

MULIER AMICTA SOLE. ACOTACIONES AL PROGRAMA APOCALÍPTICO DE LA CATEDRAL TARDORROMÁNICA DE LEÓN

Gerardo Boto Varela
(Universidad de Girona)

Con frecuencia, tras la zozobra histórica de sociedades, lugares e instituciones no han quedado más evidencias de sus respectivos acervos culturales y artísticos que un puñado de documentos e imágenes, íntegros o mutilados. Restituir los perfiles originales de todo conjunto extinto reclama el examen y la interpretación de esos materiales incompletos, dispersos y descontextualizados. El estudio de piezas fragmentadas -en nuestro caso, relieves monumentales esculpidos en León hacia el año 1200- encuentra cierto parangón en las actitudes practicadas por algunos hermeneutas latinos del periodo románico¹: su aproximación a las Escrituras a través de perícopas favoreció que, una vez asumida la lectura discontinua de la narración bíblica, la línea argumental de sus comentarios se desplegara también de manera intermitente. En cierto modo, estos comportamientos brindan un precedente histórico a la complacencia demostrada por la estética romántica ante las obras fracturadas, exaltadas de nuevo en los últimos tiempos por los adalides de la deconstrucción arquitectónica. Convergen con estos planteamientos algunos de los presupuestos metodológicos apuntados por Foucault para analizar óptimamente el pasado: la superación de interpretaciones deterministas y continuistas pasa por reconocer que los testimonios culturales están afectados -e incluso caracterizados- por la intermitencia y la interrupción, parámetros que definen en realidad el devenir histórico².

Este breve ensayo está en deuda con el pensador galo y, en cierto modo, con aquellos exegetas medievales: el testimonio histórico-artístico que centra esta comunicación se estudia a la luz de una *serie* de imágenes, producidas en diferentes

-
1. K. F. MORRISON, "Interpeting the Fragment", *Hermeneutics and Medieval Culture*, P. J. GALLACHER y H. DAMICO (eds.), Albany, State New York Univ., 1989, p. 27-37.
 2. M. FOUCAULT, *El orden del discurso*, Barcelona, 1983, p. 43-49.

ámbitos europeos, con los que comparte una dependencia discursiva del Libro de la Revelación. Ante la precariedad documental, el análisis debe desarrollarse en términos deductivos y conjeturales: desvelada la identidad iconográfica de la imagen, paso a su tradición figurativa y su responsabilidad comunicativa en los contextos románicos europeos que la acogen. Algunas de las lecturas formuladas ante los conjuntos ultrapirenaicos podían ser extrapoladas al caso leonés, pero no sin considerar la coyuntura histórica y las intenciones de los promotores de la obra hispana. En última instancia, me interesa sopesar aquí si, conforme a los conocimientos actuales, una exposición plástica de argumento juanino exhibida en León en torno a 1200 pudo ser solidaria, en alguna medida, de inquietudes escatológicas o milenaristas.

El fragmento de la *Mulier*

La imagen de una Mujer nimbada con niño desnudo ante el vientre, conservada en la actualidad en el museo de la sede legionense, representa a la “*Mulier amicta sole*” (Apoc. 12, 1-6) en el momento en que ha concluido su doloroso parto (Fig. 1)³. Los atributos siderales que detalla el texto -vestida de Sol, coronada de estrellas y dispuesta sobre el creciente de luna- no figuran en el relieve leonés. Ante la ausencia, cabe imaginar que alguno de los astros pudo haberse pintado en las superficies lisas de fondo, policromía desaparecida que seguramente alcanzó a la propia figura. De hecho, a principios de siglo, tal y como muestra la imagen incorporada al *Catálogo monumental* de Gómez Moreno (Fig. 2), el margen del nimbo aún contenía unos rastros de pintura que se dirían la corona de estrellas, localizadas en el mismo lugar que ocupan en las miniaturas de los *Apocalipsis de Treveris y de Cambrai, del Liber Floridus*, de un *Nuevo Testamento de Verona* o de los *Beatos de San Andrés de Arroyo, Vitr. 14-1 y Lorvao* (el primero correspondiente a la familia IIB y los otros dos a la I)⁴.

Las fotografías de Gómez Moreno acreditan que en 1908 la *Mulier*, adyacente a una representación masculina con nimbo crucífero, se encontraba embutida en el muro S del claustro catedralicio; más concretamente, en el tramo contiguo a la puerta del siglo XIV que comunica el patio y el transepto N del templo⁵. Ambas esculturas fueron

3. Finalmente se me ha permitido tomar las medidas actuales de la pieza: 110 cms. de alto en su flanco más largo y 85 cms. en el más corto; 35,8 cms. de ancho; 44,5 cms. en la curvatura superior; 15 cms. de profundo.
4. Reproducidas en G. Schiller, *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, vol. 4-1, Kassel, 1976, figs. 183, 186, 191 y 199. Interesan para nuestros propósitos los ibéricos: Paris, Bibl. National, N.A.C., ms. 2290, fol. 110v.; Madrid, Biblioteca Nacional, ms. vitr. 14-1, fol. 109v. Lisboa, Arquivo da Torre de Tombo, cod. 160, fol. 153v. Para éste véase A. de EGRY, *O Apocalypse de Lorvao*, Lisboa, 1972, p. 29s.
5. M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de León*, Madrid, 1926, v. I, p. 238; v. II, figs. 288 y 326 (reed. facs., León, 1979). En el mismo muro E del claustro catedralicio fueron empotradas las imágenes de la Virgen de la Ofrenda; de un san Pablo, una figura femenina con libro y un Salvador; y de una reina ante un caballero, éste último en la cara del paramento que mira al templo (*Ibid.*, figs. 285-287). Es evidente en todos los

retalladas en sus perfiles superiores con anterioridad a su instalación en el museo⁶. Tras esta operación cosmética asumieron unos contornos curvos divergentes, incompatibles ahora dentro de un mismo marco. Como consecuencia, el espectador actual llega a la errónea conclusión de que, en origen, las dos lastras esculpidas se alojaban en tímpanos distintos. Las obras proceden de la fábrica románica desmantelada y forman parte de un grupo de tallas que en los últimos años han merecido la atención de distintos investigadores, cuyos análisis han puesto el acento en las filiaciones estilísticas y en la comprensión de los usos y significados⁷.

Son numerosas las representaciones que se hacen eco de la imaginería apocalíptica de la Mujer parturienta⁸. De todas ellas, miniadas o con aplicación monumental, la que figura en el Beato del Burgo de Osma (1086) -realizado muy

casos los esfuerzos realizados para acomodar los huecos a los perfiles de las placas, fragementadas en algún caso (Salvador y caballero), al margen de que los muros perimetrales de ese patio puedan ser coetáneos, a grandes rasgos, de la catedral tardorrománica.

