

Entre la tradición y la reforma. A vueltas de nuevo con las portadas de San Isidoro de León.

Marta Poza Yagüe

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XV, 2003

RESUMEN

Si hay un punto en el que prácticamente todos los investigadores están de acuerdo, es en afirmar que los dos ingresos meridionales de San Isidoro pueden ser considerados, con toda probabilidad, como los primeros ejemplos de portada historiada en los que se han integrado elementos esculpturados como tímpanos, capiteles, relieves paramentales y metopas, conservados en la actual comunidad castellano-leonesa. Pero aun partiendo de esta premisa, no es menos cierto que desde las primeras décadas del siglo pasado, su cronología viene siendo condicionada por un complicado entramado de relaciones estilísticas entre una y otra vertiente de los Pirineos; debate en el que han primado más intereses nacionalistas que criterios puramente artísticos y arqueológicos. Un análisis global del panorama histórico, social, político y religioso que rodeó la construcción de la basílica, dejando hablar al edificio propiamente dicho y cotejando los datos con las informaciones proporcionadas por las fuentes de época, puede dar lugar a conclusiones sensiblemente diferentes (Fig. 1).

ABSTRACT

Mostly all researchers agree in confirming that both southern portals of San Isidoro de León are likely to be the first existing examples of great romanesque portals in present Castilla y León, containing in their structures sculptural elements such as tympana, capitals, wall-reliefs and metopes. But even if this is true, it is no less that since the first decades of the 20th century their chronology has been affected by a complex framework of stylistic relationships taking place both sides of the Pyrenees; a discussion influenced more by jingoistic interests rather than by an artistic and archaeological point of view. A global analysis on the historical, social, political and religious background involving the construction of the basilica, adding to it all the information provided by contemporary sources and allowing the building structures to speak for themselves, may provide us with a different conclusion (Fig. 1).

En un trabajo reciente, Rose Walker ha estudiado el conjunto pictórico del *Panteón Real* articulado, según su criterio, en función de un complejo programa iconográfico de lectura penitencial que, por encima de la simple exposición seriada de distintos pasajes de los ciclos de Infancia, Pascua y Apocalipsis, tiene como fin poner de manifiesto la idea de la Resurrección al final

de los tiempos a través del sacrificio eucarístico; idea que encuentra fundada tanto en conceptos propios de la antigua liturgia hispana, como en otros pertenecientes ya al nuevo rito romano no asimilados todavía en su integridad. Y a su vez, todo ello orientado a honrar la perpetua memoria de sus fundadores, los reyes Fernando I y Sancha, representados de rodillas al pie



Fig. 1. Posición de las portadas en el muro meridional.

del Crucificado en uno de los paneles del muro oriental del cementerio¹.

Como expone, cada uno de los motivos escogidos no responde a una elección arbitraria. Al contrario, son distintas piezas que, reunidas, forman parte de una plegaria única dirigida a interceder por el alma de los piadosos monarcas enterrados bajo sus bóvedas, para de este modo asegurarse su salvación². Contemplado bajo este prisma, el programa iconográfico del Panteón constituiría, en el propio lugar de reposo de los restos regios, un eco visual de las ceremonias propiciatorias que, con el mismo fin, celebraban los monjes de la lejana abadía de Cluny coincidiendo con los aniversarios del óbito de Fernando³.

Ambos aspectos del ciclo pictórico leonés -el penitencial y el conmemorativo-, base del estudio de Walker y sobre los que insistirán igualmente otros autores⁴, habían sido ya unificados por S. Moralejo al subrayar la importancia de la representación clipeada del *Cordero Místico* sostenido por arcángeles, figurado en el tímpano de la puerta que comunicaba cementerio y templo⁵. Para él, el motivo, por encima del simbolismo eucarístico evidente, se presenta en mayor medida como emblema del *Agnus*

*Dei qui tollit peccata mundi*⁶. Es precisamente este elemento el que nos proporciona las claves fundamentales que nos permiten intuir que, con independencia de lecturas paralelas, el programa iconográfico de la *Puerta del Cordero* no es sino una extensión del proyectado para el Panteón, con el que comparte una misma finalidad y significado. Como veremos a continuación, las coincidencias temáticas entre ellos se multiplican hasta el punto de poder afirmar que, prácticamente, no existe ningún motivo en el ingreso que no tenga su correspondiente en el cementerio⁷.

PANTEÓN REAL Y PORTADA DEL CORDERO PUESTOS EN PARALELO.

Desde su publicación hace ya algunas décadas, los conocidos trabajos de los Profs. Williams y Moralejo se han convertido en punto de partida fundamental para la correcta comprensión de la dimensión sacramental -eucarística y bautismal-, que manifiestan las imágenes de esta portada⁸. Según estas interpretaciones, y considerando la superposición en el tímpano del *Agnus Dei* al

episodio del *Sacrificio de Isaac*, el paralelismo eucarístico es doble y recíproco. Por un lado, la ofrenda que hace Abraham a Yahvé de su único hijo fue tenida siempre como prefigura del sacrificio del Hijo de Dios, cuya figuración simbólica era el *Cordero Místico*⁹; por otro, la presencia del carnero que va a sustituir al joven como víctima propiciatoria tiene su equivalente en el *Cordero* de la parte superior, ya que también Cristo sustituyó a toda la humanidad sobre la cruz del Gólgota para su Redención¹⁰. Como señalara Williams, esta asociación, originaria del ámbito litúrgico y presente en el canon de la Misa, lejos de ser ajena a la plástica del momento fue tema de representación común en altares portátiles otomanos del siglo XI¹¹.

Sobre estos relieves, la visión de las metopas con los signos del zodíaco suponían una alusión alegórica del bautismo al ser contempladas bajo el prisma moralizador del sermón catecumenal de Zenón de Verona¹².

Pero sin embargo, dentro de estas mismas lecturas, placas como las de *San Isidoro* y *San Pelayo* justificaban su presencia únicamente en su calidad de patronos del templo, mientras que los paneles efigiando a *David* y *sus músicos* eran mencionados como piezas de naturaleza prácticamente decorativa sin mayor trascendencia dentro del programa general de la fachada¹³. Una interpretación de los mismos personajes en función de las prácticas piadosas que rodearon los últimos años -y en especial los últimos días- de Fernando I, pueden sacan a la luz un nuevo programa unitario de simbología funerario-intercesoria parejo al desarrollado en el Panteón.

No son pocos los testimonios documentales que nos descubren a un Fernando I profundamente religioso y especialmente preocupado por asegurarse la salvación de su alma. Para ello no sólo funda y protege numerosos templos y monasterios, sino que los dota con largueza, estableciendo a la vez una potente alianza con una de las casas que gozaba de mayor prestigio y poder dentro de la Cristiandad Occidental: la abadía borgoñona de Cluny. Pero por encima de todos estos actos, uno destaca de modo principal: la reedificación en sillería *-lapidea-* de la antigua iglesia de San Juan Bautista y San Pelayo de León, *qui olim fuit lutea*, actuación seguramente determinada por su decisión de elegir la capital leonesa como lugar para su futuro enterramiento en detrimento de otros posibles panteones reales como Oña (justificado por su estirpe navarra al ser hijo de Sancho el Mayor), o Arlanza (como al parecer fue su primera intención en la que primaba su condición de Rey de Castilla, y para cuyo fin hizo trasladar al monasterio burgalés los restos de los mártires abulenses Vicente, Sabina y Cristeta). Para ennoblecerla convenientemente, hace traer desde Sevilla las reliquias del que tal vez fuera la figura fundamental de la Iglesia hispana medieval, San Isidoro. Sobre su llegada a León en diciembre de 1063, de su acomodo en el



Fig. 2. Portada del Cordero. Vista general.



Fig. 3. Portada del Cordero. Tímpano.

altar principal de la nueva basílica que a partir de este momento cambiaría de advocación, así como de la cuantiosa donación de libros, enseres litúrgicos, relicarios y tierras que la pareja regia dispuso para conmemorar el evento, dan prolija información las fuentes¹⁴.

Sólo dos años después, en 1065, es precisamente el espacio situado delante de este altar que albergaba los restos de Isidoro, el escenario escogido por el rey para ser protagonista de un complicado rito funerario cuando, ante su muerte inminente, decide recrear los acontecimientos que rodearon los últimos días del santo obispo hispalense¹⁵, en lo que parece ser una decisión que seguramente llevaría madurando largo tiempo¹⁶. De la descripción de los mismos proporcionada por el *Silense*, dos datos merecen ser destacados. En primer lugar, el interés del cronista por dejar claro que los oficios siguieron las



Fig. 4. Portada del Cordero. Tímpano: Sacrificio de Isaac.



Fig. 5. Portada del Cordero. Tímpano: Agnus Dei.

fórmulas de la antigua liturgia hispana *-more Toletano-*. En segundo, el marcado carácter penitencial y de renuncia del mundo que se desprende de la narración de todos los actos del drama¹⁷. Idénticos contenidos han sido analizados para uno de los objetos más representativos donado por la pareja regia con ocasión de la recepción del cuerpo del santo en León: el crucifijo de marfil con la imagen del crucificado *in similitudinem nostri Redemptoris Crucifixi*. Su iconografía, articulada en función del tema de la Muerte y Resurrección, parece inspirada en el Oficio de Difuntos tal y como éste quedaba prescrito en el *Liber Ordinum* seguido por el rito hispano¹⁸. No extrañaría por ello que tal vez el relicario también hubiera sido concebido con antelación para ser destinado a formar parte fundamental del ornamento litúrgico que necesariamente debió de presidir esta escena. De ser así, sería un nuevo dato que reforzaría la idea de la preocupación que sintió siempre Fernando por su muerte, y que le llevaría a diseñar con anticipación el marco en el que ésta aconteciese¹⁹.

Con el relato funerario como marco de referencia, vamos a tratar de explicar el mensaje iconográfico de la *Portada del Cordero* (Fig. 2).

El núcleo programático no varía, sigue siendo el eje vertical trazado por la superposición del *Agnus Dei* al *Sacrificio de Isaac* (Fig. 3). Pero no entendidos únicamente como símbolos eucarísticos, sino como imagen dúplice de Salvación y Resurrección. Desde época paleocristiana, episodios bíblicos como el presente de Isaac, junto a otros tales como *Noé durante el diluvio*, *Daniel en el foso de los leones*, *los tres jóvenes hebreos en la hoguera*, *la resurrección de Lázaro* o *la curación del paralítico*, comienzan a formar parte de la iconografía de sarcófagos y catacumbas significando, a modo de metáfora visual, lo mismo que expresaba la plegaria del Oficio de Difuntos conocida como *ordo de commendationis animae*: mostrar los precedentes de la ayuda divina en favor del alma de un fiel, expresando el deseo de

que también Dios sea benévolo con el difunto que acaba de fallecer y que ha sido enterrado allí mismo, según la fórmula *Dios mío, sálvame, como tú has salvado a Daniel, Noé...*²⁰. Al menos cuatro de estos temas fueron incluidos dentro del conjunto de capiteles que se tallaron para el Panteón Real, siendo indudable que esta plegaria intercesora debió estar en la mente del responsable del conjunto icónico -escultórico y pictórico- del ámbito cementerial²¹. Son los ya mencionados de la *Resurrección de Lázaro* y la *Curación del leproso* en las jambas de la puerta de acceso a las naves de la iglesia, y los de *Daniel en el foso de los leones* y el propio del *Sacrificio de Isaac*, en sendos capiteles de dos de los soportes principales del complejo²².

Esta última pieza, para la que se ha propuesto como fuente de inspiración la decoración de un sarcófago paleocristiano galo del siglo IV²³, comparte ciertas particularidades iconográficas con el relieve del tímpano. La más evidente es la inclusión en ambas escenas de un ángel presentando a Abraham el carnero que sustituirá al joven sobre el altar de la oblación. Detalle ausente en el relato bíblico, es sin embargo habitual en las exégesis de origen hebreo desde fecha temprana; fue reproducido en miniaturas islámicas; y conocido por el occidente cristiano, al menos desde época carolingia, cuando aparece reflejado en algunos comentarios sobre el Génesis de Alcuino de York²⁴.

