también A. VIÑAYO. *Real Colegiata de San Isidoro. Historia, Arte y Vida*, León, 1998, en especial pp. 39-49.

Parece claro que los dos tipos de capiteles, es decir vetero y neotestamentarios, corresponden a manos y cronologías diferentes. No sólo porque en los que se representó el pasaje de Lázaro y el Leproso denotan una evolución de formas y estilo, sino porque se intuye en ellos otra factura más perfecta, proporcionada y armónica en cuanto al canon de las figuras, que no observábamos en las representaciones humanas de las escenas veterotestamentarias. Incluso tal y como señala A. de Egry, es posible que los dos capiteles de Lázaro y el Leproso fueran introducidos en el conjunto en una época posterior a la finalización de la primera campaña constructiva y decorativa del conjunto, en la que habríamos de incluir la elaboración de los capiteles de temática sacada del Antiguo Testamento. Para la autora fue muy posiblemente con la introducción de la Reforma Gregoriana cuando se decidió incluir estos temas en la primitiva puerta de acceso que comunicaba la basílica y el Panteón: A. de EGRY, *Op. cit.*, pp. 5-9.

El uso de elementos epigráficos en los capiteles neotestamentarios, no es el único rasgo en común que mantienen con los veterotestamentarios. Además de este rasgo definitorio de los dos tipos de capiteles, encontramos otros de carácter formal, que nos hablan de una posible continuidad de tradiciones artísticas en el maestro que realizó los dos capiteles de temática neotestamentaria.

Si comparamos rasgos formales e iconográficos, tales como la decoración de los ábacos y elementos vegetales, observamos una posible dependencia entre la escultura veterotestamentaria, posiblemente de época posterior, y la neotestamentaria.

³³⁸ M. CASTIÑERAS GONZÁLEZ, *El calendario medieval hispano...*, p. 60.

³³⁹ D. OCÓN ALONSO, “El sello de Dios...”, pp. 93-94, quién incide en este concepto de “iconografía didáctica”. La autora señala que lo toma de Sauerländer. Sobre el tema vid.: W. SAUERLÄNDER, “Façade ou façades romanes?”, *Cahiers de Civilisation médiévale*, XXXIV, 1, 1991, pp. 393-401.

Idéntico mecanismo se llevó a cabo, pocos años después en las pinturas murales que decoran las bóvedas del recinto funerario leonés, donde encontramos el uso de *tituli* a modo de etiquetas explicativas que además de identificar a algunas figuras, sirven para clarificar la escena, M. A. CASTIÑERAS GONZÁLEZ, *El calendario medieval hispano...*, pp. 56-59.

de la liturgia penitencial que tanto en este capitel, como en el resto del conjunto escultórico pretenden transmitir³⁴⁰. Ello no deja de traer a la memoria el idéntico ceremonial que el *Silense* describe para las actitudes llevadas a cabo por Fernando I durante los últimos días de su vida, y cuyo fragmento creemos necesario volver a transcribir una vez más:

“Despojado de los atributos regios, vistiendo el hábito y cilicio penitenciales, pasó los últimos días de su vida postrado sobre las losas de la basílica de San Isidoro de León, por él reedificada y dotada, en una agonía marcada por las horas del oficio litúrgico”³⁴¹.

Parece claro, según apunta el profesor S. Moralejo, que debemos barajar la posibilidad de que los programas monumentales hayan dado también acogida, aunque fuera de modo tan sólo alusivo, a la circunstancia personal de quién los patrocinaba³⁴². Hecho que hoy tan sólo podemos probar mediante el análisis conjunto de toda la escultura del recinto, donde el contenido netamente penitencial parece ser el rasgo más claro y evidente, dirigido a interceder por el alma de los piadosos monarcas enterrados en este lugar, ansiosos de asegurarse la salvación³⁴³.

Vinculado directamente a esta idea de salvación y entrada en la Tierra Prometida, debemos destacar algunos detalles de este capitel del Leproso, sobre

³⁴⁰ S. MORALEJO, “Le originni del programma...”, p. 128.

³⁴¹ *Historia Silense*, (Edición, crítica e introducción por J. Pérez de Urbel y A. González Ruiz-Zorrilla), Madrid, 1959, vid. especialmente las pp. 204-209 sobre el momento de la muerte del rey Fernando I.

Este mismo carácter penitencial se observa en otras obras artísticas creadas bajo la protección de Fernando I y su estirpe, tal y como podemos observar, por ejemplo, en la Puerta del Cordero, que según se viene considerando “no puede ni debe ser entendida con independencia de la funcionalidad funeraria del espacio al que antecede”, exaltando de manera evidente el carácter penitencial del que muchas de las obras de este periodo hacen gala, M. POZA YAGÜE, “Entre la tradición y la reforma...”, pp. 18-19.

El mismo carácter funerario viene siendo destacado en obras manuscritas salidas de los *scriptoria* isidorianos, tal y como se ha señalado para el *Beato de Fernando I*, escrito en el año 1047, sobre el tema vid.: F. GALVÁN FREILE, “La producción de manuscritos iluminados en la Edad Media y su vinculación a las monarquías hispanas”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XIII, 2001, pp. 37-50, sobre todo pp. 38 y 48, nota 18.

En el caso del *Libro de Horas* del monarca, también se ha destacado el marcado carácter penitencial del prefacio, inspirado en el *De Psalmorum usu liber* de Alcuino de York, y en el que se establece una tipología de rezo de salmos según las motivaciones del orante, M. A. CASTIÑERIAS GONZÁLEZ, “Algunos usos y funciones de la imagen...”, pp. 73-76.

Incluso en el caso de las posteriores pinturas murales del Panteón también el carácter penitencial se ha señalado como rasgo distintivo de un conjunto, que como sabemos fue creado al amparo del nuevo rito implantado en la Península Ibérica, véase especialmente: R. WALKER, “The Wall Paintings in the Panteón de los Reyes at León: A cycle of intercession”, *The Art Bulletin*, LXXXII, 2, 2000, pp. 200-225.

³⁴² S. MORALEJO, “Le origini del programma...”, p. 30.

³⁴³ M. POZA YAGÜE, “Entre la tradición y la reforma...”, pp. 9-10.

todo al observar los personajes elegidos por el escultor y los atributos que algunos de ellos portan.

Respecto a este hecho concreto encontramos en el capitel la colocación de las figuras de Pedro y Pablo, auténticos representantes de la Iglesia, que tal y como era habitual desde el arte paleocristiano, aparecían representados de manera conjunta en sarcófagos, fachadas y ábsides, simbolizando en muchos de los casos el acceso a la Jerusalén Celeste o el Paraíso. Su presencia, se veía reforzada mediante la colocación del propio Pedro a modo no sólo de jefe de la Iglesia, sino como auténtico “guardia” de las Puertas Sagradas del Paraíso, hecho verificado por las llaves³⁴⁴. Con este elemento se pretendía ensalzar el más característico atributo de la figura del primado de Cristo, ya que con ellas abriría dichas puertas, para introducir a los elegidos en la gloria³⁴⁵.

De esta manera aparece representado Pedro en el capitel del Panteón, a modo de primado del papado y con el poder de absolución suficiente como para ser pieza clave dentro del Juicio Final, auténtico rasgo definitorio de todo el programa iconográfico de la Basílica y el Panteón. Tal hecho explicaría también la inclusión de dicha figura en muchas de las producciones artísticas del conjunto leonés y la importancia que a su imagen se le dio tanto en las pinturas, donde con un énfasis especial aparece hasta tres veces³⁴⁶, como en la Portada del Perdón, en el hastial sur del crucero, donde aparece haciendo *pendant* con San Pablo.

³⁴⁴ J. BOUSQUET, “Encore un motif roman composé de lettres: les clefs de Saint Pierre, ses origines ottoniennes et paléochrétiennes”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XII, 1981, pp. 29-48, especialmente p. 30, quién advierte que idéntica iconografía se halla también en la arqueta de San Juan Bautista y San Pelayo de 1059, donde insiste en un rasgo significativo para nuestros objetivos en este estudio. Considera que la propia configuración de los apóstoles bajo arcadas responde a un esquema bien conocido que tiene su origen en la Antigüedad, y bajo el cual aparece Pedro con las llaves que aluden al nombre del apóstol mediante las letras P, E, T, V.

Sobre el tema iconográfico de las llaves: J. L. AVELLO ÁLVAREZ y F. GALVÁN FREILE, “Pervivencias tardorromanas en la miniatura medieval: las llaves”, *Actas del X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el arte español*, Madrid, 1994, pp. 17-21.

³⁴⁵ M. MELERO MONEO, “El tímpano de la iglesia de Sant Pol de San Joan de les Abadesses y la *traditio legis*”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. V, 1993, pp. 19-29, en particular p. 24, nota 20.

³⁴⁶ S. MORALEJO, “Le orgini del programma...”, pp. 128-129. El autor considera que las escena ante Pilatos, con el Cirineo, la negación y su penitencia final con el *titulus Petrus flevit*, le convierten en figura fundamental en el programa del Panteón.

No en vano dichas figuras aparecerían desde los primeros tiempos de la cristiandad como protectores de la Iglesia, y así los encontramos, por ejemplo, flanqueando la cruz invicta del tímpano de Serantes en Orense, sustituyendo a la guardia imperial, J. DELGADO GÓMEZ, “El tímpano de Serantes (Orense) quizá *unicum* en la iconografía románica”, *Boletín Auriense*, X, 1980, pp. 73-89, en particular p. 79.

Esa misma reiteración ocurre con la iconografía del Sacrificio de Isaac, ya que tras su aparición en el capitel del Panteón Real, volvería a ser esculpida en la fachada meridional de la basílica de San Isidoro, en la denominada Puerta del Cordero.

Todos estos datos ponen de relieve, no sólo la posible fuente paleocristiana para este capitel, sino el posible impacto que la Reforma Gregoriana tuvo en el conjunto escultórico del Panteón. Por ello y siguiendo esta idea, R. Sánchez Ameijeiras considera que la asimilación y dualidad de las figuras de Pedro y Pablo fueron muy habituales en el arte románico de la Reforma, sobre todo para incidir en uno de los principios básicos gregorianos: aquel que ponía el énfasis en la *vita apostolica* como modelo ideal de la *vita communis* que toda comunidad debería llevar³⁴⁷. Una idea que se basaba en la exaltación absoluta de la fe hacia Cristo Resucitado y que en el caso del capitel leonés tiene su materialización en la figura de San Pablo³⁴⁸.

En este sentido las palabras de De Egrý referidas a los dos capiteles de la primitiva puerta del Panteón nos parecen esclarecedoras; *“pueden incorporarse (los capiteles) al primer grupo, pero parecen de una fecha posterior y añadidos, quizá por un eclesiástico de orientación más occidentalizante, posiblemente cuando el rito latino fue aceptado hacia 1080”*³⁴⁹.

Esta idea, aunque compleja, resulta muy interesante, ya que alude a la posibilidad de que los comentados capiteles reflejen una evocación de los primeros tiempos de la Iglesia, del apostolado y de los mártires de la fe, ideas que reflejan la ambición de la Reforma de fines de siglo por evocar los tiempos heroicos del cristianismo y restaurar la *pietas patrum* con la vuelta del clero a las virtudes apostólicas³⁵⁰.

Con esta estructura arquitectónica de la puerta de acceso al templo y sus respectivos capiteles encuadrándola, encontramos expresada no sólo el triunfo de la iglesia recuperando iconografía de la más pura tradición paleocristiana, sino que pone de relieve el propio acceso al edificio según la tipología edilicia del arco de triunfo pagano-romano cristianizado³⁵¹. Estas estructuras recuperaban la

³⁴⁷ R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Una empresa olvidada del primer gótico hispano: la fachada de la sala capitular de la catedral de León”, *Archivo Español de Arte*, 276, 1996, pp. 389-406, sobre todo p. 404, nota 38.

También Moralejo consideró propia de la iglesia primitiva la imagería destinada a exaltar con profusión los apostolados, de nuevo en relación con el ideal monástico y clerical de la vida en común, ejemplificada en los discípulos de Cristo antes de su diáspora, S. MORALEJO, “Arte del Camino de Santiago...”, p. 139.

³⁴⁸ S. MORALEJO, “El claustro de Silos y el arte de los caminos de peregrinación”, *El románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro*, Burgos, 1989, pp. 203-223, especialmente p. 215, nota 45.

³⁴⁹ A. de EGRY, *Op. cit.*, p. 14.

³⁵⁰ D. OCÓN ALONSO, “El sello de Dios...”, p. 94-95.

³⁵¹ F. GALTIER MARTI, *La iconografía arquitectónica...*, p. 142.

concepción que de la Puerta Sagrada se había tenido en la Antigüedad clásica, contenedora de ideales de regeneración y metamorfosis tan frecuentes en la escultura y arquitectura funeraria del mundo antiguo³⁵², así como de *apotheosis* de los grandes personajes, que ascendían *ad sidera* tras los multitudinarios funerales de rigor³⁵³.

En este caso el mecanismo sobradamente conocido de la interpretación cristiana transformaría el arquetipo de acceso sagrado de los templos y murallas de la Antigüedad, readaptándolo a un espacio funerario donde “*el fiel parece caminar desde el espacio terrenal del cementerio real hacia el recinto sacro de la iglesia, metáfora de la Jerusalén Celeste del Apocalipsis (...) una verdadera Porta Coeli destinada a los dormidos monarcas sepultados en el Panteón*”³⁵⁴.

Así, simbólicamente podrían acceder al interior del templo, es decir la Jerusalén Celeste³⁵⁵, algo que se conseguía al traspasar los umbrales de dicha puerta. A este respecto, e indicadora de la importancia que dichas estructuras tuvieron dentro de la simbología y liturgias medievales, da buena cuenta la siguiente inscripción, incisa en el tímpano de la iglesia de Santa María de Cirio de Pol (Lugo):

*QVI: VOLUNT: HINC: PER NOS
TRANSIRE: AD REGNA POLORVM
ANTE OCVLOS CONDITORIS: TER
GAT: MACVLAS: PECCATORVM*³⁵⁶.

³⁵² No parece casual que D. OCON ALONSO, “El sello de Dios...”, p. 82, aplique esta misma interpretación simbólica a la portada occidental de la catedral de Jaca, donde el crismón recoge en sí mismo todo el repertorio apotropaico de los monumentos funerarios romanos relacionados con el culto a Dionisos-Baco o Cibeles, entendiéndola como un estructura asociada de manera clara al acceso al Paraíso.

Idéntica explicación simbólica se ha dado a otras portadas, paradójicamente construidas también al amparo de la Reforma Gregoriana, como es la de Santa Cruz de la Serós o la de Uncastillo que representan la entrada al Paraíso, no sólo desde el punto de vista físico, sino también desde un punto de vista moral, véase D. L. SIMON, “L’art roman...”, particularmente p. 260.

Otro de los grandes conjuntos artísticos que aparece frecuentemente vinculado al ambiente de la Reforma, es el de la fachada de las Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela, donde de nuevo encontramos una alusión al arco de triunfo, M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “La catedral románica: tipología...”, p. 59.

³⁵³ J. ARCE, *Funus Imperatorum...*, p. 142.

³⁵⁴ Son las palabras usadas por: M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “El Programa Enciclopédico de la Puerta del Cielo...” p. 657.

³⁵⁵ I. G. BANGO TORVISO, “Atrio y Pórtico en el románico español: Concepto y finalidad cívico-litúrgica”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid*, XL-XLI, 1975, pp.176-188, especialmente pp. 183-184.

³⁵⁶ “*Los que quieran pasar desde aquí, a través de nosotros, al reino de los cielos, ante los ojos del Creador, limpien las manchas de los pecados*”: R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Ritos, signos y visiones:

En ella se recoge perfectamente el sentido de la puerta, que en el caso del Panteón Real de San Isidoro presenta además el apoyo de un programa iconográfico de carácter escatológico donde el arco de acceso recobra su antiguo símbolo de los “ritos de pasaje” hacia la nueva vida, evocando las representaciones del mundo celeste³⁵⁷. Delante de esta portada de acceso al templo, entendido ahora también como Jerusalén Celeste, mandó colocar su sepulcro Fernando I³⁵⁸.

2.3 OTROS TEMAS ICONOGRÁFICOS EN LA ESCULTURA DEL PANTEÓN REAL DE SAN ISIDORO DE LEÓN.

a. Capitel del hombre alanceando un felino.

El **capitel número 8 (fig. 31)**, situado en uno de los pilares al oeste del recinto, presenta una iconografía de fácil lectura en un primer nivel iconográfico, pues muestra de una manera totalmente definida, la figura de un **hombre alanceando una bestia** de apariencia felina³⁵⁹.

Sin más elementos que estos, se nos muestra una figura ataviada con una simple túnica, que alancea un animal, agarrando con fuerza el arma que clava directamente sobre el pecho de este felino, llegando incluso a atravesarlo por completo.

Para comprender el significado de esta figura y su inclusión dentro del conjunto escultórico isidoriano, es necesario de nuevo remontarse a la Antigüedad clásica, cuando las escenas de cacería formaban parte imprescindible de los programas iconográficos funerarios, a pesar de su carácter pagano. El motivo pertenece la larga lista de temas de índole funeraria que el mundo romano había utilizado con frecuencia; tal y como atestigua el uso de diversas iconografías como las personificaciones de las estaciones, las Musas, o diversas

El tímpano románico en Galicia (1157- 1230)”, *El tímpano románico...*, pp. 49-71, en especial p. 51, donde recoge dicha inscripción.

³⁵⁷ P. DUBOURG- NOVES, “Des mausolées antiques aux cimborios romans d’Espagne. Évolution d’une forme architecturale”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 4, 1980, pp. 323-359, especialmente pp. 323-324.

³⁵⁸ S. MORALEJO, “Le origini del programma...”, p. 129.

³⁵⁹ Sobre el capitel y su representación, F. García Romo nos dice, “*La figura humana aparece, al fin, al comienzo simplemente yuxtapuesta o adosada al fondo vegetal, sin componer aún el capitel -por ejemplo, el del hombre que ataca con la lanza al león*”, vid.: F. GARCÍA ROMO, *La escultura del siglo XI...*, p. 253.

actividades musicales e intelectuales propias del difunto. Éstas insistían en el paso del tiempo que había llevado inexorablemente a la muerte, al igual que sobre la manera de vencerla y superar el olvido que conlleva, a través de diversas acciones como el cultivo de la música, las diversas artes o la caza propiamente dicha³⁶⁰.

La caza fue una de estas actividades, que mediante su representación en los recintos funerarios, se mostraba como auténtico recordatorio de la *virtus romana*. Aparece representada, de manera recurrente, en las cajas tubulares romanas a partir del siglo II, exaltando la virtud heroica y victoriosa del hombre que se había enterrado en el lugar o sepulcro sobre el que se había representado tal iconografía. Con ella se pretendía presentar al muerto como caballero noble que algún día practicó el *otium cum dignitate*³⁶¹, lo que sirve para justificar la aparición del tema en muchas de las producciones funerarias romanas. Con ellas se pretendía dejar constancia para toda la eternidad del valor de la *virtus*, de claro abolengo pagano-imperial, que desde antiguo equiparaba a los mortales con los dioses, verdaderos practicantes de esta actividad venatoria, y a los que además se les complacía y agasajaba con sacrificios que se solían ejecutar una vez finalizada la cacería³⁶². Dicho valor actuaría como elemento recordatorio de la figura del difunto, que jamás sería olvidado.

La protección de los dioses y sus condescendencias con los mortales fueron, sin duda, las razones fundamentales que llevaron a que el tema fuese frecuentemente representado en los lugares de enterramiento, donde, los que allí descansaban, esperaban una protección apotropaica que les protegería y daría la victoria en la lucha contra el mal; lo que artísticamente se tradujo en la consabida metáfora visual de representar al difunto a modo de cazador en plena lucha contra un fiero animal. En ella, el individuo aparece acabando con el pecado,

³⁶⁰ A. ABAD CASAL, *El arte funerario...*, p. 24

No en vano, sabemos que durante la Antigüedad y la Edad Media, era frecuente que las escenas cinegéticas se acompañasen de escenas de diversa índole intelectual como representaciones musicales, que demuestran la preocupación del noble por cultivar tanto su parte física como su parte material, además de trasladar estas preocupaciones a la imagen que de él se iba a tener durante toda la eternidad, vid.: E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *La escultura románica...*, p. 125.

³⁶¹ M. NUÑEZ RODRÍGUEZ, “El discurso de la muerte: muerte épica, muerte caballeresca”, *Archivo Español de Arte*, 269, 1995, pp. 17-30, en especial p. 29. También: M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “El calendario medieval...”, p. 161, incide en esta característica típica de la iconografía cinegética y del alto valor de ensalzamiento que otorgaba al noble y al caballero.

³⁶² Este es el carácter que tenía dicha actividad durante el Bajo Imperio Romano. Sobre el tema vid.: M. GUARDIA PONS, *Las pinturas bajas...*, en especial, pp. 41-42, que aunque se centra en la iconografía de las pinturas sorianas, ofrece datos interesantes sobre la temática cinegética.

simbolizado por el animal salvaje y cuya muerte traería sin duda presagios favorables para el cazador, es decir el difunto, lo que dotaba esta escena de un fuerte valor profiláctico³⁶³, además de ofrecer la oportunidad perfecta de exaltación o glorificación del personaje que practicaba dicha actividad³⁶⁴.

El sustrato antiguo de la escena parece claro, sobre todo si tenemos en cuenta la frecuencia que su representación tuvo en este periodo histórico. Sin embargo, es necesario insistir de nuevo en el origen bajo imperial romano de muchas de las iconografías que encontramos en el conjunto isidoriano. Ya que tal y como señala Milagros Guardia, la temática y escenas cinegéticas tuvieron su máximo desarrollo en este ámbito artístico, siendo también este periodo el que otorgó al tema una riqueza simbólica inusitada³⁶⁵.

A partir de este periodo, los lugares de enterramientos pasaron a decorarse en muchas ocasiones con escenas alusivas a la cacería, donde se mostraba al difunto como ser noble, practicante de una actividad digna y con la que pretendía estar relacionado mientras perdurase el recuerdo de su existencia.

De esta manera se nos ofrece el origen de la comentada escena de San Isidoro de León, donde encontramos la representación del hombre alanceando un felino, y que debe ser entendida como el arquetipo del héroe luchando contra la bestia³⁶⁶. La Edad Media supo, como en otros muchos casos, trasladar y

³⁶³ A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, p. 26. El tema de la caza y los cazadores, así como de las más variadas escenas cinegéticas, tienen su origen en el mundo pagano, según explica M. SHAPIRO, “El arquero y el pájaro en la Cruz de Ruthwell y en otras obras: la interpretación de temas profanos en el arte religioso medieval primitivo”, *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el cristianismo primitivo y la Edad Media*, Madrid, 1987, pp. 163-178, particularmente, p. 166.

El uso del tema puede así adquirir diferentes valores dependiendo del contexto en el que se halle. Así aparecen escenas de caza y pesca en algunos ejemplos del menologio hispano, como recuerdo de su uso en las personificaciones de las estaciones y los meses durante la Antigüedad, vid.: M. A. CASTIÑERIAS, *El calendario medieval...*, p. 227. Mientras que en otras ocasiones la frecuencia de su uso en las representaciones plásticas, deriva simplemente del lugar geográfico en el que nos encontremos, tal y como observamos en el Norte Peninsular, especialmente en Asturias, donde esta práctica es muy conocida desde antiguo, dado lo favorable del terreno para llevarla a cabo, E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *La escultura románica...*, p. 125; en este sentido resulta interesante el estudio de ID., “Escenas cinegéticas en el románico de Villaviciosa (Asturias)”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 105-106, 1982, pp. 167-179, al analizar este tema artístico en un determinado ámbito geográfico.

³⁶⁴ Esta es la razón fundamental por la que en la famosa coraza que porta el emperador Augusto en la escultura de la Villa de Livia en *Prima Porta*, se le hiciera representar con una lanza en la mano izquierda a modo de cazador y descalzo en recuerdo de los dioses y héroes, P. ZANKER, *Augusto y el poder de las imágenes...*, pp. 225-227.

³⁶⁵ Para la autora la actividad cinegética fue considerada durante los primeros tiempos de la sociedad romana como un oficio rústico. Sin embargo con el paso del tiempo dejó de considerarse *officium servile*, hasta que definitivamente, durante el siglo II a. de C., pasó a ser practicada por las capas más altas de la sociedad, M. GUARDIA, *Las pinturas bajas...*, pp. 38-39.

³⁶⁶ F. SAXL, “Continuidad y variación en el significado de las imágenes”, *La vida de las imágenes*, Madrid, 1989, pp. 11-20, particularmente p. 14; M. SHAPIRO, “El arquero y el pájaro...”, p. 166, incide

acomodar a sus principios ideológicos tal imagen de tal manera que del héroe pagano de eminente carácter imperial y triunfal, se pasaba a una nueva dimensión espiritual en la que ahora la heroicidad se vinculaba al fortalecimiento y práctica de las virtudes, no paganas, si no propias del *miles* cristiano, que debe luchar contra el mal, es decir, el pecado que representa la muerte del alma³⁶⁷.

En el caso de la *Hispania* tardoantigua, nos encontramos con ejemplos paradigmáticos en el uso de la temática cinegética dentro de ambientes funerarios, que sin duda serán el origen de buena parte del desarrollo que esta temática va a tener dentro del arte posterior. Además como veremos, algunos de estos ejemplos se encuentran entre lo mejor de las producciones artísticas de la tardía Antigüedad, lo que nos indica la importancia de este periodo en la formación del primer arte medieval.

Uno de los casos más significativos, debido a los numerosos estudios que sobre él existen, es el del mausoleo bajoimperial de Cetcelles, donde encontramos una primera banda de mosaicos dedicada al tema en cuestión, “convirtiéndose en un verdadero mosaico funerario (...) donde las escenas venatorias remiten al gusto dominante de la época, difundido precisamente por las clases privilegiadas”³⁶⁸, y donde la expresión del *otium nobile* adquiere un fuerte valor funerario conocido en multitud de sarcófagos paganos, así como en numerosas pinturas y mosaicos no estrictamente funerarios, respondiendo a una moda muy difundida en el siglo IV d. C.³⁶⁹. Ésta parece ser una de las posibles

en la predilección, atracción y gusto que tuvo la escultura románica por los temas profanos de lucha, jinetes, animales y halconeros. Vid. también, E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Héroes y arquetipos en la iconografía medieval”, *Los héroes medievales. Cuadernos del Cemyr*, 1, 1993, pp. 13-52.

³⁶⁷ M. RUIZ MALDONADO, *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, 1986, pp. 71-72. Vid. también G. BOTO VARELA, *La memoria perdida. La catedral de León (917-1255)*, León, 1995, en especial p. 102. También aborda el tema: J. L. SENRA GABRIEL Y GALÁN, “¿Hércules versus Cristo? Una posible simbiosis iconográfica en el románico hispano”, *Quintana*, 1, 2002, pp. 275-283, particularmente p. 275, considera que la pervivencia de los mitos clásicos en la memoria de las élites intelectuales durante toda la Edad Media es un hecho constatado, sobre todo en el caso del arquetipo de héroe-guerrero civilizador y triunfante sobre el mal, que produjo multitud de variantes a lo largo del periodo medieval.

Estas escenas poseen en muchas ocasiones, según apunta F. GALVÁN FREILE, “Representaciones bélicas en el arte figurativo medieval: particularidades del caso hispano”, *Memoria y Civilización*, 2, 1999, pp. 55-86, especialmente p. 58, nota 13, un gran despliegue narrativo próximo a lo literario, mientras que en otras ocasiones, tal y como observamos en el caso del capitel del Panteón, la acción se sintetiza en escenas muy simples pero de un marcado carácter simbólico.

³⁶⁸ A. FUENTES DOMÍNGUEZ, *Arte paleocristiano...*, pp. 29-30; P. PALOL, *Arte paleocristiano...*, p. 66. Para un análisis de la técnica de cacería utilizada en la representación musiva del mausoleo, véase M. GUARDIA, *Las pinturas bajas...*, p. 53. Véase también, A. ARBEITER y S. NOACK-HALEY, *Op. cit.*, p. 391.

³⁶⁹ L. ABAD CASAL, *El arte funerario hispanorromano...*, pp. 28-30.

fuentes de las que se nutrió el arte medieval, tal y como demuestra el caso de Centcelles, convertido en auténtico representante de iconografía cinegética funeraria, perfecta para este mausoleo, y que a pesar de su carácter pagano, adquiere connotaciones religiosas cristianas debido al contexto iconográfico en el que se ubica³⁷⁰, si bien su origen parece eminentemente clásico³⁷¹.

La lectura del tema que presenta el capitel leonés es, vista globalmente dentro del conjunto artístico, similar a la que posee la escena del mosaico catalán. Pues ambas representaciones responden a la necesidad imperante de los difuntos por exaltar la lucha y pretendida victoria sobre la muerte material o sobre el pecado y el vicio. Estos debían mantenerse alejados de la muerte espiritual, lo que hace que el significado de esta iconografía ofrezca desde la Antigüedad la posibilidad de una amplia significación, que “*permitirá a los cristianos adoptar idéntica temática en sus monumentos funerarios*”³⁷².

Así tanto las figuras venatorias de Centcelles, como la representada en el capitel del Panteón, entroncan dentro de una tradición artística eminentemente clásica, según la cual el difunto se asimila mediante este tipo de representaciones, no sólo a la figura del cazador, sino también del héroe.

Buscaba mediante ello la equiparación con un arquetipo, el del héroe clásico-pagano³⁷³, personificado en multitud de ocasiones por grandes protagonistas de la tradición antigua como Hércules, Alejandro o Marco Aurelio³⁷⁴, arquetipos del héroe por excelencia. Sin embargo la reinterpretación cristiana, acabó tomando los comentados arquetipos para crear nuevas figuras

³⁷⁰ M. GUARDIA PONS, *Las pinturas bajas...*, p. 62.

³⁷¹ M. ALMAGRO et al., *Qusayr'Amra. Residencia y baños omeyas en el desierto de Jordania*, Madrid, 1975, p. 60. De la misma manera M. GUARDIA, *Las pinturas bajas...*, pp. 87-88, relaciona el conjunto de Centcelles con las pinturas “*de larga tradición clásica*” del palacio omeya de Qusayr'Amra, donde nuevamente hallamos representadas diversas escenas venatorias, aquí sin connotaciones funerarias.

³⁷² *Ibidem*, p. 42.

³⁷³ E. FERNÁNDEZ, “Héroes y arquetipos...”, pp. 13-52. No es este el único caso de asimilación de identidades entre personajes paganos y cristianos, ya que tal y como ha señalado Grabar, el paralelismo existente entre el nacimiento de los héroes clásicos y el llevado a cabo por Cristo es más que evidente. Así, sucesos tales la concepción divina y venida al mundo del Hijo de Dios, tienen su parangón más cercano en el nacimiento de los grandes dioses y héroes como Dionisos o Alejandro, A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, p. 122-123.

³⁷⁴ Sobre la repercusión que la figura de Marco Aurelio tuvo en toda la Edad Media no es preciso insistir. Su escultura ecuestre fue modelo a seguir y de ella nació la imagen tipológica del caballero, utilizada hasta la saciedad por los grandes monarcas, tal y como vemos en el caso de Constantino y Carlomagno. Vid.: G. BOTO VARELA, *La memoria perdida...*, p. 103. Para una completa visión de conjunto sobre el tema del caballero y las representaciones ecuestres ver M. RUIZ MALDONADO, *El caballero en la escultura románica...*, p. 71. Sobre el caso particular de Asturias ver E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *La escultura románica...*, p. 118; I. RUIZ DE LA PEÑA, “Un tema iconográfico...”, p. 439.

heroicas, tales como la del rey David, Constantino o el propio Carlomagno³⁷⁵, grandes deudores del arquetipo heroico clásico y que tendrán como finalidad la exaltación del monarca como defensor de su pueblo³⁷⁶.

De esta manera, si durante el mundo antiguo los héroes inmortales salidos de la mitología griega y romana coparon las preferencias de los artífices en las representaciones plásticas, con la llegada del cristianismo tomaron fuerza otra serie de personajes ligados de manera directa a las actividades bélicas, cinegéticas o, al fin y al cabo, heroicas.

Este es el conocido caso de la figura del rey David, uno de los grandes arquetipos representante del ideal de monarca cristiano. En este sentido, son interesantes las palabras del profesor S. Moralejo, quién afirma: “*David, pastor en sus orígenes, vencedor de fieras, héroe en combate singular -con Goliat-, rey carismático, ermitaño ocasional, caudillo itinerante -especie de Cid en sus relaciones con Saúl- “praedotor”, haciendo del botín su primordial actividad económica*”³⁷⁷, en definitiva, un *fortissimi milites*. Estas palabras no sólo justifican la importancia del monarca hebreo dentro de la historia bíblica, sino que además, inciden en la disparidad y frecuencia con que éste fue retratado dentro de la plástica tardoantigua y altomedieval.

David se nos presenta como “*modelo del buen gobernante al ejemplificar la victoria sobre la muerte y ser encarnación del concepto teocrático del poder, del ordo*”³⁷⁸. Es el defensor del orden político y natural, lo que le llevó desde muy temprano a ser visto por la exégesis cristiana como alegoría de la lucha entre el bien y el mal. Es por este mismo motivo que la figura del monarca aparecerá en muchas ocasiones vista como una prefiguración de Cristo, que al igual que éste llegará a vencer a las fieras y a los poderes infernales, representados la mayoría de las veces por seres y animales de diversa índole³⁷⁹.

³⁷⁵ La representación del héroe, en este caso a caballo, responde a un deseo de ensalzar la figura del monarca como emperador cristiano, defensor de la fe y por lo tanto paradigma a seguir como ser piadoso cristiano, M. RUIZ MALDONADO, *El caballero en la escultura románica...*, p. 14. Se trata de un deseo de autolegitimación a través de la figura del caballero, tal y como propone J. M. NIETO SORIA, *Op. cit.*, p. 73.

³⁷⁶ R. ALONSO ÁLVAREZ, “De Carlomagno al Cid...”, particularmente p. 480.

³⁷⁷ S. MORALEJO, *Iconografía gallega de David...*, pp. 59-60.

³⁷⁸ M. POZA YAGÜE, “Entre la tradición y la reforma...”, p. 14.

³⁷⁹ S. MORALEJO, *Iconografía gallega de David...*, p. 56, incide en este aspecto, a nuestro juicio fundamental, de entender la figura del monarca bíblico como una prefiguración de Cristo, como invocación de este a modo de *salus* o *protector*.

De la misma opinión es S. C. Simon, quién considera que la yuxtaposición existente entre Cristo y David, quedaría demostrada a través de llamado *Origo psalorum* de Beda, donde de nuevo el monarca

En consonancia con lo afirmado anteriormente, debemos señalar que no son desconocidas escenas en las que el rey David aparece atacando al oso o al león, ya sea mediante una estaca, maza o una larga lanza, elemento este último que le permite en la mayoría de los casos acabar con la vida del animal. Esta escena en la que el monarca ataca a los animales debe ser vista como la plasmación material del texto bíblico, según el cual “*los atacaba y los golpeaba*” (I. *Sam.* 17,35) y que no es otra cosa que la síntesis narrativa de la figura de David como pastor, siguiendo la iconografía habitual de la gesta davídica en la que se describe al futuro rey con túnica corta, de pastor, al modo de la antigua *exomis* y con un aspecto eminentemente juvenil³⁸⁰, tratando de imponer la “paz de los animales”³⁸¹.

Con todos estos referentes, fundamentales para intentar sino identificar con seguridad la figura de nuestro capitel, al menos ofrecer una posibilidad para su identificación y simbolismo, debemos acudir a una representación del rey David existente en la portada meridional de la catedral de Orense, donde lo encontramos inmerso dentro de la gesta davídica. En dicha portada, aparece hasta dos veces representado, primero luchando contra un león y más tarde acosando a un oso (**fig. 32**), según la manera tradicional que nos presenta a un joven vestido con túnica corta y asiendo una lanza³⁸².

La imagen de la fachada orensana, aparentemente desligada de la representación cinegética del Panteón de San Isidoro de León, muestra muchos

veterotestamentario parecería equiparado a la figura de Cristo, véase: S. C. SIMON, “David et ses musiciens: iconographie d’un chapiteau de Jaca”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XI, 1980, pp. 239-248, en especial p. 240.

³⁸⁰ S. MORALEJO, *Iconografía gallega de David...*, pp. 25-26.

³⁸¹ Es muy significativa la opinión de A. MIDDELDORF KOSEGARTEN, “Davide como Ercole. Un messaggio filo-imperiale dal pulpito del battistero pisano”, *Arte d’Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, vol. II, Roma, 1999, pp. 879-889, en particular pp. 880-882, que considera fundamental para comprender el carácter de la figura del Rey David, su relación con los animales, justificada en buena parte gracias a su oficio de pastor. Sin embargo es muy llamativa la índole de animales con los que se suele relacionar su pastoreo, pues encontramos frecuentemente entre su rebaño numeroso animales felinos, siguiendo, tal y como recoge el autor, el llamado cántico de David de Gesú Ben Sirach, *l’Ecclesiastico* (47, 1-II), donde se dice literalmente “*jugaba con los leones como si fuesen corderos*”.