6. En un principio ambas medirían cerca de 115 cms. de alto en su arista común y más larga.
7. Los títulos siguientes recogen referencias indirectas anteriores. M. VALDÉS, M. V. HERRÁEZ y C. COSMEN, "La catedral de León en la transición de los siglos XII a XIII. El edificio tardorrománico", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, VI (1994), p. 7-21, esp. 15-20. M. VALDÉS et al., *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994, p. 46-53, advierten semejanzas entre algunas piezas del museo legionense y la escultura tardorrománica zamorana. En G. BOTO, "1200 en León. Esculturas de la antigua catedral románica", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LIX-LX (1995), p. 83-118 y en ID., *La memoria perdida. La catedral de León (917-1255)*, León, 1995, p. 92-96 y 100-109, apunto vínculos estilísticos con Compostela y la Cámara Santa de Oviedo, más tímidos con el cenotafio de San Vicente de Avila; propuse emplazar algunas figuras en el exterior del templo y otras en el claustro para uso funerario. R. SÁNCHEZ AMEJUEIRAS, "Una empresa olvidada del primer gótico hispano: la fachada de la sala capitular de la catedral de León", *Archivo Español de Arte*, 276 (1996), p. 389-406 se centra en otras piezas del mismo taller que yo no considero en este momento. En todo caso, interesa referir que, a su juicio, estos relieves acusan la huella de los talleres de Senlis y Châlons-sur-Marne, de ahí su evaluación de protogóticas. Su propuesta de ubicarlos en el frente del capítulo catedralicio fue ya apuntada por S. MORALEJO, "La fachada de la sala capitular de la Daurade de Toulouse. Datos iconográficos para su reconstrucción", *Anuario de Estudios Medievales*, 13 (1983), p. 179-204, esp. n. 50. Convengo con Sánchez en que algunas de las fórmulas y los perfiles característicos de los cinceles de Châlons resuenan en León, incluso en la figura de la Mujer con el niño ante el vientre. Cfr. S. y L. PRESSOUYRE, *Le cloître de Notre-Dame-en Vaux à Châlons-sur-Marne*, Nancy, 1981, p. 92 y fig. 47. Sin embargo, ello no eclipsa en modo alguno el evidente magisterio oventense. Cfr. BOTO, *La memoria perdida*, n. 259. A fin de cuentas el apostolado asturiano -deudor de planteamientos mateínos- no ignora la revolución plástica operada en Senlis (W. SAUERLANDER, *Le monde gothique. Le siècle des cathédrales, 1140-1260*, París, 1989, p. 72), cantería que también estuvo en el punto de mira de Châlons.
8. Repertoriados en L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, II, 2, París, 1957, p. 708-711. SCHILLER, *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, 4-1, p. 77-84 y figs. 182-200. M. MENTRE, "Femme de l'Apocalypse et Vierge à l'Enfant", *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 25 (1994), p. 79-85. A. GÓMEZ GÓMEZ, "La iconografía del parto en el arte románico hispano", *Príncipe de Viana*, 59 (1998), p. 79-100, esp. 82-86 y figs. 1a-1k.

probablemente en Sahagún⁹- supone el paralelo más inmediato para nuestro fragmento¹⁰ (Fig. 3). Con anterioridad a la realización de éste, algunas de las composiciones del manuscrito oxomense se habían transportado en las pinturas del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León¹¹. De todos modos, este conjunto acusa el conocimiento paralelo del único ejemplar del *Comentario* realizado en el propio *scriptorium* isidoriano: el de Fernando I y Sancha (1047), integrado en la familia IIA¹².

La cronología de la cantería de la catedral leonesa, y por tanto de la asunción de los modelos miniados, se corresponde con la última fase de florecimiento que conoció el texto del exegeta lebaniego. Durante el último cuarto del siglo XII y primero del XIII se compusieron códices suntuosos destinados a viejos cenobios benedictinos masculinos (Cardeña o Lorvao) o a comunidades cistercienses femeninas distinguidas con el favor ocasional de la monarquía (Las Huelgas o San Andrés de Arroyo)¹³. Se infiere, por tanto, que si bien en torno a 1200 el *Comentario* de Beato no parece haber interesado en León tanto como para producir nuevas copias -como sí sucedió en

-
9. B. A. SHAILOR, "El «Beato de Burgo de Osma»: Estudio paleográfico y codicológico", en *El Beato de Osma. Estudios*, Paterna, 1992, p. 35-57.
10. Catedral de Burgo de Osma. Museo Episcopal, ms. I, fol. 117v. Corrijo mi consideración anterior de que la escultura difiere de la tradición hispánica miniada (BOTO, *La memoria perdida*, p. 109). Las particularidades de la figura -niño desnudo ante el vientre y carencia de cuerpos astrales sobre el cuerpo de la madre- no se encuentran en ningún otro ejemplar del *Comentario* ni en otras tradiciones plásticas europeas, exclusividad que satisface la condición exigida por X. BARRAL i ALTET, "Repercusión de la ilustración de los «Beatos» en la iconografía del arte monumental románico", *Actas del Simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana*, Madrid, 1978, II, p. 45 para aceptar que se trata de un reflejo monumental de la iconografía de los Beatos. La solución iconográfica del Hijo ante el vientre de la Madre figura también en otro Beato de la familia I (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Vitr. 14-1, fol. 109v). S. SILVA, *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, 1984, p. 270 y lám. 80. J. YARZA, *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Barcelona, 1998, p. 74-79. Lo habitual entre los ejemplares de la familia II es que la Mujer porte el Sol, no el Niño. *Ibid.*, p. 177-180.
11. J. WETTSTEIN, *La fresque romane. La route de Saint-Jacques, de Tours a León. Études comparatives*, II, París, 1978, figs. 22 y 23. J. YARZA, "La peregrinación a Santiago y la pintura y miniatura románicas", *Compostellanum*, XXX, 3-4 (1985), p. 369-394, esp. 377-378.
12. J. YARZA, "La ilustración del Beato de Fernando I y Sancha" en *Beato de Liébana. Códice de Fernando I y doña Sancha*, Barcelona, 1994, p. 57-235. ID., "El Beato de Fernando I y Sancha, un manuscrito real", *Homenaje a F. Giunta, "Committenza e Committenti tra Antichità e Alto Medioevo"*, M. MAYER y M. MIRÓ (eds.), Barcelona, 1996, p. 227s. La relación con uno de los paneles del Panteón en J. WILLIAMS, *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the commentary on the Apocalypse*, vol. I, Londres, 1994, p. 99.
13. *Ibid.*, p. 100 y 140-141. E. RUIZ LARREA, "Beato de San Andrés de Arroyo: cuestiones cronológicas", *Goya*, 263 (1998), p. 66-74. YARZA, *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, p. 233-301. Este autor adscribe también al *scriptorium* de San Pedro de Cardeña el *Beato Manchester* y el *Beato de San Andrés de Arroyo*; a Toledo el *Beato de las Huelgas* (p. 248, 274 y 301).

Castilla o en Portugal- tampoco se desestimó su vigencia iconográfica, al menos en determinados extremos¹⁴. Conforme al paralelo iconográfico indicado, entiendo que el responsable del relieve dispuso de un modelo figurativo de la composición de la Mujer apocalíptica tal y como se formuló en los códices de la familia I, en la que se integran las copias oxomense, portuguesa y de la Biblioteca Nacional ("Vitr. 14-1")¹⁵.