Sobre el animal, y también en ambos casos, desciende la gran *Mano de Dios* que avanza hacia la cabeza del Patriarca, convirtiéndose en objeto de atención por parte del mismo. Con su presencia justificada no sólo por ser la causa eficiente que evita que Isaac sea finalmente inmolado, la *Dextera Domini* fue entendida en la época como uno de los signos funerarios por excelencia, imagen de la *receptio in caelum* (Fig. 4). Así se evidencia, por ejemplo, en otro de los monumentos capitales para el estudio del nacimiento de la escultura románica en los reinos del noroeste peninsular: la lauda sepulcral de



Fig. 6. *Portada del Cordero. Relieves paramentales: David y sus músicos.*

Alfonso Ansúrez (h. 1093), procedente del cercano monasterio de Sahagún. Como en el tímpano legionense, otra gran mano surge de uno de los extremos de la cubierta avanzando en dirección hacia la figura del difunto quien, a su vez y en un gesto recíproco, levanta las suyas hacia la extremidad que se le aproxima como tratando de establecer un contacto directo con ella. Es, sin lugar a dudas, la misma intensidad dramática que trasmite la mirada fija de Abraham en la *mano* de la portada. Por encima del mero gesto de bendición, la estrecha relación que se establece entre ambos motivos ha sido comprendida, para el caso concreto del sarcófago, como una alegoría que anticiparía la Resurrección de la carne el Día del Juicio cuando, trasladado el cuerpo por la *mano divina* hasta la Jerusalén Celeste -insinuada por los diseños estrellados de los que parte-, se reunirá allí con su alma para ocupar el lugar asignado²⁵. En el caso de Alfonso Ansúrez, con los elegidos a la *derecha de Cristo*, según una doble interpretación de la inscripción tallada junto a la imagen: *DEXTRA XPI*²⁶.

Continuando la lectura de los relieves del tímpano en sentido ascendente, de la Resurrección es testimonio inequívoco el *Agnus Dei*. Enmarcado por un clipeo sostenido por ángeles, simboliza su victoria sobre la Muerte.

Pero, tal y como interpretó Moralejo idéntica imagen en las pinturas del Panteón, es además el *Cordero Redentor que quita los pecados del mundo*, reforzando así el mensaje penitencial que subyace en el conjunto de relieves de la portada²⁷ (Fig. 5).

Hacia Él se dirigen otras dos figuras nimbadas, aladas y portando sendas cruces con la mano izquierda mientras señalan hacia lo alto con la diestra, que sirven de transición -y no sólo topográfica-, entre el relieve del Cordero y el de Abraham. Seguramente podamos identificarlas, no de modo gratuito, con los arcángeles Miguel y Gabriel. Para ello es preciso que recurramos de nuevo a la tapa del sepulcro de Alfonso Ansúrez. Inmediatamente después de la efigie del difunto, un águila, símbolo del evangelista Juan, es seguida por la imagen frontal de un ángel que porta una cruz con la mano izquierda a la vez que señala hacia lo alto con la derecha. La inscripción adjunta no deja lugar a dudas sobre su identidad: *MICHAEL ARCHANGELUS*. A su lado, otra figura similar que ha sustituido el atributo cruciforme de la anterior por un incensario. Gracias de nuevo al complemento epigráfico sabemos que se trata de *GABRIEL ANGELUS*. La terna se completa en la otra vertiente con la incorporación de *RAPHAEL ANG(E)L(U)S*, sosteniendo un

libro. Desde los comienzos del Cristianismo, a los tres se les atribuye el escatológico papel de *psicopompos*, de ser los intercesores, guías y portadores del alma en su último viaje²⁸.

La identidad de gestos y atributos entre el Miguel de la lauda y los ángeles del tímpano nos hacen concluir que, al menos uno de ellos, debe representar al mismo personaje. Que el segundo puede ser Gabriel nos lo indica el hecho de que en el tímpano de la actual capilla de Santa Catalina, en el Panteón Real, también la *imago clipeata* del Cordero aparece sostenida por dos ángeles. Habiéndose perdido uno de los letreros, el que nos resta reza: *SCS GABRIEL*²⁹. Ambos convienen perfectamente dentro del contexto funerario en el que estamos tratando de explicar las imágenes del tímpano. De su condición de protectores y conductores del alma hasta la Divinidad, a la que apuntan con sus índices, se deriva su posición dentro del entramado compositivo del conjunto: en una situación intermedia entre el episodio del Sacrificio y la Majestad del Cordero³⁰.

Llegados a este punto, no debe sernos muy difícil descubrir en el programa iconográfico del tímpano la plasmación material de una plegaria dirigida a interceder perpetuamente por el alma de Fernando I, y cuyo contenido no sería muy diferente al siguiente: *Dios mío, sálvame como salvaste a Isaac, y que tus ángeles lo protejan y lo conduzcan hasta la Gloria del Cordero*. Es en este contexto donde cobran completo sentido los relieves de la parte superior de la fachada cuyos personajes, protagonistas en el rito penitencial que precedió al deceso del rey, se convierten por tanto en testigos de excepción de la *muerte edificante* del monarca.

En las enjutas, y de mayor tamaño, Isidoro y Pelayo, patronos del templo³¹. No es accidental que toda la ceremonia fúnebre se realizase precisamente ante el altar que albergaba los restos de los santos. Si como se ha señalado en numerosas ocasiones Fernando recreó la muerte de Isidoro³², de éste se sabe que estuvo especialmente preocupado por la posibilidad de que, en el momento mismo de expirar, el demonio atacase su alma. Para evitarlo, y como medida profiláctica, determinó que estuviesen presentes en el momento del tránsito los obispos de Itálica y Niebla, sufragáneos suyos, dedicados exclusivamente a interceder por él³³. El mismo fin debió de perseguir el monarca ya que, según nos narra el *Silense*, para semejante trance también él se hizo rodear de obispos y monjes *-vocavit ad se episcopos et abates et religiosos viros*³⁴; buscando, además, la proximidad de las reliquias, tesoros espirituales que, siguiendo una creencia que se remontaba a la tardía Antigüedad, garantizaban la comunicación directa entre el Cielo y la Tierra³⁵. Por ello, y con su presencia en los relieves de la portada, Isidoro -obispo- y Pelayo -mártir-, eran eco visual de lo precedente al señalar, no sólo su patronato sobre la basílica

regia, sino, sobre todo, su papel como intercesores privilegiados por el alma del monarca desde el momento mismo de su muerte³⁶. ¿Podríamos poner la plegaria anterior en su boca?. Es posible que así sea.

Sobre ellos, *David y sus músicos* (Fig. 6). Uno de los momentos culminantes de la ceremonia funerario-penitencial protagonizada por Fernando I, narrado con especial atención por el cronista, es el de su renuncia a los bienes temporales materializada en la cesión del poder y el abandono de las riquezas. Para ello, no sólo se despoja de sus vestiduras regias para cubrirse con el cilicio y se quita la corona que es sustituida por ceniza sobre su cabeza³⁷, sino que además entona una oración en voz alta *-clara voce-* en la que reconoce la potestad divina sobre todos los reinos de la tierra: *tua es potentia, tuum regnum, Domine; tu es super omnes reges; tuo imperio omnia regna celestia, terrestria subduntur; ideoque regnum quod te donante accepi acceptumque, quamdiu tue libere voluntati placuit rexi, ecce reddo tibi*³⁸. Con estos versos, Fernando hace suyo un conocido himno davídico: *tua es Domine magnificentia, 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 Paralipómenos 29, 10-16).

Este intento por emular al monarca bíblico, propuesto a lo largo de toda la Edad Media como modelo del *buen gobernante* al ejemplificar la victoria sobre el mal y ser encarnación del concepto teocrático del poder, del *ordo*, creemos que es argumento suficiente que justifica la inclusión en el programa iconográfico de la portada de la serie relivaria de *David y sus músicos*³⁹.

Culminando la serie, los *signos del zodíaco* que en su día ocuparon el espacio de las metopas, como también los medallones que orlan la *Maiestas* del Cordero en las pinturas del Panteón, dan la dimensión temporal -o mejor, atemporal- al conjunto. Frente al calendario laboral, símbolo del *tiempo histórico* propio de los hombres que -a partir del pecado de Adán- tienen en el trabajo un medio eficaz de salvación, se presenta el zodíaco, alegoría del *tiempo astral*, eterno e inmutable como Dios mismo, que no alcanzarán los hombres hasta que sean salvos el día del Juicio Final⁴⁰. Lo que subyace, en el fondo, es la concepción de la Divinidad Redentora como *Cosmocrator*, como Señor del tiempo, convirtiendo el ingreso en una metáfora celeste, en una nueva representación de la *Puerta del Cielo*⁴¹ (Fig. 7 y 8).

TRAS LOS PASOS DE UN PROMOTOR: LA CUESTIÓN CRONOLÓGICA

Según lo visto hasta el momento, todo motivo tallado en la portada (Sacrificio de Isaac, *Dextera Domini*, *Agnus Dei*, santos intercesores y zodíaco) encuentra su



Fig. 7. *Portada del Cordero*. Metopas. signos del zodiaco.



Fig. 8. *Portada del Cordero*. Metopas. signos del zodiaco.



Fig. 9. *Portada del Cordero*. Tímpano: Sara e Isaac.



Fig. 10. *Portada del Cordero*. Tímpano: Agar e Ismael.

paralelo entre las representaciones, bien escultóricas, bien pictóricas, del Panteón. La coincidencia ideológica e iconográfica entre ambas manifestaciones no puede ser gratuita ni accidental, pareciendo la lógica indicar la presencia de un mentor común.

En este sentido, y pese a ser casi tópica la alusión a la infanta Urraca cuando se habla de las obras de San Isidoro, creemos que no se ha profundizado lo suficiente sobre cuál fue realmente su papel dentro del desarrollo artístico del conjunto leonés⁴². La postura tradicional la hace responsable de la construcción del *Panteón Real* tal y como hoy lo conocemos⁴³; fechando también en su época tanto la escultura de los capiteles como la decoración pictórica del ámbito cementerial⁴⁴. Sin embargo, son pocos los que no han dudado en incluir la *Portada del Cordero* entre sus realizaciones⁴⁵. Al contrario, la mayoría de los investigadores tienden a datarla más de una década después de su muerte, suceso que aconteció en 1101⁴⁶.

El problema de fondo estriba en la aceptación de Urraca como promotora del trazado de la actual basílica,

proporcionando así un marco arquitectónico en el que insertar el ingreso. Si hacemos caso de la inscripción cincelada en su epitafio no debería quedarnos duda alguna sobre el particular: la infanta *ampliauit ecclesiam istam*, templo que por su planimetría puede corresponderse perfectamente con el actual. Sin entrar en un análisis profundo sobre la tipología de la basílica hispana de esta época, algo que se aleja de los objetivos de este trabajo, sí creemos necesario, en cambio, realizar una breve exposición sobre cuál podría haber sido el proceso crono-constructivo de San Isidoro que avale nuestra afirmación.

La mayoría de los estudios tienden a identificar esta ampliación referida en el epitafio con una reforma del antiguo cementerio construido por sus padres⁴⁷, el cual habría sido erigido siguiendo en planta los modelos de la tradición hispánica perpetuada por los monarcas astures: un espacio cuadrangular compartimentado en tres tramos por dos soportes centrales, adosado a los pies del templo y sin comunicación desde el exterior, que seguramente adaptaría su estructura a la superficie del primitivo

cementerio levantado por Alfonso V y al que venía a sustituir⁴⁸. Hacia oriente, la iglesia, de igual anchura que el panteón, estaba dividida en tres naves rematadas por techos planos y escalonados, según esquemas también tradicionales⁴⁹. Para muchos de estos investigadores, esta planta se correspondería con un alzado igualmente alto-medieval de muros macizos e inarticulados. Desde esta perspectiva, la intervención de Urraca en las décadas finales del siglo XI, fue la de la remodelación completa del espacio, derribando la obra anterior, ampliando la estructura hacia el norte y poniente, e introduciendo el nuevo léxico constructivo románico responsable del aspecto que tiene en la actualidad.