³⁸² Este dato aparentemente banal, se nos muestra decisivo para comprender el posible origen y modelo que inspiró al escultor de la fachada orensana, pues tal y como apunta Moralejo, guarda muchos puntos en común con el repertorio de modelos para ilustración del salterio, y más concretamente el procedente de la abadía normanda de Leyre, donde se representa al rey David con una lanza, de nuevo con aspecto juvenil y túnica corta, y que sin duda presenta algunos puntos en común con la representación gallega: S. MORALEJO, *Iconografía gallega de David...*, p. 26.

El gesto de atravesar con la lanza al animal es de claro sabor clásico, derivado de los modelos antiguos usados frecuentemente en producciones musivarias y escultóricas, y guarda gran semejanza formal con el que presenta el capitel del Panteón de San Isidoro de León.

más puntos en común que diferencias con esta última. En ambas imágenes observamos un mismo aspecto juvenil del cazador, y en ambos casos la prenda que portan es la misma, la antigua *exomis*, además en ambas representaciones encontramos el uso de la lanza larga como instrumento de caza, rematado igualmente en las dos figuras por una punta afilada a doble filo. Un dato fundamental para ambas escenas: en ellas la figura del monarca no aparece portando ningún elemento alusivo a su dignidad regia, tal y como frecuentemente se le representa.

Desde el punto de vista gestual el capitel leonés y la escultura gallega se separan, pues mientras en el Panteón encontramos el acto mismo de lucha con el animal, en la catedral de Orense observamos una escena más pausada. Sin embargo los paralelismos que podemos presentar a la hora de rastrear el origen y simbolismo del capitel leonés, nos muestran una mayor similitud en lo referente a las actitudes gestuales.

En este sentido, al rastrar los posibles modelos y ambiente artístico que pudo inspirar el capitel del Panteón, es verdaderamente clarificador encontrar sugerentes paralelismos vinculados a obras artísticas creadas en el arte romano de la tardía Antigüedad. Observamos similitudes con los mosaicos romanos bajoimperiales producidos en Antioquía, Túnez e *Hispania*, así como en algunos relieves galos procedentes de la zona sur de Aquitania y que de manera no casual decoran los frentes de un sarcófago paleocristiano.

Similitudes evidentes hallamos entre la pose cazadora de algunas de las figuras del mosaico la Gran Cacería de Antioquía, hoy en el Museo de Antigüedades de la misma ciudad (**fig. 33**), en el que observamos nuevamente a diversos personajes cazando a la manera del representado en el capitel románico.

Tanto en el capitel del Panteón como en el mosaico romano observamos la misma actitud a la hora de empuñar la lanza, agarrada con las dos manos, para generar la fuerza necesaria que permita que esta se hunda en el pecho para dar muerte al felino. En ambos casos se repite la túnica corta.

Otros ejemplos, también salidos del arte romano imperial, pero esta vez hispano, nos lo proporcionan el llamado mosaico de Meleagro y Atlanta procedente de la villa romana de Cardeñajimeno y el mosaico del Hinojal, Badajoz (**fig. 34**). En ellos observamos de nuevo el arquetipo modélico de cazador vestido con túnica corta, asiendo fuertemente mediante las dos manos la

lanza y espetándola nuevamente contra el pecho del animal, en una iconografía que tal y como atestiguan los mosaicos de Piazza Armerina o multitud de relieves decorativos de sarcófagos y arcos de triunfo, se habría de transformar en una constante dentro del arte profano romano.

Como en todo, la reinterpretación cristiana no se haría esperar. Así encontramos de nuevo ejemplos de idéntico formato compositivo y gestual en algunas de las producciones esculpidas de determinados sarcófagos paleocristianos y merovingios de la Aquitania francesa, tal y como demuestran los expuestos en el Museo de los Agustinos de Toulouse (**fig. 35**).

En este último caso observamos idéntica temática pagana, pero adecuada ahora a un ámbito cristiano, en el que la escena forma parte de un conjunto donde las figuras del Buen Pastor³⁸³ y un apostolado con Cristo, son elementos fundamentales que dotan de una nueva significación a la escena cinegética. De esta forma encontramos similitudes más que evidentes con el capitel leonés, no sólo en la ya arquetípica túnica corta o la actitud bélica del personaje, sino en detalles más banales como el de presentar idénticos felinos con fauces abiertas que de un zarpazo intentar romper la lanza que les clava su verdugo.

Todos estos detalles nos permiten afirmar que; en primer lugar, la escena representada en el capitel del Panteón Real de San Isidoro de León remite a modelos clásicos antiquizantes sobradamente conocidos dentro de las producciones artísticas tardoantiguas. En segundo lugar parece, según los paralelos establecidos, que la figura románica podría identificarse con el rey David, hecho este último que debemos clarificar.

La presencia de representaciones del rey veterotestamentario en obras altomedievales es sobradamente conocida. Sin embargo, la manera más habitual de mostrarlo al espectador es portando y enseñando al público todos los *regalia* que sirven para identificarlo³⁸⁴.

Sin embargo no nos son desconocidos ejemplos en los que el monarca bíblico aparezca representado como cazador, pastor o héroe épico y por lo tanto despojado de sus atributos más característicos. Así tal y como hemos visto, hasta

³⁸³ No es preciso incidir más en el hecho de que tanto las escenas venatorias, como las pastoriles aparecen ligadas habitualmente a la figura del rey David.

³⁸⁴ Con los habituales *regalia* (corona, cetro, trono, escabel, manto, etcétera) aparecen las conocidas representaciones del rey David en la fachada sur de la Catedral de Santiago de Compostela, en la fachada del Cordero de San Isidoro de León, en el capitel de la catedral de Jaca, o en la famosa pieza del Museo de los Agustinos de Toulouse. A estos atributos distintivos debemos sumar la famosa arpa o lira, mediante la cual amansa a las fieras y entona los salmos.

dos veces aparece David representado en la fachada de la catedral de Orense. Apariciones en las que se han omitido los mencionados *regalia*³⁸⁵.

Otro caso significativo lo ofrece el llamado sepulcro de Doña Sancha, procedente de Santa María de Santa Cruz de la Serós, en el que hallamos nuevamente la representación de un luchador, que flanqueado por dos caballeros, intenta desquijar al león. La figura en cuestión se ha venido identificando tradicionalmente con Sansón en lucha contra el felino, sin embargo hoy en día se acepta mayoritariamente la teoría según la cual, el personaje que agarra por el cuello al animal es una representación del rey David, siguiendo la tradición nacida de la gesta davídica³⁸⁶ y que en este caso se representaría nuevamente sin atributos distintivos.

Todos los datos expuestos hasta aquí nos llevan a ofrecer la posibilidad de identificar al joven cazador representado en el capitel del Panteón con la figura bíblica del rey David, si bien dentro de su faceta más guerrera, un tanto alejada de los cánones más estrictos de representación tradicional, en los que los *regalia* se convierten en auténticos elementos de diferenciación.

En el caso de nuestro capitel, la posibilidad de identificar la comentada figura con otra de diferente índole, entronca directamente en la confusión existente, en muchas ocasiones, entre las figuras arquetípicas de los héroes. Ya que como se ha señalado, el origen de las grandes personalidades y sus leyendas, véase por ejemplo el comentado caso de David, Hércules, Marco Aurelio o Constantino, son siempre el mismo: el arquetipo del héroe de la Antigüedad más remota.

Es por ello que tampoco debemos descartar, para el caso del capitel que nos ocupa, la posibilidad de que el escultor conociese un repertorio de imágenes ligadas a las representaciones de arquetipos heróicos, tales como las del propio

³⁸⁵ Un caso también conocido nos lo ofrecen las pinturas de la sala capitular de Sijena, que nuevamente presentan similitudes de índole iconográfica con la escultura del Panteón leonés, al presentarnos, inmerso en las genealogías de Cristo, un David “*despojado de su condición de monarca para resaltar la de hombre al margen de cualquier valor dinástico*”, A. SICART, *Op. cit.*, p. 24. Sin embargo dichas similitudes son tan sólo iconográficas, pues como sabemos, las pinturas pertenecen a una cronología muy posterior, es decir, en torno al año 1200. Coincidentemente la figura de David en las pinturas de Sijena se encuadra dentro de un programa donde las escenas veterotestamentarias se unen a las neotestamentarias, compartiendo protagonismo con escenas como el Sacrificio de Isaac, que también aparecen representadas en el conjunto de León.

³⁸⁶ La teoría tradicional sostenida por A. K. Porter, identificaba a este luchador con Sansón, sin embargo D. L. SIMON, “L’art roman...”, especialmente p. 256, considera que nos encontramos ante una representación del Rey David a modo de cazador.

Hércules, representado frecuentemente como cazador o incluso como simple héroe hacedor de hazañas.

Sin embargo la dificultad de una identificación segura se ve incrementada al valorar otro elemento básico a tener en cuenta; la confusión existente entre las figuras de Hércules y Sansón, fenómeno que surgiría con el advenimiento del cristianismo.

De esta forma, y a través de un simple deslizamiento en la traslación positiva de su dualidad simbólica, la figura de Hércules pasó a ser vista e identificada con la del Sansón bíblico, llegando incluso a ser a objeto de una cierta identificación alegórica, cuando no prefiguración, con Cristo³⁸⁷.

De esta manera, la figura del héroe se convertía en el origen arquetípico de otra iconografía de carácter eminentemente cristiano y que además tenía su origen dentro de las producciones artísticas del arte paleocristiano. Un periodo, donde Sansón era visto como gran cazador, que enfrentándose al león, llegará a vencerlo, como metáfora del triunfo ante el mal y los pecados a través de la constancia y fe cristianas, elementos todos ellos contenidos ya, en clave pagana, dentro de la figura del propio Hércules.

La reinterpretación cristiana de las figuras salidas del ideario clásico, provocará que muchas de estas características del héroe se traspasaran a la figura, no sólo de Sansón, sino incluso del propio Cristo, del que es arquetipo. Así, de la misma manera que el héroe griego triunfará sobre la muerte y las fuerzas del mal representadas por el león, Cristo lo hará sobre el pecado del mundo³⁸⁸.

Llegados a este punto dentro del análisis del origen de la iconografía del hombre luchando con la fiera, debemos seguir de una manera lógica la evolución que el tema Hércules-Sansón tuvo dentro de la plástica tardoantigua y medieval.

³⁸⁷ Parece algo lógico, a juzgar por las similitudes existentes entre Cristo y Hércules, ya que este último transitó por la tierra, combatió y triunfo sobre el mal, se adentró en el Hades y tras su muerte alcanzó la inmortalidad, algo perfectamente equiparable al periplo vital de Cristo, vid.: J. L. SENRA GABRIEL Y GALÁN, “¿Hércules *versus* Cristo...”, p. 276.

No debemos olvidar tampoco el fuerte carácter cristiano que a veces tuvieron los llamados Doce Trabajos de Hércules, sobre todo en cuanto en ellos encontramos un poder divino consagrado al bien del hombre, de tal manera que el héroe clásico era visto como un auténtico “salvador”, un héroe que dedicó su vida a actuar por la liberación de los hombres, por lo que tanto las imágenes cristianas de salvación o de liberación y las imágenes paganas de los trabajos de Hércules se proponen demostrar el poder divino puesto al servicio de los hombres, lo que hace además que fácilmente se emplease esta iconografía en el arte funerario, A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, p. 24.

³⁸⁸ La figura de Sansón venciendo al león aparece representada en una pintura mural del Hipogeo de Vía Latina, en un fresco del siglo IV, lo que nos permite entender fácilmente la cercanía, familiaridad y facilidad con que los artistas cristianos trabajaron a la hora de reinterpretar este tema salido de la más pura tradición pagana clásica.

Para Middeldorf, la figura de Hércules presenta bastantes rasgos en común con la comentada figura del Rey David, dato muy a tener en cuenta para el estudio de nuestro capitel. Según el autor, ambos representan una misma personificación de las aspiraciones políticas de cualquier gobernante, mostrándose como arquetipo del personaje justo y heroico, ejemplo de buen monarca y símbolo de la victoria³⁸⁹.

Ello explicaría, entre otras muchas razones, que la confusión en la identificación de Hércules y David fuera frecuente³⁹⁰. Sin embargo la causa de mayor peso para este deslizamiento iconográfico, viene dada a través del acto más heroico que estos personajes llevaron a cabo: la lucha, victoria y matanza de una fiera, que, coincidentemente, tanto en el caso de Hércules, como en el de David y en el de Sansón, es un felino.

David, al igual que Hércules y Sansón, es ejemplo de lucha y sometimiento de los enemigos³⁹¹, benefactor de la Humanidad, vencedor de la muerte y gobernante perfecto³⁹². Mediante estos adjetivos no son de extrañar las continuas referencias que los monarcas medievales hicieron hacia el rey veterotestamentario, y explicarían en parte la inclusión de su representación dentro del conjunto escultórico del Panteón³⁹³.

Para concluir este análisis dedicado a la escena del hombre alanceando al felino del capitel del Panteón de San Isidoro, hemos de aludir a la interesante

³⁸⁹ K. A. MIDDELDFORF, *Op. cit.*, p. 884.

³⁹⁰ Es muy significativa la afirmación hecha por *Ibidem*, pp. 880-881, según la cual la relación tipológica entre Hércules y David, aparece ya manifiesta en el *De Monarchia* de Dante, donde se llega a comparar la lucha de Hércules y Anteo con la de David y Goliat.

³⁹¹ M. TORRES CARRO, “El tiempo representado...”, especialmente p. 98.

³⁹² J. L. SENRA GABRIEL Y GALÁN, “¿Hércules versus Cristo...”, p. 277.

³⁹³ Hasta tres veces, si aceptamos la identificación de la figura cazadora del Panteón, aparece David representado en el entorno de Fernando I y la familia real, demostrando así un especial interés en representar a la figura bíblica. La primera de ellas la encontramos tallada en piedra en una de las lajas empotradas en la portada del Cordero de la propia iglesia de San Isidoro, acompañado por sus músicos y mostrando los atributos que le son propios, es decir, manto, corona y sobre todo la lira con la ejecutar los salmos. Posiblemente este conjunto iconográfico pertenció a la cornisa de la puerta, hoy desmontada.

El segundo de los casos, más problemático, nos lo ofrecen las artes del libro. Así, en el llamado *Libro de Horas de Fernando I y Sancha*, de la Biblioteca General de la Universidad de Santiago, encontramos en el fol. 6 v (ahora el 3 v) la representación del iluminador inmortalizado junto a la propia reina Sancha, de gesto generoso y el rey Fernando I. En este sentido, se ha querido ver en esta representación, no exenta de interrogantes, una alusión directa al rey David, en forma de arquetipo de monarca ideal, que en este caso es asumido por Fernando I; sobre el tema vid.: M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “Algunos usos y funciones de la imagen...”, p. 81. El autor recoge la teoría de J. Yarza, quién identifica la figura central de la ilustración con la del rey hebreo, que ofrece el libro, algo que “*resulta difícil de sostener, dado el tamaño del personaje y la total ausencia de atributos propios del monarca*”, vid.: *Ibidem*, p. 81, nota 27. La teoría más aceptada actualmente, es que se trataría más de la figura de un donante, que de la del propio Rey David.

miniatura del mencionado *Libro de Horas* de Fernando I y Sancha, donde en el fol. 6v hallamos una escena en la que el *scriptor*, *Petrus*, se presenta flanqueado por dos monarcas, a los que, dentro de un ambiente palatino, va a hacer entrega de un *codex aureus* “*compuesto la mayor parte por un salterio*”, algo que “*entronca con la idea de sacralización de la monarquía al comparar al rey (Fernando I) con David*”³⁹⁴.

Este hecho nos lleva, una vez más, a reflexionar sobre la importancia que la figura veterotestamentaria tuvo no sólo durante el reinado de Fernando I, sino también durante el de buena parte de su dinastía, donde encontramos, tal y como hemos señalado, varias alusiones a dicho personaje. Así, en el comentado *Libro de Horas*, la importancia que se le da al *salterio*³⁹⁵, nos indica una vez más el importante papel otorgado en el ambiente palatino a los textos davídicos; hecho que viene reforzado por otra serie de constataciones.

Además, tal y como señala S. Moralejo, las relaciones de Fernando I con la figura bíblica de David fueron evidentes, sobre todo en lo referente a aspectos ceremoniales. Sabemos que el monarca leonés pasó el día de Navidad vestido con el manto real y la corona, entonando el cántico “*tua est potentia, tuum regnum, Domine*”, en clara paráfrasis del himno usado por David para llevar a cabo su abdicación (*I Par.*, 29, 10-19). El paralelismo parece evidente a la vista de las similitudes existentes entre los dos textos, los cuales pasamos a transcribir:

*Tua es potentia, tuum regnum, Domine, tu es super omnes reges; tuo imperio omnia regna celestia, terrastia subduntur; ideoque regnum quod te donante accepi acceptumque, quamdiu tu libere voluntati placuit rexi, ecce reddo tibi*³⁹⁶.

Tua es Domine magnificencia, et potentia, et tibi laus: cuncta enim quae in caelu sunt, et in terra, tua sunt: tuum Domine regnum, et tu es super principes (I, Par., 29, 10-16).

Mediante este texto advertimos una posible e hipotética equiparación existente entre la figura de Fernando I y la del rey David, aunque sea tan sólo

³⁹⁴ *Ibidem*, pp. 80-81.

³⁹⁵ Los salterios, además de estar formados por una colección de 151 poemas o plegarias atribuidas al rey David, poseían gran variedad de imaginería descriptiva, a través de la cual se llevaba a cabo la tarea de explicar mediante imágenes la vida de David, A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, p. 156.

³⁹⁶ *Historia Silense...*, p. 208.

demostrable desde el uso de idénticas fuentes literarias y no para las artísticas. Sin embargo, parece claro que el momento culminante de la ceremonia penitencial llevada a cabo por Fernando I en la que renuncia a los bienes temporales mediante el rechazo simbólico y material de las riquezas y el poder, tiene muchos puntos en común con las acciones llevadas a cabo por el rey hebreo³⁹⁷.

Según lo visto hasta aquí, sería posible aproximarnos a una lectura de la iconografía representada en el capitel leonés, y del cual, pocos son los autores que se han pronunciado en cuanto a su identificación, refiriéndose a él la mayoría de las veces como “*el hombre que mata a la bestia*”³⁹⁸, sin tener en cuenta otras posibles consideraciones iconográficas.

Evidentemente no pretendemos según lo afirmado, ver en él una representación equiparatoria y comparativa, entre la figura del rey leonés y el hebreo, pues tanto desde el punto de vista plástico, como del documental, carecemos de pruebas fehacientes que nos permitan llegar a poder demostrar esta teoría de una manera absoluta. Sin embargo, nos permite señalar la posibilidad de que en el comentado capitel se halle reflejado parte de un tema bien conocido en este ambiente artístico, donde la figura de David, su iconografía, textos y connotaciones regias, eran bien conocidas. Hecho que no sería de extrañar, habida cuenta del interés que por este rey arquetípico tuvieron buena parte de los monarcas medievales³⁹⁹.

b. Capitel de los grifos afrontados.

En el capitel número 25 (**fig. 36**) hallamos esculpidos dos grifos afrontados que parecen beber, mediante sus picos, el agua sagrada de un cáliz, al que además, flanquean y protegen. En dicha iconografía podemos advertir varias peculiaridades que explicarían su introducción dentro de un programa iconográfico de connotaciones regias y funerarias como el que se encuentra en el Panteón.

³⁹⁷ M. POZA YAGÜE, “Entre la tradición y la reforma...”, p. 14.

³⁹⁸ A. de EGRY, *Op. cit.*, p. 14.

³⁹⁹ En este sentido es muy singular el caso de la corte de Federico II, Duque de Suabia (1090-1147), donde la figura de David era vista como referente de un reino de paz y abundancia, una *aetas aurea*, lograda gracias la *prudencia* de un rey-juez justo. “*No era raro que monarcas como Federico II se asimilasen al rey bíblico y sus raíces, genealogía y conquistas, para evocar la metáfora de un emperador*”, K. A. MIDDELDORF, *Op. cit.*, p. 883.

La primera de ellas viene dada por la importancia que ha dicha figura se le va a dar en el ambiente regio de las cortes gobernadas por grandes monarcas del mundo antiguo, donde el grifo se presentaba como iconografía ineludible en la decoración de sarcófagos y lugares funerarios⁴⁰⁰. Su iconografía había derivado de los primeros estadios del arte monumental, donde estos seres se asociaban al prestigio de los emperadores, a los cuales protegían como elemento apotropaico⁴⁰¹.

Su vinculación a los ambientes regios e imperiales, su capacidad propiciatoria para los buenos augurios y sobre todo su fuerza como seres monstruosos y fantásticos, le otorgan un carácter profiláctico que le llevará a mostrarse recurrente en las producciones plásticas del mejor arte antiguo y medieval.

Uno de los casos que mejor reflejan su uso y significación, viene dado por la escultura del Augusto de *Prima Porta*, donde encontramos un grifo que en este caso hace referencia al establecimiento de la *pax* romana augustea en el Imperio. En este caso, la tradición artística romana no hace otra cosa que recuperar uno de los animales de mayor rango dentro de la producción literaria clásica, ya que tal y como observamos en el llamado *Pseudo-Calístenes*, donde aparece narrada la *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, el héroe, tras capturar dos grifos que halló en el País de los Bienaventurados, consiguió atarlos a un yugo de madera para que tirasen de su cesta y elevarse así a los cielos⁴⁰².

Se relataba así la ascensión de Alejandro, texto que tendría una gran difusión durante toda la Edad Media y según el cual, las aves se interpretaban a

⁴⁰⁰ Para S. SEBASTIÁN, *Op cit.*, p. 236, la iconografía de los grifos afrontados flanqueando un vaso es de clara tradición antigua. Los observamos sobre todo en las decoraciones de sarcófagos romanos, pasando más tarde al repertorio decorativo del románico al igual que ocurriría con otras iconografías tales como los centauros, sirenas, sátiros, atlantes y alegorías, entre otros.

⁴⁰¹ TH. LYMAN, *Op. cit.*, p. 39.

⁴⁰² *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, (Edición a cargo de M. Ayerra Redín y N. Guglielmi), Buenos Aires, 1971; P. DOCAMPO ÁLVAREZ et al., *Animales fabulosos del románico en Asturias*, Gijón, 2000, pp. 131-134. Sobre el tema en cuestión, vid.: M. IZZI, *Diccionario ilustrado de los monstruos. Ángeles, diablos, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*, Palma de Mallorca, 1996, pp. 213-215, el autor destaca el carácter noble de los animales que componen este ser fantástico, es decir el león y el águila. Pone de relieve un dato fundamental a tener en cuenta para la comprensión del capitel del Panteón, pues considera que el grifo constituye por sí mismo un extraordinario símbolo de realeza. Es además, símbolo de la doble naturaleza de Cristo, divina y humana.

Vid.: además, I. MALAXECHEVERRIA, *El bestiario esculpido de Navarra*, Pamplona, 1982, especialmente pp. 77-82 y también: D. HASSIG, *Medieval Bestiaries. Text, image, ideology*, Cambridge, 1995.

partir de aquí como grifos⁴⁰³, que con claras connotaciones simbólicas, elevaban al gobernante ideal a los cielos, en un uso político de la imagen⁴⁰⁴. A partir de este momento dicha iconografía nunca más dejaría de relacionarse con las producciones artísticas creadas bajo patrocinio regio.

Ahora bien, la iconografía de la ascensión del rey macedónico, con todos sus elementos: yugo, cesta y grifos, fue en sus orígenes representante de los más arraigados ideales políticos de los emperadores, pero con la aparición y desarrollo de la religión cristiana, su significación fue evolucionando y mutando. Así, tanto la figura de Alejandro Magno, como la de los propios grifos, pasaron a ser vistos como auténticos símbolos ejemplificantes de la soberbia, dejando a un lado los mencionados sucesos de la vida del héroe⁴⁰⁵.

Una vez más una iconografía nacida en el mundo antiguo, era tomada como modelo para desarrollar a partir de ella una resignificación y reinterpretación que le permitiese adaptarse y justificar algún precepto moral del cristianismo. De esta manera dicha iconografía pasaba, durante los siglos medievales, a presentar una multiplicidad de significados.

En un primer momento lo encontramos ejemplificando la soberbia, encarnación del diablo y el pecado del orgullo, tal y como demuestran multitud de ejemplos, tanto foráneos, véase el famoso Alejandro del mosaico de la catedral de Otranto, como en el propio territorio hispano, como vemos en un capitel de la girola de la catedral de Santiago (**fig. 37**) o en el capitel de la iglesia asturiana de Santa María de Villanueva de Teverga⁴⁰⁶. En todos ellos, la

⁴⁰³ I. MALAXECHEVERRIA, *Op. cit.*, p. 148.

Según afirma G. DIMITROKALLIS, “Note sur l’ascension d’Alexandre en Italia”, *Cahiers Archéologiques*, XVII, 1967, pp. 247-248, el tema de la Ascensión de Alejandro en el carro a veces puede ser interpretado como la imagen de la diosa Démeter sobre su carro, cargando a su hija Perséfone, lo que nos habla claramente del origen antiquizante de tal iconografía.

⁴⁰⁴ La equiparación y comparación de la figura de Alejandro Magno con la de otros monarcas, aunque difícil de demostrar, parece no haber sido extraña en el ámbito medieval. Sabemos que posiblemente dicha iconografía regia fuera utilizada por el escultor de la primera campaña de la girola de Catedral de Santiago, para equipar algunos momentos de la vida del monarca helénico con los vividos por Alfonso VI, quién se hacía llamar rey-emperador, vid.: V. NODAR FERNÁNDEZ, *La inicios de la catedral...*, especialmente pp. 87-93; ID., *Atlas de la catedral...*, (edición digital).

Es evidente que no hablamos de una identificación en el sentido estricto de la palabra, sino tan sólo como la toma de un modelo histórico de un personaje que fue auténtico modelo a seguir o *exemplum*.

⁴⁰⁵ P. DOCAMPO ÁLVAREZ, *Op. cit.*, p. 149.

⁴⁰⁶ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Problemática en torno a Santa María de Carzana en el concejo asturiano de Teverga”, *Asturiensia Medievalia*, 8, 1995-1996, pp. 205-237, donde analiza el caso concreto de este bello capitel donde en lugar de tallarse los clásicos grifos para la ascensión se labraron unos leones que el monarca helénico doma mediante gruesos cordeles. Sin duda, un claro ejemplo de cómo la iconografía de esta escena puede presentar variantes de la más divesa índole, en este caso con la sustitución de unos animales por otros.

significación moralizante y ejemplificante que el medioevo otorgó a esta iconografía parece clara⁴⁰⁷. Sin embargo el uso de los grifos, descontextualizados, sin remitir a la figura del rey macedónico, trajo otros significados diferentes, enriquecidos por la confluencia de otras tradiciones artísticas, tales como la del *Bestiario* o la literatura clásica⁴⁰⁸. Así, los grifos eran sometidos a la más rigurosa de las leyes simétricas, para presentarlos afrontados a una crátera, cáliz o *fons vitae*, “en clara alusión a las almas bienaventuradas saciándose en la Fuente de la Vida”, siguiendo de esta manera una tradición artística de claro abolengo antiquizante que remite a modelos paleocristianos⁴⁰⁹.

Dentro de esta bipolaridad de significados, donde los grifos son entendidos como elemento maligno y pecaminoso o salvífico y cristiano, debemos entender el capitel del Panteón de San Isidoro. Por una parte reflejarían la soberbia del mundo, pecador, que mediante la muerte anhela la purificación y redención de esos mismos pecados, simbolizada a través de la fuente de agua eterna, donde todos los bienaventurados han de beber para alcanzar ese grado de purificación⁴¹⁰. Además, este simbolismo no les resta en ningún caso sus más antiguas connotaciones, pues a pesar de su reinterpretación cristiana, los grifos mantendrán su carácter profiláctico, entendidos como guardianes del alma de los muertos⁴¹¹.

Todos estos aspectos nos sirven para poder entender las razones que llevaron a incluir esta iconografía en el capitel del Panteón leonés. Algo, que como se ha demostrado, no fue ajeno a las tradiciones figurativas hispanas del periodo románico, donde encontramos dicha representación en muchas ocasiones relacionada con los ámbitos funerarios y especialmente los lugares funerarios regios. Este es el caso del conocido sarcófago de Doña Sancha, sin duda un

⁴⁰⁷ F. ESPAÑOL BERTRÁN, “El sometimiento de los animales...”, pp. 49-64.

⁴⁰⁸ M. IZZI, *Op. cit.*, pp. 213-215.

⁴⁰⁹ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *San Isidoro de León...*, p. 14.

Es muy significativa la similitud compositiva que hallamos entre el capitel del Panteón y el de la girola santiaguesa, que nos habla de un mismo origen tardoantiguo para ambas obras, de cronologías muy cercanas. Para este capitel: V. NODAR FERNÁNDEZ, “Los inicios de la catedral...”, p. 62.

⁴¹⁰ A veces la Fuente de Vida pasa a simbolizar el cáliz de la resurrección de Cristo, tema eucarístico de tradición paleocristiana en el que los grifos beben la Sangre de Cristo, perdiendo así el valor antiguo donde el agua era el elemento primordial, véase, *Ibidem*, p. 62.

⁴¹¹ Así son entendidos los grifos que flanquean una máscara representados en una de las piedras de la cruz procesional del Tesoro de Guarrazar, herederos en todo caso de la tradición griega que veía a estos animales como vigilantes del tesoro del país de los hiperbóreos y la crátera llena de vino de Dionisio, G. RIPOLL, “El tesoro de Guarrazar. La tradición de la orfebrería durante la Antigüedad tardía”, *Maravillas...*, en particular pp. 190-191.

ejemplo fundamental por presentar en uno de los laterales de la cista la representación iconográfica de dos grifos⁴¹² (**fig. 38**).

El mismo animal fantástico aparece de nuevo en un Panteón regio, esta vez el de San Juan de la Peña⁴¹³ (**fig. 39**), donde los grifos fueron esculpidos imbricados en un círculo, simbolizando no sólo la eternidad, sino también la protección que este animal prodigó desde antiguo a los grandes monarcas⁴¹⁴. No en vano, desde la Antigüedad más remota, los grifos habían sido incluidos en los conjuntos funerarios para proteger el alma de los difuntos, además de aparecer también dentro de los ciclos iconográficos regios de carácter civil; al menos así los encontramos, por ejemplo, en la pintura cretense, flanqueando el trono del rey Minos en Cnossos⁴¹⁵.

Todo ello explica porqué los grifos pasarán, además de a la iconografía relacionada con los reyes, a ser un tema reiterativo dentro de la decoración de sarcófagos paleocristianos y merovingios, apareciendo en muchas ocasiones ligados a otros motivos de índole cristiana como Daniel en el foso o la caza⁴¹⁶, todos ellos tallados dentro del recinto cementerial leonés con igual intencionalidad simbólica.

c. Capitel de las aves: la alusión al *locus amoenus* y al paraíso.

Isidoro de Sevilla situaba el Paraíso Terrenal en Oriente, calificándolo como una especie de *Hortum deliciarum* o Jardín de las delicias por la

⁴¹² D. L. SIMON, “Le sarcophage de Doña Sancha à Jaca”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10, 1979, pp. 107-124, en especial p. 116; ID., “Sarcophagus of Doña Sancha”, *The Art of Medieval Spain a. d. 500-1200*, New York, 1993, ficha catalográfica nº 105, pp. 229-232. Vid. también: J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Op. cit.* pp. 145-146.

Como veremos más adelante, para comprender el programa iconográfico utilizado en el Panteón de León, será necesario recurrir a esta pieza clave del arte románico hispano, donde coincidentemente encontramos, no sólo la representación de la figura del grifo, sino que además se ve acompañada por otras iconografías de temática muy similar a la utilizada en el Panteón leonés, como son las escenas venatorias y otras de diversa índole, relacionadas con el tránsito del alma y la muerte.

⁴¹³ *Ibidem*, pp. 138-139. También trata el tema del Panteón de nobles de San Juan de la Peña, E. VALDEZ DEL ÁLAMO, “Los reyes hispanos, socios de Cluny”, *Sancho el Mayor...*, vol. II, pp. 797-807.

⁴¹⁴ S. C. SIMON, “L’art roman...” p. 251. Sirva también a modo de ejemplo, el grifo tallado en el llamado sepulcro de Mudarra, labrado originariamente para San Pedro de Arlanza, y sin embargo hoy conservado en la Catedral de Burgos, a este respecto véase: J. L. SENRA GABRIEL Y GALÁN, “La escultura románica y sus problemas de interpretación: el llamado sepulcro de Mudarra procedente del monasterio de San Pedro de Arlanza”, *Archivo Español de Arte*, 285, 1999, pp.25-38, en especial p. 35.

⁴¹⁵ Sobre el tema vid.: L. GODART, *Popoli dell’Egeo. Civiltà dei palazzi*, Milano, 2002, en especial pp. 59-67; N. PLATON, *Creta*, Barcelona, 1975.

⁴¹⁶ S. C. SIMON, “L’art roman...” p. 253.

abundancia en árboles frutales, así como la existencia de lo que dió en llamar el *Lignum Vitae* o Árbol de la Vida. Era un lugar lleno de vegetación germinada gracias a un ambiente templado, sin frío ni calor y en cuyo centro existía una fuente de la que nacían los cuatro ríos del paraíso, que regaban además todo el vergel⁴¹⁷. Esta descripción, entroncaba con las grandes exégesis poéticas de algunos autores de la Antigüedad, en las que, con todo tipo de metáforas y topoi, se describían los detalles que configuraban los jardines que circundaban los grandes monumentos funerarios de los más importantes héroes clásicos.

Así sabemos, por ejemplo, que el mausoleo-tumba de Augusto poseía un enorme jardín-bosque de tradición helenística, que rodeaba todo el recinto funerario, en una clara referencia e intencionada recreación del *locus amoenus* de la tradición clásica⁴¹⁸, lugar ideal para el descanso, alejado del mundo terrenal y donde las aves, aromas, clima, vegetación y ambiente, recrearían un lugar ideal alejado “*de la imperfección de la vida terrestre de la cual el difunto a escapado para acceder a la vida eterna del Paraíso*”⁴¹⁹.

Fueron sin duda motivos como estos, los que llevarán a la plástica de la tardía Antigüedad y de la Alta Edad Media a desarrollar idénticos lenguajes en cuanto a la representación y materialización del Paraíso terrestre, desarrollando un *corpus* iconográfico de similares características, en los que el uso de hojas, flores, frutas, aves, personificaciones y demás elementos se convirtieron en habituales dentro de las representaciones plásticas de este lugar imaginario⁴²⁰.

De esta manera, la materialización plástica y la recreación del paraíso en los espacios funerarios y sepulcros del último arte de la Antigüedad y las primeras producciones cristianas, se llevó a cabo mediante la representación de elementos

⁴¹⁷ “*El paraíso es un lugar situado en tierras orientales, cuya denominación, traducida del griego al latín quiere decir “delicias”. La combinación de ambos nombres nos da “El Jardín de las Delicias”. Allí, en efecto abunda todo tipo de arboledas y de frutales, incluso el “árbol de la vida”. No existe allí ni frío ni calor, sino una templanza constante. De su centro brota una fontana que riega todo el bosque, y se divide en cuatro ramales que dan lugar a cuatro ríos distintos.”*: ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, (Edición bilingüe preparada por J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero), 2 vols., Madrid, 1983, vol. II, p. 167. Vid. también, S. SEBASTIÁN LÓPEZ, “La visión del cosmos medieval”, *Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Córdoba*, nº 6, 1986, pp. 73-81, en especial pp. 73-74.

⁴¹⁸ J. ARCE, *Funus Imperatorum...*, p. 72.

⁴¹⁹ H. TOUBERT, “Un fresque de San Pedro de Sorpe (Calalogne) et le thème iconographique de l’*Arbor Bona-Ecclesia, Arbor Mala-Sinagoga*”, *Cahiers Archéologiques*, XIX, 1969, pp. 167-189, especialmente p. 178.

⁴²⁰ La temática vegetal fue la más habitual en la decoración de los mosaicos y laudas sepulcrales durante los primeros siglos del cristianismo. Así lo atestiguan los mosaicos pavimentales de las iglesias de Mopsuestia (Adana) de la época de Teodosio o el hallado en el *martyrium* de Seleucia (Antioquía), donde la presencia de teselas que recrean árboles, arbustos y numerosas aves, sugieren claramente la intención de recrear el *Paradisus* terrenal, véase J. BECKWITH, *Op. cit.*, pp. 71-73.

vegetales de fuerte impronta clásica, tal y como vemos tanto en obras romanas como en paleocristianas. En este sentido, por ejemplo, debemos destacar la llamada urna de P.Volumnius⁴²¹ (**fig. 40**), así como obras salidas de talleres eminentemente cristianos, tal y como vemos en algunos ejemplos aquitanos, como el sarcófago de la cripta de Sant Seurin en Bordeaux. En el caso hispano tampoco faltan ejemplos en los que encontremos plasmada este determinado tipo de iconografía vegetal, pues el conocido sarcófago de *Ithacius* de la catedral de Oviedo, que algún día albergó el Panteón regio de Santa María de la misma ciudad, presenta una rica decoración de motivos paradisíacos donde aves y temas vegetales aludían una vez más a las mejores recreaciones plásticas de la Edad de Oro de la poesía virgiliana⁴²².