Constatar un nuevo trasunto monumental de una imagen extraída de los Beatos reviste interés en sí, habida cuenta del reducido número de obras que acusan esta inspiración, tanto dentro como fuera del solar ibérico¹⁶. En el románico monumental hispano, el registro figurativo de la Mujer apocalíptica únicamente ha sido detectado en la portada de San Miguel de Estella¹⁷. En este caso navarro la personificación alegórica cuenta ya con un par de alas, en clara alusión al momento en que ha podido huir al

-
14. No obstante, se conserva un fragmento datado en la segunda mitad del XII procedente de Astorga, según parece, que cuenta hoy con una única miniatura. T. BURÓN CASTRO, "Fragmentos de códices en el Archivo histórico de León", *Archivos leoneses*, 32 (1978), p. 140-144.
15. No ha sido posible hallar referencias, aun indirectas, de los materiales librarios que abastecieron la escuela catedralicia legionense y que pudieron haber manejado canónigos o artífices. H. SANTIAGO-OTERO, "La formación de los clérigos leoneses en el siglo XII", en *Santo Martino de León. Ponencias del I Congreso Internacional sobre Santo Martino en el VIII Centenario de su obra literaria, 1185-1985*, León, 1987, p. 175-189.
16. Al margen de las pinturas de San Isidoro de León, se han reconocido reflejos iconográficos en un relieve de la catedral de Girona (BARRAL, "Repercusión de la ilustración", p. 47-48), en las pinturas de San Pedro de Rocas (S. MORALEJO, "El mapa de la diáspora apostólica en San Pedro de Rocas: notas para su interpretación y filiación en la tradición cartográfica de los «Beatos»", *Compostellanum*, XXXI, 3-4 (1986), p. 315-337), en un capitel del claustro de Santillana del Mar, en un relieve de la catedral de Mondoñedo (ambos en WILLIAMS, *The Illustrated Beatus*, I, p. 99), en un mapa miniado en Oña (L. VÁZQUEZ DE PARGA, "Un mapa desconocido de la serie de los Beatos", *Actas del Simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana*, Madrid, 1978, I, p. 271-278) y en una biblia de Uclés (P. KLEIN, "Tradicón pictórica en los Beatos", *Actas del Simposio de Beatos*, o. c., II, p. 105, fig. 33-34). Más allá de los Pirineos imágenes de los Beatos fueron asumidas en el tímpano de La Lande-de-Fronsac (M. MENTRE, "Les Septs Eglises et le Fills de l'Homme au Tympan du Portail Sud, au Prieuré Bénédictin de La Lande-de-Fronsac", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, VIII (1977), p. 89-103. J. LACOSTE, "L'église Saint-Pierre de la Lande-de-Fronsac", *Congrès Bordelais et Bazadais* (1987), París, 1990, p. 77-92, esp. 84s.), en algunos capiteles del claustro de Moissac, en las pinturas de San Pietro al Monte en Civate (aunque los promotores de este conjunto leyeron la exégesis de Autpertus -*Corpus Christ.*, cont. med. XXVII, p.445-, no la de Beato. Cfr. Y. CHRISTE, "Le programme de Civate", *Texte et images (Actes du Colloque international de Chantilly)*, París, 1984, p. 130) y, tomando modelos plásticos sin el complemento textual, en el Apocalipsis del Trinity College (ms. R.16.2, fol. 25v). Véase, P. KLEIN, "Introduction: The Apocalypse in Medieval Art", *The Apocalypse in Middle Ages*, R. K. EMMERSON y B. MCGINN (eds.), Cornell, 1992, p. 187-188. Ante la creciente nómina YARZA, *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, p. 306 reclama revalorizar la influencia del *Comentario*.
17. M. L. MELERO MONEO, "La Mujer Apocalíptica y San Miguel: modelos miniados en San Miguel de Estella", *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, Vitoria, 1994, p. 166-173.

desierto y resguardarse del Dragón que abatirá San Miguel (Apoc. 12, 6-9)¹⁸. En el arte europeo el registro iconográfico de la *Mulier* se pintó en numerosas ocasiones (ábside de Saint-Hilaire de Poitiers, pórtico de Saint-Savin-sur-Gartempe, pórtico de San Pietro al Monte en Civate, tambor de la cúpula del baptisterio de Novara, muro meridional de San Severo de Bartolino, transepto de Castel Sant-Elia de Nepi o tercer tramo de la bóveda de Santa María de Gualtieri de Pavía, desaparecido), mientras que sólo en casos aislados aparece esculpido (tímpano de Adast)¹⁹. Si las pinturas se emplazaron en distintos ámbitos de los templos, las versiones esculpidas del tema se han detectado en portadas.

Es razonable suponer que el tímpano que acogió a nuestro fragmento remedaba las ilustraciones que los Beatos ofrecen de este pasaje del Apocalipsis, desplegadas sobre dos folios en los ejemplares de la familia II y sobre uno sólo en los de la rama I (v. gr. las copias de El Burgo de Osma o de Lorvao). La única pieza que sin duda formó parte de la misma composición es el relieve con figura masculina dotada de nimbo crucífero, custodiado también en el Museo catedralicio (Fig. 2)²⁰: la complementariedad resulta evidente en la junta de aristas y en la continuidad del resalte que sirve de apoyo a los pies. A pesar del aspecto cristológico de la imagen barbada sospecho que se trata de una representación de Dios en el momento de serle presentado el Hijo (Apoc. 12, 5). En la tradición iconográfica hispana es casi normativo que San Miguel -o en su ausencia algún otro ángel- transporte al recién nacido hasta Yavhé, ubicado dentro de un ámbito delimitado por estrellas, sentado en un trono y tocado con el halo crucífero²¹. Frente a ello el códice de El Burgo de Osma constituye de nuevo una excepción: quien conduce al Niño ante la Divinidad es la propia Mujer, dotada aquí de alas que le permiten efectuar la entrega antes de consumir su propia huída. Los gestos enfáticos de Dios manifiestan la voluntad de salvar al infante amenazado. De todos las copias del *Comentario* sólo la oxomense le muestra dentro de una mandorla,

18. La Mujer en el Desierto como figura de la Iglesia peregrinante en el siglo en Y. CHRISTE, "À propos des peintures murales du porche de Saint-Savin", *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 16 (1985), p. 221-237, esp. 228. M. T. CAMUS, "À propos de trois découvertes récentes. Images de l'Apocalypse à Saint Hilaire-le-Grand de Poitiers", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXII-2 (1989), p. 125-134, esp. 130.

19. M. L. THEREL, "La «femme à la coupe» dans les images inspirées de l'Apocalypse", *Actes du 96ème. Congrès National des Sociétés Savantes* (Toulouse, 1971), París, 1976, p. 373-394. MELERO, "La Mujer Apocalíptica", p. 169 propone interpretar como apocalíptica a la mujer/Virgen que figura en el dislocado tímpano románico de Berlanga de Duero (Soria).

20. También en este caso he podido corregir las medidas que se me habían facilitado: 33,3 cms. de ancha, 109,5 cms. de alta en su perfil más largo y 98,3 cms. en el más corto; 36 cms. en su perfil curvado. Recuerdese en todo caso que éstas son las dimensiones actuales de la placa, no las originales.

21. En Europa el infante es tomado por un ángel en la pintura de Saint-Savin-sur-Gartempe y en las miniaturas del *Hortus Deliciarum* y de un Apocalipsis inglés (Oxford, Bodleian Libr., ms. Laud. misc. 469, fol. 7v). En cambio, en el *Nuevo Testamento de Verona* y en *Liber Floridus* es la mano extendida de Dios quien recoge a la criatura. Véase las reproducciones en SCHILLER, *Ikonographie der Christlichen Kunst*, 4-1, figs. 196, 194, 199 y 186.

excepcionalidad extensiva al tímpano pintado de San Pietro al Monte en Civate, deudor de la iconografía de Beatos como subrayó Klein. Entiendo que los escultores de León asumieron una plantilla similar a la miniatura del códice de El Burgo, sustancialmente alterada en la posición y el emplazamiento divinos (erguido, en vez de entronizado, y sin la menor huella de una mandorla). El resultado es que la solución plástica leonesa atiende al espíritu del texto juanino (“raptus est filius eius ad Deum”) pero no a los extremos de la letra (“et ad thronum eius”).