Sin embargo, esta teoría viene siendo cuestionada desde hace ya algunos años por otros investigadores como I. Bango. Para él, la existencia de un trazado planimétrico de tipo asturiano no implica que su desarrollo en altura siga necesariamente los mismos principios constructivos, tal y como pone de manifiesto todavía hoy la iglesia de San Pedro de Teverga (último tercio s. XI)⁵⁰. Además, se cuestiona sobre la presencia de una arquivolta decorada con billetes cobijando a uno de los apóstoles de la arqueta de San Pelayo, pieza fechada hacia 1059. Le resulta difícil justificar la aparición del motivo en la obra de marfil *per se*, sin que el artista hubiese contado como modelo previo para copiar, siendo lógico pensar que lo que hizo fue reproducir un esquema visto en la arquitectura más cercana⁵¹; en aquel momento, ¿tal vez la propia del Panteón?. Así, y teniendo en cuenta que una de las características más evidentes que reflejan las obras suntuarias promovidas por Fernando y Sancha es la de la coexistencia de formas todavía vinculadas a la tradición, junto con otras que responden ya a criterios plenamente románicos, plantea la posibilidad de que en el Panteón se reproduzca un fenómeno semejante de hibridación según el que, partiendo de una planta tradicional -elegida intencionadamente como medio de evocación simbólica de la continuidad de la monarquía goda, ininterrumpida desde los reyes ovetenses a los leoneses-, su materialización en altura se realice con léxico románico⁵². Nada indica que estas obras no pudieran estar finalizadas en 1067 a la muerte de la reina Sancha, auténtica impulsora del proyecto.

Con ello, la intervención de Urraca en el ámbito cementerial se vería limitada, tal vez, a su ampliación occidental con tres tramos más a los pies, a la galería septentrional⁵³, y ciertamente al encargo de la decoración pictórica de muros y bóvedas⁵⁴. Esta labor, menos compleja de la que hasta ahora se le venía atribuyendo, es perfectamente compatible en el tiempo con la edificación de una nueva iglesia.

Para ser justos, prácticamente todos los estudiosos del edificio parece que han llegado a un acuerdo tácito que acepta el inicio de un nuevo templo en época de la infan-

ta. No obstante, son bastantes menos los que entre ellos piensan que se corresponde, en gran medida, con el que hoy conocemos. La presencia del transepto, imposible para muchos en estos años finales del siglo XI, y la inscripción tallada en la lápida funeraria de Petrus Deustamben, según la cual el arquitecto *superaedificavit* la iglesia, les han llevado a pensar en un proceso constructivo que se dilataría a lo largo de la primera mitad de la centuria, hasta más o menos la consagración de 1149⁵⁵.

En nuestra opinión, nada impide reconocer como de Urraca el grueso del templo actual, edificado en dos fases sucesivas e inmediatas. En un primer momento, y manteniendo en tramos el lienzo septentrional de la iglesia fernandina, se amplía el espacio hacia el sur -con lo que evidentemente queda descentrado el Panteón-⁵⁶, y se traza un nuevo edificio de planta basilical, sin transepto, y rematado hacia oriente por cabecera tripartita de ábsides semicirculares escalonados. El modelo, lejos de resultar ajeno a la arquitectura del momento es, al contrario, el mismo empleado para la erección de las grandes basílicas hispanas del románico pleno levantadas en los reinos noroccidentales en las dos décadas finales del siglo XI: Frómista, Jaca, Arlanza, la ampliación de Fortunio en Silos, o los templos plenorrománicos de Dueñas y San Zoilo de Carrión, por citar tan sólo algunos de los más significativos. Lo que no se puede asegurar es cuál sería su sistema de cubrición.

Con la fábrica en curso, posiblemente ya en los años 80 de la centuria, todavía es posible atribuir a la infanta el cambio de proyecto que llevó a la introducción del transepto y a la remodelación de la cabecera, con los consiguientes problemas de adaptación a las naves. Tampoco en este caso estaríamos hablando de una práctica extraña ni aislada, ya que una modificación planimétrica semejante es la que, por las mismas fechas, afectaría a la iglesia monástica de Silos⁵⁷. Qué fue lo que motivó el cambio es más difícil de precisar. Tal vez se debiera a la necesidad de ampliar un espacio que se evidenció pequeño desde el principio; o, por qué no, a un deseo por incorporar al templo regio un elemento en el que ya se estaba trabajando en Compostela, y que duplicaba las posibilidades decorativas al permitir la inserción de dos portadas monumentales más⁵⁸.

Quizá las obras se ralentizaran, o quedasen incluso interrumpidas hacia 1112, como consecuencia de los innumerables problemas surgidos durante el tumultuoso reinado de Urraca, hija de Alfonso VI, en guerra civil desde entonces contra su marido Alfonso el Batallador⁵⁹. Sobre este último, por cierto, las fuentes no son muy benévolas respecto a su actitud frente a San Isidoro, reseñando únicamente el expolio que cometió de su tesoro⁶⁰. Por ello, tal vez podamos entender la referencia de 1124 grabada en el ábside norte como la conmemoración por

la reanudación de los trabajos, una vez pacificada la situación⁶¹. Según esto, la misión de Deustamben durante el segundo cuarto del XII sería, no la reestructuración y reedificación del templo, sino la terminación del conjunto con el cubrimiento de las bóvedas -algo, por otra parte, deducible del propio término empleado en su epitafio: *superaedificavit*: edificó la parte superior-. Fue entonces cuando se debió hacer necesario el reforzamiento de los soportes de la nave y la incorporación en los laterales de las columnas de apoyo que tapan en algunos puntos el espacio de las ventanas⁶².

Una vez establecido el marco arquitectónico, la propuesta cronológica se ve reforzada por el estilo de las tallas de la *Portada del Cordero*. Sin necesidad de volver sobre este aspecto, clásico en todos los trabajos sobre los orígenes de la escultura románica peninsular, sí recordar que la mano del *Maestro de San Isidoro* ha sido reconocida desde antiguo en parte de los relieves que actualmente forman parte de la *Puerta de Platerías* de la catedral compostelana. Si hacemos caso de la inscripción conmemorativa labrada en una de las jambas, las obras dieron comienzo en 1103. Aún unos años antes, en 1100,



Fig. 11. *Portada del Perdón. Vista general.*



Fig. 12. *Portada del Perdón. Tímpano.*

otro epígrafe da por concluidos los trabajos de la pequeña iglesia de San Esteban de Corullón⁶³. Para sus formas se ha aludido tradicionalmente a las creadas por la cantería compostelana. Sin embargo, las coincidencias formales e iconográficas con Platerías son sólo indirectas, teniendo su origen inmediato en la decoración escultórica del templo isidoriano⁶⁴; necesariamente anterior, por tanto, a la data indicada por la leyenda epigráfica berciana.

Es la iconografía analizada la que termina de señalar a Urraca como la responsable de la decoración de la *Portada del Cordero*. Como hija, es a ella a quien corresponde mostrar la imagen piadosa del padre, destacar su muerte ejemplar, y asegurar una plegaria eterna por la salvación de su alma a través de los relieves tallados sobre la puerta que da acceso a un templo, en cuyo panteón reposan sus restos. Pero, además, aprovecha el marco arquitectónico para desarrollar un programa de propaganda política destinado a exaltar la preeminencia de la monarquía leonesa por encima del resto de los reinos peninsulares. Nadie mejor que ella, heredera directa -por vía materna- de los antiguos reyes toledanos, para llevarlo a cabo.

En el análisis iconográfico del tímpano no hemos mencionado -de forma intencionada- los motivos que rematan los extremos por la base. A la derecha del *Sacrificio*, Sara, mujer de Abraham, ante la puerta de su tienda y junto a un joven jinete, representación nuevamente de Isaac (Fig. 9). En el lado contrario, Agar, la concubina con la que el Patriarca bíblico tuvo un hijo, Ismael, el arquero que se sitúa a su izquierda (Fig. 10). Según los comentaristas sagrados, esta doble descendencia de Abraham significaba también el origen de las dos religiones: los cristianos a partir de Isaac; los musulmanes, también denominados en ocasiones *ismaelitas*, a partir de Ismael. Desde este punto de vista, el tema ha sido interpretado como un reflejo de la situación política del momento en el que se labra la portada: dado que el elegido es Isaac, Dios protegerá a sus descendientes augurando así la victoria definitiva de las tropas cristianas en la Reconquista⁶⁵. Esta propaganda antimusulmana se completaría con los relieves de las metopas. El zodíaco, visto bajo el prisma moralizador del sermón catecumenal de Zenón de Verona, manifestaba la condena de las prácticas astrológicas habituales entre los árabes⁶⁶.

Realmente no estamos convencidos de la veracidad de esta interpretación, lectura por otra parte ya cuestionada por algunos investigadores⁶⁷. La situación política del momento no parece aconsejar que la crítica contra el Islam -caso de que ésta exista- se visualice precisamente en las figuras de Agar e Ismael, dado el estrecho paralelismo que el episodio tiene con el propio Alfonso VI. Su único heredero varón, Sancho Alfonso, había nacido

precisamente de sus relaciones con una noble andalusí: Zaida⁶⁸. Por otra parte, los reyes de las taifas más importantes de la Península eran feudatarios de los monarcas leoneses, a los que pagaban las parias correspondientes, y de los que podían esperar, incluso, ayuda militar en caso de necesitarla. Hasta el desembarco de los almorávides tras la conquista de Toledo, no parece que se pueda hablar con justicia de un panorama de enfrentamiento real entre cristianos y sarracenos; situación que se reducirá notablemente a raíz de la muerte del heredero, en 1108, en la Batalla de Uclés⁶⁹.

Descartado el conflicto religioso antimusulmán, no dudamos, en cambio, de una intencionalidad de propaganda política en la inclusión de estas imágenes. Si Fernando I ya se había intitulado ocasionalmente *Rex Hispaniarum* o *Imperator Hispaniarum*⁷⁰, su sucesor generalizará el empleo aumentando, todavía más si cabe, la extensión real de su significado. Desde 1077, en sus diplomas será habitual el uso de la fórmula *Imperator totius Hispaniae, Imperator super omnes Spaniae nationes*, o, incluso, *Adefonso imperante christianorum quam et paganorum omnia Hispaniae regna*⁷¹. Con esta declaración de principios pretende, por una parte, una reafirmación de su dominio frente a las pretensiones territoriales de la curia papal⁷²; por otra, poner de relieve la supremacía de la Monarquía leonesa por encima del resto de los reyes y reinos peninsulares, (tanto cristianos como musulmanes -y por tanto procedentes unos de Isaac, y otros de Ismael-), como la única heredera legítima de aquella fundada antes de la invasión por los soberanos toledanos, y perpetuada después por los astures.

Ningún lugar como San Isidoro para proclamar públicamente este mismo mensaje escrito en piedra. No sólo por ser el panteón de los últimos soberanos de la misma, sino porque fue el propio obispo hispalense enterrado ahora en León quien, durante la sesión de clausura del IV Concilio Toledano (año 633), sancionó y legitimó este gobierno, condenando cualquier intento de atentar contra su estabilidad⁷³. Para ello fundó sus argumentos en las palabras extraídas de un salmo davídico⁷⁴.

Contempladas bajo este prisma, las imágenes pétreas representadas en la portada forman parte, nuevamente, de un programa unitario en el que David e Isidoro bendicen con su presencia el gobierno del *Emperador de todas las Españas y Rey de las dos religiones*. Nadie mejor que Urraca, hija de Fernando y comprometida desde el principio con el proyecto político de su hermano Alfonso, para incluir esta proclama en el ideario iconográfico del ingreso legionense⁷⁵.

Así las cosas, y sin poder confirmar que los trabajos estuviesen rematados ya en la década de los 90 del siglo XI -o incluso antes-, como sugiere Susan Caldwell⁷⁶, sí nos parece que el período que transcurre entre esta fecha y la muerte de la infanta en 1101, se presenta como el

marco cronológico más apropiado para la ejecución de las obras del ingreso meridional. Para llevarlas a cabo, debió contar sin duda con las rentas del propio San Isidoro, patrimonialmente de su propiedad, y de las que era administradora en aquellos momentos como *Domina del Infantado*⁷⁷.

De todo ello podemos concluir que, por una parte, el conjunto de relieves que integran la *Portada del Cordero* no pueden ni deben ser entendidos con independencia de la funcionalidad funeraria del espacio al que anteceden. Al contrario, fueron concebidos de modo unitario para que, a modo de plegaria visual, intercedieran eternamente por la salvación del alma de Fernando I -y por extensión de su consorte Sancha y del resto de los miembros de la dinastía que fueran enterrados en el cercano Panteón; a la vez que proclamaban la supremacía de los Reyes de León sobre el resto de los monarcas hispanos. Debemos hacer responsable del proyecto a Urraca, hija mayor de la pareja y por lo tanto depositaria del legado ideológico de sus padres hacia el templo isidoriano, cabeza por otra parte del *infantado* del que era *domina*. Ello nos ha llevado a datar las obras antes de su muerte, acaecida en 1101, de modo prácticamente simultáneo a la ejecución de las pinturas del cementerio regio, igualmente promovidas por ella y con idéntico fin⁷⁸. Esta fecha, además, da por buenas las cronologías de otros dos conjuntos estilísticamente vinculados con la portada legionense, pero cuyas datas, explícitamente incluidas en sendas inscripciones, habían sido puestas en duda: 1100 para San Esteban de Corullón, 1103 para el inicio de las obras en *Platerías*; marcando, incluso, el itinerario seguido por el maestro de las obras del *Cordero*, desde León hasta Santiago, con escala intermedia en El Bierzo.