Queda claro con ello, que la conjunción de elementos vegetales y otros de diferente tipología; aves, fuentes y frutas, puede ser relacionada con la tradición iconográfica que habitualmente se usa para representar el paraíso⁴²³, lo que le convertirá en motivo común entre las preferencias estéticas y temáticas de los artistas antiguos y medievales.

A partir de estas ideas intentaremos buscar entre la escultura del Panteón regio de San Isidoro de León, algunos elementos que de alguna manera aparecen vinculados a la tradición clásica de representación del jardín o edén paradisíaco, intentando conocer el origen de dichos temas, así como las causas que llevaron a usarlos dentro de un recinto funerario.

En este sentido, debemos entender, que si en el mencionado caso de la urna de P. Volumnius, tomada como ejemplo particular de entre muchos, encontrabamos representados varios elementos alusivos a la vida que en el más allá encontraría el difunto, serán también frecuentes los ejemplos existentes en el arte románico donde hallemos una representación de la misma índole artística. Muy significativo, a este respecto, es el **capitel número 20 (fig. 41)** en el que se han representado dos aves, posiblemente **palomas que afrontadas beben de un cáliz** el agua de salvación eterna, formando así una de las composiciones más antiguas y clásicas de la plástica cristiana.

⁴²¹ Hoy en el Museo Arqueológico de Perugia.

⁴²² F. A. MARÍN VALDÉS, "Observaciones sobre la adopción...", pp. 22-23. Vid. también J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Op. cit.*, p. 143.

⁴²³ T. VELMANS, *Op. cit.*, p. 40.

La iconografía de las aves, entendidas como símbolo del alma humana, presenta un origen pagano⁴²⁴, donde el animal decoraba los frondosos vergeles paradisiacos, tal y como demuestran, a modo de ejemplo ilustrativo, las aves bebiendo de una fuente que hallamos pintadas entre los frescos de la Casa del Brazalete de Oro en Pompeya (**fig. 42**). La imagen de las aves, por encontrarse aún inmersa en este periodo, aparece como simple elemento decorativo, rellenando escenas paisajísticas, dotadas, como generalmente, de gran belleza bucólica e intimidad propia de una vivienda privada, tal y como era habitual en el mundo romano⁴²⁵.

Las descripciones de Plinio sobre la escena: “*Columba bibens et aquam umbra capitis influscans*”, nos dan cuenta de la frecuencia y aprecio que los artistas antiguos tenían a esta iconografía, en la que las aves beben de un *cantharus*, según el concepto clásico usado para este tipo de vaso o copa⁴²⁶. Sin embargo, este motivo nacido en un principio como elemento decorativo, fue sometido de manera fluída a una revisión por parte de los artistas, ideólogos y teólogos cristianos, quienes pasaron a considerar la paloma como auténtico símbolo del “*descanso espiritual del que gozan las almas del cielo*”⁴²⁷, así como de la resurrección⁴²⁸. Como consecuencia de ello pasó a ser un motivo decorativo reiterativo en la decoración de catacumbas y diferentes lugares funerarios, durante los primeros siglos de la antigüedad cristiana. De esta manera, el cristianismo dotaba a esta iconografía de las aves, en todas sus variantes, con una nueva significación y carga dialéctica que nunca había tenido. A través de ella se materializaba el alma del difunto, de los fieles, de los mártires y de todos aquellos que esperaban la resurrección tras la muerte⁴²⁹.

⁴²⁴ No es necesario insistir en el uso, que desde tiempos egipcios, se hacía de esta iconografía, dentro de los más variados programas artísticos.

⁴²⁵ Para el estudio más exhaustivo de la iconografía de la paloma, tanto en época pagana como cristiana, ver el estudio de F. CABROL y H. LECLERCQ, voz “Colombe”, *Op. cit.*, vol. 3-II, cols. 2198-2231.

También, J. DELGADO GÓMEZ, “La paloma en la iconografía paleocristiana y su aparición en el monumento de Santa María de Temes”, *Boletín Auriense*, IX, 1979, pp. 129-149, en especial las pp. 130-131.

⁴²⁶ F. CABROL y H. LECLERCQ, voz “Colombe”, particularmente cols. 2200-2201.

⁴²⁷ *Ibidem*, cols. 2201-2202.

⁴²⁸ La iconografía de la resurrección cristiana aparece ligada de manera inseparable a la Antigüedad más pagana. Así, según nos dice Grabar, nacería a partir de la figura del fénix, la cual había sido usada a su vez en la iconografía militar romana, donde para celebrar los triunfos en la guerra, se utilizaba la figura del fénix como símbolo de resurrección, A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, p. 117.

⁴²⁹ J. DELGADO GÓMEZ, “La paloma en la iconografía...”, p. 133.

La iconografía de las aves afrontadas apareció pronto enriquecida con el añadido de otros elementos de diversa índole. El más importante fue sin duda el referido *cantharus* o crátera, el cual podía tomar formas muy variadas, sin alterar lo más mínimo su significado. Así, resulta interesante tener en cuenta la definición que para este objeto dan F. Cabrol y H. Leclercq, donde dicen: “Quizás el cántaro no sea sólo un vaso para beber; sus dimensiones considerablemente alargadas le confieren una función destinada a recibir las aguas de una fuente: “*canthari per quos aquae saliunt*”. De esta forma, el *cantharus* pierde su denominación original para tomar el nombre de *phiala*, pues se trata de un recipiente más abierto, es decir, más largo que profundo⁴³⁰.

A partir de esta idea las posibilidades de lectura de la imagen del capitel del Panteón se multiplican. No sólo debemos entender esta iconografía como una alusión al alma de los difuntos y fieles que esperan la resurrección y elevación al cielo, sino que además, también podemos entender el llamado *cantharus* o *phiala*, como un recuerdo del ágape cristiano acontecido durante los funerales de los primeros cristianos.

Sabemos que el *cantharus* fue usado de manera habitual durante los ritos del ágape celebrado en los lugares de enterramiento de la antigua Roma, donde todos los miembros de la familia participaban en la llamada *lectisternia*⁴³¹, sentados alrededor de una mesa en sigma para recordar a sus familiares muertos, y rodeados por un espacio donde las decoraciones de ánforas de vino, *cantharus*, panes y peces eran los elementos iconográficos más repetidos⁴³².

El rito del llamado *refrigerium* mortuorio, tuvo entonces gran calado para el entendimiento y asimilación de la iconografía de las aves afrontadas bebiendo de la fuente-crátera, ya que observamos desde los primeros siglos de la cristiandad, un gran desarrollo de la literatura explicativa de la escena, que llevará a que

⁴³⁰ F. CABROL Y H. LECLERCQ, voz “Canthare”, vol. 2-II, cols. 1955-1969, en especial col. 1955.

⁴³¹ Dentro de los espacios funerarios y cementeriales romanos se llevaba a cabo esta ceremonia de recuerdo de todos aquellos familiares que habían muerto. Era una recepción con posterior banquete público, en la que los romanos ofrecían en honra de sus muertos y los dioses numerosos víveres, vinos y festejos, presenciados en muchas ocasiones por las propias esculturas de los difuntos colocadas estratégicamente en los reclinatorios: sobre el tema, vid.: M. JUSTINO MACIEL, “Banquete e *Apotheosis* en alguns signos artísticos da Antiguidade Tardia portuguesa”, *Propaganda y Poder...*, pp. 19-29, especialmente p. 20. Debemos recordar que la comentada iconografía del *Kline* suponía una exaltación pública del difunto y de alguna manera pretendía servir como elemento recordatorio de su memoria, de ahí su representación frecuente en altares funerarios, urnas y catacumbas, P. ZANKER, *Un'arte per l'impero...*, p. 150.

⁴³² P. A. FÉVRIER, “À propos du repas funéraire: culte et sociabilité”, *Cahiers Archéologiques*, XXVI, 1997, pp. 29-45, especialmente pp. 32-36.

numerosos fondos de copas y cráteras se decoran con auténticas *explanations* de gran calado simbólico. Así, frases y epitafios como el de Pie zesés (bebe, que vivirás), no hacen otra cosa que reinterpretar el texto veterotestamentario:

Y yo os digo. No bebais más de este producto de la viña hasta el día en que yo he de beber de nuevo con vosotros en el reino de mi Padre (Mt. 26, 29).

En él, el recuerdo del *refrigerium* romano está presente en la propia acción de la libación en memoria de los difuntos, representada en el ámbito cristiano por la sangre derramada de Cristo y materializada a través del vino, hecho que en las producciones artísticas tardoantiguas se traducirá en la representación del difunto de pie bebiendo una copa de vino⁴³³. Dicha escena formaba parte de la representación del tema del banquete en el arte clásico y en el arte de la Antigüedad tardía, con unas connotaciones de claro sentido apoteósico, en las que el difunto era exaltado a través de la *virtus*. Hecho este, que el cristianismo acabará asimilando para conceder a sus difuntos, no el triunfo heroico sobre los mortales, sino el triunfo sobre el pecado y la muerte⁴³⁴.

Entre los ejemplos más significativos donde se produce esta conjunción entre la iconografía de las aves y la crátera, y su colocación dentro de un espacio funerario, debemos destacar el conocido caso de los mosaicos de Santa Constanza de Roma, el epitafio sepulcral de San Romain en Galle o en el espacio catacumbario de Santa Inés de Roma, donde encontramos de nuevo las mismas aves bebiendo, ya no de la crátera, sino de las aguas paradisíacas que emanan de los pies de una cruz que simboliza el nacimiento de los cuatro ríos del paraíso.

⁴³³ M. JUSTINO MACIEL, *Op. cit.*, p. 20.

El tema del *refrigerium* aparece de manera reiterativa en las catacumbas de Priscila y principalmente en los epitafios de Roma y de los países occidentales del siglo III, sobre el tema vid.: F. CABROL Y H. LECLERCQ, voz “Canthare”, col. 2209.

En el ámbito Hispano existen numerosos ejemplos en los que las artes plásticas intentan materializar el tema de la viña eucarística con alusiones directas a través de las cráteras, las aves y el vino, tal y como vemos en los mosaicos de la basílica paleocristiana de Es Fonás de Torelló, P. PALOL, *Arte Paleocristiano...*, p. 204. La misma opinión tiene, J. DELGADO GÓMEZ, “La paloma en la iconografía...”, pp. 136-137, quién considera que la iconografía de las aves en el arte cristiano hispano aparece sobre todo en dos tipos de monumentos funerarios: las inscripciones lapidarias y en las laudas musivas que cubren algunos sepulcros del primer arte cristiano.

⁴³⁴ Estos son, entre otros, los ideales de la escena del *convivium* o cena de banquete funerario, véase: M. JUSTINO MACIEL, *Op. cit.*, p. 19.

Tal y como hemos venido observando, la tradición de representar aves dentro de un espacio funerario no debe ser vista como algo extraordinario. Sin embargo en el caso del comentado capitel románico leonés, debemos encontrar una vía de estudio para su interpretación y significado atendiendo además, a los restantes elementos con los que comparte espacio.

Ya hemos hecho alusión a la relación existente entre la iconografía de las aves bebiendo de cráteras y la de la Fuente de la Vida, sobre todo en lo relativo al uso del *cantharus*, entendido como elemento de purificación y regeneración, es decir de resurrección eterna, simbolizada a través del agua sagrada.

Así, llegados a este punto, debemos centrar nuestra atención en otro de los grandes capiteles del recinto, que además nos permitirá dar una posible lectura más completa para el capitel de las aves.

d. Capitel de las piñas.

Nos referimos al número 19 (**fig. 43**), colocado en la columna central derecha del Panteón. El capitel en cuestión presenta unas grandes dimensiones, al igual que las del fuste de la columna sobre la que se eleva, en comparación con los otros existentes en el mismo recinto. Posee una cesta decorada mediante piñas de gran relieve que se entremezclan con otros elementos vegetales. Sobre ésta, se colocó un cimacio con ornamentación de palmetas.

Para poder plantear una posibilidad de lectura simbólica de este capitel, es necesario acudir de nuevo a las fuentes artísticas mencionadas, además de buscar la causa que llevó a los artífices a incluir dicha iconografía en el recinto. Sabemos que desde antiguo la piña no sólo poseyó un fuerte simbolismo funerario, sino que además de ella derivarán otra serie de significados ligados a las ideas de perennidad, resurrección y renovación espiritual; significaciones todas ellas contenidas, tal y como hemos explicado, en el capitel de las aves afrontadas al caliz como representantes de las almas bienaventuradas saciándose en la Fuente de la Vida⁴³⁵. Parece, por tanto, necesario poner en relación ambas iconografías; pues tanto las aves bebiendo de la *fons vitae*, como las del motivo iconográfico de la piña, han aludido a lo largo de la historia del arte cristiano, a las ideas de purificación y resurrección eterna.

⁴³⁵ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *San Isidoro de León...*, p. 14.

Desde la Antigüedad, la piña tuvo fuertes connotaciones funerarias, apareciendo la mayoría de las ocasiones ligada a recintos y construcciones de carácter mortuario. Así aparece, por ejemplo, en la torre de Saint-Front de Périgueux; una estructura medieval con claro gusto antiquizante y que parece evocar un modelo romano. Según Dubourg-Novés, este edificio francés estaría en su estado original rematado por un cuerpo tripartito cuadrangular sobre el que se colocaría un *tholos* con remate en piña⁴³⁶.

En el caso hispano tampoco fueron desconocidos ejemplos de esta tipología, tal y como observamos en la llamada Torre Ciega de Cartagena, construida en torno al siglo I a. C. Esta torre funeraria, hoy prácticamente desaparecida, poseía un cuerpo superior troncocónico rematado por una semiesfera que en realidad podía haber intentado imitar una piña, “*símbolo funerario por excelencia*”⁴³⁷.

El arte cristiano tomó los ideales de perennidad e inmortalidad que habían caracterizado a este símbolo en época pagana, para adaptarlo a sus necesidades ideológicas. Así, reencontraremos este elemento iconográfico con nuevos valores añadidos en las primeras producciones cristianas, con un claro sentido bautismal, y sugiriendo, en compañía de otros elementos vegetales, la evocación del *locus amoenus* acompañado en ocasiones por las personificaciones de los cuatro ríos del Paraíso⁴³⁸.

La piña pasaba entonces a ser entendida también como un símbolo de resurrección, vida eterna y bautismo cristiano, lo que explicaría su inclusión en el repertorio de motivos decorativos del Panteón de San Isidoro de León. Sin embargo, para comprender el significado atribuido por los hombres medievales a este elemento, no sólo debemos atender a la relación que dicho motivo tuvo con la iconografía paradisíaca de las artes funerarias, sino que consideramos necesario detenernos en una obra fundamental para el proceso de resignificación de este elemento: el *atrium* de San Pedro del Vaticano.

Desde los orígenes el atrio vaticano se nos presenta como lugar de oración, purificación y peregrinación; de manera que su forma y decoración eran sobradamente conocidos en los lugares más señeros de la cristiandad.

⁴³⁶ P. DUBOURG-NOVES, *Op. cit.*, p. 328.

⁴³⁷ L. ABAD CASAL, *El arte funerario hispanorromano...*, ficha 4, imagen reproducida en lám. III.

⁴³⁸ T. VELMANS, “*Quelques versions rares du theme...*”, p. 34.

Sabemos gracias a un diseño de Philippe de Winghe (**fig. 44**), que el *atrium* vaticano poseía en torno al 1590 un pequeño tabernáculo de bronce que albergaba y protegía la llamada *pigna aurea*⁴³⁹. Según F. Cabrol y H. Leclercq y basándose en el *Liber Pontificalis*, dicha estructura poseía ocho columnas y un pequeño cántaro bajo el comentado edículo⁴⁴⁰. De nuevo serán los estudiosos franceses los que recojan la interesante noticia narrada en el *Mirabilia urbis Romae* de Pierre Mallius, en la que se describe la fuente vaticana en los siguientes términos: *Cantarum columnis porphireticis ornatum, quae tabulis marmoreis cum griphonibus conexae, pretioso celo aureo coopertae (sunt) cum floribus et delfines aereis et deauratis aquas fundentibus: in medio cantari est pinea aerea (...)*⁴⁴¹.

De esta descripción debemos prestar atención a la mención que se hace de la fuente vaticana en forma de piña, para comprender como ya desde el arte paleocristiano, se buscó relacionar y asimilar el motivo con la propia *fons vitae*, pues ambos elementos, tanto piña como *cantharus*, albergaban las ideas de inmortalidad, resurrección y purificación, muy convenientes para decorar cualquier atrio cristiano⁴⁴².

Esta dualidad iconográfica queda plasmada en varias obras, donde encontramos representadas de manera paralela una fuente coronada por una piña de la que brotan una representación esquematizada de los cuatro ríos del paraíso, tal y como vemos en el mosaico de Daphni⁴⁴³. El paso siguiente para poder

⁴³⁹ F. CABROL y H. LECLERCQ, voz “Canthare”, cols. 1983-1986.

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

⁴⁴¹ El texto lo recogen *Ibidem*, col. 1985, tomado de la obra del siglo XI *Mirabilia urbis Romae* de Pierre Mallius. Muy sugerente a este respecto es el dibujo que los mismos autores publican en *Ibidem*, fig. 2026, col. 1962, donde se representa un templete que cobija una fuente que a su vez está flanqueada por dos grifos rampantes. Significativa es la piña que remata el conjunto y que nos permite relacionarla con la mencionada del Vaticano. Apuntamos a este respecto, y en relación con el conjunto escultórico isidoriano, la existencia del motivo iconográfico de los grifos, cuya inclusión en el programa iconográfico viene acompañado por el analizado capitel de las aves con la cratera y este de las piñas.

⁴⁴² Para observar la relación existente entre las iconografías de las aves afrontadas a un vaso y la piña, bastará con mencionar algunos ejemplos en los que encontramos ambos motivos entremezclados. Generalmente, en estos casos la piña es nuevamente símbolo de resurrección y bautismo, hecho que se ve reforzado a veces mediante la inclusión de diversas iconografías, como las de los ríos del paraíso naciendo de la base de la propia piña, así como diversos elementos vegetales. A modo de ejemplo, citamos el caso de los mosaicos de San Clemente de Roma, vid.: H. TOUBERT, “La renouveau paléochrétien...”, p. 135. Sobre el simbolismo de las aves y el cántaro como alusión a la *fons vitae*: T. VELMANS, *Op. cit.*, p. 31, donde recoge ejemplos existentes en las catacumbas de Vía Latina o del Museo de las Termas de Roma.

⁴⁴³ El ejemplo lo recogen nuevamente F. CABROL y H. LECLERCQ, voz “Canthare”, col. 1963, fig. 2027. Se trata de un mosaico parietal proveniente de la iglesia de Daphni (Atenas) y fechado en torno al año 1100.

relacionar la iconografía de las piñas con la de las aves afrontadas a una cratera, tal y como vemos en el Panteón legionense, nos lo ofrece, por ejemplo, un capitel de Sant'Andria de Brindisi, donde aparecen talladas varias aves afrontadas sobre una base de piñas.

Sin embargo, el ejemplo más conocido nos lo ofrecen nuevamente los mosaicos de Santa Constanza de Roma, donde, inmersas dentro del amplio programa iconográfico que recorre la bóveda anular del edificio, fueron colocadas unas aves de gusto clasicista bebiendo de un *cantharus*. A su vez, este elemento iconográfico se acompañó de otro de similares características, ya que observamos varias decenas de piñas y ramas de pino que salpican el conjunto, y se entremezclan con objetos de diversa índole (**figs. 45 a y b**). En este sentido, creemos que no es necesario incidir en el papel que dicho elemento iconográfico tiene dentro del mausoleo romano, pues teniendo en cuenta que nos encontramos ante un edificio de carácter funerario, parece lógico pensar que tanto las aves bebiendo de la Fuente de la Vida, como las ramas de pino y piñas, se nos presentan como símbolos de perennidad y resurrección eterna. Idéntico uso y función parecen tener los motivos iconográficos esculpidos en los capiteles del Panteón de San Isidoro de León.

Sin embargo, el papel jugado por el atrio de San Pedro del Vaticano, en cuanto a la reinterpretación de un símbolo pagano-romano en otro cristiano, tuvo más importancia de la que aparentemente se le pudiera atribuir. Este hecho aparece constatado por el impacto que tanto la piña en forma de fuente, como el baldaquino que la protegía, van a tener en otras obras importantes llevadas a cabo durante la Edad Media.

Tenemos noticias de que en torno al siglo IX existía una gigantesca piña de bronce, colocada en el *atrium* de la gran basílica palatina de Constantinopla, elevada sobre dos cántaros, sobre los que, a su vez, vertía agua. Del mismo modo sabemos que la basílica de Santa Sofía de Constantinopla, tras la reconstrucción de Justiniano, tuvo un atrio donde una piña vertía agua sobre un gran vaso de mármol⁴⁴⁴.

La tradición simbólica que entendía la piña como símbolo de purificación, fuente de vida e ideal de resurrección, perfecta para ser colocada en los *atria*

⁴⁴⁴ F. CABROL Y LECLERCQ, voz "Canthare", col. 1963.

cristianos, quedó establecida a partir del siglo IX, y parece ser que desde ese momento fue habitual dentro del repertorio de imágenes de la Edad Media.

Serán de nuevo los carolingios los unificadores de la tradición clásica del uso de este símbolo y su traspaso a los siglos medievales; ya que también en la gran Capilla Palatina de Aquisgrán, fue colocada una gran piña de bronce sustentada por cuatro figurillas de metal que representaban a los cuatro ríos del paraíso. Se trataba de una de las muchas *imitatio* que el mundo carolingio había hecho de la ciudad de Roma, entendiéndose que mediante ellas, Aquisgrán se establecería como la Segunda Roma. Parece ser que fue esta la razón fundamental por la que el arte carolingio creó una copia de la fuente en forma de piña erigida en el atrio vaticano, y que por la misma razón fue colocada en la Capilla Palatina⁴⁴⁵ (**fig. 46**).

Llegados a este punto, podemos llegar a intuir las causas que llevaron al escultor del capitel leonés a incluir dicho motivo iconográfico dentro del conjunto del Panteón de San Isidoro de León. La piña, a finales de este siglo XI, seguía conservando su simbolismo clásico-pagano de fecundidad, tal y como apunta A. Viñayo⁴⁴⁶, pero enriquecido con otras connotaciones derivadas de este sentido ctónico; así, las piñas talladas en este capitel, además de un claro sentido funerario, albergan ideales ligados a la resurrección a través del bautismo, hecho que sólo se consigue a través de las aguas sagradas, de las que beben las aves talladas en el capitel contiguo, en clara alusión a la Fuente de la Vida.

⁴⁴⁵ P. LASKO, *Arte sacro. 800- 1200*, Madrid, 1999, pp. 36-37. Que la piña carolingia posea idénticas funciones, es decir que servía como fuente, a la existente en San Pedro del Vaticano, lo demuestran las pequeñas salidas de agua que la perforan.

⁴⁴⁶ A. VIÑAYO, "Real Colegiata de San Isidoro...", p. 545.

**IV. EL PAPEL DE LA ESCULTURA DEL PANTEÓN REAL
DE SAN ISIDORO DE LEÓN EN LA RENOVACIÓN
ARTÍSTICA DEL SIGLO XI.**

1. LA REFORMA GREGORIANA Y EL “RENACIMIENTO PALEOCRISTIANO”.

A través de las páginas anteriores, hemos analizado de manera muy breve la problemática que presenta el uso terminológico de diferentes conceptos básicos para el estudio del fenómeno de recuperación e influencia del arte de la Antigüedad en época medieval. También hemos estudiado los diferentes renacimientos surgidos a lo largo de los siglos y las características artísticas que de ellos se derivaron, así como las repercusiones que algunos tendrían hacia obras de arte posteriores. Nos hemos centrado así mismo, en el análisis de la escultura de los capiteles del Panteón Real de San Isidoro de León, hecho que nos ha servido para poner de relieve la recuperación, en su programa iconográfico, de diversos temas provenientes del repertorio del arte paleocristiano.

Sólo nos resta, en este apartado, abordar la influencia que el arte de las primeras comunidades cristianas, aún inmersas en los últimos siglos del mundo antiguo, prodigó al creado en la Alta Edad Media, centrándonos sobre todo en la recuperación de símbolos, iconografía y formas, heredadas de esta tradición cristiano-primitiva. Parece lógico, llegados a este punto, pensar que la transmisión de iconografía del primer arte cristiano hacia la Alta Edad Media, respondería a un fenómeno natural de evolución y traspaso de las formas artísticas de un periodo a otro, más aún cuando el primer arte altomedieval gozó de muchos puntos en común con el arte cristiano primitivo. Sin embargo, aunque es totalmente cierto que la iconografía, estilo, formas y bagaje ideológico que poseía el arte paleocristiano pasarían de un manera natural, a través de la herencia de éste arte al románico, es también cierto que se puede llegar a rastrear en la Plena Edad Media, un **resurgir**, mucho más fuerte y evidente, de dichas formas de la tradición paleocristiana⁴⁴⁷.

⁴⁴⁷ Sobre este tema es fundamental, el trabajo de G. MICCOLI, *Op. cit.*, pp. 470-498, donde plantea un retorno a lo que él denomina *Ecclesiae primitivae forma*, por parte del sistema ideológico imperante

En este apartado, abordaremos brevemente el fenómeno de la Reforma Gregoriana y el posible retorno de determinadas iconografías del repertorio e imaginario cristiano-primitivo a través de lo que se ha dado en llamar “renacimiento paleocristiano”. Nos centraremos también en las posibles repercusiones que estos acontecimientos tuvieron sobre las artes, así como el papel jugado por sus promotores, ya sean laicos o pertenecientes a estamentos religiosos. Finalmente, en el último bloque de este apartado, ahondaremos en las relaciones que la escultura del Panteón de San Isidoro de León, puede mantener con el arte de los grandes centros introductores de la Reforma, y sobre todo, intentaremos dar una lectura global y de conjunto a los capiteles del recinto funerario leonés a la luz de las producciones artísticas de otros centros hispanos.

Así, y a través de las conclusiones, intentaremos valorar, en la medida de lo posible, si en este caso se refleja o no, una recuperación de iconografía paleocristiana transmitida al arte románico de finales del siglo XI y principios del XII a través de un deseo intencionado por parte de los centros adscritos a la Reforma Gregoriana.

En un primer nivel de análisis, se podría afirmar que parte de la iconografía cristiana, tal y como reiteradamente venimos señalando, surge a través de la herencia que el arte tardorromano legó a las estas comunidades cristianas⁴⁴⁸. A dicha influencia, debemos sumar otras aportaciones vinculadas, por ejemplo, al arte judío, el mitraísmo y otras religiones cuyo legado artístico no fue ajeno al periodo de formación del léxico paleocristiano. Sin embargo, lo que no parece tan claro y resulta más complejo de explicar, es que en plenos siglos XI y XII, dicha iconografía se presente de manera reiterativa en muchas de las obras y programas iconográficos realizadas en ámbito hispano, incidiendo además en determinados aspectos de la más pura tradición paleocristiana, como es el frecuente uso que de la iconografía funeraria se va a hacer en las grandes obras alto y pleno medievales, marcadas también por hitos ideológicos tales como la

durante la implantación de la Reforma Gregoriana en los monasterios y centros religiosos de la Plena Edad Media. Desde el punto de vista artístico, la evocación de la Iglesia primitiva se llevó a cabo a través de la recuperación de determinadas iconografías típicas de los repertorios de imágenes del primer arte cristiano. Véase, H. TOUBERT, “Le renouveau paléochrétien...”, pp. 99-154.

⁴⁴⁸ S. MORALEJO, “Aportaciones a la interpretación...”, p. 90, considera, en relación al nacimiento de muchos de los temas usados en la Edad Media, que surgieron de la reinterpretación de otros muchos anteriores paganos. Así mismo afirma el autor, que los escultores del foco Frómista-Jaca, auténtico hito de formación de la estética románica, fueron los emprendedores de “una vasta tarea de *“interpretatio christiana” del material icónico legado por la Antigüedad*”.

Vida y la Muerte, la Resurrección, la Salvación o la penitencia, todos ellos vinculados al más arraigado ideario cristiano-primitivo.

Tampoco parece coincidencia que mucha de esta iconografía nacida en el primer arte cristiano, reapareciera en las producciones artísticas románicas ligadas al fenómeno renovador emprendido por grandes centros de la Reforma Gregoriana o cluniacense; de tal manera que como veremos se advertirá una fuerza inusitada en el uso de dicha iconografía, en aquellos centros más influenciados y en contacto con los focos donde la Reforma religiosa se llevó a cabo.

Se observará así mismo, que dicha recuperación iconográfica no afectó a todos los campos de la producción artística por igual, sino que puede llegar a rastrearse, en buena medida, un tipo muy concreto de imágenes, donde la herencia del arte paleocristiano es más evidente. Nos referimos al ámbito funerario, donde aún en plenos siglos XI y XII, observamos una reiteración en el uso de determinadas iconografías.

Saber si su frecuente reaparición en las obras medievales, responde a un deseo consciente y provocado de recuperación de iconografía tardoantigua y por evolución cristiano primitiva, es una cuestión que intentaremos valorar en este apartado. Del mismo modo intentaremos analizar si dicha recuperación se produjo de un modo casual, marcado por un devenir natural de las formas artísticas e iconográficas, dentro de la evolución de los estilos artísticos; o por el contrario fue el ambiente reformador de la Plena Edad Media, el que marcaría el camino para esta tendencia. Definir en que grado la Reforma Gregoriana y cluniacense llegó a poseer un arte con sello propio y rasgos exclusivos, se presenta como una cuestión compleja⁴⁴⁹, sin embargo, forma parte de algunos de los asuntos que también intentaremos abordar.

En primer lugar debemos entender, que tal y como aceptan la mayoría de los estudiosos del tema⁴⁵⁰, la Reforma Gregoriana planteó dentro de sus premisas

⁴⁴⁹ Una de las obras fundamentales para el estudio de la Reforma Gregoriana, y sus repercusiones en el arte medieval es la de W. WEISBACH, *Op. cit.* Sin embargo el tema ha sido tratado por diversos autores, vid.: al respecto G. MICCOLI, *Op. cit.*, pp. 470-489; O. CAPITANI, “La Reforma gregoriana e la lotta per le Investiture nella recente storiografia”, *Cultura e Scuola*, 6, 1962-1963, pp. 108-115; H. E. COWDREY, *The Cluniacs and the Gregorian Reform*, Oxford, 1970.

Sigue siendo fundamental para el estudio del impacto de la Reforma en las artes plásticas E. KITZINGER “The Gregorian Reform and the visual arts: a Problem of Method”, *Transactions of the Royal Historical Society*, V, 22, 1972, pp. 87-102.

⁴⁵⁰ Vid. el apartado introductorio de este trabajo, donde se recoge la bibliografía básica para el tema en cuestión.

doctrinales, morales y políticas, la vuelta y retorno al estado primigenio de la Iglesia. Dicha actitud llevará no sólo a una evidente renovación del sistema religioso, sino que además, para lo que a nosotros nos concierne, estos hechos acabaron influyendo también en las cuestiones artísticas. En este sentido creemos que el denominado retorno a la *Ecclesiae primitivae forma*⁴⁵¹, debe ser tenido en cuenta a la hora de analizar algunas de las producciones del arte románico. Íntimamente ligada a esta idea, apareció otra de idénticas características. Nos referimos al conocido concepto de “renacimiento paleocristiano”, que según parece, debe ser usado para referirse a cuestiones de índole artística. En este sentido, en su clásico artículo sobre el renacer de la ideología cristiana, H. Toubert recogía y utilizaba dicho concepto de arte del “renacimiento paleocristiano”⁴⁵². En él, la autora se centra en el caso de la ciudad de Roma y más en concreto en las producciones artísticas desarrolladas entre los últimos años del siglo XI y los primeros veinte años del siglo XII, donde según la mencionada estudiosa, llegamos a percibir entre sus motivos iconográficos, varios elementos alusivos al primer arte cristiano, que le llevan a afirmar que este periodo y las producciones artísticas que de él surgieron, parecen conocer “*une recrudescence*”⁴⁵³, poco habitual en un periodo tan avanzado de la Edad Media.

La autora entendía que, para su estudio, existían dos términos, que ella debía usar de manera indiferente. Estos dos conceptos eran los de arte antiguo y arte paleocristiano⁴⁵⁴, algo que demuestra lo que ya hemos señalado más arriba; la auténtica filiación y deuda que el primer arte cristiano tuvo con la Antigüedad clásica, y de manera más concreta con el arte tardoantiguo. Ambas artes, eran vistas por los hombres del medievo, como pertenecientes a un fenómeno común, como un todo, esto es, formando parte de una continuidad⁴⁵⁵.

En el caso hispano, tampoco van a faltar los autores, que siguiendo en algunos casos el concepto utilizado por Toubert, han intentado justificar algunas

⁴⁵¹ Sobre el tema, seguimos en todo momento las aportaciones de G. MICCOLI, *Op. cit.*, pp. 470-489.

En el caso hispano, y dentro de la historiografía y estudios de Historia del Arte Medieval, fue S. MORALEJO, “Aportaciones a la interpretación del...”, p. 90, quién va a atribuir buena parte de las más importantes obras de arte románicas, a este fenómeno de recuperación de los ideales teóricos y espirituales de las primeras comunidades cristianas.

⁴⁵² H. TOUBERT, “Le renouveau paléochrétien...”, pp. 99-154; ID., “Un fresque...”, pp. 167-189.

⁴⁵³ *Ibidem*, p.105.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 99, nos parece interesante recoger las palabras exactas utilizadas por la investigadora: “*Nous utilisons, dans cette étude, sur renouveau paléochrétien au XIIe siècle, indifféremment les deux termes, antique et paléochrétien*”.

⁴⁵⁵ Ya hemos señalado varias veces en el presente trabajo el uso que Panofsky da al concepto “voluntad de continuidad”.

de las obras e iconografías del estilo románico peninsular bajo el fenómeno del “renacimiento paleocristiano”. En este sentido, resultan sugerentes las ideas de D. Ocón Alonso, quién al analizar algunos de los aspectos iconográficos más significativos de la catedral de Jaca, llega afirmar: “*vino a materializar la obsesión por el “renacimiento paleocristiano” de la Reforma Gregoriana*”⁴⁵⁶. Sus palabras nos interesan por varias razones; primero por el uso del término “renacimiento paleocristiano” a la hora de analizar algunas de las esculturas e iconografías de este centro adscrito a la Reforma Gregoriana, y en segundo lugar porque nos permite iniciar el estudio de una serie de centros donde, según parece ser, podemos encontrar indicios de esta tendencia renovadora.

Por otro lado, M. A. Castiñeiras vuelve a utilizar el concepto de manera clara. Entiende el autor, por ejemplo, que buena parte de la iconografía de las fachadas de la catedral santiaguesa debe ser incluidas bajo los ideales de un “renacimiento paleocristiano”⁴⁵⁷, al utilizar una determinada simbología, que como veremos de una manera desarrollada más adelante, se caracterizó por el uso de palmas martiriológicas, pavos bebiendo de cálices, ornamentos eclesiásticos de la más primitiva tradición cristiana, como son los *vela alexandrina*, los fustes helicoidales, los florones de tradición clásica, y otras serie de motivos que formarán un amplio repertorio iconográfico característico. Dichos elementos, presentes por ejemplo en la fachada de Platerías de la catedral de Santiago, van a llevar a que el autor considere dicha iconografía como imágenes derivadas en parte, “*de los programas gregorianos del retorno a la Ecclesiae primitivae forma*”⁴⁵⁸.

Este pretendido “renacimiento paleocristiano” reflejaría según estos autores, por una parte la total dependencia de modelos, al menos en un primer nivel, que la iconografía paleocristiana presentó con respecto al arte antiguo, y además, atestiguarían la intencionalidad de una evidente recuperación que de dicha iconografía se llevó a cabo durante la Alta y Plena Edad Media, supeditada sobre todo a la corriente renovadora emprendida por lo que se ha dado en llamar

⁴⁵⁶ D. OCÓN ALONSO, “El sello de Dios...”, particularmente p. 93.

⁴⁵⁷ Utiliza el concepto al hablar de la iconografía de la fachada sur de la catedral de Santiago, la de Platerías, donde afirma refiriéndose a los fustes marmóreos con la representación de los apóstoles: “*esta apostolicidad conecta con una de las obsesiones del renacimiento paleocristiano promovido por la Reforma Gregoriana, que veía a los discípulos de Cristo como modelo que debían seguir los obispos*”, M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “La catedral románica: tipología...”, particularmente p. 65.

⁴⁵⁸ M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “Un adro para un bispo...”, particularmente p. 242.

la Reforma Gregoriana⁴⁵⁹. Un “renacimiento paleocristiano”, que además se mostraría parejo al desarrollo de la escultura monumental románica, tras el largo periodo de aletargamiento que ésta padeció desde los últimos siglos de la Antigüedad y que se mostraría vinculado por tanto, a las nuevas ideas que la Reforma llevaba implícitas en su ideario. De esta manera el arte románico adscrito bajo este supuesto “renacimiento”, tendría como fin último fundamental la exaltación doctrinal y moralizante⁴⁶⁰ a través del desarrollo de amplios programas escultóricos que servirían de medio, sino para el adoctrinamiento directo, sí para la exaltación de sus ideales, tomando como instrumento para llevarlo a cabo la propia escultura⁴⁶¹. En lo referente al análisis de la escultura del Panteón de San Isidoro, ya hemos incidido en el hecho de que parte de la historiografía viene considerando dicho conjunto como una de las primeras manifestaciones esculpidas con programa iconográfico global de la Plena Edad Media, así como su fuerte carácter narrativo y su vocación pedagógica, todas ellas características del arte de la Reforma.