El tímpano que acogía esta escena debió contar con una luz aproximada de 1,60 m. si sus perfiles fueron parabólicos y de 1,40 m. si su contorno resultó ser un semicírculo peraltado. Ante la extrañeza de la primera solución me decanto, no sin ciertas reservas, por la segunda (Fig. 4). Las dimensiones resultantes -incluso en la hipótesis desechada- resultan tan reducidas que exigen imaginar otro tímpano complementario, en el que además pudiera exponerse convenientemente la amenaza planteada por la Bestia a la Mujer. La solución del doble tímpano figura en el románico monumental hispano en distintos formatos: sobre dos puertas en la portada compostelana de Platerías, integrados en otro tímpano mayor en la fachada occidental de San Vicente de Avila o flanqueando (dos pequeños relieves atimpanados) en la puerta de la fachada del Obispo de la catedral de Zamora (transepto S). No debían ignorar los términos de esta última solución los arquitectos y canteros leoneses dado que el proyecto arquitectónico en el que operaban acredita profundas concomitancias con la sede del Duero²². En todo caso, parece indudable que nuestros fragmentos hubieron de ser concebidos con el complemento narrativo de la batalla librada por San Miguel contra el dragón de siete cabezas y diez cuernos. Y no es menos evidente que las concurridas escenas de los manuscritos debieron compendiarse en su trasposición monumental²³, que supongo en el acceso de Poniente -antes que en los transeptos- por pura coherencia temática.

Implicaciones ideológicas de la portada

Los ciclos apocalípticos europeos del periodo románico concluyen su narración figurativa con los acontecimientos detallados en el capítulo decimosegundo del Libro de

22. Sobre la relación de la sede leonesa con los templos del Duero véase VALDÉS et al., *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, p. 40-44 y BOTO, *La memoria perdida*, p. 55-64.

El acceso occidental al templo legionense sería simple, como los de Zamora, Toro, Ciudad Rodrigo o Salamanca. De todo el Reino de León, y aún del conjunto de la Península Ibérica, sólo el Pórtico de la Gloria compostelano ofrece por estas fechas una portada triple. Pero incluso aquí sólo el vano central recibió un tímpano.

23. Sobre la tendencia a la síntesis narrativa en los ciclos apocalípticos aplicados a edificios, X. BARRAL i ALTET, “L’iconographie de caractère synthétique et monumental inspirée de l’Apocalypse dans l’art médiéval d’Occident (IX-XIIIe. siècles)”, *L’Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques. III-XIII siècles*, Ginebra, 1979, p. 187-207, esp. 188.

la Revelación²⁴. Ningún pasaje correspondiente a la segunda mitad del texto, a excepción de la Jerusalén Celeste, fue representado a escala monumental durante aquellos siglos. Por su parte, el asunto de la Mujer que da a luz al infante no contiene en sí mismo alusión alguna a la destrucción inminente del mundo o a la suerte escatológica de los hombres en el Más Allá. Bien al contrario, la tradición hermenéutica consideró que en ella se condensaba la exposición de las revelaciones descritas en el *Libro* hasta ese punto, síntesis a un tiempo del relato visionario y del transcurso de la Iglesia en su peregrinaje terrestre. La primera venida de Cristo, recordada por el propio nacimiento doloroso del Niño, inauguró esta andadura espiritual caracterizada por una confrontación constante entre las fuerzas divinas y las diabólicas. De hecho, conforme a las distintas distribuciones altomedievales del texto apocalíptico, el capítulo 12 del mismo aparecía integrado en el undécimo, como una suerte de compendio de la obra con el que era posible aludir tanto a un pasado reciente como a un futuro inmediato. Serán los capítulos subsiguientes (del 13 al 22) los que se interpreten en relación a un futuro escatológico, pero no antes de la aparición en el siglo XIII de figuras como Joaquino da Fiore²⁵. Hasta entonces permanecieron vigentes los planteamientos exegéticos tardoantiguos: ya desde Ticonio y Agustín se prefirió valorar el Apocalipsis no como un anuncio del segundo *adventus Christi* sino como una recapitulación del tiempo de la Iglesia en el *millenium*, extendido desde la Encarnación del Mesías hasta su Parusía al final de los siglos²⁶.

Dado que no consta una sola excepción a la norma general, presumo que el tímpano leonés debió estar en consonancia con los patrones de representación observados en todos los conjuntos europeos que ilustran las visiones protagonizadas por la *Mulier amicta sole*. De esta suerte, también en la portada de aquella catedral el tema se ofrecería como resumen y conclusión del discurso apocalíptico. Las connotaciones

24. Entre los ciclos pictóricos que detiene su exposición en el capítulo 12 se cuentan el baptisterio de Novara, Saint-Savin-sur-Gartempe, Saint-Hilaire de Poitiers, San Severo de Bardolino, catedral de Anagni, San Quirze de Pedret, San Pierto al Monte de Civate, Méobecq y, quizá, San Policarpo de l'Aude. Y. CHRISTE, "The Apocalypse in the Monumental Art of the Eleventh through Thirteenth Centuries", *The Apocalypse in Middle Ages*, R. K. EMMERSON y B. MCGINN (eds.), Cornell, 1992, p. 234-258, esp. 239. ID., *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, París, 1996, p. 101-102. Los antecedentes en época paleocristiana y altomedieval en ID., "Traditions littéraires et iconographiques dans l'interprétation des images apocalyptiques", *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques III-XIII siècles*, Ginebra, 1979, p. 109-137, esp. 124s. Véase, además, en el mismo volumen P. K. KLEIN, "Les cycles de l'Apocalypse du Haut Moyen Age (IX-XIIIe s.)", p. 135-185.

25. CHRISTE, "À propos des peintures murales du porche de Saint-Savin", p. 236.

26. P. KLEIN, "Les apocalypses romanes et la tradition exégétique", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 12 (1981), p. 123-140, esp. 123-124. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean*, p. 9-12 señala que los exegetas del s. XII llegarán a entender que el tiempo presente en el que viven es el quinto -de los siete en que se divide el milenio-, anterior al de la liberación del Anticristo. Beato conservó una tenue conciencia de Parusía, desleída en medio de sus constantes contradicciones. En cambio, Beda y sus glosadores del siglo XII juzgan las primeras visiones del Apocalipsis como una exposición del tiempo de la Iglesia, "de adventu primo usque ad finem huius saeculi". *Ibid.*, p. 104-105.

cósmicas de la secuencia, tanto por los atributos siderales de la Mujer como por la batalla desplegada en el cielo entre las huestes del dragón y las de San Miguel, brindarían a sus promotores una visión más triunfalista que catastrófica de los tiempos²⁷. La imagen, en fin, exaltaba tanto a la Mujer-Iglesia -seno que había engendrado al Redentor- como a los ejércitos de Dios. Si planteamientos y discurso visual se ajustaron a la norma común europea, nada sugeriría una inquietud espiritual ante una eventual consumación del siglo. Antes que fundamentar posiciones milenaristas, la iconografía de la Mujer apocalíptica permite insistir sobre el triunfo, la actualidad y la permanencia del Reino de Cristo en el mundo, amén del abatimiento -que no extinción- de Satanás²⁸. Lejos de lo que a priori podría sospecharse, distintos investigadores han entendido que la jerarquía eclesiástica ponderó este asunto como un argumento con el que aplacar cualquier insurgencia social derivada de anhelos adventistas²⁹. Habida cuenta de lo exiguo del testimonio figurativo y de su dislocación, me abstengo de concretar más los términos de esta especulación.