LAS PORTADAS DEL TRANSEPTO.

Pero, aunque materializada en románico, la *Portada del Cordero* todavía refleja ecos de la antigua tradición hispánica como la pervivencia de motivos iconográficos comunes en la plástica altomedieval, el protagonismo de los santos nacionales, o una reacción velada a las pretensiones papales⁷⁹. Este hecho desaparece radicalmente en los dos ingresos restantes del edificio, las dos portadas de los hastiales norte y sur del transepto, exponente de los supuestos ideológicos que representaban tanto la reforma gregoriana como la cluniacense.

Con una talla menos plana que las del ejemplo anterior, sus imágenes suponen un avance en lo referente a la consecución de la figura de bulto. Sin embargo, su interés iconográfico es sensiblemente menor.

La que se abre en el hastial meridional, la *Puerta del Perdón*, insiste en la realidad de la Resurrección y del triunfo sobre la Muerte (Fig. 1). Pero lo hace de una



Fig. 13. *Portada del Perdón*. Enjuta de la derecha: San Pedro.

forma completamente evidente a través de escenas claras y directas que no dejan lugar a dudas sobre su posible significado. En el centro, el *Descendimiento*. Cristo está siendo desclavado de la cruz por Nicodemo, que se ayuda para ello de grandes tenazas. En la parte inferior, María recoge entre sus manos y besa la diestra del Hijo muerto, cuyo cuerpo inerte es abrazado por José de Arimatea. Desde lo alto, dos ángeles turiferarios presiden la dramática escena. A su lado, la esperanza en la Resurrección comienza a hacerse evidente en el episodio de las *Marías ante el sepulcro*. Las tres, con los pomos que contienen perfumes y esencias, y que sostienen con la manos veladas, asisten asombradas al momento en el que el ángel descorre la tapa del enterramiento para mostrarles que está vacío. Un arco apoyado sobre columnas encapiteladas, de fuste decorado con bandas perladas de desarrollo helicoidal, contiene tanto al monumento funerario como a la figura angélica dando cuenta de que el suceso acontece en el interior de un edificio. Concluye la serie, en el extremo opuesto, con una de las imágenes que gozará de mayor fortuna en la plástica de los tímpanos.

nos románicos-franceses, fundamentalmente: la *Ascensión*, teofanía claramente identificada por la inscripción tallada a su lado en la rosca del arco: *ASCENDO AD PATREM MEVM ET PATREM VESTRVM*. Cristo asciende ayudado por dos ángeles que, sosteniéndole por axilas y piernas, parecen impulsarlo hacia lo alto. La misión de Cristo-Hombre sobre la tierra ha concluido y, ahora desde el Cielo, aguardará el momento de su Segunda Venida cuando regresará en Majestad para juzgar a vivos y muertos (Fig. 2).

Flanqueando el tímpano se disponen otras dos figuras verticales de gran tamaño que, en este caso, lejos de la frontalidad e hieratismo de las de las enjutas *del Cordero*, giran sus cuerpos y rostros buscando la comunicación con la contraria. Sus rótulos y atributos nos aclaran que se trata de San Pedro, con el haz de llaves y báculo episcopal (Fig. 3), y San Pablo, con libro. Lejos de ser los santos nacionales de la portada anterior, son, en cambio, los pilares de la iglesia de Roma que ha impuesto definitivamente su rito en la Península. Pero también son los patronos de Cluny, en cuya portada principal se representaron igualmente estos dos, junto a San Juan y Santiago⁸⁰.

Este último dato puede resultar revelador si se considera el fragmento de otro personaje, nimbado e imberbe, que se conserva en el Museo de León. Se trata únicamente de la cabeza y el torso de un joven, girado en tres cuartos, que sostiene un libro con la mano izquierda, volumen al que él mismo señala con la derecha. Sus dimensiones son equivalentes a las de Pedro y Pablo, mientras que las huellas de la parte posterior de la pieza parecen indicar que su destino original fue también el de ser placa adosada a un muro. Por su juventud, Gaillard lo identificó con San Pelayo⁸¹. Sin embargo, la presencia previa del mártir cordobés en el conjunto, unido al hecho de que su atributo específico permite relacionarlo con uno de los evangelistas, condujo a Williams a inclinarse mejor por la figuración de San Juan Evangelista⁸². Suponiendo que formase parte de la decoración de las enjutas de la portada que se abrió en el hastial septentrional del transepto, como así parecen sugerirlo su tamaño y morfología, tal vez conformase pareja con otro relieve similar que representara a Santiago⁸³. De haber existido, completarían un grupo apostólico idéntico al realizado para Cluny.

Por lo demás, esta última portada se presenta en la actualidad como la más pobre de las tres. Con un tímpano liso, que da la sensación de no haber sido nunca acabado⁸⁴, el interés iconográfico se centra en los capiteles de las jambas (Figs. 4 y 5). Tan sólo uno de ellos es historiado. Muestra el cuerpo desnudo de un personaje que está siendo atacado por las serpientes que brotan de las fauces monstruosas de una bestia situada en la parte superior. En los extremos de la pieza, otras dos figuras

asen con sus manos otros tantos ofidios, que parecen igualmente dirigirse hacia la central. Todo indica que se trata de la figuración de un castigo infernal del que son protagonistas y ejecutoras las serpientes, circunstancia que nos hace inclinarnos por una representación de la *lujuria*. Por lo demás, tanto compositiva, como estilística e iconográficamente, parece un eco del denominado *Capitel de la Orestiada* de Frómista, conservado hoy en el Museo Arqueológico Provincial de Palencia. Con él comparte un mismo dinamismo, el gusto por el desnudo, la presencia de la gran boca de la que brotan distintos elementos, y hasta el mismo tipo de serpiente de cabeza triangular y marcadas escamas⁸⁵.

El problema, una vez más, es tratar de fijar una cronología aproximada para estas esculturas de los hastiales del transepto legionense. Tanto Gaillard como Moralejo coinciden en hablar de una etapa intermedia entre las tallas de la *Puerta del Cordero* y las de la *Puerta del Perdón*. Este estadio creemos que estaría representado por los relieves del hastial septentrional. El joven San Juan, por su posición en tres cuartos, por los rasgos faciales y por los detalles ornamentales de su indumentaria, está más próximo a las imágenes de San Pedro y San Pablo en el meridional; sin embargo, otros aspectos como el trazado de los pliegues de la túnica, aún demasiado planos, o el modo de resolver los cabellos, derivan directamente del San Isidoro y del verdugo de San Pelayo efigiados en la *del Cordero*⁸⁶.

Teniendo en cuenta estos datos, y la hipótesis defendida anteriormente según la cual la incorporación de una estructura de transepto al trazado de la basílica isidoriana pudo suceder todavía en época de Urraca, o, al menos, durante los años siguientes del reinado de Alfonso VI, no nos parece demasiado atrevido suponer que las obras hubiesen progresado lo suficiente para poder estar trabajando en la decoración de sus ingresos hacia el final de la primera década del siglo XII; precediendo tal vez ligeramente -pero siempre dentro de este marco cronológico-, el acceso norte al sur. La relación observada entre los capiteles del primero y otros del círculo de Frómista y Jaca, fechados tradicionalmente entre 1090-1100, hacen difícil sostener un lapso de tiempo prolongado para obras que evidencian una misma comunidad de estilo⁸⁷.

Por lo mismo, y dado que el relieve de San Juan parece tener su eco inmediato en las tallas de la *Portada del Cordero*, al igual que son patentes entre las del tímpano *del Perdón* los reflejos de la cantería compostelana -activa desde 1103-, tampoco vemos razón para retrasar su ejecución hasta el entorno de 1120-1125 como se viene aceptando tradicionalmente⁸⁸.

Así las cosas, una datación hacia 1112, aproximadamente, nos parece como la más conveniente para la decoración escultórica de estos ingresos; coincidiendo prácticamente su conclusión con la posible paralización de los



Fig. 14. Portada del hastial septentrional. Capiteles de la jamba izquierda.



Fig. 14. Portada del hastial septentrional. Capiteles de la jamba derecha.

trabajos en el templo por la guerra, de la que hablamos algo más arriba.

Con ello, y sin ser nuestra intención, somos conscientes de haber tomado partido en una de las polémicas más enconadas de la historiografía románica: la prioridad entre Toulouse y León. Ni queremos, ni podemos ser tajantes en nuestras afirmaciones. Pero, de estar en lo cierto, todos los elementos y particularidades iconográficas de los tímpanos legionenses que se hacían derivar de la *Porte Miégeville* (ca. 1115) desde antiguo (como son la presencia de dos ángeles ayudando a Cristo en el

momento de la Ascensión, la diagonal ascendente que marcan con sus cuerpos las dos figuras angélicas que ocupan los extremos de los semicírculos en ambos casos, o el detalle de que seres de esta naturaleza porten cruces de largo travesaño también en las dos manifestaciones), tendrían su origen primero en estas portadas hispanas. Desde aquí habría partido el influjo hacia la tolosana, y no al contrario.

Esto, suponiendo que no hubiese existido un ejemplo anterior, hoy perdido, modelo para ambos centros de forma simultánea.