Llegados a este punto deberíamos someter a análisis y sopesar en qué medida el desarrollo escultórico y los grandes programas teológicos de los que gozó el arte románico, son deudores de dicho ambiente reformador, o dicho de otra manera, hasta que punto es deudor el desarrollo de la escultura románica con respecto a los ideales de la Reforma Gregoriana.

⁴⁵⁹ W. WEISBACH, *Op. cit.*, pp. 9-17.

⁴⁶⁰ “No para ser venerados, sino sólo para educar las mentes de los ignorantes (...) para la edificación de los incultos”: con estas significativas palabras, Gregorio Magno (540-604) se dirigía en una carta al obispo de Marsella, al referirse a la función que las imágenes debían tener con respecto a los fieles, M. BARASCH, *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid, 1999, p. 63.

Sin embargo, también es muy conocida la sobrelectura iconográfica que los historiadores del arte medieval han hecho escudándose en esta tan manida carta del Papa Gregorio Magno.

⁴⁶¹ Este es el planteamiento que sugiere D. OCÓN ALONSO, “El sello de Dios...”, sobre todo p. 93. La autora considera que el conjunto epigráfico por el cual se ven acompañadas las imágenes de la portada del crismón de la catedral de Jaca, “*parece más dirigido a clérigos instruidos que a un público amplio*”, lo cual separaría a dicho conjunto de una de las características fundamentales del ideario reformador: la importancia doctrinal del mensaje difundido a los fieles a través de la imagen. Al contrario de lo que pudiera parecer, la autora no niega dicha función doctrinal por completo, pues aún a pesar de negar que dicho mensaje tenga como destinatario a un público amplio, también considera, que el conjunto de epígrafes e imágenes esculpidas tienen al fin y al cabo un destinatario: los clérigos, idea esta que de nuevo enlaza con la tendencia reformadora de adoctrinamiento de los estamentos eclesiásticos, que deberían buscar su modelo a través de la figura de Cristo y sus discípulos, tal y como vemos por ejemplo en las columnas marmóreas de Platerías, véase sobre el tema: M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “La catedral románica: tipología...”, p. 65, o a través de las inscripciones, como refleja el caso de Jaca.

También vid.: D. L. SIMON, “El tímpano de la Catedral de Jaca”, *Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Jaca en la Corona de Aragón (siglo XII- XVIII)*, Zaragoza, 1994, pp. 405-419, donde en p. 416 hace derivar el programa iconográfico de la fachada del crismón jacetano, de la introducción de la liturgia romana en la diócesis de Jaca en torno al año 1071.

La solución a este problema la ofrecen una vez más los grandes centros artísticos vinculados a este nuevo ideario religioso. Así, las grandes empresas constructivas del periodo, tales como Saint-Sernin-de Toulouse, Saint-Pierre de Moissac o la propia abadía de Cluny, mostraban en las fachadas de sus templos un gran desarrollo escultórico, que albergaba en sí mismo algunas de las tendencias artísticas más significativas de la Reforma Gregoriana⁴⁶². Entre sus imágenes se mostraban de manera clara grandes programas iconográficos esculpidos, con connotaciones pedagógicas y temas siempre alusivos a la tradición cristiana más primitiva.

En el caso hispano, serán fundamentales los programas iconográficos de San Martín de Frómista, la catedral de Jaca, San Isidoro de León, y la propia catedral de Santiago, entre otros muchos⁴⁶³. Todos ellos, fueron pioneros en la recuperación de los lenguajes escultóricos narrativos tras la decadencia de la escultura en los siglos posteriores a la caída de Roma y optaron por incluir entre sus programas, auténticos conjuntos de imágenes relacionadas entre si, como proyectos unitarios, y en los cuales se ponía especial atención a aspectos relacionados con la Creación y el Pecado Original⁴⁶⁴, así como la Muerte, la Resurrección y la vida futura tras el Juicio Final. Temas todos ellos recurrentes dentro de la tradición paleocristiana. Ello demuestra entonces, hasta que punto el ideario reformador gregoriano propició el desarrollo de la fachada esculpida en el arte románico y el definitivo papel que este tuvo en su génesis.

Visto entonces el decisivo papel que la Reforma tuvo en la recuperación de los grandes programas esculpidos de las fachadas románicas, queda entonces mencionar el otro gran componente que junto a este, propició tal fenómeno: la tradición iconográfica del arte antiguo. Ya hemos señalado en la introducción la importancia que la historiografía en general ha dado, para la formación del arte románico, a la observación de los vestigios del arte antiguo por parte de los artistas medievales. Del mismo modo, hemos hablado de la posible deuda que

⁴⁶² W. WEISBACH, *Op. cit.*, presenta una buena síntesis del impacto de la Reforma en los grandes centros franceses, dedicando también un apartado para el caso hispano.

⁴⁶³ *Ibidem*, pp. 119-140 donde el autor estudia el impacto que sobre las artes hispanas tuvo la Reforma Gregoriana. Se centra en los grandes focos del románico, como Jaca, Frómista, Santiago de Compostela o León. Son muy interesantes las reflexiones que lleva a cabo sobre la figura del abad Bernardo de Sahagún y la posible repercusión en las artes de su venida, coincidiendo con el cambio de rito litúrgico.

M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, "Un adro para un bispo...", p. 242.

⁴⁶⁴ J. L. SENRA GABRIEL Y GALÁN, "Los tímpanos de la catedral...", en especial p. 34.

con el arte paleocristiano mantienen determinadas obras nacidas en el seno de la Reforma Gregoriana.

Sólo queda entonces aclarar como en el devenir de apenas un siglo, el arte medieval miró de nuevo hacia el mundo antiguo y más en concreto hacia las producciones creadas en los últimos siglos de la aún romana tardía Antigüedad, para retomar la iconografía utilizada por las primeras comunidades cristianas.

La acción de recuperar determinada iconografía, implicaba por una parte, el deseo ferviente de regresar al estado ideal y puro con el que la Iglesia del periodo paleocristiano había vivido sus momentos más esplendorosos. Sin embargo, tal recuperación no implicaba que la Iglesia tuviese una especial deferencia estética hacia la Antigüedad, periodo en el que sin duda se había formado parte de la base iconográfica del posterior léxico cristiano. Hay que tener en cuenta además, que en un periodo tan avanzado de la cristiandad, la Iglesia era absolutamente consciente del fuerte grado de paganismo que dichas iconografías habían tenido, sin embargo, conscientes eran también de cómo ya desde los orígenes de los primeros balbuceos de las artes cristianas, grandes personajes de dicha cristiandad habían considerado esas imágenes, como el medio ideal de enseñanza para los iletrados⁴⁶⁵.

No es de extrañar por lo tanto, que ante una recuperación de la iconografía paleocristiana, la Iglesia llevase a cabo también la asimilación de todo un bagaje clásico-pagano, a pesar de estar ya envuelto bajo una teología absolutamente cristiana. La Iglesia optaba en este momento, tal vez como lo había hecho siempre, por retomar irremediamente una iconografía pagana disfrazada bajo la acción de la reinterpretación cristiana. Y es en este punto, donde todos los logros del arte de la Antigüedad eran asimilados, unas veces inconscientemente y otras de manera autoimpuesta, por el arte románico de los siglos XI y XII.

Entre uno de esos logros que el arte clásico había explotado hasta la saciedad, estaba el de la total libertad narrativa y dominio de los lenguajes escultóricos. Así, el arte románico, a través de la Reforma Gregoriana y en concreto con la recuperación de la iconografía paleocristiana, descubría la

⁴⁶⁵ A este respecto escribe Grabar: *“los orígenes de la manera occidental de comprender la iconografía cristiana se remontan a los últimos siglos de la Antigüedad. A finales del siglo VI, después de algunas tentativas que tienen lugar en el siglo V, el Papa Gregorio el Grande definía el papel de la imagen cristiana de una manera que será ya determinante para los países de lengua latina, durante toda la Edad Media: la imagen es la escritura de los iletrados”*, A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, p. 167.

portada monumental esculpida y con ella todas sus ventajas⁴⁶⁶, hecho que le permitía que acciones desarrolladas en espacios de tiempo diferentes apareciesen sintetizadas⁴⁶⁷, tal y como habían hecho de forma pionera los arcos de triunfo del mundo romano, de los que la portada románica se presenta como digna deudora⁴⁶⁸.

2. EL PAPEL DE LA IGLESIA EN LA *RENOVATIO* DEL SIGLO XI.

En el año 1080 se celebraba el llamado Concilio de Burgos, donde tras la llamada de atención que realizó Gregorio VII⁴⁶⁹, se permitía la introducción de la liturgia romana en la Península Ibérica, poniendo así fin a un largo tiempo de práctica del culto mozárabe⁴⁷⁰. Desde Roma se buscaba con esta decisión, la

⁴⁶⁶ Este era también uno de los logros que el arte clásico había llegado a obtener y que le permitía, entre otras cosas, desarrollar una capacidad de síntesis de la acción y la articulación temporal, así como el desarrollo de diversas escenas narrativas, sometidas a una comprensión global. Ejemplo de ello lo muestra la mayor parte de la estatuaria antigua, donde observamos el total dominio compositivo y la capacidad de síntesis de varios sucesos temporalmente separados.

Fue la escultura griega la que en el segundo cuarto del siglo V, llevó al máximo apogeo esta tendencia y de la que son verdaderos representantes obras como el frotón oeste del templo de Zeus en Olimpia, por ejemplo, o el propio friso de las Panateneas del Partenón, ca. 442- 438 a.C., vid. G. M. A. RICHTER, *El arte griego*, Barcelona, 1990, p. 96, lams. 132 y 144.

Roma, como siempre, supo aprovechar los logros griegos, así, dicho dominio de la acción y lenguaje de imágenes es el aspecto básico para entender el gran desarrollo del relieve historiado, del que el *Ara Pacis* o la columna Trajana son los ejemplos más conocidos. Sobre la columna remitimos a la imprescindible monografía de S. SETTIS, A. LA REGINA, G. AGOSTI, y V. FARINELLA, *La colonna Traiana*, Torino, 1968.

⁴⁶⁷ S. MORALEJO, “Aportaciones a la interpretación del...”, p. 94, considera que esta técnica escultórica, que permite al artista sintetizar el discurso narrativo y dinamizar el mensaje que quiere transmitir, es de clara raíz paleocristiana, aunque tuvo después larga tradición en el románico, así como en todo el arte medieval en general.

⁴⁶⁸ No vamos a incidir más en este aspecto sobradamente conocido, de las relaciones entre los arcos de triunfo romanos y las fachadas románicas.

Tan sólo debemos mencionar la primitiva puerta que comunicaba el Panteón de San Isidoro y la basílica, pues se ha querido ver en ella una representación material de la *Porta Coeli*, donde escultura, representada aquí por los capiteles de la Resurrección de Lázaro y la Curación del Leproso, y pintura, se aunan para resaltar el significado simbólico del lugar. Esta es la teoría defendida por M. A. CASTIÑEIRAS, “El Programa Enciclopédico...”, pp. 657-694.

⁴⁶⁹ La importancia de la figura del Papa Gregorio VII, queda puesta de manifiesto en el mosaico de la iglesia romana de San Clemente, donde se le representó, como doctor de la iglesia, resaltando su labor en la homologación ritual que desde Roma se divulgaba, pero con la peculiaridad de aparecer vestido, no como obispo, sino como monje: H. TOUBERT, “La renouveau paléochrétien...”, pp. 152-153, especialmente nota 205 de p. 153.

⁴⁷⁰ M. RIGHETTI TOSTI- CROCE, *Historia de la liturgia*, II, Madrid, 1956. Sobre la importancia de las cuestiones litúrgicas para la comprensión del templo hispano, vid.: I. G. BANGO TORVISO, “La vieja liturgia hispánica y la interpretación del templo prerrománico”, *VII Semana de Estudios Medievales*, La Rioja, 1997, pp. 61-120. M. D. S. GROS I PUJOL, “Las tradiciones litúrgicas medievales en el noreste de la península”, *IX Centenário da dedicação da Sé de Braga. Congresso Internacinal. Teologia do templo e*

homogenización de la práctica cultural, que debido a medidas como esta, intentaba ser común a toda la cristiandad⁴⁷¹.

Sin embargo, tal y como ha señalado Senra Gabriel y Galán, ya en el año 1070 se rastrean las primeras tentativas de cambio de rito, así como la cada vez mayor influencia de Cluny, hecho que sin duda tuvo su repercusión en las artes plásticas⁴⁷², y aunque es ésta, una fecha temprana para poder percibir la influencia reformadora cluniacense, puede resultar igualmente factible, por encajar dentro de la ya clásica división que de la Reforma Gregoriana hizo Fliche, donde entendía que dicho fenómeno se había desarrollado de una manera tripartita, diferenciando el proceso en tres fases, a las que denominó pre-Reforma, Reforma y pos- Reforma⁴⁷³.

Estaríamos entonces entre las décadas de los años setenta y ochenta, asistiendo a la gestación de dicha Reforma, que se manifestaría de forma muy visible en el caso cluniacense, gran difundidor de la Reforma monástica en Castilla. Sin embargo, ya años antes, encontramos numerosos monasterios que se manifestaban conformes en aceptar su conversión en prioratos de la *Maior Ecclesia*⁴⁷⁴, lo que de alguna manera permite validar el concepto de pre-Reforma. Éste fue el caso temprano de Nájera, donde la Reforma llegó en el año 1051, el del monasterio de San Zoilo de Carrión en Palencia, que se convirtió en priorato

liturgia bracarense, vol. III, Braga, 1990, pp. 103-115. También es fundamental la obra de: A. FLICHE, *Reforma Gregoriana y reconquista*, Valencia, 1976 y la de A. LINAGE CONDE, “Presencia de Cluny...”, pp. 159-152, donde aborda la problemática de la introducción del nuevo rito en el ámbito peninsular hispano, véase especialmente pp. 160-162.

⁴⁷¹ CH. BISHKO, “Liturgical Intercesión...”, pp. 53-76; I. D. “The Liturgical context...”, pp. 47-59. Vid.: G. MICCOLI, *Op. cit.*, pp. 478-479; B. PALACIOS MARTÍN, *Op. cit.*, sobre todo p. 25.

⁴⁷² J. L. SENRA GABRIEL Y GALÁN, “Ángeles en Castilla...”, p. 273.

⁴⁷³ A. FLICHE, *Op. cit.*, en especial pp. 93-159 y B. PALACIOS MARTÍN, *Op. cit.*, p. 20, con un breve análisis de las teorías de este autor.

⁴⁷⁴ Sin duda una de las grandes autoridades en el tema, es D. Iogna-Prat. Sus trabajos se centran en el posible impacto que la Reforma Gregoriana y en concreto la difundida por los cluniacenses, tuvo sobre las artes del románico. En este sentido, son interesantes varios estudios en los que incide en los intercambios artísticos existentes entre la abadía de Cluny y otros prioratos que se movían en su órbita. Véase: D. IOGNA-PRAT, “L’heritage: d’Auxerre à Cluny”, *Saint-Germain d’Auxerre. Intellectuels et artistes dans l’Europe carolingienne. IX^e-XI^e siècles*, Auxerre, 1990, pp. 277-280, donde se centra en algunos aspectos en común existentes entre la arquitectura de Saint-Germainin de Auxerre y la abadía de Cluny; ID., *Agni immaculati. Recherches sur les sources hagiographiques relatives à Saint Maieul de Cluny (954-994)*, Paris, 1988; ID., *Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l’hérésie, au judaïsme et à l’islam (1000-1150)*, Paris, 1998. Véase también A. BAUD, *Cluny. Un grand chantier medieval au Coeur de l’Europe*, Paris, 2003, pp. 86-87.

en el 1073, o el del propio monasterio de San Benito de Sahagún, que aceptó dicha Reforma en 1080⁴⁷⁵.

Aparece de este modo la Iglesia como gran promotora de la Reforma, que llevaría además pareja, y de una manera menos consciente, una renovación de las estructuras arquitectónicas, iconográficas e ideológicas en el campo de las artes del periodo, y que como veremos, tienen en muchas de las ocasiones su modelo a imitar en el primer arte cristiano.

Trataremos aquí, por lo tanto, de poner de relieve el papel que la gran abadía borgoñona, la de Cluny, tuvo en la difusión de los ideales de la Reforma Gregoriana, centrándonos específicamente en las repercusiones artísticas que dicho fenómeno tuvo en las artes promovidas por el estamento eclesiástico durante este periodo. Además intentaremos poner de relieve el papel jugado por dichos cluniacenses en la Península Ibérica, y sobre todo en Castilla, donde el fenómeno se dejó sentir especialmente⁴⁷⁶.

No vamos a entrar en el análisis profundo del movimiento gregoriano y cluniacense y las relaciones que ambos tuvieron desde un punto de vista histórico, por desviar la razón de ser de este trabajo. Sin embargo, sí que será fundamental tener en cuenta estos aspectos a la hora de analizar las diferentes repercusiones que sobre las artes van a provocar ambos movimientos.

La creación de la abadía de Cluny, en el año 909 por Guillermo de Aquitania⁴⁷⁷, supuso un cambio crucial con respecto a las artes, generando alguna de las novedades más interesantes en la gestación de los lenguajes románicos y difundiendo dichas novedades a lo largo de buena parte de la cristiandad. Este hecho, se presenta más evidente durante la segunda mitad del siglo XI, cuando la abadía se sumó al movimiento gregoriano, aportando buena parte de los recursos humanos que le permitirían llevar a cabo un proyecto tan importante de renovación⁴⁷⁸.

⁴⁷⁵ B. PALACIOS MARTÍN, *Op. cit.*, p. 24; A. FLICHE, *Op. cit.*, pp. 461-462; A. LINAGE CONDE, *Op. cit.*, pp. 181-190.

⁴⁷⁶ B. PALACIOS MARTÍN, *Op. cit.*, p. 19.

⁴⁷⁷ Para las cuestiones artísticas, que son las que nos interesan, seguimos en todo caso la obra de J. K. CONANT, *Cluny. Les églises et la maison du chef d'ordre*, Mâcon, 1969, donde aborda el estudio de las diferentes fases del edificio de una manera muy completa y con total validez aún hoy en día. Sobre la fundación de la abadía vid. también W. WEISBACH, *Op. cit.*, pp. 23-44; D. IOGNA-PRAT, "L'heritage...", p. 277. Así mismo B. PALACIOS MARTÍN, *Op. cit.*, pp. 19-21.

⁴⁷⁸ Para los conflictos y relaciones que tanto gregorianos como cluniacenses tuvieron, ver la breve síntesis realizada en B. PALACIOS MARTÍN, *Op. cit.*, pp. 23-27. Más completo se presenta el estudio de A. FLICHE, *Op. cit.*, especialmente pp. 450-470.

En el caso de Castilla fueron los prioratos de Nájera, San Zolio de Carrión de los Condes y más tarde el monasterio de San Benito de Sahagún, los que durante los siglos XI y XII van a velar por los intereses de la gran abadía borgoñona en la Península Ibérica⁴⁷⁹, sin embargo a su sombra nacieron y desarrollaron otra serie de centros monásticos que, aunque a veces fueron de menor rango político, destacaron en el campo artístico.

Así, fruto de las relaciones con Cluny aparecen en España fundaciones de importancia vital para la comprensión del surgimiento y desarrollo de la plástica románica en la Península Ibérica, como es el caso de San Martín de Frómista, que incluso antes de pertenecer a la *Maior Ecclesiae* de manera oficial, pudo haber estado sometido a su influencia⁴⁸⁰. Este hecho se nos presenta revelador, sobre todo si tenemos en cuenta la proximidad cronológica existente entre la iglesia palentina y los trabajos desarrollados en el Panteón de San Isidoro de León, hecho que nos debe servir para poder establecer los paralelismos que entre la escultura de ambos edificios pudiesen existir.

Tampoco parece coincidencia que en todos aquellos centros religiosos en los que los contactos con Cluny se dieron desde fechas tan tempranas, presentasen las mayores novedades desde el punto de vista artístico, convirtiéndose además, en obligado punto de mira para los demás centros periféricos, más a la zaga, con respecto a la introducción de novedades; o lo que es lo mismo, las novedades llegaban antes a los centros que recibían en un determinado momento la incorporación en su comunidad, de algún cargo

⁴⁷⁹ B. PALACIOS MARTÍN, *Op. cit.*, p. 24.

⁴⁸⁰ Moralejo cree que no existen razones suficientes como para dudar que la viuda de Sancho III el Mayor de Navarra no fue la fundadora de San Martín de Frómista, más aún teniendo en cuenta que en su testamento aparece la figura del *abbas Miro*, sin duda catalán, S. MORALEJO, “Cluny y los orígenes...”, p. 188.

Este hecho incide en la posibilidad de que Frómista estuviese ya bajo la influencia de Cluny, antes de hacerlo oficialmente y entronca perfectamente con el concepto antes mencionado de pre-Reforma, que refleja una realidad frecuente en muchos de los grandes centros monásticos del periodo.

Sobre el importante papel jugado por el abad Miro y el reformismo catalán, baste mencionar las fructíferas relaciones que Fernando I mantuvo no sólo con Cluny sino también con el monaquismo catalán, siguiendo así la política emprendida por su padre, Sancho III, y que llevarán a que llegados a un momento determinado, la presencia de monjes catalanes frente a las más insignes instituciones religiosas castellanas fuese algo habitual. Miro es el caso más llamativo, pues como sabemos llegará a ser incluso obispo de Palencia, vid. al respecto: J. L. SENRA GABRIEL Y GALÁN, “Ángeles en Castilla...”, p. 268, donde incide en este fenómeno de la influencia del reformismo catalán. Más recientemente, E. VALDEZ DEL ÁLAMO, *Op. cit.*, vol. II, especialmente pp. 797-799. Debemos destacar así mismo la imprescindible obra *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, Pamplona, 2006, donde se analizan de manera muy específica y concreta, las relaciones existentes entre la abadía de Cluny y la Península Ibérica, sobre todo en el ámbito navarro.

eclesiástico extranjero, mandado desde fuera para facilitar la tarea reformadora y que traía consigo las pertinentes novedades teóricas, espirituales y políticas, ligadas, como siempre a las artísticas. Ya hemos aludido brevemente al papel que S. Moralejo atribuye al reformismo catalán en la *praeparatio cluniacensis*, representado concretamente en Frómista y más tarde en Palencia, por el abad Miro⁴⁸¹.

Sin embargo, este no fue un caso aislado. Los cuadros humanos que la abadía borgoñona aportó al movimiento renovador fueron, aunque no ingentes, si lo suficientemente numerosos como para poder lograr la pretendida homogenización cultural⁴⁸². En este sentido, debemos centrarnos en el ambiente geográfico que nos interesa, y sobre todo buscar las posibles conexiones existentes entre el ambiente reformador de finales de siglo y las obras que por estos momentos se estaban llevando a cabo en el Panteón de San Isidoro de León.

Por esos años, concretamente en 1080⁴⁸³, llegaba a España, el abad don Bernardo. Su venida se vio acompañada también por su nombramiento como abad del monasterio de San Benito de Sahagún⁴⁸⁴, tras ser elegido mediante votación por los propios monjes⁴⁸⁵. Esta llegada venía avalada además por la mediación que entre el monasterio y el abad Hugo de Cluny, había hecho el propio Alfonso VI⁴⁸⁶, lo que llevó a asegurar la introducción de la Reforma

⁴⁸¹ S. MORALEJO, "Cluny y los orígenes...", p. 188.

⁴⁸² B. PALACIOS MARTÍN, *Op. cit.*, p. 23.

⁴⁸³ Debemos tener en cuenta que las fechas aceptadas tradicionalmente ubican la decoración escultórica del Panteón en torno a los años finales del siglo XI, en concreto 1080-1090. Sobre este tema vid. el apartado correspondiente de este trabajo donde se recogen las diferentes posturas con respecto a la cronología del conjunto escultórico.

⁴⁸⁴ La elección de Bernardo de Sauvetat como abad de Sahagún, había estado precedida de no pocos conflictos internos dentro del propio monasterio. Así, figuras tan importantes como el cardenal Ricardo, auténtico introductor de la liturgia romana en León, o el destituido abad Roberto, tendrían que dejar paso al anterior prior de Auch. Sobre esta cuestión vid.: M. V. HERRÁEZ ORTEGA, M. C. COSMEN ALONSO, E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ y M. VALDÉS FERNÁNDEZ, *Op. cit.*, concretamente p. 54.

⁴⁸⁵ A este respecto consideramos muy interesante la aclaración que hace E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Problemática en torno a Santa María de Carzana...", especialmente p. 224, quién afirma que el comentado abad fue nombrado abad de Sahagún, no sólo con el apoyo de la propia comunidad, sino incluso con el beneplácito de Roma.

⁴⁸⁶ Los contactos con el abad cluniacense Hugo de Semur (1048-1109) se remontaban al año 1055, cuando Fernando I establecía con el priorato borgoñón un compromiso penitencial mediante el cual se comprometía a entregar mil piezas de oro o *mitcales* a cambio de oraciones y prerrogativas por la salvación de su alma, C. H. BISHKO, "Liturgical Intercesión...", pp. 53-76. También, J. L. SERNRA GABRIEL Y GALÁN, "Ángeles en Castilla...", p. 269.

E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Problemática en torno a Santa María...", pp. 225-226, recoge esta misma noticia, según la cual el monarca Alfonso VI y la reina Constanza solicitarían al citado Hugo de Cluny el traspaso a Sahagún de una colonia de monjes benedictinos para instalarse en el monasterio. El año 1079 es la fecha que la autora propone para la llegada a Castilla del abad Bernardo, que se haría cargo del monasterio desde el año 1080 al 1085, hasta acceder finalmente a la mitra de Toledo. Para las

cluniacense en el centro, acompañada también por la consabida llegada de nuevas formas artísticas a la región castellano-leonesa⁴⁸⁷.

Llegados a este punto, debemos insistir, en que evidentemente no pretendemos conectar ni hacer depender la plástica e iconografía de los capiteles del Panteón de San Isidoro de León con la figura del abad Bernardo de Sahagún, ya que esta es una cuestión difícil de demostrar y que además no es el objeto de este trabajo. Insistimos en esta figura porque es la mejor conocida del ámbito eclesiástico y religioso del periodo que nos atañe. Además, el abad, da prueba del posible ambiente intelectual que se vivía en el Reino de León a finales del siglo XI, las conexiones con lo foráneo que estas gentes pudieron establecer, así como los posibles lugares a los que recurrir en busca de modelos artísticos similares. En el seno intelectual y cronológico de esta tendencia aperturista hacia la Europa cluniacense y de cambio de la liturgia hispana a la romana, podemos incluir la escultura del Panteón de San Isidoro de León.

Además podemos llegar a intuir, a pesar de la pérdida de la mayor parte de obras que lo demostrarían, las características e índole del arte que con el abad Bernardo llegarían a León, habida cuenta del gran proyecto cultural que su protector, y también la persona que le habría enviado al monasterio leonés de Sahagún, el citado abad Hugo de Semur, estaba llevando a cabo en la abadía francesa. El carácter estilístico de las obras realizadas bajo su patronazgo, tuvieron una continua referencia a Roma y el arte paleocristiano, como una referencia más al primer apóstol⁴⁸⁸, hecho que permite generar un argumento más para defender el retorno a los ideales, espíritu y arte paleocristianos que venimos intentando atribuir al movimiento reformador.

repercusiones artísticas que ésta y otras relaciones, con el ámbito franco, especialmente borgoñón, tuvieron en el arte medieval hispano del norte peninsular, especialmente en Asturias, véase *Ibidem*, pp. 207-215. Esta noticia nos interesa especialmente, sobre todo porque las fechas de llegada y mandato del abad, coinciden con las fechas cronológicas apuntadas para la escultura del Panteón de San Isidoro. M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route...*, p. 119, recoge la fecha de 1083 para la elección de Bernardo de Sauvetat, como abad de Sahagún y considera que su labor fue vital para transformar al monasterio castellano en el homólogo de Cluny dentro de la Península Ibérica, tomando como referencia el centro del que provenía en Francia, Saint-Orens de Auch, cerca de Agen.

⁴⁸⁷ M. P. SÁNCHEZ PÉREZ, *El monasterio de los santos Facundo y Primitivo de Sahagún. Estudio de los aspectos artísticos*, Sahagún, 1993, especialmente p. 12.

⁴⁸⁸ A. BAUD, *Op. cit.*, p. 87, donde considera que la conexión estilística de orden visual, más que estructural, del arte promovido por Hugo de Semur en Cluny, pretendía de un modo simbólico aludir a la figura del primer apóstol de la cristiandad, Pedro, de ahí que el modelo a seguir fuese el del arte de Roma. Por lo que a nuestro trabajo atañe, este hecho demuestra como desde el propio origen del movimiento reformador, el ideal de retorno a la *Ecclesia primitivae forma* aparece vinculado a la imitación de un arte tardoantiguo, pero producido bajo el amparo de las primeras comunidades cristianas, de la que la Roma del apóstol Pedro es el modelo más representativo y digno de ser imitado.

También debemos señalar, para atestiguar esta apertura hacia lo foráneo, que fueron varios los viajes que el abad Bernardo llevó a cabo una vez asentado en España, y de entre los cuales, merece la pena destacar el que realizaría a Clermont en torno al año 1094, visitando concretamente la ciudad de Nîmes. Este viaje fue interesante, porque a su regreso a España le acompañó un nutrido grupo de clérigos franceses que se distribuirían por las distintas diócesis del reino⁴⁸⁹. Este suceso nos aporta una prueba más sobre la posibilidad de que en torno al monasterio de San Isidoro de León se establecieran clérigos y monjes con un total conocimiento y predisposición a lo foráneo, tanto desde el punto de vista litúrgico, como desde el artístico.

Parece lógico por lo tanto, que ante un ambiente tan giróvago como este, y teniendo en cuenta que el abad que lo potenció era patrocinador de varias empresas artísticas, no sería del todo descabellado plantear también la posibilidad de que algún artista o incluso taller, hubiera dejado sus trabajos en suelo francés, para pasar a trabajar en la Castilla de finales de siglo⁴⁹⁰.

No en vano, S. Moralejo planteó hace ya varios años, la posibilidad de que el monje Bernardo, hubiese favorecido las relaciones artísticas entre tierras francas y castellanas, sobre todo si tenemos en cuenta el extraordinario papel jugado por la Aquitania francesa y Gascuña en la formación del estilo escultórico románico. Fruto de estas relaciones, observamos una recuperación de la iconografía de tradición paleocristiana, sobre todo a través de los sarcófagos marmóreos cristiano-primitivos provenientes de las grandes necrópolis de la zona⁴⁹¹, que acabarían por influenciar finalmente a la plástica románica.

⁴⁸⁹ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Problemática en torno a Santa María...", pp. 224-225.

⁴⁹⁰ No es preciso que insistamos, por haberlo hecho ya, en las continuas referencias y relaciones que se han establecido entre la escultura del Panteón leonés, y la existente en el ámbito francés, sobre todo en la zona del Languedoc.

⁴⁹¹ Moralejo considera que para comprender el origen y formación del estilo escultórico de los grandes focos del románico, como lo fueron Jaca y León, debemos tener muy en cuenta el conocimiento directo de la escultura paleocristiana que tuvieron los artífices del periodo, e incluso propone un ejemplo concreto, vinculado a la figura de Bernardo. Es el caso del famoso sarcófago paleocristiano, salido de talleres aquitanos, y que en origen perteneció al priorato de Saint-Orens de Auch, en el cual se pueden rastrear, según el autor, "*ciertas particularidades formales e iconográficas de la escultura de León y Jaca*". El dato fundamental para entender el trasvase de formas artísticas, viene dado al saber que el abad Bernardo, primer abad del Sahagún reformado, fue antes prior de Saint-Orens de Auch, lo que sería una razón de peso para poder explicar las filiaciones artísticas entre el centro gascón y la escultura hispana románica, S. MORALEJO, "San Martín de Frómista en los orígenes...", p. 63.

Para lo que a nosotros nos interesa, es de vital importancia una vez más destacar el papel jugado por el arte paleocristiano en la formación de los lenguajes artísticos románicos y como los grandes centros religiosos vinculados a la Reforma Cluniacense, miraron una y otra vez hacia los vestigios del arte tardoantiguo.

Para concluir este apartado, debemos destacar el hecho llevado a cabo por el monarca Alfonso VI, quién buscó, con el nombramiento del abad Bernardo, la continuación de la tendencia política iniciada por su padre el rey Fernando I; es decir, aquella que potenciaba las estrechas relaciones con la abadía francesa, hecho, que por otra parte suponía ya por entonces una tradición familiar establecida por el propio Sancho III, el cual también había mantenido grandes contactos con el *midi* francés. Hemos de suponer que idéntico fenómeno sucedería con las manifestaciones artísticas, lo que explicaría además las posibles filiaciones de la escultura del Panteón de San Isidoro de León con ámbitos foráneos⁴⁹² como los de Saint-Sernin de Toulouse, Saint-Gaudens, la escultura paleocristiana de la Aquitania o el mismo Saint-Sever⁴⁹³, que ya desde el año 1028 mantenía relaciones con Cluny.

3. EL PAPEL DE LAS MONARQUÍAS HISPANAS

En el apartado anterior, se ha puesto de relieve el papel jugado por algunos monarcas en la introducción de la Reforma Cluniacense en el ámbito hispano durante los años finales del siglo XI, sin embargo esta tendencia se vió incrementada en los primeros decenios del siglo siguiente.

Hemos visto también, cómo las relaciones que Alfonso VI tenía con Cluny, y que por otro lado le permitieron llevar a cabo el comentado plan reformador en Sahagún, tienen su razón de ser en el seno de su propia familia, donde los contactos con el *midi* francés tenían ya por entonces larga vida. Unas breves pinceladas a la situación de las monarquías hispanas en los inicios del siglo XI,

⁴⁹² Somos conscientes de la importancia del sustrato hispano que presenta la escultura del Panteón, sin embargo nos centramos por razones espaciales y temáticas en las conexiones con el ámbito europeo.

⁴⁹³ La escultura del Panteón de San Isidoro se ha conectado frecuentemente con la de Saint-Sever. Así lo afirma F. GARCÍA ROMO, *La escultura del siglo XI...*, pp. 194-195. A este respecto debemos destacar varias cuestiones. En primer lugar debemos considerar que el padre de Fernando I, Sancho III, mantuvo siempre excelentes relaciones con esta abadía. Este hecho queda demostrado por el nombramiento como abad de Saint-Sever, que en 1028 hizo Sancho Guillermo, tributario de Sancho III, al monje cluniacense Gregorio de Montaner, lo que provocó la consiguiente introducción de la reforma cluniacense en la abadía.

En segundo lugar, debemos suponer a modo de hipótesis que las buenas relaciones con el centro francés, se mantendrían con su heredero, Fernando I, lo que podría aclarar en cierta medida las conexiones tradicionalmente establecidas entre la escultura del Panteón de San Isidoro y la de Saint-Sever. Sobre toda esta cuestión vid.: *Ibidem*, pp. 94-95. Sobre la abadía de Saint-Sever, véase también: *Saint-Sever. Millénaire de l'abbaye*, Mont-de-Marsan, 1986, en concreto pp. 143-198, donde se analiza la decoración escultórica de la abadía.

así como una pequeña mención a los personajes más importantes, aclararán lo suficiente el panorama general para poder entender el ambiente concreto en el que colocar la escultura del Panteón Real de San Isidoro.

No es este el lugar idóneo para estudiar la figura del abad Oliva, ni el papel que tuvo en la introducción del románico en tierras hispanas. Baste mencionar el concepto que Oursel Raymond utiliza para designar el periodo en el que se desarrollaron buena parte de las artes que bajo su figura se crearon: el de “renacimiento primitivo”, aplicable al conjunto de obras, dotadas de gran originalidad que el abad promovió⁴⁹⁴.

Dentro del círculo de prelados y eclesiásticos que rodearon al abad Oliva, nos interesa destacar la figura de Poncio, abad de San Saturnino de Tabernoles, en el condado de Urgel, que además fue mensajero personal del propio Sancho III en los contactos que este mantuvo con el propio Oliva, a través de una intensa comunicación epistolar⁴⁹⁵. Este dato, debemos tenerlo en cuenta a la hora de analizar el origen de las fructíferas relaciones que monarcas y abades mantuvieron y que serán fundamentales para entender la introducción y desarrollo en tierras castellano-leonesas del movimiento de la Reforma Cluniacense.

El mencionado Poncio, además de mediador entre el monarca navarro y el obispo de Vich, fue también el responsable del inicio de las relaciones entre Sancho III el Mayor y Cluny, intensas en la época en la que se desarrolló el mandato del abad Odilón, en torno al año 1025, y durante la cual, el padre del futuro Fernando I de Castilla y León, se manifestaba como ferviente admirador de la *regula* cluniacense, lo que llevará a un deseo imperioso por parte del monarca de trasladar desde suelo galo, a los mejores monjes formados en el espíritu reformista benedictino postcarolino, del cual Cluny era el centro neurálgico⁴⁹⁶.

⁴⁹⁴ El concepto lo toma, según aclara este propio autor de Puig i Cadafalch, al entender que la impronta dejada por este personaje en la Hispania del siglo X, es fundamental para comprender el posterior arte románico, vid.: O. RAYMOND, *La arquitectura románica*, Madrid, 1987, pp. 32-33.