Los exégetas del Apocalipsis consideraron a la Mujer en unos casos como María, en la medida en que el Niño presentado ante Dios se juzga el propio Jesucristo; en otros como una alegoría de la Iglesia, entendida tanto en el plano mundano como en el divino. En conformidad con esta consideración, el desierto al que huye la madre adquiere un sentido eminentemente positivo, habida cuenta del antetipo veterotestamentario: también el pueblo hebreo encontró en él su refugio durante el Exodo. Del mismo modo, los dolores del parto fueron identificados con los que conociera el pueblo de Israel hasta que el Hijo de Jerusalén inauguró un tiempo nuevo. La llegada del Mesías supone un nacimiento espiritual a la nueva fe, parangonable con el bautismo y con la admisión de los fieles en el Paraíso al final de los tiempos, vía redentora abierta por la Ascensión de Cristo³⁰.

Las imágenes altomedievales reflejan de manera preferente esta lectura eclesiológica³¹. No faltan, sin embargo, obras claramente ambivalentes y aun de clara

27. Cfr. CHRISTE, "The Apocalypse in Monumental Art", p. 257.

28. R. K. EMMERSON, "Introduction: The Apocalypse in Medieval Culture", *The Apocalypse in Middle Ages*, R. K. EMMERSON y B. MCGINN (eds.), Cornell, 1992, p. 294-332, esp. 308.

29. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean*, p. 11-12. N. COHN, *En pos del Milenio. Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*, Madrid, 1981, p. 28 apunta que la Iglesia condenó las posiciones milenaristas una vez que adquirió predominio ideológico y económico en Occidente: el milenio inaugurado por el Mesías se habría cumplido por completo en el triunfo de su Iglesia. La confrontación con el Imperio referido en el *Libro* había perdido toda actualidad. Cosa bien distinta fue la interpretación de las visiones juaninas en los medios sociales menos favorecidos.

30. SCHILLER, *Iconographie der Christlichen Kunst*, 4-1, p. 77-78

31. La situación perdura en la Baja Edad Media como acreditan biblias moralizadas francesas del siglo XIII o textos exegéticos checos del XIV ("Scriptum super Apocalypsim". Praga, Bibl. Metropolitakapitels, cim. 5). *Marielexikon. Heransgegeben im Auftrag des Institutum marianum Regensburg*, E. V. R. BAÜMER y L. SCHEFFCZYK, St. Ottilien, 1988, vol. I, p. 192-193. Son constantes las reticencias a considerar a la Mujer como la Virgen incluso en aquellos casos en que el niño se identifica como el Salvador, tal y como ocurre en Civate.

inspiración mariológica. Ésta se puso de manifiesto mediante el uso de distintos recursos: la atribución a la Mujer de posturas y actitudes de la Virgen (pinturas de San Pietro al Monte, Civate), la personalización del Hijo como Cristo debido al alojamiento del recién nacido en un lecho como el de la Natividad (pintura del baptistero de Novara), su relación con escenas del ciclo de la Natividad como la Epifanía (pinturas de Saint-Pierre-les Eglises) o a la atribución de un nimbo crucífero (*Liber Matutinalis* de Scheyern)³².

En el relieve leonés, como en las imágenes de los Comentarios miniados hispanos, no existe ningún indicio para reconocer en la figura femenina a la Virgen³³. No supone ningún signo de identidad el acento puesto en la relación maternofamiliar y en los esfuerzos por proteger a un hijo que acaba de sacar de su seno, concavidad uterina sugerida por los pliegues del manto. A pesar de todas las dudas que plantea la fragmentación de la pieza, me inclino a pensar que a través de ella se buscó aludir a la Iglesia, en consonancia con la opinión expresada en el Comentario de Beato (“mulierem, quae est Ecclesia”, Lib. VI, vv. 111-112) y que fue compartida por autores como Primasio o Beda. Recuerda el lebaniego que, merced al alumbramiento de Cristo -doloroso por la condena legada por Eva a la humanidad-, la vieja Iglesia se transforma en nueva (vv. 42-46). Ante la alusión del texto juanino a la futura venida del que habrá de dirigir las naciones, el monje cántabro subraya que el Apocalipsis advierte de acontecimientos futuros mediante la mención de lo ya sucedido (vv. 119-120)³⁴.

Conforme a la interpretación del lebaniego, el Dragón arrojado del cielo a la tierra figura en las miniaturas de los códices como un demonio encadenado y encerrado en una suerte de caja (“diabolus ligatum teneri”, vv. 219-220). Le acompañan figuras humanas desnudas -que en realidad representan a los ángeles rebeldes- como si se tratase de condenados arrojados al abismo infernal, en adelante de lo que se narra en Apoc. 20, 1-3 y 15. En este punto las ilustraciones observan el Comentario de Beato

32. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. c.l.m. 17401, fol. 14. La identificación mariológica se incrementará a partir del siglo XIII, fundamentalmente en los apocalipsis anglonormandos. Sobre este debate véase, MENTRE, “Femme de l’Apocalypse et Vierge à l’Enfant”, p. 82s. KLEIN, “Introduction: The Apoclaypse in Medieval Art”, p. 168 y 184. MELERO, “La Mujer Apocalíptica”, ns. 27-29. De todos modos, incluso un autor como Ambrosio Autpertus, partidario de reconocer a la Virgen en el texto juanino, no carece de un trasfondo eclesiológico. CHRISTE, *L’Apocalypse de Jean*, p. 103. M. WARNER, *Tu sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, Madrid, 1991, p. 332-350 examina las atribuciones cosmológicas concedidas por la Edad Media y aun la Moderna a la Virgen. GÓMEZ, “La iconografía del parto”, p. 83-85, n.15 recuerda que ya San Bernardo reconoció a María en la Mujer Apocalíptica (PL, CLXXXIII, 429-436).

33. M. MENTRE, *Création et Apocalypse. Histoire d’un regard humain sur le divin*, París, 1984, p. 168 sugiere que el Beatus de Madrid, vit. 14-1, fol. 109v. ofrece un aspecto de *Sol Iustitiae*. ID., “Femme de l’Apocalypse et Vierge à l’Enfant”, p. 82.

34. “Quotiens spiritus futura promittit, et praeterita narrat, id futurum in Ecclesia, quod factum est, praemonet”. BEATO DE LIÉBANA, *Obras completas*, A. DEL CAMPO, L. G. FREEMAN y J. GONZÁLEZ ECHEGARAY (eds), Madrid, 1995, p. 474.

cuando identifica éste a los ángeles expulsados con los hombres carnales e inmundos que perecerán al final de los tiempos (vv. 190-192)³⁵. Por ello mismo, las miniaturas hispanas resultan más explícitas que el Libro o que cualquiera de sus comentaristas³⁶. Al final, merced al auxilio de los ángeles, la amenaza que se cernía sobre la Mujer-Iglesia y su vástago no se consuma; el Hijo, de espaldas al Dragón, rompe con la vieja ley y con la actitud de Satanás. El tímpano de León muestra a la imagen de la Mujer como una *figura* visual de la Iglesia. Su *historia* debe considerarse desde un plano de actualidad como expresión del triunfo de la *Ecclesia Dei*, operado en el presente y en el futuro gracias a los ejércitos angélicos que someten al Enemigo.