NOTAS

- 1 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. Antonio Viñayo había propuesto ya una lectura eucarística en función de una costumbre propia del rito de la Misa hispanovisigoda según el cual, tras la consagración y durante el canto del Credo, el sacerdote dividía el pan eucarístico en nueve fracciones que colocaba en forma de cruz, dando a cada uno de los trozos un nombre propio dependiente de distintos momentos de la existencia temporal y eterna de Cristo: Encarnación, Nacimiento, Circuncisión, Epifanía, Pasión, Muerte, Resurrección, Glorificación y Reinado: VIÑAYO, A., *Pintura románica. Panteón Real de San Isidoro-León*. León, 1971, pág. 10. Esta posibilidad queda descartada por Walker, argumentando que la mayoría de los episodios citados por el ritual litúrgico quedan sin su correspondiente paralelo pictórico. Igualmente rechaza la interpretación proporcionada por WETTSTEIN, J., *La fresque romane. La route de Saint-Jacques, de Tours à León. Études Comparatives II*. Ginebra, 1978, pág. 111, según la cual las escenas estaban dispuestas para ser leídas siguiendo una deambulación elíptica en la que, partiendo del *Anuncio a los Pastores*, se concluía con la *Maiestas* tal y como sucedía en cualquier basílica cristiana tradicional que remataba su ábside con idéntica manifestación. Un estado de la cuestión reciente sobre el particular, con una síntesis del programa iconográfico del Panteón en el que nuevamente se insiste sobre los conceptos de Penitencia, Eucaristía y Resurrección en VALDÉS FERNÁNDEZ, M., "El Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León", *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*. (I. G. BANGO TORVISO coord.). Valladolid, 2001, pp. 73-84.
- 2 WALKER, R. "The Wall Paintings...", *art. cit.*, pág. 200.
- 3 *Ibidem*. Sobre los estrechos vínculos que unieron a Fernando I y Cluny, evidentes entre otros aspectos en el trato de favor que dispuso la abadía borgoñona hacia la memoria del rey -en cuyo beneficio se rezaba el Oficio de Difuntos para conmemorar el aniversario de su muerte (29 de diciembre), pese a que los usos cluniacenses prohibían este rezo durante la Octava de Navidad-, siguen siendo fundamentales los trabajos de BISHKO, Ch. J., "Liturgical Intercession at Cluny for the King-Emperors of Leon", *Studia Monastica*, III (1961), pp. 53-76; e ID., "Fernando I y los orígenes de la alianza castellano-leonesa con Cluny", *Cuadernos de Historia de España*, n° 47-48 (1968), pp. 31-135 y n° 49-50 (1969), pp. 50-116.
- 4 I. G., BANGO TORVISO. *El románico en España*. Madrid, 1992, pp. 237-239.
- 5 "Non credo sia azzardato interpretare l'aspetto penitenziale del programma leonese come una specie di commemorazione perpetua della morte edificante del fondatore della dinastia, nello stesso scenario in cui questa avvenne": MORALEJO, S. "Le origini del programma iconografico dei portali nel Romanico spagnolo", en *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*. Módena, 1985, pp. 35-51 (pág. 41), e ID., "Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago", *Compostellanum*, XXX (1985), pp. 395-430 (pp. 411-412 y nota 38). Viene a reforzar la teoría, con nuevos argumentos, el reciente trabajo de CASTIÑEIRAS, M. A. "El Programa Enciclopédico de la Puerta del Cielo en el Panteón Real de San Isidoro de León", *Compostellanum*, LV, n° 3-4 (2000), pp. 617-648.
- 6 MORALEJO, S. "Le origini del programma iconografico...", *art. cit.*, pp. 39-40. A ambos lados, el mensaje se completa en los capiteles que flanquean lo que fue el vano de ingreso con los episodios de la *Resurrección de Lázaro* y la *Curación del Leproso*, pertenecientes de igual forma a la liturgia y la literatura penitencial de la época.
- 7 Williams ya había sugerido que el Zodíaco y el *Agnus Dei*, presentes tanto en Panteón como en portada, pudieran indicar la duplicidad temática de ambos ámbitos siendo el primero el modelo, y la segunda la copia: WILLIAMS, J. "San Isidoro in León: Evidence for a New History", *The Art Bulletin*, LV/2 (1973), pp. 170-184 (pág. 183). La posibilidad de que el programa del cementerio real fuese también prolongado en los capiteles del interior de la basílica isidoriana ha sido apuntado por FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E. *San Isidoro de León*. Madrid, 1992, pág. pp. 22-24.
- 8 Coincidentes en el año de aparición, nos referimos a MORALEJO, S. "Pour l'interprétation iconographique du Portail de l'Agneau à Saint-Isidore de Leon: les signes du Zodiaque", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n° 8 (1977), pp. 137-173, y a WILLIAMS, J. "Generations Abrahæ: Reconquest Iconography in Leon", *Gesta*, XVI/2 (1977), pp. 3-14.
- 9 Idea ya expuesta en fecha temprana con éxito por MAYEUR, P. "Le symbolisme d'un tympan de porte à San Isidoro de León", *Revue de l'Art Chrétien*, IV (1908), pp. 250-253.
- 10 MORALEJO, S. "Pour l'interprétation iconographique...", *art. cit.*, pág. 142.
- 11 WILLIAMS, J. "Generations Abrahæ...", *art. cit.*, pág. 5.
- 12 MORALEJO, S. "Pour la interprétation iconographique...", *art. cit.*, pp. 145 y ss.; e ID., "Le origine del programma iconografico...", *art. cit.*, pág. 45. Los relieves habían tratado de ser explicados ya desde una óptica similar por RADA Y DELGADO, J. de D. de la., "Signos del Zodiaco de la Iglesia de San Isidoro de León", *Museo Español de Antigüedades*, t. VII (1876), pp. 449-466.

- ¹³ Para Moralejo, si bien los primeros -Isidoro y Pelayo- nada tienen que ver con el mensaje específico de la portada, las representaciones de David y sus músicos podrían encontrar justificación, tal vez, asociándolas con el Cordero del tímpano e interpretándolas en relación con el *concierto de alabanza a Dios* del que habla el Salmo 150; MORALEJO, S., "Pour la interprétation iconographique...", *art. cit.*, pág. 145. Es en este mismo contexto de exaltación gloriosa del *Agnus Dei* en el que también se explica para I. Bango la inclusión, no sólo de la escena davídica, sino también del zodiaco: I. G. BANGO TORVISO. *El arte románico en Castilla y León*. Madrid, 1997, pág. 123.
- ¹⁴ Sobre los términos de la dotación, con un análisis de las diferentes piezas que la integraron y del papel que jugaron en la evolución de la plástica hispana, remitimos a las visiones de conjunto de A. FRANCO MATA., "El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IX (1991), pp. 35-67, y a la más reciente de 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 de la España Medieval...*, *Op. Cit.*, pp. 223-227, así como a las fichas correspondientes, de diversos autores, en pp. 228-234.
- ¹⁵ Óbitos analizados y puestos en paralelo por BISHKO, Ch. J., "The Liturgical Context of Fernando I's Last Days According to the So-Called 'Historia Silense'", *Miscelánea en Memoria de Dom Mario Férotin, 1914-1964. Hispania Sacra*, XVII-XVIII (1964-1965), pp. 47-59.
- ¹⁶ Según parece, el *Liber de transitu Hisidori editus a Brulione* fue incluido ya en el códice firmado en 1047 por Florencio, encargo de Fernando y Sancha: *Isidoriana*, pars I, cap. VI., PL, LXXXI, col. 33, 5.
- ¹⁷ Dado que es de sobra conocido, evitamos reproducir el texto una vez más, acudiendo sólo a citas concretas cuando lo consideremos necesario. La narración completa en *Historia Silense*. (Ed. crítica e introducción de J. PÉREZ DE URBEL y A. GONZÁLEZ RUIZ-ZORRILLA. Madrid, 1959), pp. 207-209; y traducción en M. GÓMEZ-MORENO. *Introducción a la Historia Silense con versión castellana de la misma y de la Crónica de Sampiro*. Madrid, 1921.
- ¹⁸ Así lo ha estudiado WERCKMEISTER, O. K., "The First Romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of Death", *Actas del Simposio para el estudio de los códices del <<Comentario al Apocalipsis>> de Beato de Liébana*. Madrid, 1980, vol. II, pp. 165-192, -esp. pp. 174-180-; teoría seguida con posterioridad por WILLIAMS, J., "Cross of Ferdinand and Sancha", *The Art of Medieval Spain, a. d. 500-1200*. Nueva York, 1993, pp. 244-246, n° cat. 111 y FERNÁNDEZ SOMOZA, G., "Cruz de Fernando I y Sancha", *Maravillas de la España Medieval...*, *Op. Cit.*, pp. 230-231, n° cat. 88.
- ¹⁹ Hace ya algunos años que S. Moralejo consideró que las últimas empresas artísticas de Fernando I fueron planificadas y concebidas como *expiación de una vida jalonada por la muerte de su cuñado Bermudo en Tamarón y de sus hermanos, García y Ramiro, en Atapuerca y Graus*. Como último acto simbólico de este drama, que se dilató en el tiempo durante más de una década, su agonía penitencial en la basílica marcada por las horas del oficio litúrgico: MORALEJO, S., "Artistas, patronos y público...", *art. cit.*, pp. 410-411. Obsesión por la penitencia a lo largo de los últimos años de vida del monarca que se explicita, igualmente, en la profusión de iniciales decoradas con imágenes de personajes varios que alaban a Yahvé para que éste proteja a su pueblo, que principian distintos salmos davídicos recogidos en el Libro de Horas propiedad del rey y concluido en 1055. Su recitación diaria por parte de Fernando estaba orientada tanto a la expiación de sus culpas como a la obtención del favor divino en sus empresas: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., "Algunos usos y funciones de la imagen en la miniatura hispánica del siglo XI: los Libros de Horas de Fernando I y Sancha", en *Propaganda e poder. Congresso Peninsular de História da Arte (Lisboa, 5-8 de Maio de 1999)*. Lisboa, 2001, pp. 71-94 (pp. 76-78 y 87-88).
- ²⁰ GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid, 1988, pág. 20.
- ²¹ WALKER, R., "The Wall Paintings...", *art. cit.*, pág. 204.
- ²² Este último tema volverá a repetirse, por tercera vez en el mismo templo, sobre el capitel de una ventana de la nave del Evangelio.
- ²³ WILLIAMS, J., "A source for the capital of the offering of Abraham in the Pantheon of the Kings in León", *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Roberto Salvini*. Florencia, 1984, pp. 25-28. Se refiere a un ejemplar conservado en la actualidad en el Museo de los Agustinos de Toulouse, procedente de la iglesia del priorato cluniacense de Saint-Orens, en Auch (Gascuña), lugar de procedencia de Bernardo de Sédirac, futuro abad de Sahagún y arzobispo de la Toledo reconquistada. La misma pieza ya fue puesta en relación con el tímpano legionario por MORALEJO, S., "Pour l'interprétation iconographique...", *art. cit.*, pp. 138-139, nota 5, volviendo a insistir sobre el particular en ID., "The Tomb of Alfonso Ansúrez († 1093): Its Place and the Role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture", *Santiago, Saint-Denis and Saint Peter. The Reception of the Roman Liturgy in León-Castile in 1080*. (B. F. REILLY, ed.). Nueva York, 1985, pp. 63-100, -(pp. 78-79)-.
- ²⁴ Todos estos aspectos fueron estudiados por M. Schapiro en dos artículos complementarios, aunque espaciados entre sí por casi un cuarto de siglo: SCHAPIRO, M., "The Angel with the Ram in Abraham's Sacrifice: A Parallel in Western and Islamic Art", *Ars Islámica*, X (1943), pp. 134-147, e ID., "An Irish-Latin Text on the Angel with the Ram in Abraham's Sacrifice", *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*. Londres, 1967, pp. 17-19. (De ambos, trad. castellana en SCHAPIRO, M., *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*. Madrid, 1987: pp. 260-276 para el primero, y pp. 277-286 para el segundo). Sobre un posible origen norteafricano del iconograma, con ejemplos tanto en la Siria Cristiana como en el arte bizantino y del Este de Europa: STICHEL, R., "Zur Ikonographie des Isaakopfers in der romanischen Kunst Spaniens und in der byzantinischen Bereich", *España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (Granada, 1973)*. Granada, 1976 (Cf. WILLIAMS, J., "Generaciones Abrahæ...", *art. cit.*, pág. 12, nota 11).
- ²⁵ *Como una transferencia de las exequias terrenales al plano sobrenatural*, en palabras de VALDÉS FERNÁNDEZ, M., "El Panteón Real...", *art. cit.*, pág. 84, nota 63.
- ²⁶ Dos estudios son fundamentales para la interpretación simbólica de los relieves de la pieza, ambos coincidentes en hacer depender las imágenes del nuevo contexto ideológico generado a partir de la reforma litúrgica y el *ordo cluniacensis* en el Reino de León a finales del siglo XI: MORALEJO, S., "The Tomb of Alfonso Ansúrez...", *art. cit.*, -(vid. también su ficha "Lid for the sarcophagus of Alfonso Ansúrez", *The Art of Medieval Spain...*, *Op. Cit.*, pp. 234-235, n° cat. 107)-; y, HASSIG, D., "He Will Make Alive Your Mortal Bodies: Cluniac Spirituality and the Tomb of Alfonso Ansúrez", *Gesta*, XXX/2 (1991), pp. 140-153. También le dedica todo un capítulo, dentro de su obra de conjunto, DURLIAT, M., *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*. Mont-de-Marsan, 1990, pp. 197-203.
- ²⁷ *Vid. supra*.
- ²⁸ Sobre el particular, y con abundante bibliografía al respecto: MORALEJO, S., "The Tomb of Alfonso Ansúrez...", *art. cit.*, pp. 68-69 y 88 nota 41, donde argumenta que razones compositivas y de simetría son en muchas ocasiones causa de que la terna se vea reducida a la representación únicamente de dos de ellos, por lo común Miguel y Gabriel. Insiste sobre ello, haciendo especial hincapié en la diferenciación de funciones según las