⁴⁹⁵ F. MARTÍNEZ LLORENTE, “Sancho III el Mayor (1004-1035) y Palencia en el milenario de un reinado”, *Edición y estudio del diploma de restauración y dotación de la diócesis de Palencia custodiado en su Archivo Catedralicio*, Palencia, 2003, p. 2. El estudio más reciente sobre las producciones artísticas en época de Sancho III, es la obra colectiva, *Sancho el Mayor...*, *Op. cit.*, 2 vols., especialmente véase: M. T. LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, “Las grandes fábricas monásticas navarras de la Edad Media: espacios y funciones”, *Sancho el Mayor...*, vol. II, pp. 770-785.

⁴⁹⁶ F. MARTÍNEZ LLORENTE, *Op. cit.*, pp. 1-3.

A partir de este momento, y gracias a la figura del monarca navarro, se asentaba en las monarquías occidentales hispanas del norte peninsular, la cada vez más frecuente relación de los monarcas con la abadía borgoñona, esto es, con la Reforma Benedictina promovida por Cluny. Además, este hecho, tal y como es sabido, pasará como política heredada, desde Sancho III a su hijo Fernando I. Aunque si bien, debemos mencionar que dicha tradición política, que por otra parte fue olvidada por los demás hijos del monarca navarro, no se limitó a una simple continuación, sino que fue reanudada con nuevos enlaces y objetivos, y de los que Alfonso VI y el abad Bernardo de la Sauvetat, no son sino los últimos eslabones de la cadena política ejecutada dentro de la dinastía⁴⁹⁷.

El papel que Fernando I jugó en la introducción de la liturgia romana y la apertura de relaciones entre el ámbito castellano-leonés y Cluny, se debió en parte, no sólo a la continuación de la tendencia iniciada por su padre, Sancho III, sino a que el propio monarca se autonombró coautor de una *societas* o *coniunctio*, al parecer de carácter perpetuo, con la abadía de Cluny, y a la que pagaba anualmente, tal y como ya hemos indicado, mil mictales⁴⁹⁸. A cambio, la estirpe navarro-leonesa, participaba del contexto europeo del momento, lo que sin duda acabó repercutiendo en las artes hasta el punto de que algunos autores se han referido a las empresas artísticas llevadas a cabo bajo su mandato como partícipes de un “primer renacimiento europeo”⁴⁹⁹.

Parece por ello evidente, que en un momento tan álgido de las relaciones entre Fernando I y el ambiente reformador, debieron existir numerosas repercusiones que sin duda también se dejaron sentir en el caso de las empresas artísticas. De esta manera, y según lo visto hasta el momento, cuando se decide acometer la reforma del Panteón, ya fuese por su propia persona, la de su mujer o la de su hija Urraca⁵⁰⁰, la estirpe navarro-leonesa se encontraba absolutamente embebida en las relaciones con la *Maior Ecclesia*.

⁴⁹⁷ S. MORALEJO, “Cluny y los orígenes del románico...”, pp. 183-184.

⁴⁹⁸ B. PALACIOS MARTÍN, *Op. cit.*, p. 24, en el año 1077 Alfonso VI elevaba esta cantidad a dos mil mictales, lo que indica el carácter hereditario que desde Sancho III el Mayor de Navarra tuvieron estas donaciones, algo que repercutía notablemente en la participación que el ámbito hispano va a tener de los bienes espirituales y artísticos de la congregación cluniacense.

A Alfonso VI se le atribuye también la verdadera introducción de la Reforma litúrgica en suelo hispano, algo derivado de sus contactos con Cluny, los cuales se vieron favorecidos gracias al matrimonio que este contrajo, en segundas nupcias, con doña Constanza, hija del duque de Borgoña, que sentía gran devoción por la orden benedictina de Cluny, M. P. SÁNCHEZ GONZÁLEZ, *Op. cit.*, p. 11. Véase también: A. LINAGE CONDE, *Op. cit.*, pp. 184-192.

⁴⁹⁹ A. BARRAL IGLESIAS, “Crucifijo de Ordoño II”, *Maravillas...*, t. I, ficha catalográfica 148, p. 385.

⁵⁰⁰ Sobre la problemática atribución de las obras del remoce del Panteón, ya hemos insistido en páginas anteriores.

Bajo estas premisas debemos entender la realización del nuevo Panteón de San Isidoro, ahora ya en léxico plenamente románico, y que tal y como apunta el profesor Manuel Valdés, debe ser entendido como un auténtico reflejo de los lenguajes artísticos paleocristianos⁵⁰¹.

Dicha afirmación, nos va a servir para corroborar la fuente de inspiración que los artífices de la escultura del recinto funerario leonés consultaron; es decir, nuevamente el arte paleocristiano que en estos momentos recuperaba la Reforma Gregoriana.

La razón de este profundo conocimiento del arte cristiano primitivo que tuvieron los escultores del conjunto, debemos buscarla de nuevo en el ambiente intelectual que por esos años rodeaba la corte de Fernando I; ya que según una noticia recogida por F. Martínez Llorente, fue el propio monarca leonés el que solicitó la venida a León del prelado catalán e intermediario entre el padre del monarca leonés y el abad Oliva, es decir Poncio, para establecer aquí la práctica de la costumbre romana⁵⁰², hecho que pudo tener repercusiones artísticas, sino sobre la escultura del Panteón Real, al menos en el ambiente cultural y artístico en el que esta se gestó⁵⁰³.

Con ello, queda trazado el camino que pondría en contacto el Cluny del carismático Odilón, con la monarquía castellano-leonesa, a través de las figuras de Sancho III el Mayor y el abad llegado a León, Poncio de Tabernoles; y sobre todo, ello nos permite valorar una de las posibles hipotéticas vías por las que esta tendencia de recuperación de iconografía funeraria de carácter paleocristiano estaba llegando a la escultura del Panteón Real de San Isidoro de León.

Con todo ello, no debe extrañar las continuas referencias a una *renovatio* artística llevada a cabo por diversos centros, que coincidentemente, fueron pioneros en la introducción de la Reforma Cluniacense en la Península Ibérica. Así queda justificado, por ejemplo, la atribución de un proceso de renovación cultural bajo el mandato de Fernando I, tal y como propone el profesor Bango

⁵⁰¹ M. VALDÉS FERNÁNDEZ, “El Panteón Real de la Colegiata...”, p. 73.

⁵⁰² La presencia de Poncio en León aparece atestiguada por un diploma confirmatorio de los límites episcopales de la sede palentina, dado por el rey Fernando I en el año 1059, F. MARTÍNEZ LLORENTE, *Op. cit.*, p. 3.

⁵⁰³ *Ibidem*, p. 3, encontramos algunas repercusiones más, fruto del contacto entre la monarquía leonesa de Fernando I y la abadía cluniacense gracias a Poncio. Entre ellas destaca la dedicación de la sede catedralicia palentina, de la que el mencionado prior llegará a ser obispo, a San Antolín, el santo mártir de Pamiers (Francia) cuyas reliquias llegarían a Castilla provenientes de la Gascuña.

Torviso⁵⁰⁴, o lo que en la misma línea se ha venido denominando como renovación artística en el seno del mandato de Diego Gelmírez dentro de la catedral compostelana⁵⁰⁵, utilizándose ambos calificativos para designar las artes que durante la introducción de la Reforma Cluniacense se venían produciendo en estos territorios.

⁵⁰⁴ I. G. BANGO TORVISO, “La piedad de los reyes Fernando I y Sancha. Un tesoro sagrado que testimonia el proceso de renovación de la cultura hispana del siglo XI”, *Maravillas...*, t. I, pp. 223-227, véase sobre todo las pp. 225-227.

⁵⁰⁵ M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *Atlas de la catedral...* (edición digital).

**V. LECTURA GLOBAL DEL CONJUNTO ESCULTÓRICO
DEL PANTEÓN REAL DE SAN ISIDORO DENTRO DEL
AMBIENTE DE LA RENOVATIO DEL SIGLO XI.**

En el siguiente apartado, abordaremos un aspecto que consideramos fundamental para la comprensión del conjunto de capiteles del Panteón Real de San Isidoro. Nos referimos a una posible lectura global de dicho conjunto, no a través del análisis individualizado de cada capitel, estudio que ya hemos realizado en su apartado correspondiente, sino a la valoración global de toda la decoración esculpida del recinto en comparación con el arte que por estos momentos se estaba creando en los diferentes centros eclesiásticos hispanos. Para ello, iremos señalando los aspectos más significativos del conjunto funerario leonés, intentando establecer los paralelismos pertinentes con los centros con los que la escultura del Panteón pudiera tener algún tipo de relación.

1. LA *COMMENDATIO ANIMAE* Y LA SALVACIÓN DEL ALMA.

Al estudiar la iconografía del Panteón Real de San Isidoro, Manuel Valdés Fernández señalaba la importancia de las letanías funerarias, en relación con la *Commendatio animae* paleocristiana⁵⁰⁶. Partiendo de esta premisa, es posible establecer una lectura de conjunto de los capiteles del Panteón, donde la iconografía en clave penitencial y salvífica aparece de igual manera ligada a la más recurrente de las oraciones fúnebres, la de la *Commendatio animae*⁵⁰⁷, hecho que nos sirve, una vez más, para poner en contacto la iconografía del conjunto con la recuperación de las imágenes paleocristianas que por estos momentos se estaba llevando a cabo.

De esta manera, y tal y como ocurría en buena parte de las artes funerarias de la tardía Antigüedad, la iconografía del Panteón Real hace recurrente la exaltación de la plegaria del servicio fúnebre de la *Commendatio animae*, en la que los fieles enumeraban los precedentes bíblicos más famosos de la

⁵⁰⁶ En concreto recogía la conocida oración “*Libera, Domine, aimañ eius, sicut liberasti Eliam de communi morte mundi*”, refiriéndose a la figura de Elías pintada en las bóvedas del Panteón Real. Como sabemos esta figura aparece en el conjunto pictórico acompañada de la mano derecha de Dios y Enoc y destaca por su eminente carácter funerario, vid.: M. VALDÉS FERNÁNDEZ, “El Panteón Real...”, *Maravillas...*, p. 79 y p. 84, nota 64.

⁵⁰⁷ J. BECKWITH, *Op. cit.*, p. 25.

intervención divina a favor del creyente. Según esto, el fiel deseaba con toda su fe la materialización milagrosa en la tierra de dicha providencia divina, para que prodigase la mejor suerte posible al difunto que acababa de abandonar la vida terrena⁵⁰⁸. Este hecho se llevaba a cabo mediante el uso de la conocida invocación: *libera animam servi tui, sicut liberasti Noé de diluvio... sicut liberasti tres pueros de camino ignis et de manu regis iniquis... sicut liberasti Susannam de falso crimine...etcétera*⁵⁰⁹.

La estatuaría antigua cristiana presentó, tal y como hemos señalado, de manera reiterativa, el uso de estos temas, incluidos la mayor parte en la oración de la *Commendatio animae*. En ella se hacía referencia directa, no sólo a Noé, Susana o los Tres Jóvenes del Horno de Babilonia, sino que también se tenía como referente fundamental a las figuras de Isaac, Balaam, el pueblo israelita o Daniel.

Ellos eran representantes mortales del milagro de la promesa de salvación, auténticas escenas arquetípicas en la decoración de cistas de sarcófagos y catacumbas que eran vistas como metáforas visuales traspasadas a la piedra o a la pintura del citado *Oficio de Difuntos*. Además aparecían cargadas de fuerte sentido eucarístico que hacía que los allí enterrados lograsen mediante esta plegaria, el favor de la intercesión divina⁵¹⁰.

Entre estas escenas que buscaban propiciar el favor de Dios en el tránsito hacia el más allá del cristiano, debemos destacar aquellas en las que se muestra el episodio del Sacrificio de Isaac, el de Daniel en el foso de los leones, el pasaje de Balaam y la burra, la Resurrección de Lázaro o diversas sanaciones milagrosas como la del leproso o el paralítico⁵¹¹. A ellas debemos sumar una larga serie de episodios bíblicos que servirían más tarde para inspirar las plegarias de intencionalidad soteriológica, que conllevaran la ansiada salvación del alma⁵¹². En este sentido, destacamos la inclusión de estos temas dentro del conjunto funerario leonés, pero además creemos posible ponerlo en contacto con otro grupo escultórico de gran importancia para el ámbito hispano. Nos referimos a la catedral de Jaca, un edificio, que tal y como hemos venido señalando a través de

⁵⁰⁸ Sobre el tema de la *Commendatio animae*, vid. A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, p. 20. También M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, "La persuasión como motivo...", particularmente p. 237.

⁵⁰⁹ J. BECKWITH, *Op. cit.*, p. 25.

⁵¹⁰ Sin duda la obra esencial para el tema en cuestión es la de M. FÉROTIN, *Le Liber...*, particularmente pp. 29-38.

⁵¹¹ A. OEPEN, *Op. cit.*, p. 263.

⁵¹² A. PALOL, *Arte paleocristiano...*, pp. 8-10.

las páginas anteriores, se encontraba en los años finales del siglo XI perfectamente integrada en el movimiento reformador gregoriano.

En el edificio jaqués hallamos, dentro de sus dos portadas conservadas varios motivos iconográficos que coinciden con los realizados en el recinto funerario de León. Así, en la portada meridional del templo encontramos la representación del tema del Sacrificio de Isaac, acompañado por la escena, en el capitel con el que forma pareja, de Balaam con su burra (**fig. 47**)⁵¹³. Del mismo modo, en la conocida fachada occidental del templo, en la que se labró el famoso crismón flanqueado por leones, encontramos la representación, de la escena de Daniel en el foso, justo en el momento en que recibe el auxilio de Habacuc y otra en la que el mismo profeta se niega a adorar la serpiente de los babilonios (**fig. 48**)⁵¹⁴.

No es preciso insistir en las coincidencias iconográficas existentes entre el Panteón Real de San Isidoro y los capiteles de la seo jaquesa, pues en ambos programas encontramos un paralelismo, desde el punto de vista temático, que no estilístico (**fig. 49 a y b, fig. 50 a y b y fig. 51 a y b**).

Este despliegue iconográfico que encontramos en la seo jacetana, no es más que la verificación de que en un momento determinado de la pre-Reforma Gregoriana y el esplendor de esta, los talleres, artistas, teólogos y mentores de los grandes programas iconográficos gestados bajo su ideario, estaban creando de una manera totalmente consciente, un serial de repertorios que se habrían de convertir en arquetípicos y reiterativos dentro de las grandes empresas románicas del periodo. Al menos esto demuestra y justifica el programa expuesto en las fachadas de la catedral de Jaca, donde como en San Isidoro de León, encontramos una serie de motivos reiterativos, de la más pura tradición cristiano-primitiva y enfocados a exaltar el carácter penitencial a través de la plegaria de la oración fúnebre⁵¹⁵.

⁵¹³ No en vano, tal y como apunta M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route...*, p. 242, “la proximidad de estos dos temas no es fortuita y la razón nos viene dada por el Panteón Real de San Isidoro, donde igualmente aparece el tema, aquí realizado con detalles suplementarios que precisan más su significado”. Tal y como vemos, ya el estudioso francés hacía hincapie en la relación de ambos conjuntos.

⁵¹⁴ *Ibidem*, p. 246. Sobre la iconografía de Daniel y su bibliografía, dentro del marco hispano y en concreto dentro del conjunto escultórico isidoriano, remitimos al apartado de escenas veterotestamentarias de este trabajo, en concreto al análisis del capitel de Daniel entre los leones del Panteón.

⁵¹⁵ D. OCÓN ALONSO, “El sello de Dios...”, en especial p. 93, a este respecto es fundamental el párrafo en el que la autora afirma: “La formulación plástica alcanzada en el tímpano de la catedral de Jaca erigida en la nueva sede, vino a expresar de diversos modos el cambio religioso operado. En una

En conjunto, tanto la escultura del Panteón de León, como el programa iconográfico de las fachadas de la catedral de Jaca ponen especial énfasis la oración y el arrepentimiento del cristiano pecador, que aparecen representados por escenas alusivas a la muerte eterna como contraposición a la corporal, los vicios y el mal, y la promesa de una nueva vida tras la muerte, lograda a través de la oración y exaltación de la *Commendatio animae*.

Relacionado también con la muerte y la salvación del alma está el conjunto de capiteles que decoran otro Panteón, inspirado arquitectónicamente en el de San Isidoro de León y que según parece ser, también en la misma órbita desde el punto de vista iconográfico. Nos referimos al ya mencionado Panteón que se ubica a los pies de la iglesia de San Pedro de Teverga⁵¹⁶, y que tal y como ya hemos dicho, posee enormes conexiones desde el punto de vista arquitectónico con el construido en León.

Estas conexiones de índole formal, pueden también hacerse extensibles al conjunto de capiteles que posee el recinto asturiano, donde observamos idéntica tradición funeraria cristiana en el uso de temas mortuorios. De nuevo encontramos motivos alusivos a la oración y la *Commendatio animae*, materializada en Teverga por la figura de la orante⁵¹⁷, iconografía que por antonomasia alude a esta oración fúnebre y que no hace más que repetir el gesto de ruego salvífico implorado por Daniel (**fig. 52**).

A pesar de no encontrar representación alguna del tema del Sacrificio de Isaac, tampoco en el Panteón de Teverga se ha omitido la alusión directa al Cordero Pascual, pues aparece simbolizado dentro del conjunto asturiano por la representación del *Agnus Dei*⁵¹⁸. Estos y otros temas⁵¹⁹, hacen que la escultura de

primera lectura resulta evidente que su composición y sus imágenes vinieron a materializar la obsesión por el renacimiento paleocristiano de la Reforma Gregoriana". De ellas destacamos, no sólo el uso del concepto "renacimiento paleocristiano", sino la adscripción del programa iconográfico de la catedral jaquesa a dicho fenómeno.

⁵¹⁶ Sobre la bibliografía para conocer el edificio asturiano, vid.: el apartado de este trabajo sobre la evolución de los recintos funerarios a los pies de los edificios en la Alta Edad Media hispana, donde se recogen los trabajos consultados para el estudio del conjunto arquitectónico y escultórico.

⁵¹⁷ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Reflexiones...".

⁵¹⁸ *Ibidem*.

⁵¹⁹ Por razones metodológicas es imposible analizar de manera detallada todos los temas esculpidos en los capiteles del Panteón de San Pedro de Teverga. Entre lo más destacados, encontramos alusiones a la oración, el pecado, el mal y la Resurrección. Todo parece indicar que tanto la temática esculpida en el Panteón de San Isidoro de León y la que encontramos en el Panteón de San Pedro de Teverga responde a una misma tradición funeraria que toma todos sus motivos iconográficos del arte tardoantiguo, y en especial de la tradición iconográfica paleocristiana. Si bien para el caso de San Isidoro, hemos aludido a razones litúrgicas vinculadas a la introducción de la Reforma Gregoriana a través de las conexiones con el

ambos panteones pueda ser puesta en contacto, sobre todo en lo referente a su marcado carácter salvífico. Así, encontramos también en el Panteón de Teverga alusiones directas a la salvación del alma, y si en el caso de San Isidoro estaban representadas a través de unas aves bebiendo del Agua Sagrada, tampoco en el recinto astur se ha obviado este detalle. Encontramos en los dos capiteles que flanquean el acceso al recinto funerario por la puerta occidental, las alusiones a la salvación del alma de los fieles a través de la representación de dos aves que se colocan sobre un équido⁵²⁰.

Sin embargo, este sentido salvífico, eminentemente paleocristiano, que encontramos en los recintos de León y Teverga, puede hallarse no sólo en el programa iconográfico de la catedral de Jaca, a través de las alusiones a la oración fúnebre de la *Commendatio animae*, sino que también aparece en otras obras de fuerte carácter antiquizante. La alusión a la resurrección del alma, tema recurrente entre los sarcófagos antiguos de producción cristiana, aparece en otros salidos de talleres medievales. Así, no son desconocidos ejemplos con los que poder justificar un origen funerario vinculado a la escultura paleocristiana para el caso de los capiteles del Panteón de León. En este sentido baste mencionar la enorme vocación salvífica del alma cristiana que encontramos en el sarcófago de Doña Sancha, en Santa Cruz de la Serós⁵²¹, en la lauda del finado Ansúrez en el Museo Arqueológico Nacional o la de doña Blanca en Santa María la Real de Nájera en Logroño⁵²², todos ellos relacionados siempre con el arte paleocristiano y su iconografía funeraria, que además en el caso de la lauda de Ansúrez de Sahagún también se ha querido emparentar con el fenómeno cluniacense⁵²³.

ámbito europeo que potenciaron Fernando I y su hijo Alfonso VI, tampoco en San Pedro de Teverga podemos omitir los datos históricos. De nuevo en el edificio asturiano encontramos vinculación con la figura de Alfonso VI, pues sabemos que en el presbiterio del templo fue enterrado un personaje llamado Fernando, que había combatido en Toledo al lado del monarca. Sobre el tema vid.: E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Reflexiones...".

⁵²⁰ Sobre el valor funerario del caballo, vid. P. PALOL, *Arqueología cristiana...*, p. 264.

⁵²¹ Vid.: D. L. SIMON, "Sarcophagus...", *Op. cit.* pp. 229-232. Aquí la escena de la salvación y elevación del alma, también viene acompañada por la iconografía de dos grifos, esta vez enlazando sus cuellos, a diferencia de los del Panteón leonés, que aparecían bebiendo de un cáliz.

⁵²² E. VALDÉZ DEL ÁLAMO, "Lid for the sarcophagus of doña Blanca", *The Art of Medieval...*, ficha catalográfica nº 106, pp. 232-234. Sobre el tema de la eterna bienaventuranza en los sepulcros medievales, vid.: S. SILVA Y VERÁSTEGUI, "Los sepulcros de los santos en la Alta Edad Media en España: aportaciones de la iconografía a la literatura hagiográfica", *Memoria Ecclesiae*, XXV, 2004, pp. 199-214; ID., "Los sepulcros de los santos constructores del camino a Santiago de Compostela", *Los caminos de Santiago. Arte, historia, literatura*, M^a del Carmen Lacarra Ducay (coord.), Zaragoza, 2005, pp. 129-167.

⁵²³ D. HASSIG, "He will make alive your mortal bodies: cluniac spirituality and the Tomb of Alfonso Ansúrez", *Gesta*, XXX/2, 1991, pp. 140-153.

La lauda sepulcral de Alfonso Ansúrez, hijo de uno de las grandes personalidades del reinado de Alfonso VI, Pedro Ansúrez, consejero del monarca, que falleció, según fecha su epitafio el 8 de diciembre de 1093⁵²⁴, nos interesa especialmente por varias razones. La primera, porque muestra esculpida una iconografía funeraria de carácter eminentemente paleocristiano; la segunda, porque parece ser que su destino inicial fue otro recinto funerario fuertemente vinculado al Panteón de San Isidoro de León, es decir el Panteón del monasterio de San Benito de Sahagún, y en tercer lugar, porque ha sido vinculada en estilo a los capiteles del primer periodo de San Isidoro de León⁵²⁵. Se trata, por lo tanto, de un dato crucial para avanzar la posible filiación y fuentes artísticas del Panteón y esculturas de la primera fase de San Isidoro de León. La pieza de arte funerario recoge algunos de los puntos más importantes que hemos señalado para este posible resurgir de iconografía paleocristiana en torno a finales del siglo XI. En ella se exaltan ideas de Resurrección, a través de la representación del cielo y las estrellas, representantes del cosmos de donde surge la mano de Dios⁵²⁶, que con un gesto salvífico señala al finado Ansúrez en el preciso momento en el que el noble va a abandonar la vida terrestre para acceder al paraíso de los bienaventurados, antes, eso sí, de que el Salvador le otorgue la resurrección corporal⁵²⁷. Estas ideas de Resurrección y Salvación, aparecían perfectamente representadas en el programa funerario del Panteón Real de San Isidoro a través de las escenas de Lázaro y el Ciego.

También se alude, al igual que en el Panteón de San Isidoro, a la *Commendatio*, esta vez a través del gesto que hace el difunto al mostrar sus dos manos abiertas dirigiéndose hacia la *dextera domii*⁵²⁸ que sale de tal evocación

⁵²⁴ K. PORTER, “Lauda o cubierta de mármol del sepulcro de Alfonso, hijo del Conde Ansúrez, procedente de Sahagún. Entregada a España por el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard Cambridge, Massachussets (E.E.U.U.)”, *Homenaje del Museo Arqueológico Nacional (España) al Fogg Art Museum (Estados Unidos de América)*, Madrid, 1932, pp. 3-10.

S. MORALEJO, “San Martín de Frómista en los orígenes...”, p. 62; ID., “La lauda sepulcral de Alfonso Ansúrez (1093): su lugar en el desarrollo de la escultura románica hispánica y sus relaciones con el arte jaqués”, *Patrimonio artístico...*, vol. I, pp. 131-139; ID., “Lid for the sarcophagus of Alfonso Ansúrez”, *The Art of Medieval...*, pp. 234-235. Véase también: M. V. HERRÁEZ ORTEGA, et al. *Op. cit.*, especialmente p. 73; M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route...*, p. 196.

⁵²⁵ M. P. SÁNCHEZ PÉREZ, *Op. cit.*, p. 18.

⁵²⁶ M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route...*, p. 198.

⁵²⁷ S. MORALEJO, “La lauda sepulcral de Alfonso Ansúrez...”, p. 137.

⁵²⁸ También en el caso de la iconografía de la mano de Dios o *dextera domini*, encontramos un origen funerario paleocristiano vinculado a las primeras comunidades cristianas, aunque si bien su origen debemos buscarlo en las producciones artísticas paganas de donde el arte cristiano tomará el motivo para configurar la imagen típica de la *receptio in caelum*, que tanta difusión tuvo en época medieval. Las

celestial⁵²⁹. Tal imagen nos habla otra vez de una constante iconográfica de las producciones funerarias de las que venimos hablando aquí: la súplica del fiel para que se produzca la intervención divina⁵³⁰.

La salvación y el ascenso del alma al cielo se presenta de nuevo como una de las preocupaciones más significativas de este arte promovido bajo la Reforma, donde fueron frecuentes los paradigmas de la salvación representados por diferentes personajes bíblicos como efecto de plegaria y temas de liberación del fiel individualmente, muy frecuentes en el arte funerario paleocristiano⁵³¹. Algunas de estas ideas las encontramos sintetizadas o al menos, se hace alusión a ellas, a través de las diversas escenas y motivos esculpidos en el Panteón Real de San Isidoro.

columnas de época romano- imperial presentaban ya esta iconografía, así como determinados pasajes de *La Ilíada*, pero el arte cristiano rápidamente cristianizó el motivo en los mosaicos románicos de la nave de Santa María la Mayor de Roma o en el de San Juan de Letrán, por citar los ejemplos más conocidos, A. GRABAR, “L’iconographie du Ciel...”, p. 10. Para el origen de esta idea; ID., *Las vías de la creación...*, p. 109. S. MORALEJO, “La lauda sepulcral de Alfonso Ansúrez...”, p. 133, apunta la excepcionalidad de la efigie funeraria del prelado que escapa a cualquier identificación y encasillamiento dentro de los marcos tradicionales del retrato funerario, advirtiendo, que no se trata ni de un yacente, ni un hombre a punto de expirar, ni el difunto sobre su lecho de muerte tras pasar a la otra vida. Presenta la peculiaridad del gesto de ruego por la salvación o *Commendatio*, que el arte medieval reutilizaría, en contextos diferentes, para mostrar la súplica y fidelidad hacia el soberano medieval en la fórmula conocida como *inmixtio manuum*, que permitía visulizar ritualmente la *Commendatio* feudal del vasallo hacia el monarca, véase S. MORALEJO, *Iconografía gallega...*, p. 67.

⁵²⁹Dicha iconografía sería traspasada a la Edad Media en forma de “representación científica” del cielo, según el término usado por Grabar, adquiriendo forma de semicírculo o cuarto de círculo estrellado, inspirada en muchos casos en los diseños científicos de los planisferios celestes que evocaban el firmamento, vid.: A. GRABAR, “L’iconographie du Ciel...”, pp. 10-16. En el caso de la importante representación de Cristo en mandorla o Pantócrator que tanto se desarrolló en el mundo medieval, también considera Grabar que tiene su origen en el esquema circular, semicircular o incluso de cuarto de círculo usado para las representaciones científicas del firmamento, que desde el mundo antiguo venían realizándose en los planisferios del mundo celeste, *Ibidem*, p. 15.

Podemos deducir por lo tanto un origen común, tanto para la representación estrellada de la bóveda celeste que aparece en la lauda de Ansúrez, así como de la mandorla estrellada que tan frecuentemente fue representada en el medievo.

⁵³⁰ Debemos recordar en este preciso momento el gesto de la orante del capitel del Panteón de San Pedro de Teverga, con idénticas intenciones salvíficas, muy similares también a las que presentaba el capitel de Daniel en el Panteón de León.

⁵³¹ A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, p. 129. Tampoco fue ajeno el tema para la iconografía funeraria pagano-romana, donde la representación del tema de la reanimación del alma fue frecuente, tal y como demuestra un sarcófago del Museo del Prado donde encontramos a Prometeo modelando al primer hombre, es decir el acto de creación, mientras que al lado del creado aparece un joven con alas de mariposa que flota en el aire a modo de psíqué humana.

Sin duda esta idea puede entroncarse con los planteamientos neoplatónicos de la filosofía antigua, donde el tema de la reanimación del hombre tras la muerte era perfecto para ser usado en este contexto fúnebre, vid.: S. SCHÖEDER, “Tres sarcófagos de época romana en el Museo del Prado. Su iconografía y tipología”, *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción*, Murcia, 2001, pp. 157-174, sobre todo pp. 160-161.

Sin duda nos encontramos ante uno de los temas paganos sometidos a reinterpretación cristiana, del cual derivaría la representación plástica del alma del difunto ascendiendo al cielo con alas, tal y como aparece habitualmente durante el periodo medieval.

Finalmente, y a modo de ejemplo, debemos citar otro lugar de fuerte carácter funerario, donde al igual que en Panteón de San Isidoro o en el capitel de Jaca, se esculpió la iconografía de Balaam con su burra. Nos referimos al Panteón de la iglesia de San Zoilo en Carrión de los Condes, otro gran centro, en este caso castellano, pionero no sólo en la introducción de la Reforma en suelo hispano, sino además un ejemplo significativo para justificar y entender el lugar que ocupó, dentro de la escultura de finales de siglo XI, el conjunto leonés.

En el nivel inferior de la galilea que poseía el edificio, se ubicó el Panteón que comunicaba con el templo al occidente a través de una puerta. Este espacio daba cobijo a un determinado número de enterramientos de nobles y magnates, sintetizando por tanto dos de las grandes funciones atribuidas a la galilea⁵³².

Dicha comunicación entre ambas estructuras se realizaba a través de una fachada esculpida⁵³³. En ella observamos de nuevo la existencia de una iconografía que repite, a grandes rasgos, las mismas intenciones simbólicas de buena parte de los ejemplos hasta aquí señalados, como si sus imágenes formasen parte de un programa iconográfico predeterminado y definido, con unos modelos, escenas e ideas imposibles de eludir y que de manera reiterada encontraríamos en algunos de estos centros en los que la Reforma Cluniacense se había instalado⁵³⁴.

En el caso de la fachada de Carrión encontramos, al igual que en el recinto funerario leonés y el programa penitencial reformador de Jaca, la representación de la ya usual escena de Balaam acompañado por su burra justo en el momento

⁵³² Ya durante el siglo XVI, Ambrosio de Morales incidía en la finalidad y denominación de esta estructura ubicada a los pies del edificio palentino; "(...) *insigne Monesterio de San Zoil de Carrion. Estan las sepulturas de los Infantes y de todos los otros Señores de Carrión sus descendientes, como deciamos, en una pieza fuera de la iglesia, que ni es capilla, ni tiene altar ni retablo, y le llaman galilea*". A. de MORALES, *Crónica General de España...*, p. 354.

La galilea de Carrión se adosaba por occidente a una planta basilical de tres naves, cada una de ellas de cuatro tramos, y transepto no destacado en planta. La fachada occidental fue rematada por dos torres. En conjunto la estructura era considerada como lugar de acceso y tránsito, así como Panteón funerario donde se enterraría buena parte de la familia Banu-Gómez de Carrión, J. L. SENRA GABRIEL Y GALÁN, "Nuevos hallazgos románicos...", sobre todo p. 88.

Véase también, F. GALTIER MARTÍ, "Le corps occidental...", pp. 297-307 y F. ESPAÑOL BERTRÁN, "El escenario litúrgico...", pp. 213-232.

⁵³³ La portada fue descubierta en 1993, ya que había estado oculta durante siglos. Pero tras la eliminación de los remoces barrocos, y con la llegada de las tendencias restauradoras de los años noventa del siglo XX, fue de nuevo puesta en funcionamiento, J. L. HERNANDO GARRIDO, "La escultura en Palencia: un balance historiográfico...", p. 15.

⁵³⁴ Sobre esta portada vid.: J. L. SENRA GABRIEL Y GALÁN, "La Portada occidental recientemente descubierta en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes", *Archivo Español de Arte*, 265, 1994, pp. 57-72. También J. L. HERNANDO GARRIDO, "La escultura románica en Palencia: un balance historiográfico...", p. 16.

en el que es detenido por el ángel de Yahvé⁵³⁵ (**fig. 53**). El capitel que hace pareja con otro donde se han figurado dos vendimiadores que agachados llevan a cabo esta tarea agrícola tan típicamente tradicional de la plástica paleocristiana⁵³⁶.

Esto permite conectar de nuevo este recinto funerario con lo mejor del arte de la Reforma, así, la presencia aquí de la conocida escena veterotestamentaria de Balaam, nos permite afirmar que ya por entonces se había transformado en un motivo frecuente en la plástica del llamado “renacimiento paleocristiano”. En este sentido, podemos concluir que también en el Panteón de San Zoilo de Carrión de los Condes se incluyó dicha iconografía para aludir directamente a la Nueva Ley, de la que Balaam es prefiguración, con la misma finalidad que tenía la escena en el capitel del Panteón de San Isidoro.

2. LA DUALIDAD ICONOGRÁFICA: ESCENAS NEO Y VETEROTESTAMENTARIAS.

Ya hemos aludido anteriormente a la importancia que habían tenido las imágenes surgidas a partir del Antiguo y Nuevo Testamento durante los primeros siglos del arte cristiano⁵³⁷. Sabemos, tal y como se ha venido apuntando, que la dualidad de escenas salidas de ambos testamentos, fue una constante en la iconografía de buena parte de las obras artísticas paleocristianas. Igualmente, aludíamos al ejemplo de Centelles, que mostraba entre sus imágenes, escenas salidas de ambos escritos. Hemos señalado reiteradamente, esta misma dualidad temática para el caso de los capiteles del Panteón Real, donde a las escenas veterotestamentarias de Isaac, Daniel o Balaam, se sumaban las imágenes neotestamentarias de la Resurrección de Lázaro y la Curación del Leproso.

⁵³⁵ El capitel en cuestión muestra en su cara interna un ángel blandiendo una espada, mientras que en su cara exterior nos proporciona la imagen del joven jinete Balaam sobre la burra, J. L. SENRA GABRIEL, “La portada occidental...”, pp. 62-63, nota 17 de p. 63.

Tanto el Panteón de San Isidoro, como el de Carrión de los Condes, habrían incluido dicho pasaje veterotestamentario dentro de sus respectivos programas. Este hecho nos habla de un posible “programa rector” o al menos de una cierta predilección por ciertos temas de carácter eminentemente cristiano-primitivo dentro de determinados espacios funerarios.

⁵³⁶ J. L. HERNANDO GARRIDO, “La escultura románica en Palencia: un balance historiográfico...”, p. 16.

⁵³⁷ Hemos incidido suficiente sobre este marcado rasgo, típico de muchos de los programas artísticos del arte paleocristiano y que la Reforma Gregoriana utilizará para múltiples de sus obras, sobre esta cuestión en particular, vid.: P. PALOL, *Arte paleocristiano...*, p. 72. Vid. también sobre el tema: W. BRAUNFELS, voz “Testaments, Altes”, *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, vol. 4, Friburg, 1972, pp. 268-291.

Esta misma dualidad, la vamos a encontrar en otros grandes centros vinculados a la Reforma Gregoriana. Por ejemplo, aparece en las dos fachadas del transepto de la Catedral de Santiago de Compostela, donde como sabemos, se hallaban representadas escenas de similar dualidad testamentaria. Por un lado, y colocada en la Puerta de Francia de la catedral santiaguesa, aparecería la representación del Sacrificio de Isaac, mientras que por el otro, y empotrada en la fachada de Platerías, hallamos la Curación del Ciego, es decir dos escenas inspiradas en el Antiguo y Nuevo Testamento respectivamente.

Este hecho señala que muy posiblemente el programa iconográfico del Panteón Real de San Isidoro y el expuesto en las fachadas de la catedral de Santiago, aludan a este rasgo tan arquetípico de las representaciones ligadas al arte paleocristiano⁵³⁸, del que parecen haberse inspirado. Dichas escenas tendrían su equivalente en la imagen neotestamentaria de la Curación del leproso, tallada en el capitel del Panteón y la del Sacrificio de Isaac, hecho que nos puede indicar que ambos programas beben en todo caso de una misma tendencia artística e ideológica.