El fragmento del caballero y la Dama

Para abundar en estas consideraciones traigo a colación otro relieve conservado en el Museo catedralicio leonés. Jinete y dama protagonizan una imagen sintética de triunfo sobre el enemigo y de saludo de *adventus*, casi como un ofrecimiento por la victoria obtenida (Fig. 5)³⁷. Este Caballero Victorioso es el de mayores dimensiones de todos los labrados en la Península, y como la práctica totalidad de su homólogos monumentales, debió esculpirse para ser instalado en el exterior del edificio, posiblemente junto a una de las entradas.

Las consideraciones negativas expresadas sobre la figura de Constantino por un texto leonés del primer tercio del siglo XII, la *Historia Seminense* -otrotra conocida como *Historia Silense*-, desaconsejan la identificación de este jinete con el emperador romano. Más sugerente resulta la significación polisémica propuesta por Moralejo a la luz del epitalámico salmo XLIV³⁸:

*“Cíñete tu espada sobre el muslo, ¡oh, héroe!, tus galas y preseas
Y marcha, cabalga por la verdad y la justicia (...)
Agudas son tus saetas; ante ti caerán los pueblos, desfallecen los corazones de los
enemigos del rey (...).
Hijas de reyes vienen a tu encuentro.*

35. “Draco princeps diabolus est; et angelis eius, homines sunt mali, et spiritus immundi. Omnes cum suo principe expulsi sunt in terram. Terram carnalem hominem dicit, qui terrena diligit”. *Ibid.*, p. 476.

36. Cfr. YARZA, *Beato de Liébana. Manuscritos miniados*, p. 180.

37. Se encuentra en las salas del Museo desde hace un par de años. Sus dimensiones son 84 x 129,3 cms. M. RUIZ MALDONADO, *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, 1986, p. 19 y 102. VALDÉS et al., *Una historia arquitectónica*, p. 53. BOTO, *La memoria perdida*, p. 100-105. SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Una empresa olvidada”, p. 395.

38. S. MORALEJO, “La iconografía en el reino de León (1157-1230)”, *Alfonso VIII y su época* (II Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo, 1990), Madrid, 1992, p. 139-152, esp. 144.

*A tu diestra una reina adornada con oro de Ofir.
Escucha, hija, mira y tiende tu oído, olvida tu pueblo y la casa de tu padre.
Prendado está el rey de tu hermosura. El es tu señor, póstrate ante él”.*

La alusión a un rey de la estirpe de David ante su dama apunta una profecía mesiánica y adventicia, extrapolada ya por S. Pablo (Hebreos 2, 8-9) a Cristo -Rey Mesías de la estirpe bíblica- presentado ante María, alegoría de la Iglesia. En complemento a esta lectura divina, el caballero puede ser interpretado en términos más actuales e inmediatos, como imagen de un soberano que desde el siglo ejerce de paladín y defensor de la Dama coronada (la iglesia misma en la que se desarrolla la acción)³⁹. A través de esta composición se establece un doble paralelo con la Mujer apocalíptica del tímpano: de un lado, el *adventus* del posible Rey-Mesías estrechamente unido a su Iglesia; de otro, la victoria que obtiene el caballero, traducción a términos seculares del sometimiento espiritual que ejercerían San Miguel y los ángeles sobre el Dragón y sus adoradores. Junto a esto, ¿buscarían el obispo y su cabildo exaltar las aptitudes bélicas de Alfonso IX? Proponerlo como defensor de los intereses de la sede de la capital del reino supondría una ratificación en términos plásticos de las actitudes protectoras que atribuían al soberano los encabezamientos de sus cartas de donación⁴⁰. Carecemos de argumentos para desarrollar esta hipótesis. En todo caso, presumo que la decisión de otorgar una relevancia especial a esta representación de naturaleza cortesana no debió ser ajena al obispo Manrique de Lara (1181-1205), el único miembro de una familia importante de aristócratas que ocupó una prelatura durante el siglo XII en los reinos de León y de Castilla⁴¹. Fue este personaje quien, según el Tudense, inició la construcción de una catedral “sed ad perfectionem non duxit”⁴².

39. Sobre la tradición iconográfica de esta imagen BOTO, *La memoria perdida*, p. 102-104. La versátil significación de la composición se concretó en función del contexto monumental que la acogía en cada caso. En el nuestro, la desubicación impide llevar más lejos cualquier presunción.

E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Héroes y arquetipos en la iconografía medieval”, *Los héroes medievales. Cuadernos del CEMYR*, 1 (1993), p. 13-52, esp. 24 sugiere un paralelo entre estos *Miles Christi* -protectores del *populus Dei*- y San Miguel.

40. Aun cuando no existen argumentos que lo prueben, sugiere una relación especial entre el soberano y la sede, M. RECUERO ASTRAY, “Relaciones entre la monarquía y la Iglesia de León durante la Alta Edad Media”, *El Reino de León en la Alta Edad Media*, VII, León, 1995, p. 137.

41. S. BARTON, *The aristocracy in twelfth century León and Castile*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1997, p. 192. J. SANZ y DÍAZ, “Don Manrique de Lara, Obispo de León (Fundador de la catedral)”, *Wad-Al-Hayara*, 10 (1983), p. 387-390.

42. La expresión resulta ambigua. Es posible que los trabajos se hubieran iniciado años antes de su llegada a la cátedra, en tiempos de su predecesor y tío el obispo Juan. Por otro lado, después de la primera década del siglo XIII, y en medio de las sucesivas inestabilidades que agitaron a la mitra leonesa, el cabildo se desentendió paulatinamente de unos trabajos arquitectónicos que avanzaron con extrema lentitud. La inviable situación se saldó con la erección del nuevo edificio gótico superado ya el ecuador de la centuria.

La catedral de León a fines del siglo XII

Distintos argumentos -textuales, monumentales y artísticos- señalan que, durante el gobierno de Manrique, tanto él como su cabildo realizaron un importante esfuerzo por resaltar la relevancia espiritual y material de la catedral. El inicio de una serie de proyectos implica que en aquel momento se creía disponer de recursos económicos suficientes. La sede recibió durante los siete años en que Fernando II fue rey y Manrique obispo (1181-1188) ocho documentos de donaciones. En los diecisiete años en que el reinado de Alfonso IX coincide con la prelatura de Manrique (1188-1205) el índice documental catedralicio recoge nueve entradas procedentes de la cancillería real. El obispo debió percibir que la atención del monarca hacia su iglesia había menguado sensiblemente. Según todos los indicios, adoptó medidas que despertasen el interés de un soberano que, antes de que concluyera el siglo, ya transfería el grueso de sus predios a la mitra compostelana. Estas circunstancias debieron alentar la elaboración del *Libro de las Estampas*, tercer cartulario miniado en el Reino de León, paragonable a los realizados décadas antes en las sedes de Oviedo (*Libro de los Testamentos*) y Compostela (*Tumbo A*) con el propósito de obtener la exención del dominio de otros arzobispados. El manuscrito leonés parece haber sido concebido como un instrumento de autopromoción, como paliativo a la pérdida del trato singular dispensado en tiempos pretéritos. Por ello mismo, enfatizó la importancia una serie de concesiones regias mediante las imágenes sedentes de los soberanos que las rubricaron (Fig. 6). La finalidad no parece otra que la de recordar a Alfonso IX las atenciones prestadas por sus antecesores a la catedral de la urbe capital⁴³. Sin embargo, paradójicamente, en el códice leonés no se encuentran recogidas las mandas ni las efigies de Alfonso VII, de Fernando II o del propio Alfonso IX. Tales ausencias quizás se deban, apunta Galván, a que el proyecto quedó interrumpido a la muerte de Manrique en 1205.