- cuales Miguel es el escolta del alma, Gabriel el mensajero de la Resurrección y Rafael el defensor contra el maligno HASSIG, D., "He Will Make Alive...", *art. cit.*, pág. 143.
- ²⁹ Para el opuesto, y aunque A. Viñayo supuso que pudiera ser Rafael (VIÑAYO, A., *Pintura románica...*, *Op. Cit.*, pág. 48), también R. Walker se inclina por la representación de Miguel en su papel de *psicopompo* (WALKER, R., "The Wall Paintings...", *art. cit.*, pág. 220).
- ³⁰ Esta asociación de una pareja de arcángeles a la *Maiestas* del Cordero es, por otra parte, tema habitual en la plástica hispana altomedieval con testimonios destacados en objetos coincidentemente vinculados con distintos monarcas astur-leoneses. Así, casi doscientos años antes de la ejecución del tímpano de San Isidoro, Alfonso III y su esposa Jimena donan a Genadio, abad de San Pedro de Montes, una arqueta de madera cubierta por láminas de plata dorada y repujada (ca. 900-910). En la tapa, de forma troncopiramidal, domina en la cimera la representación del *Agnus Dei* cruciforme; en las vertientes mayores los símbolos del tetramorfos; y en cada una de las menores una figura angélica acompañada por una inscripción: *GABRIHEL* y *ANGELVS* (¿tal vez de nuevo Miguel?). (Para evitar ser prolijos en referencias bibliográficas sobre la pieza, remitimos a su recopilación actualizada en sendas fichas catalográficas de dos exposiciones celebradas en la última década: LITTLE, Ch. T., "Casket", *The Art of Medieval Spain...*, *Op. Cit.*, pp. 142-143, n° cat. 70, y RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, I., "Arqueta de Alfonso III o de San Genadio", *Maravillas de la España Medieval...*, *Op. Cit.*, pág. 390, n° cat. 151). De iconografía más compleja, algo similar se puede observar en uno de los relicarios incluidos en la donación de Fernando y Sancha a San Isidoro en 1063, aunque su ejecución deba remontarse a algunos años antes (ca. 1059). Destinada a contener las reliquias de San Juan Bautista y San Pelayo, sólo nos resta la decoración de sus placas de marfil aplicadas al alma lígnea. De nuevo, en la cima de la tapa, el Cordero rodeado por el tetramorfos, personificaciones de los ríos del Paraíso, serafines, querubines, y posiblemente arcángeles a juzgar por la representación de San Miguel alanceando al dragón. En la placa simétrica, otra figura angélica que parece simular un paso de danza, flanqueada por otros dos ángeles, ha sido identificada con Rafael: BANGO TORVISO, I. G., *El arte románico en Castilla...*, *Op. Cit.*, pág. 118. La ausencia de inscripciones aclaratorias -que tal vez en origen estuvieron cinceladas en los apliques de metal que cubrían la madera y que fueron arrancados por las tropas napoleónicas- nos impide conocer si realmente se trata de este arcángel o, si al contrario, pudiera ser nuevamente Gabriel. (Para más información sobre la pieza, y como en el caso anterior: WILLIAMS, J. and WALKER, D., "Reliquary of Saint Pelagius", *The Art of Medieval Spain...*, *Op. Cit.*, pp. 236-239, n° cat. 109, y COSMEN ALONSO, C., "Arca de San Pelayo", *Maravillas de la España Medieval...*, *Op. Cit.*, pág. 229, n° cat. 87).
- ³¹ Aunque desde 1063 el titular oficial es San Isidoro, San Pelayo continúa apareciendo citado junto a él en algunos diplomas y donaciones posteriores, fundamentalmente asociados a las infantas Elvira y Urraca.
- ³² Vid. BISHKO, Ch. J., "The Liturgical Context of...", *art. cit.*
- ³³ "... suos coepiscopos, Joannem silicet et Epartium beatissimos mox adesse fecit praesentes.": *Isidoriana*, pars I, cap. VI., *PL*, LXXXI, cols. 30-31 y PÉREZ DE URBEL, J., *San Isidoro de Sevilla. Su vida, su obra y su tiempo*. Barcelona, 1940, pp. 263 y ss. Circunstancia aludida también en su estudio por WALKER, R., "The Wall Paintings...", *art. cit.*, pp. 208-209.
- ³⁴ *Historia Silense...*, *ed. cit.*, pág. 208.
- ³⁵ Entre otras circunstancias porque, como declaró San Juan Crisóstomo, *los diablos huyen del lugar donde están enterrados los huesos de los mártires como del fuego o como de una tortura insufrible*. (Cf. BINSKI, P., *Medieval Death. Ritual and Representation*. Londres, 1996, pág. 18). Una síntesis de las prácticas profilácticas más comunes en los ritos funerarios medievales, entre las que destacan no sólo la proximidad de las reliquias sino también la preferencia por situar la muerte en un recinto consagrado, el rezo de salmos y plegarias durante la agonía -fundamentalmente importantes en las antiguas liturgias galicana e hispánica-, la progresiva generalización de la confesión -pública o privada-, y el culto a los santos intercesores, en BOZOKY, E., "Les démons et les morts: croyances et pratiques pour protéger les morts contre les démons au Moyen Age", *Enfer et Paradis. L'au-delà dans l'art et la littérature en Europe*. Conques, 1995, pp. 311-331.
- ³⁶ Con igual cometido han sido interpretadas las imágenes de San Jorge, San Eloy, San Gregorio y San Martín entre los frescos del Panteón: WALKER, R., "The Wall Paintings...", pp. 209-211.
- ³⁷ Prácticas obligatorias para todo penitente desde que así lo recomendase el Concilio Agathense (año 506). Sobre el ritual penitencial, vid.: MEERSSEMAN, G. G., "I penitenti nei secoli XI e XII", *I laici nella <<societas christiana>> dei secoli XI e XII. Arti della terza Settimana internazionale di studio (Mendola, 21-27 agosto 1965)*. Milán, 1968, pp. 306-339 (esp. pp. 321 y ss.). Para una rápida visión de la significación particular de cada uno de estos ritos: GUIANCE, A., *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*. Valladolid, 1998, varias pp. (esp. pp. 49 y ss).
- ³⁸ *Historia Silense...*, *ed. cit.*, pág. 208.
- ³⁹ También Beverly Orr, en su estudio de los capiteles del interior del templo, cree descubrir un programa iconográfico unitario orientado a asimilar la figura del buen gobernante -en lo que supone una nueva referencia velada a Fernando I-, con el bíblico rey David: ORR, B. A., *The Sculptural Program...*, *Op. Cit.*, varias pp.
- ⁴⁰ Conceptos contrapuestos por FRUGONI, Ch., "Chiesa e lavoro agricolo nei testi e nelle immagini dall'està tardo-antica all'età romanica", *Medioevo rurale. Sulle tracce della civiltà contadina*. (V. FUMAGALLI, ed.). Bolonia, 1980, pp. 321-341.
- ⁴¹ Idéntica dualidad la observada por Viñayo en referencia a las pinturas del cementerio. Si el zodíaco que rodea al Cordero es nuevamente Cristo *Cosmocrator*, "Señor del cosmos, de las cosas corruptibles e incorruptibles", el calendario agrícola del intradós de uno de los arcos de la bóveda es Cristo *Cronocrator*, "mensura del tiempo": VIÑAYO, A., *San Isidoro de León. Panteón de Reyes. Albores románicos: arquitectura, escultura, pintura*. León, 1995, pp. 46-47. Sobre las posibles fuentes antiguas de tipo cosmográfico en que se pudo basar el artista para realizar estas pinturas: CASTIÑERAS GONZÁLEZ, M. A., *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (siglos XI-XIV)*. Valladolid, 1996, pp. 71-73, y especialmente 255-260; quien, asimismo, ha realizado recientemente una relectura del programa pictórico del Panteón según la cual la asociación entre el Cordero enmarcado por la orla de los signos del zodíaco de la puerta, y las imágenes que le preceden en el tramo previo, la gran *Maiestas* apocalíptica entre los medallones del calendario, son representación de la *Porta Coeli* respondiendo a una tradición cosmográfica que combina enciclopedismo y redención, y cuya misión dentro del entramado iconográfico leonés es la de reforzar en el espectador la idea de que camina desde el espacio terrenal del cementerio real hacia el recinto sagrado de la iglesia, metáfora de la Jerusalén Celeste del Apocalipsis: CASTIÑERAS, M. A., "El Programa Enciclopédico...", *art. cit.*
- ⁴² Viene a paliar en parte la situación la visión de conjunto realizada por CALDWELL, S. H., "Urraca of Zamora and San Isidoro in León: Fulfillment of a Legacy", *Woman's Art Journal*, VII/1 (1986), pp. 19-25. También resulta especialmente sugerente por su título la tesis doctoral defendida

- recientemente en la Universidad de Pittsburgh por MARTIN, T., *Queen as King: Patronage at the Romanesque Church of San Isidoro de León*. Ph. D. Dissertation. University of Pittsburgh, 2000, pero cuyas conclusiones desconocemos ya que, hasta la fecha, nos ha sido imposible consultar el trabajo. Por su parte, Rose Walker llama la atención sobre la circunstancia de que los dos conceptos principales que reúne el personaje en su postura respecto a San Isidoro: su intervención directa como promotora de obras de arte, así como el elaborado programa de intercesión por la memoria de su padre -y del resto de la dinastía- que reflejan éstas, no son sino un signo más de esa orientación germánica que ya había buscado intencionadamente Fernando I como modelo para la configuración del Reino. Para ello trae a la memoria el paralelismo existente entre las palabras dedicadas por el *Silense* a la infanta y las redactadas años antes por Odón de Cluny como epitafio para el enterramiento de la emperatriz Adelheid, tenida como ejemplo de conducta y virtud a imitar por las mujeres de la casa imperial germánica. En ambos casos se hace especial hincapié en su papel como donantes de ornamentos litúrgicos de gran valor para enriquecer el altar sagrado, así como de vestimentas sacerdotales: WALKER, R., "Sancha, Urraca and Elvira: the virtues and vices of Spanish royal women 'dedicated to God'", *Reading Medieval Studies*, vol. 24 (1998), pp. 113-138 (esp. pp. 121-122).
- 43 Idea que parte de las conclusiones redactadas en 1973 por WILLIAMS, J., "San Isidoro in León...", *art. cit.*, pág. 171: "a date for the Pantheon within the reign of Fernando I is untenable", trasladando esta responsabilidad a su hija; idea que viene siendo reiterada de modo constante desde entonces en cualquier estudio sobre el particular.
- 44 Sobre la talla de los capiteles, ya hemos mencionado cómo para R. Salvini una data anterior no podría ser calificada sino de *milagro inexplicable*: SALVINI, R., *Medieval Sculpture*. Londres, 1969, pp. 24-25, e ID., "Il problema cronologico del portico de San Isidoro de Leon e le origini della scultura romanica in Spagna", en *Entre el Mediterráneo y el Atlántico...*, *Op. Cit.*, vol. I, pp. 465-475. Por lo que a las pinturas se refiere, y aunque en algunos casos han sido fechadas durante el reinado de Fernando II, en la segunda mitad del siglo XII, R. Walker las ha llevado nuevamente hasta el entorno de 1095-1100, basándose para ello en argumentos que nos parecen del todo convincentes: WALKER, R., "The Wall Paintings...", *art. cit.* Una completa exposición reciente de las diferentes posturas cronológicas referidas a la obra pictórica del cementerio regio en VALDÉS FERNÁNDEZ, M., "El Panteón Real...", *art. cit.*, pág. 83, nota 62.
- 45 Entre ellos, fundamentalmente PORTER, A. K., *Spanish Romanesque Sculpture*. Florencia, 1928, vol. I, pp. 62-63, quien adscribe a Urraca no sólo la *del Cordero*, sino también la *del Perdón*; y GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*. Madrid, 1925, vol. I, pp. 197-198.
- 46 Cronologías insertas en un amplio abanico que tiene como fechas extremas el entorno de 1108, tras la Batalla de Uclés en la que Alfonso VI pierde a su único heredero varón (YARZA LUACES, J., *Historia del Arte Hispánico. II. La Edad Media*. Madrid, 1980, pág. 120), y 1142, coincidiendo con la visita a España de Pedro el Venerable (WILLIAMS, J., "Generaciones Abrahæ...", *art. cit.*, pp. 10-11, aunque posteriormente rectificará situándola de modo impreciso antes de la ejecución de la *Portada del Perdón*, que data en la segunda década del XII: ID., "León and the beginnings of the Spanish Romanesque", en *The Art of Medieval Spain...*, *Op. Cit.*, pp. 166-173, -pág. 170-). En medio, la mayoría de los estudios tienden a situarla en el decenio que transcurre entre 1110 y 1120 (GAILLARD, G., *Les débuts de la sculpture romane espagnole. Leon-Jaca-Compostelle*. París, 1938, pág. 67, donde considera ambas portadas del segundo cuarto del siglo XII, aunque contempla la posibilidad de que varias de las tallas estuviesen terminadas con anterioridad; MORALEJO, S., "Le origine del programma...", *art. cit.*, pág. 36, coincidiendo en el tiempo con las compostelanas; y DURLIAT, M., *L'art roman en Espagne*. París, 1962, pág. 18, e ID., *La sculpture romane de la route...*, *Op. Cit.*, pp. 376 y 379-380).
- 47 Acabamos de hacer referencia al trabajo de WILLIAMS, J., "San Isidoro in León...", *art. cit.*, como argumento definitivo para la consagración de esta teoría, asumida de inmediato por otros como Salvini y Durliat.
- 48 Un análisis formal del cementerio leonés en BANGO TORVISO, I. G., "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, UAM*, IV (1992), pp. 93-132 (pp. 104-105).
- 49 Restos de la misma salieron a la luz en las excavaciones realizadas a comienzos del siglo XX. Las primeras conclusiones sobre las obras descubiertas en MÉLIDA, J. R., "La basílica legionense de San Isidoro", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LVI (1910), pp. 148-153; ampliadas poco tiempo después por DÍAZ-JIMÉNEZ, J. E., "San Isidoro de León", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXV (1917), pp. 81-98.
- 50 BANGO TORVISO, I. G., *Alta Edad Media. De la tradición hispanogoda al románico*. Madrid, 1989, pág. 118 (pie de foto), e ID., *El románico en...*, *Op. Cit.*, pp. 322-325. El paralelo entre ambos edificios había sido ya ampliamente discutido por Schlunk y Manzanares, aunque errando en la presunción de que el Panteón Real de San Isidoro, al igual que el de Teverga, era un ámbito abierto al exterior mediante puerta en el muro occidental: 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*, nº 96 (1951), pp. 277-305. Recientemente, J. L. Senra ha puesto en evidencia una estructura similar para el panteón construido en el priorato cluniacense de San Facundo y Primitivo de Sahagún (ca. 1099). Igualmente desplazado hasta los pies del templo, y también cuadrangular en planta con dos soportes centrales según el prototipo isidoriano, tres fotografías hoy en el Museo de León sacan a la luz una articulación muraria y un sistema de soportes propios del románico pleno. Como diferencia fundamental entre uno y otro, la apertura hacia el exterior del de Sahagún: SENRA GABRIEL y GALÁN, J. L., "Aproximación a los espacios litúrgico-funerarios en Castilla y León: pórticos y galileas", *Gesta*, XXXVII/2 (1997), pp. 122-144, e ID., "Les massifs occidentaux des églises dans les royaumes du nord-ouest de la Péninsule Ibérique", *Avant-nefs & espaces d'accueil dans l'église entre le IV^e et le XII^e siècle. Actes du colloque international du CNRS (Auxerre, 17-20 juin 1999)*. París, 2002, 15 pp.
- 51 BANGO TORVISO, I. G., *El románico en...*, *Op. Cit.*, pp. 322-325.
- 52 BANGO TORVISO, I. G., "La piedad de los Reyes...", *art. cit.*, pág. 277. Recientemente, también A. Viñayo, modificando planteamientos anteriores, tiende a fechar la obra del Panteón dentro del reinado de Fernando y Sancha: VIÑAYO, A., *San Isidoro de León. Panteón de Reyes...*, *Op. Cit.*, pp. 29-30. En el mismo sentido, también CALDWELL, S. H., *The Introduction and Diffusion of the Romanesque Projecting Single-Portal Unit in Northern Spain*. Ann Arbor, 1979, pp. 212 y ss., se había mostrado reticente a aceptar la propuesta de Williams.
- 53 Trabajos que pudieran iniciarse en fecha temprana, tal vez tras su vuelta a la capital leonesa en 1072 después de la muerte de su hermano Sancho.
- 54 Intervención suficientemente argumentada por WALKER, R., "The Wall Paintings...", *art. cit.*
- 55 Gómez-Moreno ya se muestra partidario de responsabilizar de la construcción a la infanta, suponiendo que la evolución de las obras no partió desde el área del Panteón hacia la cabecera, sino al contrario, y considerando, por tanto, que el transepto formó parte del proyecto original: GÓMEZ-MORENO, M., *El arte románico español. Esquema de un libro*. Madrid, 1934, pp. 102-106. Su teoría se ve inmediatamente modificada por GAILLARD, G., *Les débuts de la sculpture...*, *Op. Cit.*, pp. 9-13, quien niega la existencia de la nave transversal, atribuyendo a Urraca una primera