3. LAS ALUSIONES AL *LOCUS AMOENUS* CLÁSICO Y EL PARAÍSO CRISTIANO.

Según lo visto hasta el momento, parece claro que dentro de cualquier producción artística de índole funeraria, las alusiones al *locus amoenus* o en su reinterpretación cristiana, en forma de Paraíso, fueron cuanto menos frecuentes.

No es necesario insistir de nuevo en el simbolismo que dentro del programa esculpido leonés adquirieron las comentadas iconografías del capitel de aves afrontadas bebiendo de una crátera o el de las piñas, una clara alusión a la *fons*

⁵³⁸ La escena de la Curación del Ciego de Platerías se encuentra hoy incrustada en la fachada sur de la catedral santiaguesa, J. L. SENRA GABRIEL Y GALÁN, “Los tímpanos de la catedral...”, p. 41.

Para la escena del sacrificio de Isaac, S. MORALEJO, “La primitiva fachada norte...”, p. 41.

La laja en la que se labró la escena taumatúrgica compostelana, ha sido atribuida al llamado Maestro de la Traición, caracterizado por el uso de rostros ingenuos y tendencia al bulto redondo, rasgos en muchas ocasiones considerados antiquizantes. Se cree que de su mano saldrían otras figuras, como las de la Represión de Adán, la Expulsión de Adán y Eva o el prendimiento de Cristo. El dato más interesante al respecto viene dado por la filiación de este escultor, ya que si antes nos limitábamos a establecer un paralelismo formal entre la iconografía de León y Santiago, también se ha querido ver en este Maestro de la Traición el anunciador del estilo de la Puerta del Perdón, lo que vincula nuevamente el arte compostelano al de San Isidoro de León, M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *Atlas de la Catedral...*, (edición digital). Evidentemente con ello indicamos única y exclusivamente unas relaciones siempre fructíferas entre los dos centros, no el trabajo de un mismo taller.

vitae, así como a las conexiones con las ideas de perennidad e inmortalidad que a través de ellas se hacían. En este sentido, se ha querido ver en el marcado e insistente ambiente vegetal de la escultura del recinto, una clara alusión al Paraíso cristiano⁵³⁹. Si bien la posibilidad de interpretar las representaciones vegetales que aparece en el Panteón como una alusión velada al *Paradisus* o lugar del descanso eterno es complicada, no nos son desconocidas obras con fines funerarios en los que puede intuirse este simbolismo.

Aludimos brevemente al ya mencionado sarcófago de *Ithacius* de la catedral de Oviedo, sin duda el caso paradigmático de la plástica hispana altomedieval, en el que a través de la vegetación frondosa, los caulículos, hojas de acanto y zarcillos, se ha querido evocar la representación del Paraíso. En este caso reforzada por la presencia de aves bebiendo de la Fuente de la Vida.

Según esto, la alusión al Paraíso y a las aguas sagradas que lo recorrían, se habrían de convertir en temas recurrente dentro del arte de finales del siglo XI. Así, sabemos gracias a las fuentes documentales, que en el recinto urbanístico de la Puerta de Francia de la catedral de Santiago, llamado literalmente *Paradisus*⁵⁴⁰, existió una gran fuente⁵⁴¹. Según se ha venido considerando, se mostraría como un remedo simbólico de la existente en el *atrium* de San Pedro del Vaticano⁵⁴² (**fig. 54**), y que de una manera universal se había transformado,

⁵³⁹ Hace ya tiempo que A. de EGRY, *Op. cit.*, pp. 9-15 intentó justificar la presencia de algunos motivos vegetales esculpidos en el Panteón Real de San Isidoro, a través de la búsqueda de algún sentido simbólico. En concreto se refería a determinados vegetales que aludirían al paraíso, al que se accede tras la muerte.

⁵⁴⁰ Sobre la plaza de *Paradisus* nos informa el *Codex Calixtinus*, donde se dice que era un atrio pavimentado en piedra, en el que fue colocada una fuente. También nos describe las actividades comerciales que se desarrollaban en ella, especificando incluso sus medidas: “*en ambos sentidos un tiro de piedra*”. Véase *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, (Traducción de los profesores A. Moralejo, C. Torres y J. Feo), Pontevedra, 1992, en particular p. 559.

Para el recinto conocido como *Paradisus* situado frente a la Puerta Francígena de la catedral de Santiago de Compostela, vid.: M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “La catedral románica: tipología...”, p. 59; S. MORALEJO, “El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100- 1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago”, L. Gai (ed.), *Atti del Convegno Internazionale di Studi Pistoia e il Cammino di Santiago, Una dimensione europea nella Toscana medioevale*, Nápoles, 1984, pp. 245-272, consultado en la reedición; *Patrimonio Artístico...*, vol. I, pp. 289-299, especialmente pp. 297-298, donde entiende que el conjunto urbanístico de la plaza y fuente de *Paradisus*, tiene su origen en la emulación y copia del cuadripórtico de San Pedro del Vaticano; ID., “La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago de Compostela”, *Atti del Convegno Internazionale di Studi: Il pellegrinatio a Santiago de Compostela e la letteratura jacopea*, Perugia, 1985, pp. 37-61, en reedición *Patrimonio artístico...*, vol. I, pp. 237-246, incide en comparar este espacio con el *narthex* paleocristiano.

⁵⁴¹ Fue colocada en 1122 por el tesorero Bernardo, evocando el Paraíso del antiguo San Pedro del Vaticano paleocristiano, a imitación de la existente en el Edén Bíblico, y que intentaba recrear de manera simbólica el *locus amoenus* o los cuatro ríos del paraíso, M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *Atlas de la catedral...* (edición digital).

⁵⁴² F. CABROL y H. LECLERCQ, voz “Canthare”, col. 1958.

tal y como venimos señalando, en el símbolo de la resurrección y purificación de los pecados a través de las aguas.

Sin embargo a pesar de estas coincidencias y paralelismos iconográficos que encontramos entre la Fuente de Vida del *Paradisus* de la catedral de Santiago de Compostela y la representación con el mismo tema del capitel del Panteón Real leonés, sólo existe una diferencia fundamental entre ambas obras; así, mientras que las esculturas compostelanas fueron creadas para ubicarlas en un estructura de fachada abierta al exterior y con carácter eminentemente religioso-doctrinal, en el caso del Panteón, la iconografía, desde el principio fue concebida para un espacio funerario. Sin embargo una noticia recogida por Senra Gabriel y Galán puede salvar la gran diferencia existente entre un programa con fines moralizantes y otro con fines funerarios. Si seguimos a este autor, tampoco la fachada norte de la catedral santiaguesa escapó a unos usos y fines mortuorios, pues se sabe que en el entorno de ésta y en el de la plaza llamada de *Paradisus*, fue enterrado Raimundo de Borgoña⁵⁴³, lo que apunta que las alusiones al paraíso pudieron ser frecuentes en aquellos lugares vinculados a la acción de penitencia, salvación y resurrección, elementos todos ellos presentes en el caso del Panteón de San Isidoro⁵⁴⁴.

No en vano, también esta Puerta de Francia del brazo norte de la catedral de Santiago, estuvo primitivamente decorada con grandes lajas pétreas decoradas con insistentes motivos vegetales en forma de zarcillos y acantos. Una prueba más de la reiteración de motivos alusivos al Paraíso, en este caso a través de un

⁵⁴³ Según esta noticia la fachada pudo tener desde su inicio ciertas connotaciones funerarias, ya que según el autor, la plaza de *Paradisus* además de ser un “*área comercial y funeraria en la que destacaba el enterramiento de Raimundo de Borgoña, quizá ensalzado por un arcosolio ubicado en el lado oriental de la puerta, pero a pesar de ello, ignorado por el Codex Calixtinus*” también servía como lugar funerario, J. L. SENRA GABRIEL Y GALÁN, “Los tímpanos de la catedral...”, pp. 29-30.

En estos momentos no nos podemos pronunciar sobre la importancia de este enterramiento y condición de la fachada de Francia como lugar funerario. Sin embargo es una idea fundamental a tener en cuenta para futuros estudios sobre el tema.

El estudio más completo hasta la fecha sobre el Panteón santiagués, fue el realizado por M. NUÑEZ RODRÍGUEZ, *Muerte coronada. El mito de los reyes en la catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, 1999, en particular sobre Raimundo de Borgoña, vid.: pp. 22 y 29.

⁵⁴⁴ S. Moralejo destaca el hecho de cómo la Puerta de Francia debe ser vista como exaltación última de un programa penitencial, muy adecuado para un lugar que recibiría peregrinos deseosos de llevar a cabo la purificación del alma, S. MORALEJO, “Arte del Camino de Santiago y Arte de peregrinación (ss. XI-XIII), *El Camino de Santiago*, Cursos de Verano, Universidad Internacional del Atlántico, Poio, pp. 9-28, consultado de la reedición *Patrimonio Artístico...*, vol. II, pp. 137-144, en especial, p. 139, y que nos indica que la Reforma Gregoriana estaba imponiendo, un prototipo temático genérico, que se convertiría en reiterativo en muchas de las fachadas de fines del siglo XI.

fuerte ambiente vegetal⁵⁴⁵. Tal y como apuntábamos anteriormente, también De Egrý quiso ver en la decoración vegetal de capiteles, ábacos y cimacios del Panteón Real de León, alusiones directas al Paraíso y el Edén bíblico⁵⁴⁶.

4. REPRESENTACIONES ICONOGRÁFICAS ALUSIVAS A LA EUCARISTÍA.

Para finalizar, hemos de referirnos brevemente a diversos motivos iconográficos que fueron colocados dentro del conjunto del Panteón leonés con la función simbólica de aludir a la Eucaristía y ponerlos en relación con otras obras que también van a mostrar esta misma intencionalidad.

Sabemos que en el programa iconográfico de la Puerta de Francia de la catedral de Santiago de Compostela, se hicieron, al igual que en el Panteón de San Isidoro de León, continuas referencias a la Eucaristía, siempre dentro de esta tendencia del “renacimiento paleocristiano” que venimos señalando de manera recurrente.

Con este simbolismo fueron colocados en el edificio gallego los fustes helicoidales de la *Porta Francigena* decorados todos ellos con escenas de vendimia⁵⁴⁷, de clara alusión eucarística⁵⁴⁸ (**fig. 55**). Las piezas en cuestión pueden considerarse como una de las obras más antiquizantes y clasicistas que el arte románico español va a producir.

⁵⁴⁵ M. A. CASTIÑEIRAS, *Atlas de la catedral...* (edición digital).

⁵⁴⁶ A. de EGRY, *Op. cit.*, pp. 9-15.

⁵⁴⁷ Los fustes marmóreos de la desaparecida Puerta de Francia, en el acceso norte de la catedral compostelana, han sido objeto muy frecuente de estudio por parte de los historiadores del arte. Sin duda fue el profesor S. Moralejo el primero en poner de relieve la importancia y singularidad de tales piezas, hoy desmanteladas de la fachada original. Para un completo estudio en relación con la fachada ver S. MORALEJO, “La primitiva fachada...”, donde alude a dichos fustes en pp. 42-45. También se ha ocupado de ellas, estableciendo modelos más concretos y próximos, M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “Fragmento de fuste con *putti* vendimadores”, *Luces de Peregrinación*, Santiago de Compostela, 2004, pp. 150-154, especialmente p. 152.

⁵⁴⁸ Tradicionalmente se vienen haciendo derivar los fustes de la Puerta de Francia de las columnas de la pérgola existente en el atrio de San Pedro del Vaticano, aunque también se le han buscado otros precedentes, como en los fragmentos de fuste hallados en el Esquilino de Roma, véase: S. MORALEJO, “Column shaft decorated with *putti* gatherin grapes”, *The Art of the Medieval...*, ficha catalográfica nº 92, pp. 212-214. Posteriormente se buscarían conexiones con otros mármoles romanos, no de época paleocristiana, sino del siglo IX, en los fustes helicoidales de Santa Trinità dei Monti o San Carlo a Cave, tal y como recoge M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “Fragmento de fuste...”, p. 150, quién piensa además en la posibilidad de relacionarlas con el segundo viaje a Roma de Diego Gelmírez para recibir la dignidad del palio entre los años 1106-112.

Los comentados fustes helicoidales suponen la interpretación compostelana de la misma iconografía agrícola-eucarística que presenta otro capitel esculpido para un centro vinculado a la introducción de la Reforma. Nos referimos al capitel de la vendimia ubicado en el lado derecho de la puerta del Panteón de San Zoilo de Carrión de los Condes. En este sentido, parece que tanto en la fachada gallega como en la palentina, se puso especial énfasis en desarrollar el tema de la vendimia, actividad agrícola fundamental en la exégesis cristiana, y que, mientras que en el caso gallego es realizada por clásicos *putti*, en el castellano es acometida por dos labriegos que trabajan dentro de la simbólica Viña del Señor⁵⁴⁹. También en ambos casos encontramos una misma intencionalidad publicitaria de la redención y salvación a través de la eucaristía⁵⁵⁰.

El tema de la vendimia alegórica del mundo antiguo, fue sin duda uno de los que más fortuna va a tener dentro de la temática pagana de la tardorromanidad, donde la tradición dionisiaca nos ofrecía la conocida escena de los seres alados recolectando uvas entre complicados roleos clásicos, que llegaron a cubrir muchas de las caras visibles de los sarcófagos romanos y mausoleos⁵⁵¹, decorados tanto con lenguajes paganos, como eminentemente paleocristianos⁵⁵². Se trata de un hecho fundamental para entender el porqué de la aparición de estas alusiones a la vendimia cristiana en recintos y obras vinculados a este posible “renacimiento paleocristiano”.

⁵⁴⁹ El tema del lagar de la ira de Dios (*Apoc.* XIV, 14-20), frecuentemente representado en los *Beatos*, pudo ser uno de los medios por los cuales se pudo transmitir la iconografía de la vendimia desde las producciones artísticas de la tardía Antigüedad, hasta la Alta Edad Media. En este sentido, es muy expresiva la ilustración del *Beato de Fernando I y doña Sancha*, f. 209, donde se nos muestran diversos personajes realizando algunas actividades agrícolas, entre ellas, la de la vendimia. Sobre esta imagen vid.: J. YARZA, *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Madrid, 1998, en particular, pp. 182-185. Para una completa relación de las representaciones de esta escena dentro de los *Beatos* hispanos, véase: J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus. A Corpus of the illustrations of the commentary on the Apocalypse. Introduction*, London, 1994, vol. I, en particular la p. 6 de la tabla de las ilustraciones del *Apocalipsis*.

⁵⁵⁰ J. L. HERNANDO GARRIDO, “La escultura románica en Palencia: un balance historiográfico...”, p. 15.

⁵⁵¹ Sobre todo vemos esta iconografía en los famosos mosaicos del Mausoleo tardoantiguo de Santa Constanza en Roma (**fig. 56**). Sobre dicha obra ver A. GRABAR, *Le premier art...*, pp. 160-192.

El sarcófago más significativo a este respecto es el del sarcófago de Constantina, hoy en el Museo Pio Clementino de Roma y que presenta la comentada iconografía de *putti* vendiadores (**fig. 57**), *Ibidem*, pp. 168-169. Parece ser que los artistas de este momento tomaron este clásico motivo de la iconografía antigua para someterlo a una reinterpretación en el que la lectura en clave eucarística parece acertada.

⁵⁵² S. Moralejo apoya esta teoría al considerar que la iconografía de los *putti* vendimiadores fue temática frecuente en los sarcófagos romanos cristianos de la tardía Antigüedad, S. MORALEJO, “La primitiva fachada...”, p. 42. Ello nos muestra otra vez el posible origen del capitel palentino, los fustes de Santiago, y como veremos del capitel alusivo a la eucaristía del Panteón Real de San Isidoro.

La reinterpretación cristiana no se haría esperar; ya que pronto se sometió dicha iconografía a un gran cambio. Así de las alusiones al *locus amoenus* y la Edad de Oro virgiliana que nos proponían los amores clásico-paganos, se pasó durante el medievo a equiparar esos mismos seres con los labriegos de la viña, que evitando las tentaciones, buscan mediante el trabajo y la lucha, la redención de los pecados ante la muerte⁵⁵³.

De esta manera, la alusión a la eucaristía, se convertía en una de las muchas referencias que el arte de la Reforma hacía al pasado de la tardía Antigüedad cristiana, retomando un tema totalmente pagano, pero dotándolo de una significación que supliese sus propios intereses. En lo relativo a este tema tan importante dentro de las primeras comunidades cristianas, la alusión al cuerpo y promesa de Resurrección hecha por Cristo, se hacía no sólo a través de la viña -auténtica metáfora de la sangre derramada por la humanidad- sino también a través de las alusiones al *Paradisus* cristiano, donde los fieles vivirían en estado de gracia, disfrutando de la *fons vitae* y la purificación de las aguas sagradas.

Finalmente, debemos regresar al Panteón Real de San Isidoro, donde la idea de Eucaristía aparece representada por el capitel de las aves afrontadas a la cratera, siguiendo la tradición paleocristiana, donde las aves beben de un cáliz o copón litúrgico⁵⁵⁴. Pensamos que no es necesario incidir sobre los paralelismos con la representación que con idénticos fines se hizo en una de las columnas de la fachada de Platerías de la catedral de Santiago (**fig. 58 a y b**), transmitiendo uno de los mensajes más antiguos del arte funerario pagano: el *refrigerium* que todo fiel, representado aquí por las palomas, tomaría en el banquete celeste de la salvación eterna⁵⁵⁵, simbolizado con la presencia del cáliz⁵⁵⁶.

⁵⁵³ Ello explica su aparición en los ambientes funerarios de la galilea palentina o, si seguimos la noticia dada por J. L. Senra Gabriel y Galán sobre el posible carácter funerario de la Puerta de Francia, en la catedral santiaguesa. Además, de tratarse de una fachada con algunas connotaciones funerarias, la introducción en Santiago de los *putti* vendimiando quedaría justificada con las afirmaciones de Panofsky, quien cree que estos seres mitológicos son idóneos para ser mostrados en obras funerarias como sarcófagos y tumbas, E. PANOFSKY, *Renacimiento y...*, p. 219. En este sentido, debemos mencionar los sarcófagos del Buen Pastor del Lateranense, la tumba de Iunio Basso, o el sarcófago de las grutas de San Pedro, obras cruciales y ejemplos de este tipo de iconografía.

⁵⁵⁴ S. Moralejo afirma que dicho motivo tiene su origen más remoto en las composiciones simétricas de animales afrontados herederas del repertorio funerario pagano, que tras la consabida *reinterpretatio*, pasará a relacionarse con los vasos litúrgicos. Considera además, que la composición rigurosamente simétrica del motivo denota un conocimiento de modelos antiquizantes, sin embargo tan sólo en composición, pues el tipo de cáliz, sin manzana, con base y copa unidos por un grueso cilindro, es similar a alguna representación de un capitel de Cluny, vid.: S. MORALEJO, "La primitiva fachada...", pp. 136-137.

⁵⁵⁵ Idéntica iconografía presentan algunas obras salidas de las basílicas romanas, M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, "Un adro para un bispo...", p. 243, quien pone en relación el motivo de Platerías y algunos

En este sentido, lo que hasta aquí venimos afirmando, puede dejar entrever que fueron las alusiones a la eternidad, la perennidad y la purificación, las que de manera rectora, marcaron el programa escultórico del Panteón Real de San Isidoro, así como de otros vinculados iconográfica y teológicamente a su órbita⁵⁵⁷.

ejemplos romanos. Para las aves afrontadas como símbolo de los fieles y sus almas tras la muerte terrenal, J. DELGADO GÓMEZ, “La paloma en la iconografía...”, pp. 129-149, en especial pp. 133-134. Para la evolución de la iconografía desde su génesis hasta su difusión en los epitafios del siglo IV, véase F. CABROL, y H. LECLERCQ, voz “Colombe...”, *Op. cit.*, vol. 3-II, cols. 2206- 2209.

⁵⁵⁶ Es interesante observar como en la lauda sepulcral de Ansúrez, se prestó una atención especial a la representación del tema iconográfico del cáliz, enfatizado mediante los marcados índices de Marcos y Lucas, para mostrar así de manera evidente el signo de la salvación, el *calicem salutatis perpetuae* del canon de la misa, vid.: S. MORALEJO, “La lauda sepulcral de Alfonso Ansúrez...”, p. 136. El autor atribuye al cáliz un sentido salvífico perfectamente encuadrado en el contexto exaltador de la Resurrección que impera en toda la pieza. Según nuestra opinión puede compararse con el simbolismo que venimos explicando para el cáliz afrontado por aves del Panteón de San Isidoro de León. No obstante no debemos olvidar que para la pieza funeraria de Sahagún, se ha buscado una lectura iconográfica a través de la introducción en tierras castellano-leonesas de la nueva liturgia romana, vid.: D. HASSIG, “He will make...”, pp. 140-153.

⁵⁵⁷ Para finalizar insistimos en el simbolismo de la piña como alusión a la inmortalidad y la resurrección de los muertos. Este fruto debe su significado al árbol del que procede, el pino, pues sabemos que desde época romana los grandes mausoleos romanos eran decorados con todo tipo de variedades de esta especie, J. ARCE, *Funus Imperatorum*. Los funerales..., p. 63. A partir de aquí la cultura romana usó la piña como símbolo mortuorio por excelencia, cubriendo tumbas y sarcófagos, L. ABAD CASAL, *El arte funerario hispanorromano...*, p. 30. En la *Hispania* romana encontramos una piña sobre la llamada Torre Ciega de Cartagena, tal y como ya hemos señalado. Se trataba de un gran edificio funerario en forma de torre rematada por una estructura cónica, que según parece, tenía forma de piña, de nuevo en alusión a la vida eterna, *Ibidem*, p. 14. A. de EGRY, *Op., cit.* p. 10, afirma que las piñas como símbolo funerario también aparecen, por ejemplo, en la Capilla del Cementerio de Santo Domingo de Silos, obra que llega a comparar en estilo y simbolismo con las existentes en el Panteón leonés. Apuntamos aquí una posible vía de estudio relativa al uso simbólico de este elemento dentro de la tradición iconográfica medieval de los panteones, ya que como sabemos también en el desaparecido Panteón Real de San Benito de Sahagún encontramos la representación de unas piñas ocupando el lugar tradicionalmente dispuesto para las garras de la basa (**fig. 59**). En estos momentos no podemos afirmar si este elemento se colocó buscando una intencionalidad simbólica, como en el caso de San Isidoro, o como simple elemento ornamental, pues conocemos muchos casos en los que se esculpió este motivo sin ninguna connotación. Sin embargo debemos tenerlo muy en cuenta para futuras reflexiones sobre el tema. Breve mención a este elemento en M. P. SÁNCHEZ PÉREZ, *Op. cit.*, p. 9.

VI. CONCLUSIONES.

El objetivo de este estudio ha sido analizar la escultura del Panteón Real de San Isidoro, sobre todo a través de una posible filiación con el arte de la Antigüedad tardía y el primer arte cristiano. Así mismo, hemos intentado conectar la escultura del comentado recinto con otros centros de producción artística del mismo periodo, para poner de relieve la importancia que para la formación del programa iconográfico del Panteón, tuvieron las artes funerarias del mundo romano y cristiano-primitivo.

Una vez expuesto el trabajo, podemos llegar a las siguientes conclusiones:

Primero: se observa una estructura de carácter funerario, ubicada al occidente de los espacios templarios durante toda la Alta y Plena Edad Media. Su origen parece provenir de la edilicia antigua, por lo que desde el punto de vista formal, es posible que se haya producido una pervivencia de estas estructuras funerarias, desde la Antigüedad hasta la Edad Media. El prototipo arquitectónico habría llegado al ámbito hispano a través de los contactos con el Norte de África, donde las construcciones cristianas romanas, presentaban esta distribución de los enterramientos a los pies de los edificios.

Segundo: a través del análisis llevado a cabo de la escultura y programa iconográfico del Panteón Real de San Isidoro, se puede percibir una recuperación de modelos antiguos. Más concretamente pertenecientes al arte de tradición funeraria bajorromana cristiana, especialmente el vinculado al primer arte cristiano. Hecho, que además nos ha puesto en contacto con otro recinto funerario de gran importancia, que tanto desde el punto de vista arquitectónico, como desde el iconográfico, guarda estrecha relación con el Panteón de San Isidoro. Nos referimos al Panteón asturiano de San Pedro de Teverga, donde igualmente percibimos una recuperación de la iconografía funeraria paleocristiana. En ambos recintos, al igual que en el arte funerario de la tardía Antigüedad, observamos un especial interés en resaltar ideas vinculadas a la muerte, la resurrección, la eucaristía y la salvación del alma a través de la oración. Este hecho es visible a través del uso de diferentes iconografías, entre

las cuales destacan diversos pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento, que parecen recuperar la iconografía utilizada durante los primeros tiempos del cristianismo.

Tercero: se observa una conexión entre la iconografía del Panteón Real de San Isidoro y la utilizada por otros centros artísticos coetáneos cronológicamente. Se advierte además, idéntica recuperación iconográfica en algunos de los centros adscritos a la Reforma Gregoriana, la cual parece haber tenido un especial interés en retomar el arte paleocristiano, y particularmente el vinculado al mundo funerario. Especialmente nos referimos a los paralelismos iconográficos existentes entre diversos centros religiosos del ámbito hispano, tales como la catedral de Jaca, parte de la escultura de las fachadas de la catedral de Santiago de Compostela y algunas producciones vinculadas al arte de carácter funerario, entre las que destacamos diversos sarcófagos y sepulcros, como el de doña Sancha de Santa Cruz de la Serós. Este hecho señala la importancia que el arte funerario tardorromano va a tener en la formación de la plástica y los lenguajes artísticos románicos y su recuperación a través de la Reforma Gregoriana, idea base del trabajo que aquí exponemos, y que esperamos desarrollar de una manera más amplia y profunda en futuras investigaciones.

VII. APÉNDICES.

A. FUENTES NARRATIVAS

Concilios Visigóticos e Hispanorromanos, (Edición a cargo de J. Vives), Barcelona, 1963.

Crónicas Asturianas, (Edición a cargo de J. Gil Fernández, J. L. Moralejo y J. I. Ruiz de la Peña), Oviedo, 1985.

Eginhardo. Vida de Carlomagno, (Introducción, traducción y notas por A. de Riquer), Barcelona, 1986.

Historia Silense, (Edición, crítica e introducción por J. Pérez de Urbel y A. González Ruiz-Zorrilla), Madrid, 1959.

ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, (Edición bilingüe preparada por J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero), 2 vols., Madrid, 1983.

Itinerario de la Virgen Egeria, (Edición a cargo de A. Arce), Madrid, 1980.

Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus, (A. Moralejo, C. Torres y J. Feo), Pontevedra, 1992.

MORALES, A. de, *Crónica General de España que continuaba Ambrosio de Morales coronista del Rey nuestro señor don Felipe II*, vol. VIII, Madrid, 1791.

ID. *Viage de Ambrosio de Morales a los reynos de León, y Galicia, y Principado de Asturias*, (Edición facsímil), Oviedo, 1977.

Relato de cómo se construyó Santa Sofía. Según la descripción de varios códices y autores (Editados por J. M. Egea), Granada, 2003.

B. BIBLIOGRAFÍA

- ABAD CASAL, L., *El arte funerario hispanorromano*, Madrid, 1991.
- ABAD CASTRO, C., “Espacios y capillas funerarias de carácter real”, *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, t. I, León, 2001, pp. 63-71.
- ADHÉMAR, J., *Influences antiques dans l’art du Moyen Âge français*, Paris, 1996.
- ALDEA VAQUERO, Q., MARÍN MARTÍNEZ T., y VIVES GATELL, J., *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid, 1973.
- ALMAGRO, M., y al., *Qusayr’Amra. Residencia y baños omeyas en el desierto de Jordania*, Madrid, 1975.
- ALONSO ÁLVAREZ, R., “De Carlomagno al Cid: la memoria de Fernando III en la Capilla Real de Sevilla”, *VIII Congreso de Estudios Medievales Fundación Sánchez Albornoz 2001, Fernando III y su tiempo (1201- 1251)*, León, 2003, pp. 471-488.
- ID., “La Colegiata de San Pedro de Teverga. La ‘imagen medieval’ de un edificio reformado”, *Asturiansia Medievalia. Homenaje a Juan Uria*, Oviedo, 1995, pp. 225-242.
- ID., “Los enterramientos de los reyes visigodos”, *IX Congreso de Estudios Medievales Fundación Sánchez Albornoz 2003, Fundamentos medievales de los particularismos hispánicos*, León, 2005, pp. 361-375.
- ANDRÉS ORDAX, S., “Simbolismo en la escultura altomedieval: la Anástasis y los relieves hispanovisigodos de nichos y placas-nicho”, *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*, t. I, Cáceres, 1983, pp. 23-38.
- ANNE ORR, B., *The sculptural program of the Royal Collegiate Church of San Isidoro in Leon, Ohio*, 1988.

- ARBEITER, A., voz "Asturie", *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. II, Roma, 1991, pp. 672- 681.
- ID., "La cúpula y sus mosaicos", *La villa romana de Centcelles*, Barcelona, 1993, pp. 48- 118.
- ARBEITER, A. y NOACK-HALEY, S., *Christliche Denkmäler des frühen Mittelalters von 8. bis ins 11. Jahrhundert*, Mainz, 1999.
- ARCE, J., "Arte romano en Hispania", *El arte de España: Altamira y los orígenes del arte español*, vol. I, Barcelona, 2002, pp. 43-79.
- ID., *Funus Imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*, Madrid, 1988.
- ID., "Los mosaicos de la cúpula de la villa romana de Centcelles: iconografía de la liturgia episcopal", *Anas*, 11-12, 1998-99, pp. 155-161.
- ARIAS PÁRAMO, L., *Prerrománico asturiano: el arte de la monarquía asturiana*, Gijón, 1999.
- ID., *Trazados previos en la pintura mural de la iglesia de San Julián de los Prados. Seguido de un estudio planimétrico de la iglesia de Santullano a escala 1:40*, Gijón, 1991.
- AVELLO ÁLVAREZ, J. L., y GALVÁN FREILE, F., "Pervivencias tardorromanas en la miniatura medieval: las llaves", *Actas del X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el arte español*, Madrid, 1994, pp. 17-21.
- BALTRUSAITIS, J., *La Edad Media fantástica: Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Madrid, 1987.
- BANGO TORVISO, I. G., "La antigua iglesia de Silos: del prerrománico al románico pleno", *El románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro*, Burgos, 1989, pp. 317-376.
- ID., "Arquitectura y escultura", *Historia del Arte de Castilla y León. Arte románico*, t. II, Valladolid, 1994, pp. 9-212.

- ID., *Arte Prerrománico Hispano. El arte en la España cristiana de los siglos VI al XI*, Madrid, 2001.
- ID., “Atrio y Pórtico en el románico español: Concepto y finalidad cívico-litúrgica”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XL-XLI, 1975, pp.176-188.
- ID., “Crisis de una historia del arte medieval a partir de la teoría de los estilos. La problemática de la Alta Edad Media”, *Revisión del arte medieval en Heuskal Herria, Cuadernos de Sección. Artes plásticas y monumentales*, 15, 1995, pp. 15-28.
- ID., “El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. IV, 1992, pp. 93-132.
- ID., “El neovisigotismo artístico de los siglos IX y X: la restauración de las ciudades y templos”, *Revista de Ideas Estéticas*, XXXVII, 1979, pp. 35-54.
- ID., “El ocaso de la Antigüedad. Arte y Arquitectura en la Alta Edad Media hispánica”, *Cataluña en la época carolingia. Arte y cultura antes del románico (siglos IX y X)*, Barcelona, 1999, pp. 175-185.
- ID., “La piedad de los reyes Fernando I y Sancha. Un tesoro sagrado que testimonia el proceso de renovación de la cultura hispana del siglo XI”, *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía, t. I*, León, 2001, pp. 223-227.
- ID., “El Rey. Benedictus qui venit in nomine Domine”, *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía, t. I*, León, 2001, pp. 23-30.
- ID., “La vieja liturgia hispánica y la interpretación del templo prerrománico”, *VII Semana de Estudios Medievales*, Logroño, 1997, pp. 61-120.
- BARASCH, M., *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid, 1999.
- BARRAL I ALTET, X., “Arte prerrománico y románico”, *El arte medieval cristiano*, Barcelona, 2002, pp. 8-85.

- ID., “Fontaines et vasques romanes provenant de cloîtres méridionaux: problèmes de typologie et d’attribution”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, VII, 1976, pp. 123-125.
- ID., “Propaganda eclesiástica y poder feudal. El orden del mundo en las fachadas románicas”, *Propaganda y Poder. Congreso Peninsular de História da Arte*, Lisboa, 1999, pp. 57-70.
- ID., “La representación del palacio en la pintura mural asturiana de la Alta Edad Media”, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada, 1973, pp. 293-301.
- BARRAL IGLESIAS, A., “Crucifijo de Ordoño II”, *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y Monarquía*, t. I, León, 2001, ficha catalográfica 148, pp. 385- 386.
- BAUD, A., *Cluny. Un grand chantier medieval au Coeur de l’Europe*, Paris, 2003.
- BECKWITH, J., *Arte paleocristiano y bizantino*, Madrid, 1997.
- BELTRÁN FORTES, J., “El uso del sarcófago en la Bética durante los siglos II-III d. C.”, *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción*, Murcia, 2001, pp. 93-105.
- BENITO RUANO, E., “El mito histórico del año mil”, *Revista de Estudios Humanísticos*, 1, 1979, pp. 11-31.
- BENSON, R. L., y CONSTABLE, C., *Renaissance and Revewal in the twelfth century*, Oxford, 1982.
- BISHKO, CH., “The Liturgical context of Fernando I’s last days according to the so-called *Historia Silense*”, *Miscelánea en Memoria de Don Mario Férotin (1914-1964)*, *Hispania Sacra*, XVII-XVIII, 1964-1965, pp. 47-59.
- ID., “Liturgical Intercesión at Cluny for the King-Emperors of León”. *Studia Monastica*, III, 1961, pp. 53-76.
- BONET CORREA, A., *Prerrománico Asturiano*, Barcelona, 1967.

- BOTO VARELA, G., *La memoria perdida. La catedral de León (917-1255)*, León, 1995.
- ID., *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Burgos, 2001.
- BOUSQUET, M. J., “Encore un motif roman composé de lettres: les clefs de Saint Pierre, ses origines ottoniennes et paléochrétiennes”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XII, 1981, pp. 29-48.
- BRAUNFELS, W., voz “Testaments, Altes”, *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, vol. 4, Friburg, 1972, pp. 268-291.
- BRENK, B., voz “Architrave”, *Enciclopedia dell’arte medievale*, vol. II, Roma, 1999, pp. 411-414.
- BURKE, P., *El Renacimiento*, Barcelona, 1999.
- CABROL F. y LECLERCQ, H., voz “Canthare”, *Dictionnaire d’Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, vol. 2-II, Paris, 1914, cols. 1955-1969.
- ID., voz “Charlemagne”, *Dictionnaire d’Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, vol. 3-I, Paris, 1914, cols. 656-803.
- ID., voz “Colombe”, *Dictionnaire d’Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, vol. 3-II, Paris, 1914, cols. 2198-2231.
- ID., voz “Daniel”, *Dictionnaire d’Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, vol. 4-I, Paris, 1921, cols. 221-248.
- ID., voz “Isaac”, *Dictionnaire d’Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, vol. 7-II, Paris, 1927, cols. 1554-1578.
- ID., voz “Judaisme”, *Dictionnaire d’Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, vol. 6-II, Paris, 1928, cols. 1-254.
- CANCIANI, F., voz “Aineias”, *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, vol. I-1, München, 1981, pp. 381-396.

- ID., voz “Anchises”, *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, vol. I-1, München, 1981, pp. 761-764.
- CARAZO, E. y OTXOTORENA, J. M., *Arquitecturas centralizadas: el espacio sacro de planta central: diez ejemplos en Castilla y León*, Valladolid, 1994.
- CARRERO SANTAMARÍA, E., “El confuso recuerdo de la memoria”, *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, t. I, León, 2001, pp. 85-93.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., “Un adro para un bispo: modelos e intencions na fachada de Praterías”, *Sémata, Cultura, Poder y mecenazgo*, 10, Santiago de Compostela, 1998, pp. 231-264.
- ID., “Algunos usos y funciones de la imagen en la miniatura hispánica del siglo XI: los libros de Horas de Fernando I y Sancha”, *Propaganda y Poder. Congreso Peninsular de História da Arte*, Lisboa, 1999, pp. 71-94.
- ID., *El calendario medieval hispano (s. XI- XIV)*, Salamanca, 1996.
- ID., “Capitel románico inspirado na Orestíada do sarcófago de Husillos”, *Luces de Peregrinación*, Santiago de Compostela, 2004, pp. 252-254.
- ID., “La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual”, *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela, 2000, pp. 39-96.
- ID., “Fragmento de fuste con putti vendimadores”, *Luces de Peregrinación*, Santiago de Compostela, 2004, pp. 150-154.
- ID., “La persuasión como motivo central del discurso: la boca del infierno de Santiago de Barbadelo y el Cristo enseñando las llagas del Pórtico de la Gloria”, *El tímpano románico: imágenes, estructuras y audiencias*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 233-258.
- ID., “Poder, memoria y olvido: la galería de retratos regios en el Tumbo A de la Catedral de Santiago (1129-1134)”, *Quintana*, 1, 2002, pp. 187-196.
- ID., *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, 1999.