La exaltación de la cátedra legionense se concreta también en dos relieves que representan a sendos santos obispos, presumiblemente antiguos prelados de la propia sede, acaso Froilán y Alvito: las reliquias del primero, y es posible que también las del segundo, recibieron nuevo acomodo en el templo episcopal durante el mandato de Manrique⁴⁴. Aún cuando estas imágenes se hubieran destinado a la fachada de la sala capitular, como sugiere Sánchez Ameijeiras, anticipan el uso cobrado por las figuras de prelados en las portadas de las grandes iglesias góticas del siglo XIII -de Burgos o León, sin ir más lejos-, protagonistas de un discurso laudatorio en favor de su iglesia episcopal.

El Reino de León conoció una inestable coyuntura política desde que Alfonso IX se coronó en 1188 hasta que se firmó la paz con Castilla (Cabreros, 1206). Las

43. BOTO, *La memoria perdida*, p. 63-64. Participa de esta interpretación F. GALVÁN FREILE, *La decoración miniada en el Libro de las Estampas de la Catedral de León*, León, 1997, p. 92-95.

44. J. M. VILLANUEVA LÁZARO, *La ciudad de León. El gótico*, León, 1986, p. 35. VALDÉS et al., *Una historia arquitectónica*, p. 46-48. BOTO, *La memoria perdida*, p. 99-100. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, "Una empresa olvidada", p. 400-402.

dificultades aumentaron con las sucesivas excomuniones decretadas contra el monarca desde el Vaticano a consecuencia de sus matrimonios incestuosos. A pesar de su gravedad, estos sucesos no despertaron entre la población sentimiento alguno de milenarismo ni adventismo⁴⁵, ni enturbiaron estas vicisitudes sus relaciones con obispos y sedes, consciente el rey del papel político-militar que éstas jugaban en favor de sus intereses⁴⁶. Algo tiene de sintomático, más allá de su reiteración protocolaria, que la cancillería de Alfonso IX -como antes la de Fernando II- encabece las donaciones a catedrales y grandes monasterios aludiendo a que “es deber de los príncipes y reyes cristianos procurar que las iglesias puedan desempeñar sus funciones religiosas e incrementar sus patrimonios materiales”⁴⁷. ¿Pretendió el obispo Manrique

45. Cabe recordar en todo caso la profunda impresión producida en todos los reinos peninsulares, y aun en buena parte de Occidente, por la derrota infligida por los almohades a los castellanos en Alarcos (1195). A pesar de ello, poco tiempo después el monarca leonés trabó alianza con los musulmanes frente a su primo Alfonso VIII. La confrontación entre los dos reyes resultó tan enconada que, a decir del *Cronicón* de Lucas de Tuy (cap. LXXXIII), la talla de la Virgen con Niño que se encontraba en la parroquia leonesa de San Esteban lloró sangre durante tres días. Ante tal prodigio -que despertó tanta admiración como horror- y en aras de conseguir la paz, buena parte de los ciudadanos, precedidos por canónigos, realizaron una procesión penitencial en la que transportaron descalzos la *Theotokos* hasta la colegiata de San Isidoro (“Sed antequam inter dictos reges tam horribile oriretur bellum, ostendit Dominus quoddam prodigium in ecclesia sancti Stephani extra muros urbis Legionis. Etenim quædam image Dei genitricis cum imagine filii sui ex se cœpit emittere sanguinem, non sine horrore at admiratione multorum, qui hoc viderunt. Tunc clerus et populus Legionis ad prædictam ecclesiam accesserunt pedibus nudis, et ipsam imaginem ad ecclesiam beati Isidori detulerunt, et super ipsius altare posuerunt, ubi per tres dies continuos sanguinem emanavit. Sed fuerunt quidam sapientes interpretes, qui ex ipso signo bellum futurum eruentissimum prædixerunt, eiusdem monasterii exhæredationem etiam prædicentes”). LUCAS DE TUY, *Crónica de España*, J. PUYOL (ed.), Madrid, 1926, p. 408-409. L. SUÁREZ FERNÁNDEZ y F. SUÁREZ BILBAO, “Historia política del Reino de León (1157-1230)”, *El Reino de León en la Alta Edad Media*, VI, León, 1993, p. 305-306 interpretan que fue la derrota de Alarcos la que despertó tal fenómeno de terror y piedad popular, a pesar de que el Tudense no hace mención en el pasaje del milagro a la batalla ganada por los agarenos.

Tampoco en momentos precedentes tan significativos como el siglo X se desarrolló una conciencia milenarista en el solar hispánico. De manera excepcional, entre los cristianos peninsulares el Anticristo llegó a identificarse expresamente con el Islam sólo en la Córdoba de mediados del s. IX. J. WILLIAMS, “Prupose and Imagery in the Apocalypse Commentary of Beatus de Liébana”, *The Apocalypse in Middle Ages*, R. K. EMMERSON y B. MCGINN (eds.), Cornell, 1992, p. 217-233, esp. 227-228.

46. Sólo el obispo de Oviedo se mostró desleal con la Corona. Alfonso IX reaccionó desterrándolo.

47. Los formulismos documentales que aluden al aprecio y veneración por los santos lugares que debe distinguir a los reyes católicos (“Catholicorum regum officium esse dignoscitur sancta loca diligere ac venerari” o “Regiam maiestatem decorare dinoscuntur, summa et precipua virtus est sancta loca et religiosas personas diligere ac venerari, manutere et defendere”) figuran ya en las cartas que testifican las donaciones efectuadas por Fernando II -solo o con su hijo Alfonso- a la catedral, al obispo o a alguno de sus canónigos. Cfr. J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental del Archivo de la catedral de León (775-*

de Lara que se vieran cumplidas esas proposiciones? Parece evidente la voluntad de atraer el interés y la generosidad del monarca hacia el templo en el que se habían escenificado las coronaciones del Reino desde el siglo X. *El Libro de las Estampas*, las figuras de los dos obispos y el relieve del caballero y la dama resultan indicios plásticos de los afanes que movieron al prelado y a su cabildo. En este mismo sentido, la Mujer apocalíptica del tímpano planteaba una alegoría de la institución eclesiástica fundada por Cristo. Si las exégesis consideraban esta visión como una recapitulación de la historia terrenal de la *Ecclesia* -más relacionada con el mundo presente en el que ha triunfado el reino de Dios que con el cumplimiento inmediato de la Segunda Venida- no resulta descabellado suponer que los impulsores del programa leonés buscaron aludir a una serie de realidades eclesiológicas vigentes antes que a promesas escatológicas⁴⁸. Fueron esas mismas pretensiones, ha subrayado Christe, las que justificaron la elección del tema apocalíptico entre los promotores artísticos contemporáneos de Francia o Italia.