- iglesia basilical sin transepto, y con una cabecera tripartita pero no escalonada, sino de ábsides de igual profundidad. WHITEHILL, W. M., *Spanish romanesque architecture of the Eleventh Century*. Oxford, 1941, pp. 151-153, se posicionará de su lado. Para Williams, sin embargo, las obras debieron retrasarse hasta el remate total de los trabajos en el Panteón, algo que no está completamente convencido de que sucediera antes de la muerte de Urraca en 1101. Al contrario, y siguiendo a Gómez-Moreno y Gaillard en la propuesta de una iglesia comenzada por la cabecera, la data de 1124 en un sillar del ábside norte le sugieren que tal vez hacia estos años era cuando se comenzaba la nueva iglesia por esta zona: WILLIAMS, J., "San Isidoro in León...", *art. cit.*, pp. 183-184. Aunque hemos afirmado en varias ocasiones que su estudio ha tenido amplio eco, también fue rápidamente contestado por CALDWELL, S. H., *The Introduction and Diffusion...*, *Op. Cit.*, pp. 195 y ss., e ID., "Urraca of Zamora...", *art. cit.*, pág. 21. En esta misma línea, últimamente se vuelve a señalar cada vez con más insistencia, la práctica certeza del inicio constructivo en época de Urraca. Así se recoge reiteradamente en los trabajos de YARZA LUACES, J., *Historia del Arte Hispánico II...*, *Op. Cit.*, pág. 119, e ID., *Arte y Arquitectura en España 500-1250*. Madrid, 1979, pp. 191-192, para quien el primer tercio del siglo XII se presenta como apropiado para la conclusión de las obras. Entre sus argumentos, el proporcionado por el conjunto de capiteles del interior del templo, alguno de los cuales recuerda tanto a otros del Panteón, que el hecho no puede indicar sino una corta diferencia cronológica entre ambos; y BANGO TORVISO, I. G., *Alta Edad Media...*, *Op. Cit.*, pág. 134, ID., "Arquitectura y Escultura", en *Historia del Arte de Castilla y León. II. Arte Románico*. Valladolid, 1994, pp. 9-212 (pág. 68, donde supone que la cubrición de esta estructura sería, tal vez, una armadura de madera), e ID., *El arte románico en...*, *Op. Cit.*, pág. 110.
- ⁵⁶ Circunstancia que se repetirá de forma idéntica en Sahagún: vid. planta en SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L., "Aproximación a los espacios...", *art. cit.*, pág. 129, fig. 8.
- ⁵⁷ A la ampliación de la iglesia consagrada por Fortunio en 1088, de tres naves con tres ábsides semicirculares escalonados siguiendo el modelo de las basílicas hispanas ya reseñado, su sucesor añade los brazos de un transepto con la particular inclusión de una absidiola en cada uno de ellos. Para el conocimiento del proceso constructivo silense es ya clásico el trabajo de BANGO TORVISO, I. G., "La iglesia antigua de Silos. Del prerrománico al románico pleno", en *El Románico en Silos: IX Centenario de la Consagración de la iglesia y claustro (1088-1988)*. Abadía de Silos, 1990, pp. 317-376 (esp. pp. 352 y ss.).
- ⁵⁸ En este sentido, Gómez-Moreno habla de coincidencia en las marcas de cantería localizadas en uno y otro edificio, aunque suponiendo la prioridad cronológica del leonés sobre el gallego: GÓMEZ-MORENO, M., *El arte románico español...*, *Op. Cit.*, pág. 104. El dato, aunque no concluyente, sí puede resultar indicio de una cierta contemporaneidad en las obras de ambas estructuras.
- ⁵⁹ Un análisis pormenorizado de su reinado en REILLY, B. F., *The Kingdom of León-Castilla under Queen Urraca, 1109-1126*. Princeton, N. J., 1982.
- ⁶⁰ Lucas de Tuy, en su libro sobre los Milagros de San Isidoro, refiere el episodio en el que las tropas de Alfonso el Batallador, junto con las de sus aliados extranjeros, saquea la colegiata apropiándose, entre otros objetos de interés, de la famosa patena donada por la infanta Urraca: LUCAS DE TUY, *Liber de Miraculis Sancti Isidori*, cap. XXV (*Milagros de San Isidoro*). Ed. a cargo de A. VINYAYO GONZÁLEZ. León, 1992, pp. 41-43). En realidad, el *Tudense* responsabiliza del acto a la reina sin caer en la cuenta que por esas fechas estaba ya en guerra con su marido, acababa de ser derrotada en Villadangos, y había huido a Galicia. Con posterioridad, rectificará el error en el *Chronicon Mundi* (*Ib.*, pág. 149, nota 30). A pesar de ello, algunos historiadores seguirán responsabilizando a Urraca del expolio. Haciendo responsable único al *Batallador*, se hace eco del episodio PÉREZ LLAMAZARES J., *El Tesoro de la Real Colegiata de San Isidoro de León. Reliquias, Relicarios y Joyas artísticas*. León, 1925, pág. 188. No deja de resultarnos algo bastante increíble que, mientras uno de los cónyuges robaba el tesoro para pagar a sus mercenarios, el otro dedicase su dinero a continuar las obras. El sentido común dicta que éstas debieron necesariamente interrumpirse durante la guerra.
- ⁶¹ Gaillard responsabiliza de la reanudación de los trabajos -y parece que con bastante acierto-, a otra gran infanta vinculada personalmente a San Isidoro, lugar donde será enterrada: Sancha, la hermana de Alfonso VII: GAILLARD, G., *Les débuts de la sculpture...*, *Op. Cit.*, pág. 13. Aunque no fue titular de su señorío hasta 1127, parece que desde bastantes años antes había fijado su residencia en León, en los palacios situados junto al templo. Durante su dominio, no sólo se concluyen las obras de la iglesia, sino que la enriqueció con la donación de reliquias, objetos litúrgicos, exenciones y privilegios. Ella será también la responsable de la instauración aquí de una comunidad de canónigos regulares (ca. 1148). Para una visión conjunta de todos estos aspectos, puede resultar útil la consulta de GARCÍA CALLES, L., *Doña Sancha, hermana del Emperador*. León-Barcelona, 1972, varias pp.
- ⁶² Una secuencia similar es la que han propuesto desde hace ya hace unos años CALDWELL, S. H., *The Introduction and Diffusion...*, *Op. Cit.*, pp. 195 y ss., e ID., "Urraca of Zamora...", *art. cit.*, (en el que incluye una planta con las diferentes fases constructivas que, una vez corregidos los errores en la leyenda, se nos presenta como válida y evidente); y YARZA LUACES, J., *Arte y arquitectura...*, *Op. Cit.*, pág. 191, (para quien la consagración de 1149 puede incluso ser algo coyuntural y sin relación alguna con las obras).
- ⁶³ Su traducción, reproducida en todos los trabajos que hablan sobre el monumento, reza: *En el nombre de Nuestro Señor Jesucristo y en honor de San Esteban ha sido consagrado este lugar por el obispo de Astorga llamado Osmundo, en la era de 1124, en el día 17 de las kalendas de enero [16 de diciembre de 1086], por mano de Pedro Muñiz y el presbítero del cual era Orico. Posteriormente, en siete años la echó abajo y la construyó desde los cimientos, y en otros siete fue terminada.* (Citada, por considerarla la más precisa, la reseñada por HUERTA HUERTA, P. L., "Hablan las fuentes: aproximación documental al edificio románico", en *Perfiles del Arte Románico*. Aguilar de Campoo, 2002, pp. 27-51 -pág. 48-, nº 4).
- ⁶⁴ BANGO TORVISO, I., *El arte románico en...*, *Op. Cit.*, pág. 127:
- ⁶⁵ WILLIAMS, J., "Generations Abrahamic...", *art. cit.* Opinión firmemente defendida por Vladimir Goss para quien las imágenes leonesas quedan definidas como *slogan político*: GOSS, V. P., "Art and politics in the High Middle Ages: Heresy, Investiture contest, Crusade", *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Actes du Colloque International (Université de Rennes II, 2-6 mai, 1983)*. Vol. III: *Fabrication et consommation de l'oeuvre*. París, 1990, pp. 525-545 (sobre la portada legionense pp. 535-536).
- ⁶⁶ MORALEJO, S., "Pour l'interprétation iconographique...", *art. cit.*
- ⁶⁷ Para I. Bango, *ni la realidad histórica de la Reconquista, ni la misma organización iconográfica del tímpano aconsejan una visión de este tipo.* (...) *Las alusiones a la descendencia de Abraham aparecen tratadas de manera secundaria y como complemento de la escena principal*: BANGO TORVISO, I. G., *El arte románico en...*, *Op. Cit.*, pág. 123.
- ⁶⁸ En opinión de Moralejo, el mismo planteamiento sería para Alfonso VI *poco menos que mentar soga en casa de ahorcado*. A pesar de ello, no cree que esta razón sea suficiente para invalidar el argumento antiislamista de Williams. Eso sí, matizando que esta aceptación no tiene por qué anular otras lecturas, morales o alegóricas, perfectamente compatibles con ella: MORALEJO, S., "Artistas, patronos y público...", *art. cit.*, pp. 413-414 y nota 43. Por otra parte, y aunque el detalle de la indumentaria parece convincente, Agar e Ismael no son entendidos por los ideólogos del momen-