- ID., “El Programa Enciclopédico de la Puerta del Cielo en San Isidoro”. *Compostellanum*, XLV, 3 y 4, Santiago de Compostela, 2002, pp. 657-694.
- ID., “Sarcófago da Orestíada”, *Luces de Peregrinación*, Santiago de Compostela, 2004, pp. 248-250.
- CAPITANI, O., “La Reforma gregoriana e la lotta per le Investiture nella recente storiografia”, *Cultura e Scuola*, 6, 1962-1963, pp. 108-115.
- CHAMOSO LAMAS, M., “Excavaciones en la catedral de Santiago de Compostela”, *Archivo Español de Arte*, 106, 1954, pp. 183-187.
- CHATEL, E., “Plaque de marbre sculptée dans l’église de Chambornay-les-Bellevaux (Haute-Saône)”, *Cahiers Archéologiques*, 32, 1984, pp. 31-38.
- CHRISTE, Y., “La colonne d’Arcadius, Sainte-Pudentienne l’arc de Eginhard et le portail de Ripoll”, *Cahiers Archéologiques*, XXI, 1971, pp. 31-42.
- CID PRIEGO, C., *Arte prerrománico de la monarquía asturiana*, Oviedo, 1995.
- CIOTTA, G., “La chiesa prerrománica asturiana di San Julián de los Prados a Oviedo. Iconografía, sistemi costruttivi e partiti decorativi”, *Arte d’Occidente. Studi in onore di Angiola Maria Romanini. Temi e metodi*, vol. I, Roma, 1999, pp. 49-59.
- CLAVEIRA NADAL, M., “El sarcófago romano. Cuestiones de tipología, iconografía y centros de producción”, *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción*, Murcia, 2001, pp. 19-50.
- CONANT, J. K., *Cluny. Les églises et la maison du chef d’ordre*, Mâcon, 1969.
- CONDE GUERRI, E., “La iconografía de los milagros de Cristo en los sarcófagos paleocristianos como prototipo del “nuevo héroe”, *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción*, Murcia, 2001, pp. 273-281.
- CONSTABLE, C., *The Reformation of the Twelfth Century*, Cambridge, 1996.

- COWDREY, H. E., *The Cluniacs and the Gregorian Reform*, Oxford, 1970.
- CRIPPA, M. A., RIES, J., y ZIBAWI, M., *El arte paleocristiano. Visión y espacio de los orígenes a Bizancio*, Barcelona-Madrid, 1998.
- CUADRADO SÁNCHEZ, M., *Arquitectura palatina del Naranco*, Madrid, 1991.
- DELGADO GÓMEZ, J., “La paloma en la iconografía paleocristiana y su aparición en el monumento de Santa María de Temes”, *Boletín Auriense*, IX, 1979, pp. 129-149.
- ID., “El singularísimo tímpano de Betán (Orense)”, *Archivo Español de Arte*, 235, 1986, pp. 257-276.
- ID., “El tímpano de Serantes (Orense) quizá unicum en la iconografía románica”, *Boletín Auriense*, X, 1980, pp. 73-89.
- DÍAZ-JÍMENEZ Y MOLLEDA, J. E., “San Isidoro de León”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXV, 1917, pp. 81-98.
- DIEGO SANTOS, F., *Inscripciones medievales de Asturias*, Gijón, 1993.
- DIMITROKALLIS, G., “Note sur l’ascension d’Alexandre en Italia”, *Cahiers Archeologiques*, XVII, 1967, pp. 247-248.
- DOCAMPO ÁLVAREZ, P. et al., *Animales fabulosos del románico en Asturias*, Gijón, 2000.
- DUBORG-NOVES, P., “Des mausolées antiques aux cimborios romans d’Espagne. Évolution d’une forme architecturale”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 4, 1980, pp. 323-359.
- DURLIAT, M., *El arte románico*, Madrid, 1992.
- ID., “Les origines de la sculpture romane à Toulouse et à Moissac”, *Cahiers de civilisation médiévale*, XII, 1969, pp. 349-363.
- ID., *La sculpture romane de la Route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990.

- EGRY, A. de, “*Símbolos funerarios en monumentos románicos españoles*”, *Archivo Español de Arte*, 4, 1971, pp. 9-15.
- ESPAÑOL BERTRÁN, F., “*Los Descendimientos hispanos*”, *La Deposizione lignea in Europa. L’immagine, il culto, la forma, Milano-Perugia*, 2004, pp. 511-554.
- ID., “*El escenario litúrgico de la catedral de Girona (s. XI-XIV)*”, *Hortus Artium Medievalium*, vol. 11, 2005, pp. 213-232.
- ID., “*El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la “Ascensión de Alejandro” y el “Señor de los Animales” en el románico español*”, *V Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona*, 1984, pp. 49-64.
- FERNÁNDEZ BALBUENA, G., “*La Colegiata de San Pedro de Teverga*”, *Arquitectura*, vol. III, 1920, pp. 223-227.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., “*El arco: tradición e influencias islámicas y orientales en el románico del reino de León*”, *Awraq. Instituto Hispano-Árabe de la Cultura*, 5-6, 1982-83, pp. 221-242.
- ID., “*Escenas cinegéticas en el románico de Villaviciosa (Asturias)*”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 105-106, 1982, pp. 167-179.
- ID., *La escultura románica en la zona de Villaviciosa (Asturias)*, León, 1982.
- ID., “*Estructura y simbolismo de la Capilla Palatina y otros lugares de peregrinación: los ejemplos asturianos de la Cámara Santa y las Ermitas del Monsacro*”, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela y San Salvador de Oviedo en la Edad Media*, Oviedo, 1990, pp. 336-397.
- ID., “*Héroes y arquetipos en la iconografía medieval*”, *Los héroes medievales. Cuadernos del Cemyr*, 1, 1993, pp. 13-52.
- ID., “*Presencia de Oriente y Occidente en la Portada del Obispo de la Catedral de Zamora*”, *Estudios Humanísticos. Geografía, Historia, Arte*, 10, 1988, pp. 225-274.

- ID., “Problemática en torno a Santa María de Carzana en el concejo asturiano de Teverga”, *Asturiensia Medievalia*, 8, 1995-1996, pp. 205-237.
- ID., “Reflexiones sobre la evolución hacia el románico de las fórmulas artísticas altomedievales, en el ámbito astur-leonés, en la undécima centuria”, *Internationale Tagung: Christliche Kunst im Umbruch Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert*, Göttingen, 27-29 de febrero de 2004, (en prensa).
- ID., *San Isidoro de León, Madrid, 1992.*
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E. y GALVÁN FREILE, F., “Iconografía, ornamentación y valor simbólico de la imagen”, *976 Códice Albeldense, Madrid, 2002, pp. 205-277.*
- FÉROTIN, M., *Le Liber Ordinum en usage dans l’église visigotique et mozarabe d’Espagne du cinquième au onzième siècle, Paris, 1904 (reed. Roma, 1996).*
- FIRATLI, N., “Encore une façade de faux sarcophage en calcaire”, *Cahiers Archéologiques*, XVI, 1966, pp. 1-4.
- FLICHE, A., *Reforma Gregoriana y reconquista, Valencia, 1976.*
- FOCILLON, H., *La escultura románica: investigaciones sobre la historia de las formas, Madrid, 1987.*
- ID., *L’an mil, Paris, 1952.*
- FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L. J. y JUSUÉ SIMONENA, C., *Historia de Navarra. Antigüedad y Alta Edad Media, vol. I, Pamplona, 1993.*
- FUENTES DOMÍNGUEZ, A., *Arte paleocristiano, Madrid, 1991.*
- GAILLARD, G., *Les débuts de la sculpture espagnole. León-Jaca-Compostelle, Paris, 1938.*
- GALTIER MARTÍ, F., “Le corps occidental des églises dans l’art roman espagnol du XIe: problèmes de réception d’un modèle septentrional”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXIV, I, 1991, pp. 297-307.

- ID., *La iconografía arquitectónica en el arte cristiano del primer milenio. Perspectiva y convención; sueño y realidad*, Huesca, 2001.
- GALVÁN FREILE, F., *La decoración de manuscritos en León en torno al año 1200*, León, 1999.
- ID., “La producción de manuscritos iluminados en la Edad Media y su vinculación a las monarquías hispanas”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XIII, 2001, pp. 37-50.
- ID., “Representaciones bélicas en el arte figurativo medieval: particularidades del caso hispano”, *Memoria y Civilización*, 2, 1999, pp. 55-86.
- ID., “Iconografía del soberano en la Alta Edad Media hispana: propaganda y legitimación”, *Sacralités Royales en Péninsule Ibérique: formes, limites modalités (VII-XV siècle)*, Auxerre, Centre d'études médiévales, 26-27 septembre 2003 (en prensa).
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, C., *Arqueología cristiana de la Alta Edad Media en Asturias*, Oviedo, 1995.
- GARCÍA FLORES, A., “El Cáliz”, *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, t. I, León, 2001, pp. 331-332.
- GARCÍA MARTÍNEZ, A., “Aproximación crítica a la historiografía de San Isidoro de León”, *Estudios Humanísticos. Historia*, IV, 2005, pp. 53-93.
- ID., “El Panteón de San Isidoro de León: Estado de la cuestión y crítica historiográfica”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XVI, 2004, pp. 9-16.
- GARCÍA ROMO, F., *La escultura del siglo XI (Francia- España) y sus precedentes hispánicos*, Barcelona, 1973.
- ID., “Orígenes y cronología de nuestro románico”, *Revista de Ideas Estéticas*, 117, 1972, pp. 23- 47.

- ID., *“Los pórticos de San Isidoro de León y de Saint-Benoît-sur-Loire y la iglesia de Sainte-Foy de Conques (Estudio comparativo de sus capiteles)”*, *Archivo Español de Arte*, 111, 1955, pp. 207-236.
- GARCÍA TORAÑO, P. *“Los dípticos consulares y el ramirenses”*, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 35, 1981, pp. 837-848.
- GLASS, D., *The Renaissance of the Twelfth Century*, Rhode Island, 1969.
- GODART, L., *Popoli dell’Egeo. Civiltà dei palazzi*, Milano, 2002.
- GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España: Provincia de León*, Madrid, 1925.
- ID., *“Santa Marta de Tera”*, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte, arqueología e historia*, 2º trimestre, 1908, pp. 81-87.
- GOUGAUD, L., *“Une oraison protéiforme de l’Ordo commendationis animae”*, *Revue bénédictine*, XLVII, 1935, pp. 8-11
- GRABAR, A., *“L’iconographie du Ciel dans l’art Chrétien de l’Antiquité et du Haut Moyen Âge”*, *Cahiers Archeologiques*, 30, 1982, pp. 5-30.
- ID., *Le premier art chrétien (200-395)*, Paris, 1966.
- ID., *“A propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges a Salonique”*, *Cahiers Archéologiques*, XVII, 1977, pp. 59-81.
- ID., *“Le tiers monde de l’Antiquité à l’école de l’art classique et son rôle dans la formation de l’art du Moyen Âge”*, *L’art paléochrétien et l’art byzantin*, London, 1979, pp. 1-59.
- ID., *Las vías de la creación iconográfica cristiana*, Madrid, 1985.
- GREENHALGH, M., *The survival of Roman Antiquities in the Middle Ages*, London, 1989.
- GRODECKI, L., *“Le style 1200”*, *Le Moyen Âge retrouvé*, Paris, 1986.

- GROS I PUJOL, M. dels S., “Las tradiciones litúrgicas medievales en el noreste de la península”, IX Centenário da dedicação da Sé de Braga. Congresso Internacinal. Teología do templo e liturgia bracarense, vol. III, Braga, 1990, pp. 103-115.
- GUARDIA PONS, M., *Los mosaicos de la Antigüedad tardía en Hispania. Estudios de iconografía*, Barcelona, 1992.
- ID., *Las pinturas bajas de la ermita de San Baudelio de Berlanga (Soria). Problemas de orígenes e iconografía*, Soria, 1982.
- GUERRA CAMPOS, J., *Excavaciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago, Santiago de Compostela*, 1982.
- HASKINS, C. H., *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge, 1927.
- HASSIG, D., “He will make alive your mortal bodies: cluniac spirituality and the Tomb of Alfonso Ansúrez”, *Gesta*, XXX/ 2, 1991, pp. 140-153.
- ID., *Medieval Bestiaries. Text, image, ideology*, Cambridge, 1995.
- HERNANDO GARRIDO, J. L., “La escultura románica en Palencia: un balance historiográfico”, *Palencia en los siglos del románico*, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 11-35.
- HERRÁEZ ORTEGA, M. V., COSMEN ALONSO, C., FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., y VALDÉS FERNÁNDEZ, M., “La renovación del monasterio en el reinado de Alfonso VI”, *Esplendor y decadencia de un monasterio medieval. El Patrimonio artístico de San Benito de Sahagún*, M. Victoria Herráez Ortega (coord.), León, 1999, pp. 51-79.
- HERRÁEZ ORTEGA, M. V., y TEIJEIRA PABLOS, M. D., “El cuerpo occidental de la iglesia de San Pedro de Arlanza. Propuesta de reconstrucción histórica”, *De Arte*, 2, 2003, pp. 7-27.
- IOGNA-PRAT, D., *Agni immaculati. Recherches sur les sources hagiographiques relatives à Saint Maieul de Cluny (954-994)*, Paris, 1988.

- ID., *“L’heritage: d’Auxerre à Cluny”*, *Saint-Germain d’Auxerre. Intellectuels et artistes dans l’Europe carolingienne. IXe-XIe siècles*, Auxerre, 1990, pp. 277-280.
- ID., *Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l’hérésie, au judaïsme et à l’islam (1000-1150)*, Paris, 1998.
- IZZI, M. *Diccionario ilustrado de los monstruos. Ángeles, diablos, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*, Palma de Mallorca, 1996.
- JAKQUES PI, J., *La estética del románico y el gótico*, Madrid, 2003.
- KINGSLEY PORTER, A., *Spanish Romanesque Sculpture*, New York, 1928, (reed. 1969).
- ID., A. *“Spain or Toulouse? and other questions”*, *The Art Bulletin*, VII, 1924, pp. 3-25.
- KITZINGER, E., *“The Gregorian Reform and the visual arts: a problem of method”*, *Transactions of the Royal Historical Society*, V, 22, 1972, pp. 87-102.
- KOSTOF, S., *Historia de la arquitectura*, Madrid, 1988, vol. 2.
- KRAUTHEIMER, R., *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid, 1984.
- LAPEÑA PAÚL, A. I., *“Lauda sepulcral atribuida a la tumba de Pedro I de Aragón”*, *Sancho III el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, vol. I, Pamplona, 2006, ficha catalográfica nº 131, pp. 367-368.
- LASKO, P., *Arte sacro. 800-1200*, Madrid, 1999.
- LASSALLE, V., *L’influence antique dans l’art roman provençal*, Paris, 1983.
- LINAJE CONDE, A., *“Presencia de Cluny en el oeste peninsular”*, *Studia Monastica*, 37, I, 1995, pp. 159-192.

- LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, M. T., “Las grandes fábricas monásticas navarras de la Edad Media: espacios y funciones”, *Sancho el Mayor y su herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos, vol. II*, Pamplona, 2006, pp. 770-785.
- ID., “La cruz y el crucificado en la Edad Media hispana”, *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía, t. I*, León, 2001, pp. 371-381.
- LORENZONI, G., “Per una possibile lettura simbolica del presbiterio nell’architettura paleocristiana”, *Arte d’Occidente. Temi e Metodi, Studi in onore di Angiola Maria Romanini. Arte, I*, Roma, 1999, pp. 1-6.
- LYMAN, TH. W., “Portails, portiques, paradis. Rapports iconologiques avec le cloîtres mérodinges”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, VII*, 1976, pp. 35-43.
- MALAXECHEVERRIA, I., *El bestiario esculpido de Navarra*, Pamplona, 1982.
- Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, León, 2001, 2 vols.
- MARÍN VALDÉS, F. A., “Observaciones sobre la adopción de loci classici en el arte prerrománico asturiano: factores de continuidad”, *Actas VI Jornadas de Arte La Visión del Mundo clásico en el arte español, Madrid 15-18 diciembre de 1992, Madrid*, 1993, pp. 13-23.
- MARTÍN LÓPEZ, M. E., “Las inscripciones del Panteón de San Isidoro de León. Particularidades epigráficas”, *Escritos dedicados a José María Fernández Catón*, León, 2004, pp. 941-972.
- MARTIN, T., “The art of a Reigning Queen as Dynastic propaganda in Twelfth Century Spain”, *Speculum*, 80, 2005, pp. 1134-1171.
- ID., *Queen as King; Patronage at the Romanesque Church of San Isidoro de León*, Pittsburgh, 2000.

- ID., “Un nuevo contexto para el tímpano de la Portada del Cordero en San Isidoro de León”, *El tímpano románico: imágenes, estructuras y audiencias*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 183-205.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “La memoria de la piedra: sepulturas en espacios monásticos hispanos (siglos XI y XII)”, *Monasterios románicos y producción artística*, Aguilar de Campoo, 2003, pp. 133-159.
- MARTÍNEZ LLORENTE, F., “Sancho III el Mayor (1004-1035) y Palencia en el milenario de un reinado”, *Edición y estudio del diploma de restauración y dotación de la diócesis de Palencia custodiado en su Archivo Catedralicio*, Palencia, 2003, pp. 1-12.
- MARTÍNEZ ÁNGEL, L., *Las inscripciones medievales de la provincia de Segovia*, León, 1999.
- MASSIP BONET, F., *Prerrománico y románico*, vol. 4, Barcelona, 1997.
- MELERO MONEO, M. L., “El tímpano de la iglesia de Sant Pol de San Joan de les Abadesses y la traditio legis”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. V, 1993, pp. 19-29.
- ID., “La propagande politico-religieuse du programme iconographique de la façade de Sainte-Marie de Ripoll”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 46, 2003, pp. 135-157.
- MICCOLI, G., “Ecclesiae primitivae forma”, *Studi Medievali*, II, 1960, pp. 470-489.
- MIDDELDORF KOSEGARTEN, A., “Davide como Ercole. Un messaggio filo-imperiale dal pulpito del battistero pisano”, *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, vol. II, Roma, 1999, pp. 879-889.
- MINER, D., *The survival of Antiquity in the Middle Ages. The greek tradition*, Baltimore, 1939.

- MIRABELLA ROBERTI, M., “L’atrium paléochrétien, ancêtre des cloîtres”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, VII, 1976, pp. 99-102.
- ID., “La symbologie paléochrétienne prélude a la symbologie médiévale”, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 12, 1981, pp. 181-187.
- MOLINER, M. *Diccionario de uso del español*, Madrid, 1983, 2 vols.
- MORALEJO, S., “Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca”, *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Profesor Serafín Moralejo*, vol. I, Santiago de Compostela, 2004, pp. 89-100.
- ID., “Arte del Camino de Santiago y Arte de peregrinación (ss. XI- XIII), *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Profesor Serafín Moralejo*, vol. II, Santiago de Compostela, 2004, pp. 137-144.
- ID., “Artes figurativas y artes literarias en la España Medieval: románico, romance, roman”, *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Profesor Serafín Moralejo*, vol. II, Santiago de Compostela, 2004, pp. 55-60.
- ID., “Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago”, *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Profesor Serafín Moralejo*, Santiago de Compostela, vol. II, 2004, pp. 21-37.
- ID., “Cluny y los orígenes del románico palentino: el contexto de San Martín de Frómista”, *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Profesor Serafín Moralejo*, vol. I, Santiago de Compostela, 2004, pp.183-194.
- ID., “Column shaft decorated with putti gathering grapes”, *The art of the medieval Spain. A.d. 500-1200*, New York, 1993, ficha catalográfica nº 91, pp. 212-214.
- ID., *Iconografía gallega de David y Salomón*, Santiago de Compostela, 2004.

- ID., *“La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago de Compostela”*, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Profesor Serafín Moralejo*, Santiago de Compostela, vol. I, 2004, pp. 237-246.
- ID., *“La lauda sepulcral de Alfonso Ansúrez (1093): su lugar en el desarrollo de la escultura románica hispánica y sus relaciones con el arte jaqués”*, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Profesor Serafín Moralejo*, vol. I, Santiago de Compostela, 2004, pp. 131-139.
- ID., *“Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano- francesas (siglos XI- XIII)”*, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Profesor Serafín Moralejo*, vol. I, Santiago de Compostela, 2004, pp. 75-96.
- ID., *“Notas a la ilustración del Libro de Horas de Fernando I”*, *Libro de Horas de Fernando I de León*, Santiago de Compostela, 1995, pp. 55-63.
- ID., *“Le origini del programma dei portali nel romanico spagnolo”*, *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Profesor Serafín Moralejo*, vol. II, Santiago de Compostela, 2004, pp. 121-135.
- ID., *“El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago”*, *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Profesor Serafín Moralejo*, vol. I, Santiago de Compostela, 2004, pp. 289-299.
- ID., *“La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago”*, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Profesor Serafín Moralejo*, vol. I, Santiago de Compostela, 2004, pp. 21-46.
- ID., *“La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España Medieval”*, *Atti Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel medioevo*, Pisa, 1982, 5-2 settembre, Marburg, 1984, pp. 15-29.
- ID., *“San Martín de Frómista en los orígenes de la escultura románica europea”*, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios, Homenaje al*

- Profesor Serafín Moralejo, vol. II, Santiago de Compostela, 2004, pp. 61-64.*
- ID., “Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca”, XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Madrid, 1976, pp. 227-233.*
- NIETO ALCAIDE, V., Arte Prerrománico Asturiano, Salinas, 1989.*
- ID., “La imagen de la arquitectura asturiana de los siglos VIII y IX en las crónicas de Alfonso III”, Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia, VII-2, 1989, pp. 11-34.*
- NIETO SORIA, J. M., Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara, Madrid, 1993.*
- NODAR FERNÁNDEZ, V. R., “De la Tierra Madre a la Lujuria: a propósito de un capitel de la girola de la Catedral de Santiago”, Sémata, 14, 2002, pp. 335-347.*
- ID., La primera campaña de la Catedral de Santiago de Compostela: el programa iconográfico de Diego Peláez, Santiago de Compostela, 2005.*
- NODAR FERNÁNDEZ, V. R. y FERNÁNDEZ PÉREZ, S., Atlas de la catedral románica de Santiago. Narración visual e interpretación artística, Santiago de Compostela, 2004 (edición digital).*
- NUÑEZ RODRÍGUEZ, M., “El discurso de la muerte: muerte épica, muerte caballeresca”, Archivo Español de Arte, 269, 1995, pp. 17-30.*
- ID., Muerte coronada. El mito de los reyes en la catedral de Santiago, Santiago de Compostela, 1999.*
- OAKESHOTT, W., Classical inspiration in Medieval Art, London, 1959.*
- OCÓN ALONSO, D., “Ego sum ostium, o la puerta del templo como la puerta del cielo en el románico navarro-aragonés”, Cuadernos de Arte e Iconografía, t. II, 3, 1989, pp. 125-136.*

- ID., *“Los modelos clásicos de la escultura monumental española: de fines del siglo XI a fines del siglo XII”*, *Actas del X Congreso del CEHA. Los Clasicismos del Arte Español*, Madrid, 1994, pp. 67-73.
- ID., *“Problemática del crismón trinitario”*, *Archivo Español de Arte*, 223, 1983, pp. 242- 263.
- ID., *“La recepción de las corrientes artísticas europeas en la escultura monumental castellana en torno al 1200”*, *IX Congreso Nacional del CEHA. El arte español en épocas de transición*, vol. I, León, 1994, pp. 17-26.
- ID., *“El sello de Dios sobre la iglesia: tímpanos con crismón en Navarra y Aragón”*, *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 75-101.
- OEPEEN, A., *“Rasgos generales del sarcófago paleocristiano en Hispania. Bases para la redacción de un primer Corpus”*, *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción*, Murcia, 2001, pp. 257-272.
- PÄCHT, O., *La miniatura medieval. Una introducción*, Madrid, 1987.
- PALACIOS MARTÍN, B., *“Castilla, Cluny y la Reforma Gregoriana”*, *El románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro*, Burgos, 1989, pp. 19-29.
- PALOL, P. *Arqueología cristiana de la España romana. Siglos IV-VI*, Madrid-Valladolid, 1967.
- ID., *Arte paleocristiano en España*, Barcelona, 1968.
- ID., *El Tapís de la Creació de la Catedral de Girona*, Barcelona, 1986.
- PANOFISKY, E., *El Abad Suger. Sobre la Abadía de Saint- Denis y sus tesoros artísticos*, Madrid, 2004.
- ID., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1985.

Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios, (A. Franco Mata ed.), Santiago de Compostela, 2004, 3 vols.

PLATON, N., *Creta, Barcelona, 1975.*

POZA YAGÜE, M., “Entre la tradición y la reforma. A vueltas de nuevo con las portadas de San Isidoro de León”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, XV, 2003, pp. 9-28.*

ID., *Símbolo y concepto. Visiones teofánicas y alegóricas de la Trinidad en el tímpano de Nuestra Señora de la Peña de Sepúlveda (Segovia)*”, *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias, Santiago de Compostela, 2003, pp. 131-151.*

Propaganda y Poder. Congreso Peninsular de História da Arte, Lisboa, 1999.

RAYMOND, O., *La arquitectura románica, Madrid, 1987.*

RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento, Barcelona, 1996, vol. 1.*

REGUERAS GRANDE, F., *Santa Marta de Tera. Monasterio e Iglesia, Abadía y Palacio, Benavente, 2006.*

RENAULT, M., *Alejandro Magno, Barcelona, 2004.*

REY, R., “*Quelques survivances antiques dans la sculpture romane méridionale*”, *Gazette des Beaux-Arts, II, 1928, pp. 173-191.*

RICHTER, G. M. A., *El arte griego, Barcelona, 1990.*

RIEGL, A., *El culto moderno a los monumentos, Madrid, 1999.*

ID., *Problemas de Estilo, Barcelona, 1980.*

RIGHETTI TOSTI-CROCE, M., *Historia de la liturgia, II, Madrid, 1956.*

ID., “*Tra spolia e modelli altomedievali: note su alcuni episodi di scultura cistercense*”, *Arte d'Occidente. Temi e Metodi, Studi in onore di Angiola Maria Romanini. Arte, I, Roma, 1999, pp. 381-389.*

- RIPOLL, G., “El tesoro de Guarrazar. La tradición de la orfebrería durante la Antigüedad tardía”, *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, t. I, León, 2001, pp. 189-198.
- ROOB, D., “The capitals of the Panteón de los Reyes de San Isidoro de León”, *The Art Bulletin*, XXVIII, 3, 1945, pp. 165-174.
- RODRIGO ESTEBAN, M. L., *Testamentos medievales aragoneses. Ritos y actitudes ante la muerte (siglo XIV)*, Zaragoza, 2002.
- RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, I., *La arquitectura religiosa medieval en el espacio de Asturias (siglos XII-XVI)*, Oviedo, 2002.
- ID., “Un tema iconográfico en torno al 1200 la dama y el caballero”, *Actas del VIII Congreso de Estudios Medievales; Fernando III y su tiempo (1201-1252)*, León, 2003, pp. 437-467.
- RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, J. I., *La monarquía asturiana*, Oviedo, 2001.
- RUIZ MALDONADO, M., *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, 1986, pp. 71-72.
- Saint-Sever. Millénaire de l'abbaye, Mont-de-Marsan*, 1986.
- SALMI, M., “San Salvador di Spoleto, il tardo antico e l'Alto Medioevo”, *Actas IX Settimane di Studio del Centro Italiano di studi sull'Alto Medioevo. Il passaggio dall'Antichità al Medioevo in Occidente*, Spoleto, 1962, pp. 497-520.
- SALVINI, R., “Il problema cronológico del portico de San Isidoro de León e le origini della scultura romanica in Spagna”, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, vol. I, Granada, 1973, pp. 465-475.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., “Una empresa olvidada del primer gótico hispano: la fachada de la sala capitular de la catedral de León”, *Archivo Español de Arte*, 276, 1996, pp. 389-406.

- ID., *“The Eventful Life of the Royal Tombs of San Isidoro in León”*, *Church, State, Velum and Stone. Essays on Medieval Spain in Honor of John Williams*, T. Martin y J. Harris (ed.), Leiden, Boston, 2005, pp. 489-530.
- ID., *“¿Portada o relieve funerario? Una propuesta acerca de un tímpano leonés”*, *Arte d’Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, vol. I, Roma, 1999, pp. 519-535.
- ID., *“Ritos, signos y visiones: El tímpano románico en Galicia (1157/1230)”*, *El tímpano románico: imágenes, estructuras y audiencias*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 49-71.
- SÁNCHEZ PÉREZ, M. P., *El monasterio de los santos Facundo y Primitivo de Sahagún. Estudio de los aspectos artísticos*, Sahagún, 1993.
- Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, Pamplona, 2006, 2 vols.
- SAUERLÄNDER, W., *“Façade ou façades romanes?”*, *Cahiers de Civilisation médiévale*, XXXIV, 1, 1991, pp. 393-401.
- SAXL, F., *“Continuidad y variación en el significado de las imágenes”*, *La vida de las imágenes*, Madrid, 1989, pp.11-20.
- SHAPIRO, M., *“El arquero y el pájaro en la Cruz de Ruthwell y en otras obras: la interpretación de temas profanos en el arte religioso medieval primitivo”*, *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el cristianismo primitivo y la Edad Media*, Madrid, 1987, pp. 163-178.
- SCHEFERS, H., *“Die „Köngshalle”*, *Weltkulturerbe Kloster Lorsch das Mittelalter erwacht*, Regensburg, 2003, pp. 12-15.
- SCHERÖDER, S., *“Tres sarcófagos de época romana en el Museo del Prado. Su iconografía y tipología”*, *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción*, Murcia, 2001, pp. 157-174.

- SCHLUNK, H., “Estudios iconográficos en la iglesia de San Pedro de la Nave”, *Archivo Español de Arte*, 171, 1970, pp. 245-267.
- ID., “Observaciones en torno al problema de la miniatura visigoda”, *Archivo Español de Arte*, 71, 1945, pp. 241-265.
- SCHLUNK, H. y BERENGUER, M., *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*, Oviedo, 1991.
- SCHLUNK, H. y MANZANARES, J., “La iglesia de San Pedro de Teverga y los comienzos del arte románico en el reino de Asturias y León”, *Archivo Español de Arte*, 96, 1951, pp. 277-305.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, iconografía, liturgia*, Madrid, 1994.
- ID., “La visión del cosmos medieval”, *Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Córdoba*, 6, 1986, pp. 73-81.
- SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L., “Ángeles en Castilla: reflexiones en torno a renovación monástica y arquitectura en el siglo XI”, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, vol. III, Santiago de Compostela, 2004, pp. 261-274.
- ID., “Aproximación a los espacios litúrgico-funerarios en Castilla y León: pórticos y galileas”, *Gesta*, XXXVI/ 2, 1997, pp. 122-144.
- ID., “¿Hércules versus Cristo? Una posible simbiosis iconográfica en el románico hispano”, *Quintana*, 1, 2002, pp. 275-283.
- ID., “L’influence clunisienne sur la sculpture castillane du milieu du XIIe siècle: San Salvador de Oña et San Pedro de Cardaña”, *Bulletin Monumental*, 153/ III, 1995, pp. 267-292.
- ID., “La irrupción borgoñona en la escultura castellana de mediados del siglo XII”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Univesidad Autónoma de Madrid*, 1992, vol. IV pp. 42-44.

- ID., “Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia)”, *Archivo Español de Arte*, 293, 2001, pp. 88-95.
- ID., “La Portada occidental recientemente descubierta en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes”, *Archivo Español de Arte*, 265, 1994, pp. 57-72.
- ID., “Los tímpanos de la catedral de Santiago en su contexto histórico artístico”, *El tímpano románico: imágenes, estructuras y audiencias, Santiago de Compostela*, 2003, pp. 25-46.
- SESTAN, E., “Tardo antico e alto Medievale: Difficoltà di una periodizzazione”, *Actas IX Settimane di Studio del Centro Italiano di studi sull’Alto Medioevo. Il passaggio dall’Antichità al Medioevo in Occidente*, Spoleto, 1962, pp. 15-37.
- SETTIS, S., LA REGINA, A., AGOSTI, G., y FARINELLA, V., *La colonna Traiana*, Torino, 1968.
- SHAVER-CRANDELL, A., *Introducción a la Historia del Arte. La Edad Media*. Barcelona, 1985.
- SICART, A., *Las pinturas de Sijena*, Madrid, 1991.
- SILVA, R., “Et domuncula, in qua sedebatur ad iudicandum, erat in media porticu alcune considerazioni sulla Königshalle di Lorsch”, *Arte d’occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, vol. I, Roma, 1999, pp. 41-47.
- SILVA Y VERÁSTEGUI, S., “Los sepulcros de los santos en la Alta Edad Media en España: aportaciones de la iconografía a la literatura hagiográfica”, *Memoria Ecclesiae*, XXV, 2004, pp. 199-214.
- ID., “Los sepulcros de los santos constructores del camino a Santiago de Compostela”, *Los caminos de Santiago. Arte, historia, literatura*, M^a del Carmen Lacarra Ducay (coord.), Zaragoza, 2005, pp. 129-167.

- SIMON, D. L., “Un chapiteau de cloître de la cathédrale de Jaca, représentant la psychomachie”, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 12, 1981, pp. 151-159.
- ID., “Le sarcophage de Doña Sancha à Jaca”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10, 1979, pp. 107-124.
- ID., “Sarcophagus of Doña Sancha”, *The Art of Medieval Spain a. d. 500-1200*, New York, 1993, ficha catalográfica n° 105, pp. 229-232.
- ID., “El tímpano de la Catedral de Jaca”, *Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Jaca en la Corona de Aragón (siglo XII- XVIII)*, Zaragoza, 1994, pp. 405-419.
- SIMON, S. C., “L’art roman, source de l’art roman”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XI, 1980, pp. 249-267.
- ID., “Iconografía de un capitel del claustro de la Catedral de Jaca”, *Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Jaca en la Corona de Aragón (siglos XII-XVIII)*, vol. III, Zaragoza, 1994, pp. 223-436.
- SPRINGER, M., “Die Wiederverwendung Antiker Sarkophage”, *Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Kart der Grosse und Papst Leo III in Paderborn*, vol. II, Mainz, 1999, ficha catalográfica X. 41, pp. 758-763.
- El tímpano románico: imágenes, estructuras y audiencias*, Santiago de Compostela, 2003.
- TORRES CARRO, M., “El tiempo representado”, *Anas*, 11-12, 1998-1999, pp. 93-102.
- TOUBERT, H., “Un fresque de San Pedro de Sorpe (Calalogne) et le thème iconographique de l’Arbor Bona-Ecclesia, Arbor Mala-Sinagoga”, *Cahiers Archéologiques*, XIX, 1969, pp. 167-189.
- ID., “Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII^e siècle”, *Cahiers Archéologiques*, XX, 1970, pp. 99-154.

- VALDÉS, M., “Las artes y sus promotores en la época de Fernando III (1217-1252)”, *VIII Congreso de Estudios Medievales Fundación Sánchez Albornoz 2001, Fernando III y su tiempo (1201- 1251)*, León, 2003, pp. 327-257.
- ID., “El Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León”, *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía, t. I*, León, 2001, pp. 73-84.
- VALDEZ DEL ÁLAMO, E., “Lid for the sarcophagus of doña Blanca”, *The art of the medieval Spain. A.d. 500-1200*, New York, 1993, ficha catalográfica nº 106, pp. 232-234.
- ID., “Los reyes hispanos, socios de Cluny”, *Sancho III el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos, vol. II*, Pamplona, 2006, pp. 797-807.
- VALLEJO BOZAL, J., “El ciclo de Daniel en las miniaturas del códice”, *Codex Biblicus Legionensis. Veinte estudios*, León, 1999, pp. 175-186.
- VELMANS, T., “*Quelques versions rares du thème de la Fontaine de Vie dans l’art paléochrétien*”, *Cahiers Archeologiques*, XIX, 1969, pp. 29-43.
- VERGER, J., *La Renaissance du XIIe siècle*, Paris, 1996.
- VIÑAYO, A., *León y Asturias, La España románica*, Madrid, 1987.
- ID., *León roman, Yonne*, 1972.
- ID., *Panteón de San Isidoro de León*, León, 1979.
- ID., “Real Colegiata de San Isidoro”, en *Enciclopedia del románico en Castilla y León*, León, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 534-566.
- ID., *San Isidoro de León. Panteón de los Reyes. Albores románicos: arquitectura, escultura y pintura*, León, 1995.
- WALKER, R., “The Wall Paintings in the Panteón de los Reyes at León: A cycle of intercession”, *The Art Bulletin*, LXXXII, 2, 2000, pp. 200-225.