to únicamente como imagen del pueblo musulmán. Para alguien tan familiarizado con la portada isidoriana como San Martín de León, canónigo de la propia colegiata en los tres últimos lustros del siglo XII, ambos personajes son -siguiendo en este punto los escritos del propio obispo hispalense-, figura del pueblo hebreo arrojado de la Iglesia con su madre la Sinagoga, sin que, como los protagonistas del relieve, pudieran encontrar un lugar de reposo en el mundo: "Aperte ostensum est vobis, o iudaei, quam perspicue Ismael cum matre sua Agar iudaicum populum matremque eius sinagogam praefiguraverit, et qualiter cum ea a portione seminis Abrahae et Sarae, id est, a consortio filiorum Dei et sanctae Ecclesiae eius sit. Alio itaque interprete super hac re non indigetis, quia ut propriis cernitis oculis, sicut in eis praefiguratum fuit, sic eveniet vobis. Eiectus est Ismael cum matre sua Agar e domo, et ab hereditate Abrahae et Sarae; eiecti estis et vos, o iudaei, cum matre vestra sinagoga a communione sacramentorum Ecclesiae, et a societate electorum Dei": San Martín de León., *Sermo II de Natale*. (Cf. VIÑAYO, A., *San Martín de León y su Apologética Antijudía*. Madrid-Barcelona, 1948, pág. 176, nota 1).

- ⁶⁹ Para un análisis del panorama político, social y religioso de la Península en estos años, es clásico el estudio de REILLY, B. F., *El Reino de León y Castilla bajo el rey Alfonso VI, 1065-1109*. Toledo, 1989. De reciente publicación el de MINGUEZ, J. M., *Alfonso VI. Poder, expansión y reorganización interior*. Hondarribia, 2000.
- ⁷⁰ Fórmula que aparece en algunos documentos de Oña, Arlanza, Astorga y de la catedral de León según recoge SÁNCHEZ CANDEIRA, A., *Castilla y León en el siglo XI. Estudio del reinado de Fernando I*. Madrid, 1999, pp. 88-89.
- ⁷¹ Una revisión completa de todos los títulos empleados por la cancillería alfonsina en MENÉNDEZ PIDAL, R., *El Imperio Hispánico y los Cinco Reinos. Dos épocas en la estructura política de España*. Madrid, 1950, pp. 100 y ss. y MINGUEZ, J. M., *Alfonso VI...*, *Op. Cit.*, pp. 211-218.
- ⁷² En 1077, y como una medida de presión más para conseguir del rey el apoyo institucional necesario para el cambio de rito, Gregorio VII, apelando a la supuesta donación que en su día habría hecho Constantino al papa Silvestre, reclamó como perteneciente al patrimonio de San Pedro todos los territorios peninsulares en manos de los musulmanes. Tras su reconquista, se reservaba el derecho a asignar su posesión a quien mejor le pareciese en virtud de una serie de pactos. Los historiadores han concluido que no debe ser casual que sea precisamente en ese año de 1077, cuando Alfonso se intitula por vez primera como *Imperator totius Hispaniae*. (Vid. los estudios citados en las dos notas precedentes).
- ⁷³ "... la última decisión de todos nosotros, los obispos, ha sido redactar en presencia de Dios, el último decreto conciliar, que fortalezca la situación de nuestros reyes y de estabilidad al pueblo de los godos...": *Amonestación al pueblo para que no peque contra los reyes*: Canon LXXV del IV Concilio Toledano. (Reproducido y traducido por VIVES, J. (ed.), *Concilios visigóticos e hispano-romanos*. Barcelona-Madrid, 1963, pp. 217-222).
- ⁷⁴ "...Aquéllos, como es sabido, se matan con su propia mano olvidándose de su propia salvación, cuando dirigen sus fuerzas contra sí mismos o contra sus reyes, diciendo el Señor: 'No toquéis a mis ungidos', y David añade: '¿Quién extenderá la mano contra el ungido del Señor y será inocente?'...". *Ibidem*, en clara referencia a lo expuesto en el Salmo 2 en el que David alude a la *Rebelión de las gentes contra Yavé y contra su ungido y la exaltación de éste*.
- ⁷⁵ Según ha sido manifestado en numerosas ocasiones, que -tal y como cuenta la leyenda- no pudiesen ser localizadas en Sevilla las reliquias de Santa Justa y sin embargo apareciesen milagrosamente las de San Isidoro, encarnación de la historia y tradición hispanas, y testimonio supremo de la época religiosa y política hispano-gótica que Fernando I pretendía restaurar y de la que Alfonso es su heredero, no debe ser considerado, en ningún caso, como un hecho accidental sino intencionadamente dirigido; como un gesto más que marcara el dominio legítimo de la corte leonesa, no sólo sobre los reinos cristianos, sino también sobre las taifas musulmanas (entre las que la entrega del cuerpo santo por Al-Mutadid a los obispos de León y Astorga pudo ser entendido metafóricamente como el pago de las parias de la taifa sevillana a Fernando I): PÉREZ-EMBED WAMBA, J., *Hagiología y Sociedad en la España Medieval. Castilla y León (Siglos XI-XIII)*. Huelva, 2002, pp. 40-44.
- ⁷⁶ CALDWELL, S. H., *The Introduction and Diffusion...*, *Op. Cit.*, pág. 221, e ID., "Urraca of Zamora...", *art. cit.*, pág. 21.
- ⁷⁷ Institución creada por los monarcas leoneses a través de la que aseguraban unas rentas suficientes para sus hijas -de quienes deviene el término de *infantado*-. Entendido como una especie de *Señorío de Infantas*, estaba integrado por monasterios importantes del reino, con todas sus posesiones, que pasaban a formar parte del dominio jurisdiccional de éstas con la única condición de que permaneciesen solteras. Sobre el origen del *Infantado* de San Isidoro, PÉREZ LLAMAZARES, J., *Historia de la Real Colegiata de San Isidoro de León*. León, 1927, pp. 7 y ss. Sobre las jurisdicción que tendrían las *dominas*, apuntando, incluso, cierta potestad o influencia decisoria en materia litúrgica por parte de Urraca y de su papel en el cambio de rito, vid.: WALKER, R., "Sancha, Urraca and Elvira...", *art. cit.*
- ⁷⁸ Según la última cronología aportada para el ciclo pictórico del *Panteón*, ca. 1100, por WALKER, R., "The Wall Paintings...", *art. cit.*
- ⁷⁹ A ello podría añadirse, quizás, la celebración en la fecha crucial para nuestro trabajo de 1090, de un concilio reunido en León, convocado y presidido por el legado papal Raniero, futuro Pascual II. En el mismo, si hacemos caso de lo recogido con posterioridad por Lucas de Tuy, los obispos acordaron, entre otras cosas, seguir en los oficios divinos la regla de San Isidoro: *In praedicta vero synodo almi sacerdotes de catholica fide colloquentes statuerunt ut secundum regulam beati Isidori Hispanensis archiepiscopi ecclesiastica officia in Hispania regerentur*. Como han indicado todos los autores que han analizado el texto, resulta imposible creer que éste aluda a una reimplantación de los usos y costumbres de la liturgia hispánica, revocada una década antes en Burgos; cuando, además, en el mismo concilio se está prescribiendo el uso de la letra francesa en lugar de la visigótica. De lo que debió tratarse, más bien, fue de recuperar las funciones de cada uno de los ministros eclesiásticos según indicó en su tratado el obispo hispalense, en aquéllos puntos en que fueran coincidentes con los dictados de la reforma gregoriana. En palabras de Antonio García, *verosímilmente, no se trata más que de una declaración para complacer a los nostálgicos del esplendor de la liturgia visigótica recién suprimida, pero que no encerraba un contenido normativo concreto y realizable*: GARCÍA y GARCÍA, A.: "Concilios y Sínodos en el ordenamiento jurídico del Reino de León", *El Reino de León en la Alta Edad Media. I. Cortes, Concilios y Fueros*. León, 1988, pp. 353-494, -pp. 395-396-. Tal vez las alusiones a la tradición eclesiástica hispana presentes en el programa iconográfico de la portada, en curso durante la celebración del encuentro, puedan ponerse en relación con este hecho, como un signo más del pensamiento híbrido de algunos miembros destacados de la nobleza y el clero leoneses, todavía algo reticentes a aceptar plenamente los dictados de Roma.
- ⁸⁰ Son también los mismos cuatro santos que por las mismas fechas se estaban aplicando a la portada septentrional de la catedral compostelana, según se desprende de la narración del *Calixtino*: *Arriba, en las jambas, se ven cuatro apóstoles que llevan sendos libros en la mano izquierda y con las diestras levantadas bendicen a los que entran en la iglesia; Pedro está en la entrada de la izquierda, a la parte derecha, Pablo a la izquierda; y en la entrada derecha están el apóstol Juan a la derecha y Santiago a la izquierda: Codex Calixtinus*, Libro V, cap. IX "De la puerta septentrional", (*Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*. Ed. de A. MORALES, C. TORRES y J. FEO. Santiago de Compostela, 1951 y reed. en Lugo, 1998, pág. 560).

- 81 GALLIARD, G., "Notes sur la date des sculptures de Compostelle et de Leon", *Gazette des Beaux-Arts*, nº 1, 6^{eme} ser. (1929), pp. 341-378.
- 82 WILLIAMS, J., "Relief of saint (John?)", en *The Art of Medieval Spain...*, *Op. Cit.*, pp. 209-210, nº cat. 89.
- 83 Apóstol que tiene un marcado protagonismo con figuras de estas características en Compostela, Toulouse y Cluny, y cuya presencia en León quedaría plenamente justificada si se tiene en cuenta que resulta extraña la ausencia iconográfica del Patrón de España en una iglesia que, en estos momentos, es el templo más representativo de la monarquía hispánica.
- 84 Como observa Williams, no hay evidencia alguna de que haya ostentado decoración escultórica en ningún momento; aunque cita, igualmente, un relieve representando la Crucifixión y perteneciente a la colección particular de D. Juan TORBADO FLÓREZ, cuyo estilo, dice, es coincidente con el de la talla de San Juan. De haber sido uno de los sujetos iconográficos del tímpano, su correlato iconográfico con el del programa del hastial meridional es más que conveniente: WILLIAMS, J., "Relief of saint...", *art. cit.*, pág. 210, nota 2.
- 85 Paralelismo ya señalado en su día por MORALEJO, S., "Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca", en *España entre el Mediterráneo y el Atlántico...*, *Op. Cit.*, vol. I, pp. 427-434 (pág. 430), en referencia a un posible recuerdo de la primera Furia representada en el sarcófago de Husillos.
- 86 GALLIARD, G., "Notes sur la date...", *art. cit.*, pág. 300 y DURLIAT, M., *La sculpture romane de la route...*, *Op. Cit.*, pp. 388-389.
- 87 El propio Durliat, por idénticas circunstancias, indica una data dentro del primer decenio del XII para los capiteles del ingreso norte: *Ibidem*, pág. 365. Si los capiteles, y por tanto la puerta ya están hechos en esta fecha, ¿por qué no hemos de suponer lo mismo para el relieve que supuestamente flanquearía una de sus enjutas?
- 88 *Ibidem*, pág. 389 y WILLIAMS, J., "León and the beginnings...", *art. cit.*, pág. 170.