- WEISBACH, W., *Reforma religiosa y arte medieval, La influencia de Cluny en el románico occidental*, Madrid, 1949.
- WILLIAMS, J. W., "Evidence for a New History", *The Art Bulletin*, vol. LV, 1973, pp. 170-184.
- ID., "Generaciones Abrahæ: iconografía de Reconquista en León". *El tímpano románico: imágenes, estructuras y audiencias*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 155-180.
- ID., *The illustrated Beatus. A Corpus of the illustrations of the commentary on the Apocalypse. Introduction*, vol. I, London, 1994.
- ID., "A source for the capitel of the offering of Abraham in the Panteón of the King in León", *Scritti di Storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Roma, 1980, pp. 25-28.
- ID., "San Isidoro in León: Evidence for a New History", *The Art Bulletin*, 55, 2, 1973, pp. 171-184.
- YARZA LUACES, J., *Arte y Arquitectura en España 500- 1250*, Madrid, 1987.
- ID., *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Madrid, 1998.
- ID., "Del ángel caído al diablo medieval", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 19, 1979, pp. 299-316.
- ZANKER, P. *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Milano, 2002.
- ID., *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992.

VIII. ÍNDICE DEL ANEXO FOTOGRÁFICO.

Fig. 1. Capitel. <i>Personificación de la Lujuria.</i> León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón	245
Fig. 2. Sarcófago romano. <i>Leyenda de Orestes.</i> Roma, Museos Vaticanos	245
Fig. 3. Capitel. <i>Hombres luchando y serpientes.</i> Palencia, Museo Arqueológico. (Procedente de la iglesia de San Martín de Frómista).....	246
Fig. 4. Sarcófago romano. <i>Leyenda de Orestes.</i> Madrid, Museo Arqueológico. (Procedente de la iglesia de Santa María de Husillos)	246
Fig. 5. Sarcófago paleocristiano de <i>Ithacius.</i> <i>Aves afrontadas.</i> Oviedo, catedral	247
Fig. 6. Sarcófago romano. <i>El Rapto de Prosepina.</i> Aachen, Museo de la Capilla Palatina	247
Fig. 7. Dibujo de la Tumba de Carlomagno. (Según F. Cabrol y H. Leclercq).....	248
Fig. 8. Planta. <i>Basílica y Panteón Real.</i> León, Real Colegiata de San Isidoro. (Según M. Durliat)	248
Fig. 9. Planta. <i>Panteón Real.</i> León, Real Colegiata de San Isidoro. (Según M. Durliat).....	249
Fig. 10. Planta. <i>Basílica Huerta de Nicomedes de Miranda.</i> Sevilla, Gerena. (Según I. G. Bango Torviso)	249
Fig. 11. Planta, <i>Panteón Real.</i> Oviedo, Santa María la Real. (Según I. G. Bango Torviso)	250
Fig. 12. Dibujo. <i>Sección longitudinal del pórtico.</i> Teverga, Colegiata de San Pedro, Panteón. (Según H. Schlunk y J. Manzares).....	250

Fig. 13. Reconstrucción planimétrica. León, Panteón del monasterio de San Juan y San Pelayo. (Según I. G. Bango Torviso)	251
Fig. 14. Mosaicos paleocristianos. <i>Cacería y escenas veterotestamentarias.</i> Tarragona, Centcelles, Mausoleo	251
Fig. 15. Capitel. <i>El Sacrificio de Isaac.</i> León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón Real	252
Fig. 16. Capitel. <i>El Sacrificio de Isaac.</i> Jaca, catedral, portada meridional	252
Fig. 17. Capitel. <i>Abraham y el Ángel.</i> Jaca, catedral, portada meridional	253
Fig. 18. Capitel. <i>Moisés portando las tablas de la Ley.</i> León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón	253
Fig. 19. Capitel. <i>Balaam y la burra.</i> León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón	254
Fig. 20. Capitel. <i>El pueblo de Israel.</i> León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón	254
Fig. 21. Sarcófago paleocristiano. <i>Paso del Mar Rojo.</i> Arles, Museo Provincial	255
Fig. 22. Capitel. <i>Daniel en el foso de los leones.</i> León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón	255
Fig. 23. a. Fragmento de relieve. <i>Detalle de la figura del león.</i> El Cairo Viejo, Museo de Arte Copto	256
Fig. 23. b. Capitel. <i>Detalle de la figura del león.</i> León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón	256
Fig. 24. Capitel. <i>Daniel en el foso de los leones.</i> Toulouse, basílica de Saint-Sernin	257

Fig. 25. Mosaico. <i>Daniel en el foso de los leones.</i> Túnez, Museo del Bardo	257
Fig. 26. Capitel. <i>Daniel en el foso de los leones.</i> Santiago de Compostela, catedral, tribunas	258
Fig. 27. Capitel. <i>Daniel en el foso de los leones.</i> Jaca, catedral, portada occidental.....	258
Fig. 28. Capitel. <i>La Resurrección de Lázaro.</i> León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón	259
Fig. 29. Capitel. <i>La Curación del Leproso.</i> León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón	259
Fig. 30. Dibujo. <i>Resurrección de Lázaro.</i> Brescia, Museo de Arte y Arqueología. (Según F. Cabrol y H. Leclercq)	260
Fig. 31. Capitel. <i>Cazador alanceando un felino.</i> León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón	260
Fig. 32. Capitel. <i>David acosando al oso.</i> Orense, catedral, portada meridional.....	261
Fig. 33. Dibujo. <i>El cazador del león.</i> Antioquía, Museo de Antigüedades. (Según M. Crippa)	261
Fig. 34. Mosaico del Hinojal. <i>Cazador alanceando al jabalí.</i> Mérida, Museo Nacional de Arte Romano. (Procedente de Badajoz, Villa del Hinojal).....	262
Fig. 35. Sarcófago paleocristiano. <i>Apostolado y Buen Pastor.</i> Toulouse, Museo de los Agustinos	262
Fig. 36. Capitel. <i>Grifos afrontados flanqueando un cáliz.</i> León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón.....	263

Fig. 37. Capitel. <i>Grifos afrontados flanqueando un cáliz.</i> Santiago de Compostela, catedral.....	263
Fig. 38. Sepulcro de doña Sancha. <i>Grifos afrontados.</i> Jaca, Monasterio de las Madres Benedictinas. (Procedente de Santa María de Santa Cruz de La Serós).....	264
Fig. 39. Lápida sepulcral. <i>Grifo.</i> Huesca, San Juan de la Peña, Panteón	264
Fig. 40. Urna funeraria de P.Volumnius. <i>Aves, cráteras y vegetales.</i> Perugia, Museo Arqueológico Provincial	265
Fig. 41. Capitel. <i>Aves afrontadas bebiendo de crátera.</i> León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón.....	265
Fig. 42. Pintura mural. <i>Aves bebiendo de una fuente.</i> Pompeya, Casa del Brazalete de Oro	266
Fig. 43. Capitel. <i>Piñas.</i> León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón.....	266
Fig. 44. Dibujo. <i>El atrio vaticano.</i> Roma, Ciudad del Vaticano. (Según F. Cabrol y H. Leclercq).....	267
Fig. 45. a. Mosaico. <i>Aves bebiendo de cantharus y piñas.</i> Roma, Mausoleo de Santa Constanza	267
Fig. 45. b. Mosaico. <i>Jarra y piñas.</i> Roma, Mausoleo de Santa Constanza.....	268
Fig. 46. Piña de bronce. Aquisgrán, atrio de la Capilla Palatina.....	268
Fig. 47. Capitel. <i>Balaam y la burra.</i> Jaca, catedral, portada meridional	269
Fig. 48. Dibujo. <i>Daniel rechazando adorar la serpiente de los babilonios.</i> Jaca, catedral, portada occidental. (Según S. Moralejo).....	269
Fig. 49. a. Capitel. <i>El Sacrificio de Isaac.</i> León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón	270

Fig. 49. b. Capitel. <i>El Sacrificio de Isaac.</i> Jaca, catedral, portada meridional.....	270
Fig. 50. a. Capitel. <i>Balaam y la burra.</i> León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón	271
Fig. 50. b. Capitel. <i>Balaam y la burra.</i> Jaca, catedral, portada meridional	271
Fig. 51. a. Capitel. <i>Daniel en el foso de los leones.</i> León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón.....	272
Fig. 51. b. Capitel. <i>Daniel en el foso de los leones.</i> Jaca, catedral, portada occidental.....	272
Fig. 52. Capitel. <i>La orante.</i> Teverga, Colegiata de San Pedro, pórtico	273
Fig. 53. Capitel. <i>Balaam y el ángel de Yahvé.</i> Palencia, Carrión de los Condes, Iglesia de San Zoilo	273
Fig. 54. Dibujo. <i>Cantharus.</i> Roma, Ciudad del Vaticano, basílica de San Pedro. (Según F. Cabrol y H. Leclercq).....	274
Fig. 55. Fustes marmóreos. <i>Escenas de putti vendiendo.</i> Santiago de Compostela, catedral, museo. (Procedentes de la Puerta Francígena)	274
Fig. 56. Mosaicos. <i>Escenas de vendimia con puttis.</i> Roma, Santa Constanza	275
Fig. 57. Sarcófago de Constantina. <i>Puttis vendimiando.</i> Roma, Museo Pío Clementino	275
Fig. 58. a. Capitel. <i>Aves afrontadas bebiendo de un cáliz.</i> León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón	276
Fig. 58. b. Fuste de columna. <i>Aves afrontadas bebiendo de un cáliz.</i> Santiago de Compostela, catedral, fachada de Platerías	276

Fig. 59. **Basa de columna.** *Piñas a modo de garras.* León, Museo Provincial. (Procedente del monasterio de San Benito de Sahagún, Panteón)..... 277

IX. ANEXO FOTOGRAFICO.



Fig. 1. **Capitel.** Personificación de la Lujuria.
León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón.



Fig. 2. **Sarcófago romano.** *Leyenda de Orestes*
Roma, Museos Vaticanos.



Fig. 3. **Capitel.** Hombres luchando y serpientes.
Palencia, Museo Arqueológico.
(Procedente de la iglesia de San Martín de Frómista).



Fig. 4. **Sarcófago romano.** *Leyenda de Orestes.*
Madrid, Museo Arqueológico.
(Procedente de la iglesia de Santa María de Husillos).

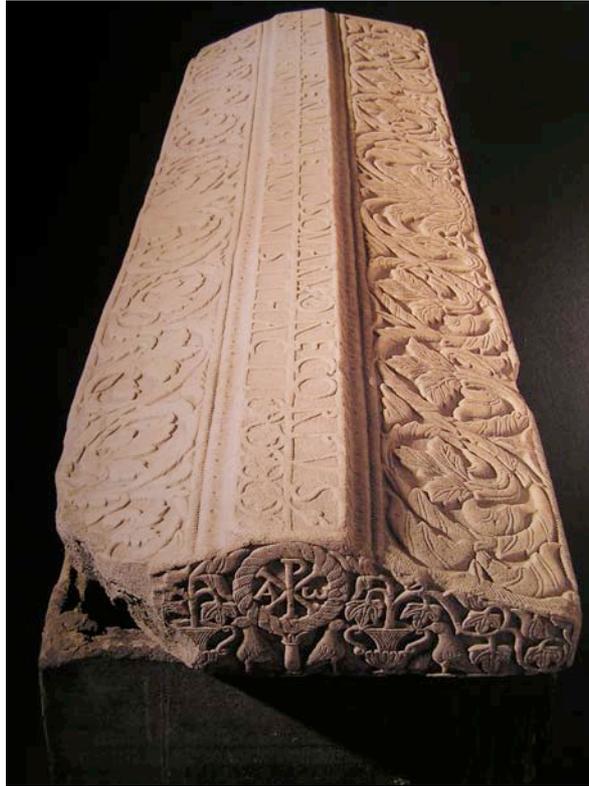


Fig. 5. Sarcófago paleocristiano de *Ithacius*. *Aves afrontadas*.
Oviedo, catedral.



Fig. 6. Sarcófago romano. *El Rapto de Prosepina*.
Aachen, Museo de la Capilla Palatina.



Fig. 7. Dibujo de la Tumba de Carlomagno.
(Según F. Cabrol y H. Leclercq).

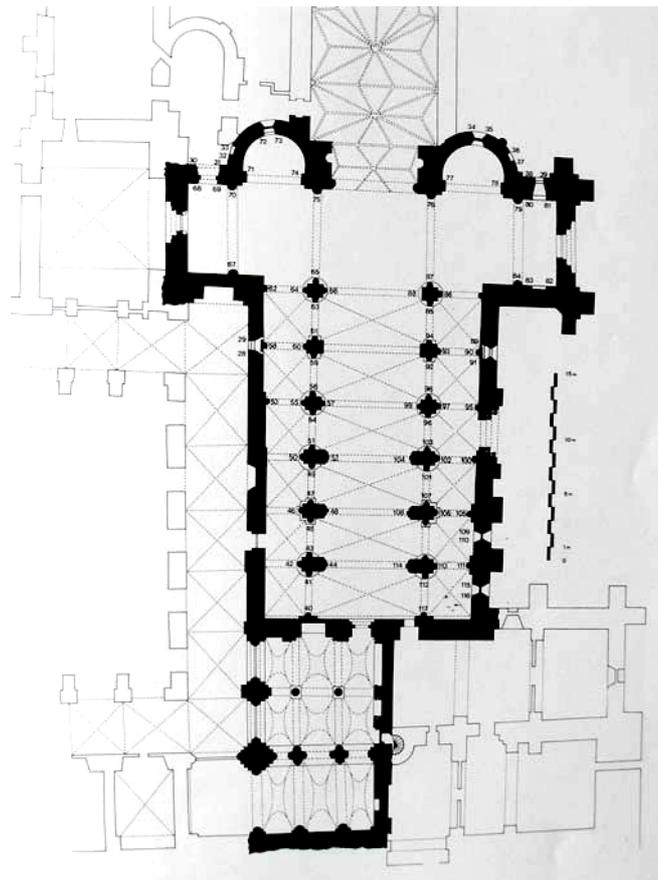


Fig. 8. **Planta.** Basílica y Panteón Real.
León, Real Colegiata de San Isidoro.
(Según M. Durliat).

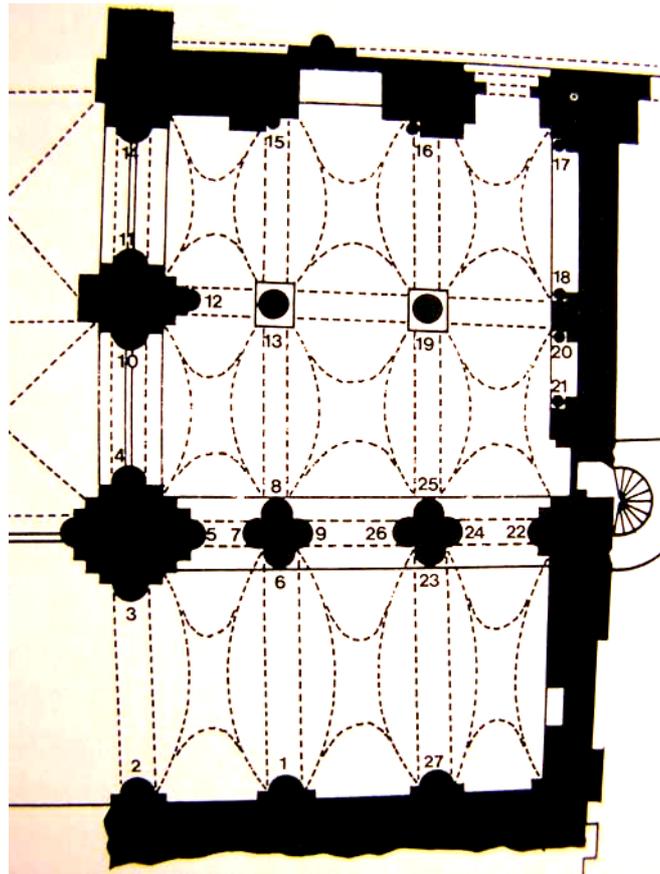


Fig. 9. **Planta.** *Panteón Real.*
 León, Real Colegiata de San Isidoro.
 (Según M. Durliat).

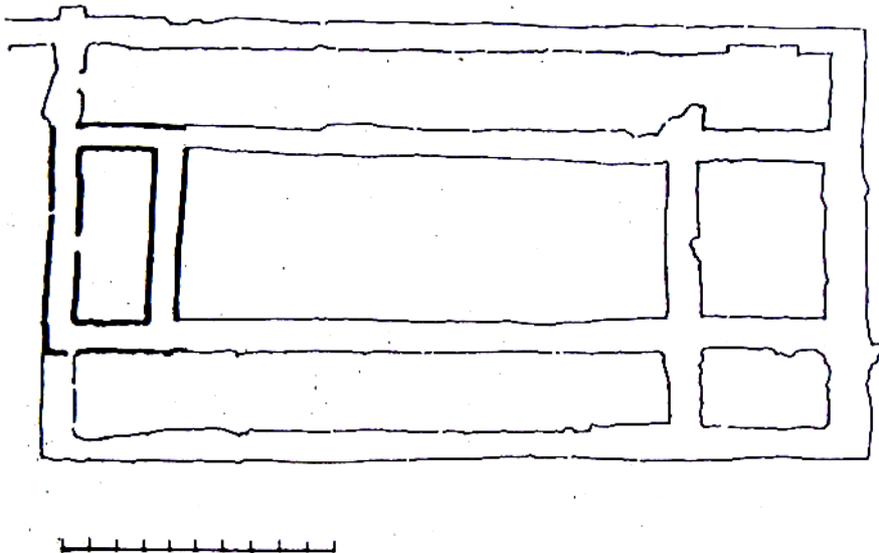


Fig. 10. **Planta.** *Basílica Huerta de Nicomedes de Miranda.*
 Sevilla, Gerena.
 (Según I. G. Bango Torviso).

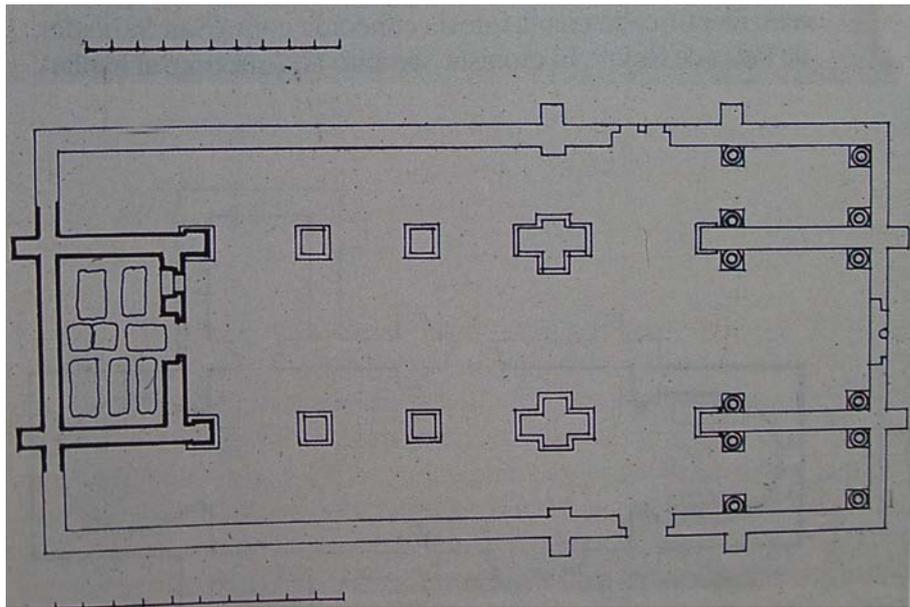


Fig. 11. **Planta**, *Panteón Real*.
Oviedo, Santa María la Real.
(Según I. G. Bango Torviso).

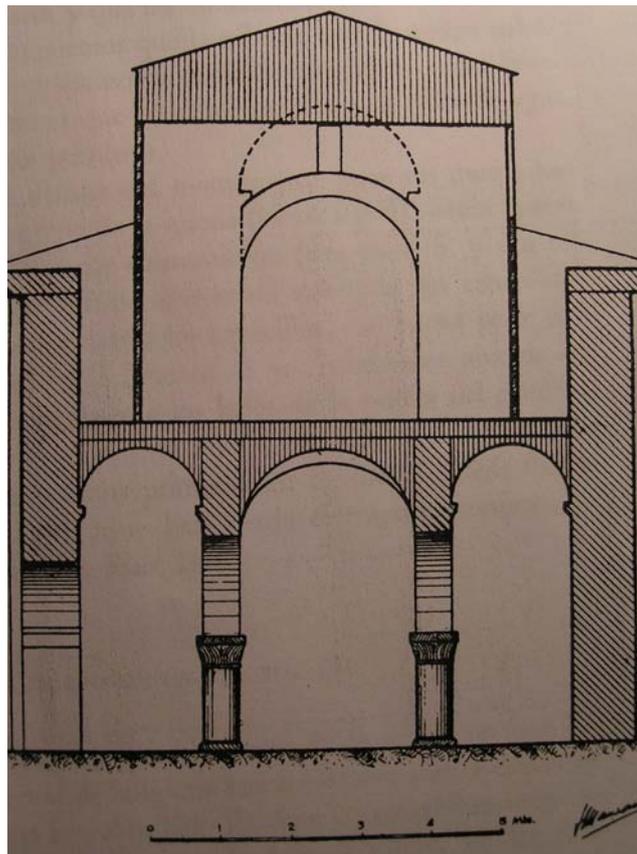


Fig. 12. **Dibujo**. Sección longitudinal del pórtico.
Teverga, Colegiata de San Pedro, Panteón.
(Según H. Schlunk y J. Manzares).

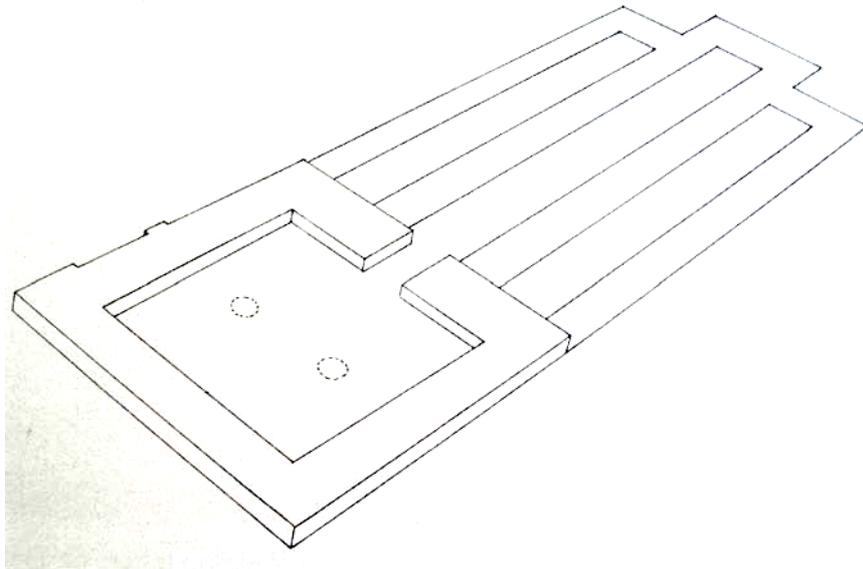


Fig. 13. **Reconstrucción planimétrica.**
 León, Panteón del monasterio de San Juan y San Pelayo.
 (Según I. G. Bango Torviso).

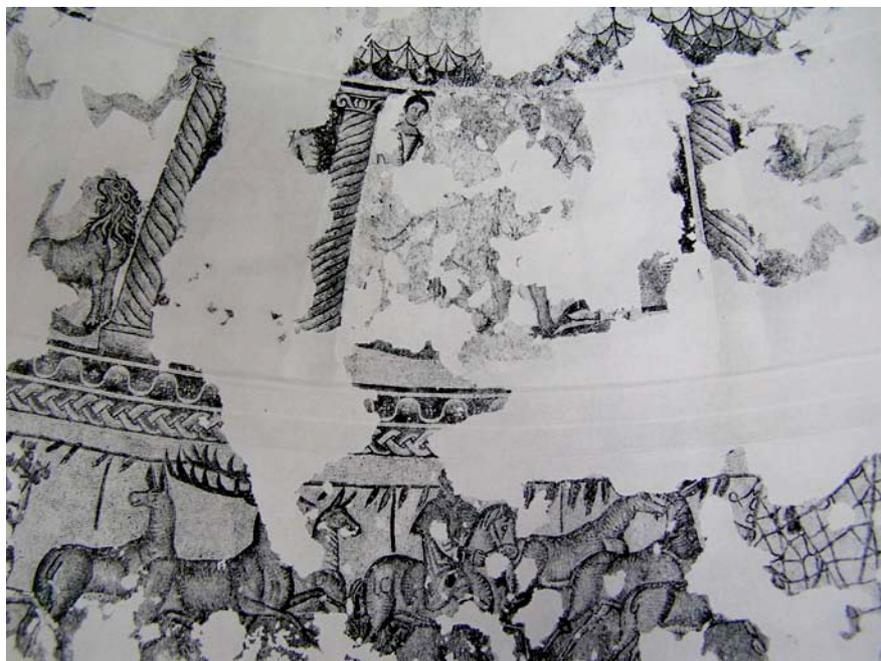


Fig. 14. **Mosaicos paleocristianos.** Cacería y escenas veterotestamentarias.
 Tarragona, Centcelles, Mausoleo.



Fig. 15. **Capitel.** El Sacrificio de Isaac.
León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón Real.



Fig. 16. **Capitel.** El Sacrificio de Isaac.
Jaca, catedral, portada meridional.

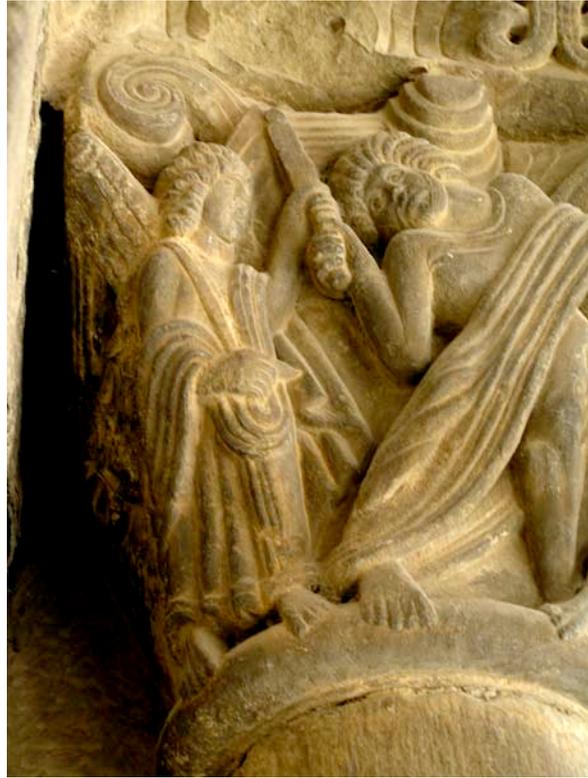


Fig. 17. **Capitel.** *Abraham y el Ángel.*
Jaca, catedral, portada meridional.



Fig. 18. **Capitel.** *Moisés portando las tablas de la Ley.*
León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón.



Fig. 19. **Capitel.** *Balaam y la burra.*
León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón.



Fig. 20. **Capitel.** *El pueblo de Israel.*
León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón.



Fig. 21. **Sarcófago paleocristiano.** *Paso del Mar Rojo.*
Arles, Museo Provincial.



Fig. 22. **Capitel.** Daniel en el foso de los leones.
León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón.



Fig. 23 a. **Fragmento de relieve.** *Detalle de la figura del león.*
El Cairo Viejo, Museo de Arte Copto.



Fig. 23 b. **Capitel.** *Detalle de la figura del león.*
León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón.



Fig. 24. **Capitel.** Daniel en el foso de los leones.
Toulouse, basílica de Saint-Sernin.



Fig. 25. **Mosaico.** Daniel en el foso de los leones.
Túnez, Museo del Bardo.



Fig. 26. **Capitel.** Daniel en el foso de los leones.
Santiago de Compostela, catedral, tribunas.



Fig. 27. **Capitel.** Daniel en el foso de los leones.
Jaca, catedral, portada occidental.



Fig. 28. **Capitel.** La Resurrección de Lázaro.
León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón.



Fig. 29. **Capitel.** La Curación del Leproso.
León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón.



Fig. 30. **Dibujo.** *Resurrección de Lázaro.* Brescia, Museo de Arte y Arqueología.
(Según F. Cabrol y H. Leclercq).



Fig. 31. **Capitel.** Cazador alanceando un felino.
León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón.



Fig. 32. **Capitel.** David acosando al oso.
Orense, catedral, portada meridional.



Fig. 33. **Dibujo.** El cazador del león.
Antioquía, Museo de Antigüedades.
(Según M. Crippa).



Fig. 34. **Mosaico del Hinojal.** *Cazador alanceando al jabali.*
 Mérida, Museo Nacional de Arte Romano.
 (Procedente de Badajoz, Villa del Hinojal).



Fig. 35. **Sarcófago paleocristiano.** *Apostolado y Buen Pastor.*
 Toulouse, Museo de los Agustinos.



Fig. 36. **Capitel.** Grifos afrontados flanqueando un cáliz.
León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón.



Fig. 37. **Capitel.** *Grifos afrontados flanqueando un cáliz.*
Santiago de Compostela, catedral.



Fig. 38. **Sepulcro de doña Sancha.** *Grifos afrontados.*
Jaca, Monasterio de las Madres Benedictinas.
(Procedente de Santa María de Santa Cruz de La Serós).



Fig. 39. **Lápida sepulcral.** *Grifo.*
Huesca, San Juan de la Peña, Panteón.



Fig. 40. **Urna funeraria de P. Volumnius.** *Aves, cráteras y vegetales.*
Perugia, Museo Arqueológico Provincial.



Fig. 41. **Capitel.** *Aves afrontadas bebiendo de crátera.*
León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón.



Fig. 42. **Pintura mural.** Aves bebiendo de una fuente.
Pompeya, Casa del Brazalete de Oro.



Fig. 43. **Capitel.** *Piñas.*
León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón.

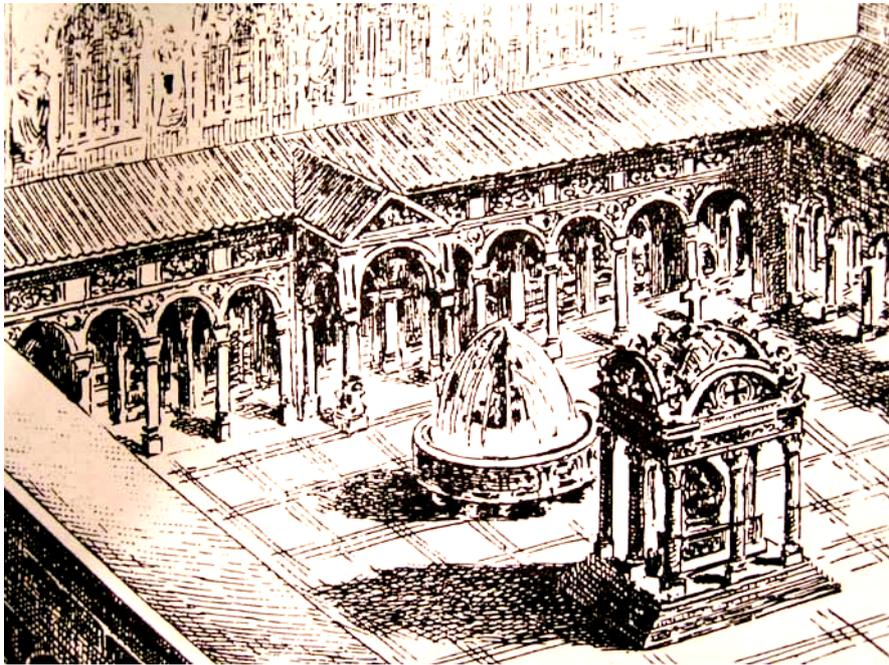


Fig. 44. **Dibujo.** *El atrio vaticano.*
Roma, Ciudad del Vaticano.
(Según F. Cabrol y H. Leclercq).



Fig. 45 a. **Mosaico.** *Aves bebiendo de cantharus y piñas.*
Roma, Mausoleo de Santa Constanza.



Fig. 45 b. **Mosaico.** Jarra y piñas.
Roma, Mausoleo de Santa Constanza



Fig. 46. **Piña de bronce.**
Aquisgrán, atrio de la Capilla Palatina.



Fig. 47. **Capitel.** *Balaam y la burra.*
Jaca, catedral, portada meridional.

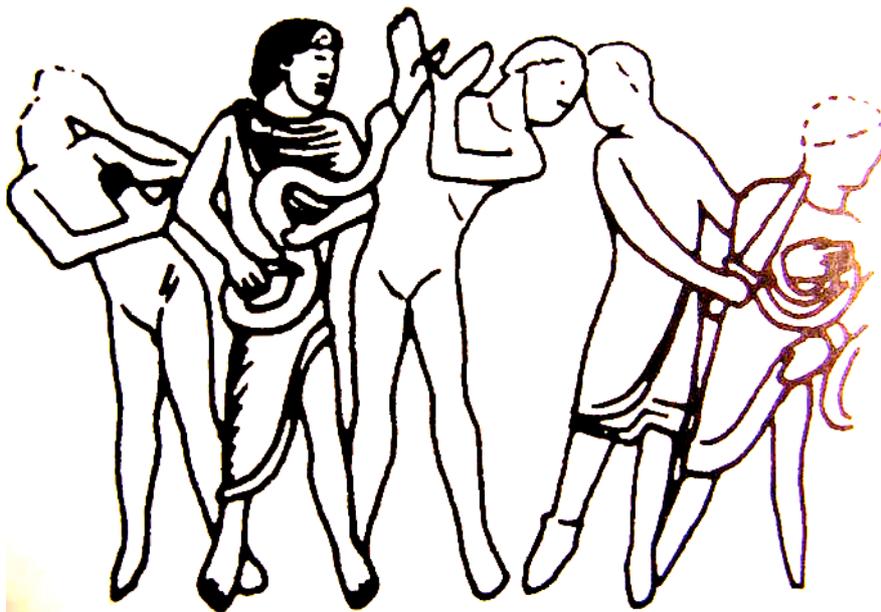


Fig. 48. **Dibujo.** *Daniel rechazando adorar la serpiente de los babilonios.*
Jaca, catedral, portada occidental.
(Según S. Moralejo).



Fig. 49 a. **Capitel.** El Sacrificio de Isaac.
León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón.



Fig. 49 b. **Capitel.** El Sacrificio de Isaac.
Jaca, catedral, portada meridional.



Fig. 50 a. **Capitel.** *Balaam y la burra.*
León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón.



Fig. 50 b. **Capitel.** *Balaam y la burra.*
Jaca, catedral, portada meridional.



Fig. 51 a. **Capitel.** Daniel en el foso de los leones.
León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón.



Fig. 51 b. **Capitel.** Daniel en el foso de los leones.
Jaca, catedral, portada occidental.



Fig. 52. **Capitel.** *La orante.*
Teverga, Colegiata de San Pedro, pórtico.



Fig. 53. **Capitel.** *Balaam y el ángel de Yahvé.*
Palencia, Carrión de los Condes, Iglesia de San Zoilo.

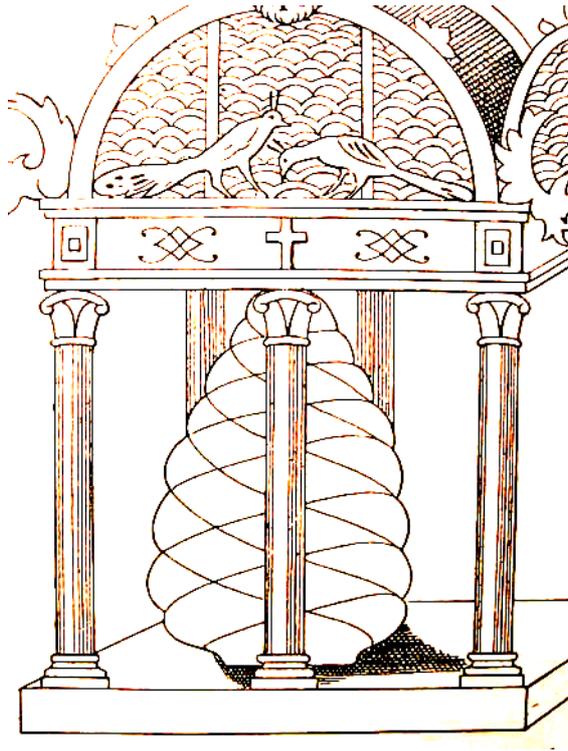


Fig. 54. **Dibujo.** *Cantharus*.
Roma, Ciudad del Vaticano, basílica de San Pedro.
(Según F. Cabrol y H. Leclercq).



Fig. 55. **Fustes marmóreos.** *Escenas de putti vendiendo*.
Santiago de Compostela, catedral, museo.
(Procedentes de la Puerta Francígena).



Fig. 56. **Mosaicos.** *Escenas de vendimia con puttis.*
Roma, Santa Constanza.



Fig. 57. **Sarcófago de Constantina.** *Puttis vendimiando.*
Roma, Museo Pio Clementino.



Fig. 58 a. **Capitel.** *Aves afrontadas bebiendo de un cáliz.*
León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón.



Fig. 58 b. **Fuste de columna.** *Aves afrontadas bebiendo de un cáliz.*
Santiago de Compostela, catedral, fachada de Platerías.



Fig. 59. **Basa de columna.** *Piñas a modo de garras.*
León, Museo Provincial.
(Procedente del monasterio de San Benito de Sahagún, Panteón).