La carencia de otros elementos plásticos o de textos epigráficos, y la descontextualización de los que conservamos, impide llevar más allá estas presunciones. Quede constancia, en todo caso, de que el desarrollo concedido al tema

1230). Vol. V (1109-1187), León, 1990, docs. 1529, 1530, 1535, 1558, 1568, 1588, 1593, 1594, 1601, 1602, 1603, 1626, 1627, 1641, 1642, 1653, 1654, 1655, 1660, 1664, 1669 y 1672. Los escribanos de Alfonso IX asumieron similares términos (“Catholicorum principum est ecclesias dei largis honorare muneribus et consuetudines extraordinarias vel honerosas ab ipsis penitus extirpare” o “Quia catholicorum regum esse dinoscitur sacra loca et precipue cathedrales ecclesias diligere ac venerari et eas suis ditare muneribus ut dantes temporalia eterna premia consequantur”). ID., *Colección documental del Archivo de la catedral de León (775-1230)*. Vol. VI (1188-1230), León, 1991, docs. 1680, 1686, 1690, 1725, 1731, 1740, 1741 y 1743. La cancillería de este monarca empleó los mismos términos para introducir las concesiones a otros centros. J. GONZÁLEZ, *Alfonso IX*, Madrid, 1944, vol. II, docs. 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 14, 16, 19, 22, 23, 24, 25, 30, 32, 33, 34, ... referidos tanto a catedrales (Astorga, Santiago, Coria, Orense o Zamora) como a monasterios (S. Zolio de Carrión, Nogales, Eslonza o Samos). Sobre las relaciones con la Iglesia leonesa, *Ibid.*, vol. I, p. 418-429. También RECUERO, “Relaciones entre la monarquía y la iglesia de León durante la Alta Edad Media”, p. 134-141.

48. Sólo en caso de que hubiera sido incluida en el tímpano la imagen de Satanás encadenado y de sus seguidores arrojados al Averno -antropomórficos y desnudos, como hombres pecadores, escena que los miniaturistas de los Beatos ilustrados extrapolaban del capítulo XX del *Libro-*, se habría podido señalar un extremo iconográfico en relación con la suerte corrida en el mundo del Más Allá por las almas de los condenados. En la portada de San Miguel de Estella son evidentes, en cambio, las connotaciones escatológicas: la Mujer Apocalíptica acompaña al San Miguel que triunfa sobre el dragón y, al tiempo, protagoniza el pesaje de las almas de los hombres. A ambas escenas se suma la narración del Juicio Final desplegada sobre tímpano, arquivoltas y chambrana. También en el Panteón de San Isidoro de León se ha incluido un tema extraído de la imaginería de los Beatos en un contexto funerario, si bien no se ilustran aquí el Juicio Final. WILLIAMS, *The Illustrated Beatus*, I, p. 99. Además, P. KLEIN, “Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du XIIe. siècle: Moissac, Beaulieu, Saint-Denis”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 33 (1990), p. 317-348.

de la *Mulier* en el arte románico monumental subraya lo alejada que estaba la lectura y la ilustración del Apocalipsis de los temores que implicaría el cumplimiento del Milenio, de la consumación de la Parusía y de un supuesto pensamiento “panescatológico”. La exaltación del triunfo de Cristo, de su Iglesia universal y sus paladines guerreros, de la sede de León y, acaso, del monarca que encabezaba desde el mundo secular su defensa y enriquecimiento, podían ser conjugadas en un programa iconográfico articulado en torno a dos composiciones: la correspondiente a la visión descrita en el capítulo 12 del Apocalipsis y la de un paralelo laico, protagonizado por jinete y reina. El texto de la Revelación y las imágenes que lo ilustraron debió ser asumido en el templo leonés conforme a coordenadas ideológicas y políticas antes que milenaristas.

Ilustraciones

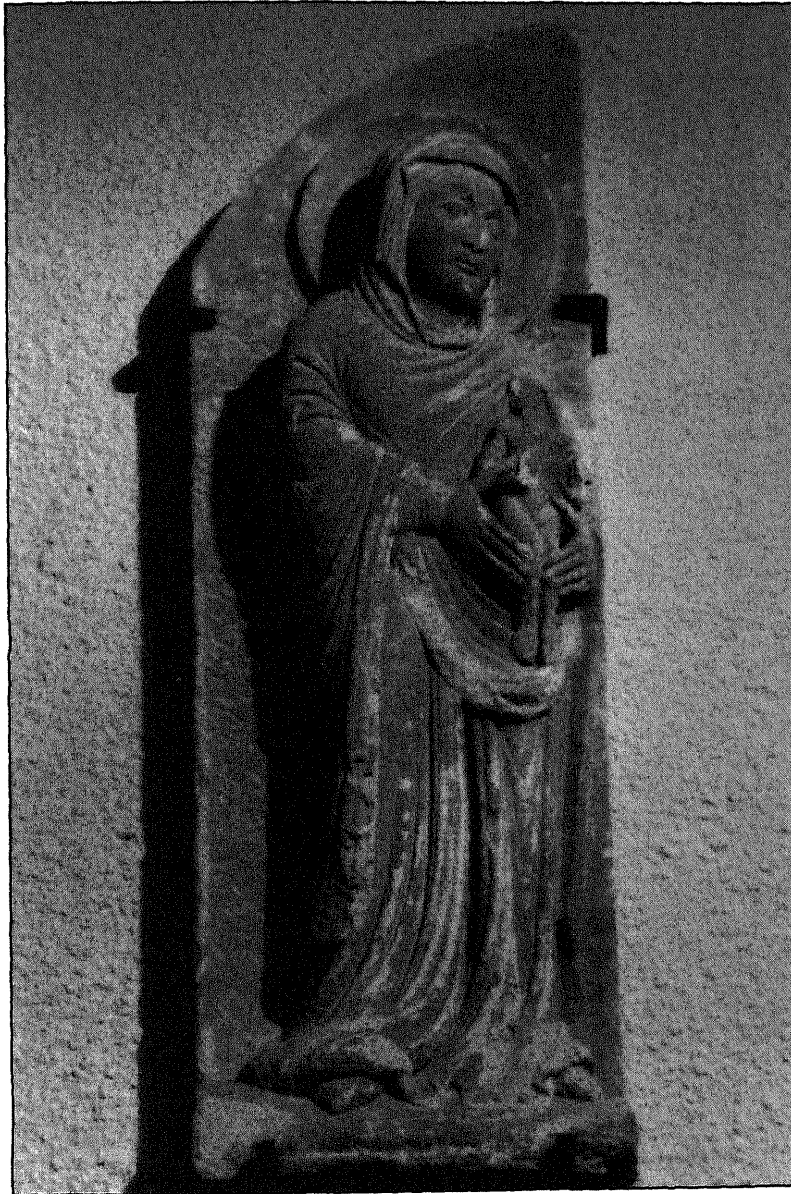


Fig. 1. Mujer apocalíptica. Catedral de León. Museo episcopal.



Fig. 2. Mujer apocalíptica y Dios. Claustro de la catedral de León, ca. 1908. Foto Gómez Moreno.



Fig. 3. La Mujer frente al dragón. Beato de El Burgo de Osma. Catedral de El Burgo de Osma. Museo episcopal, ms. 1, fol. 117v. Foto J. Yarza.

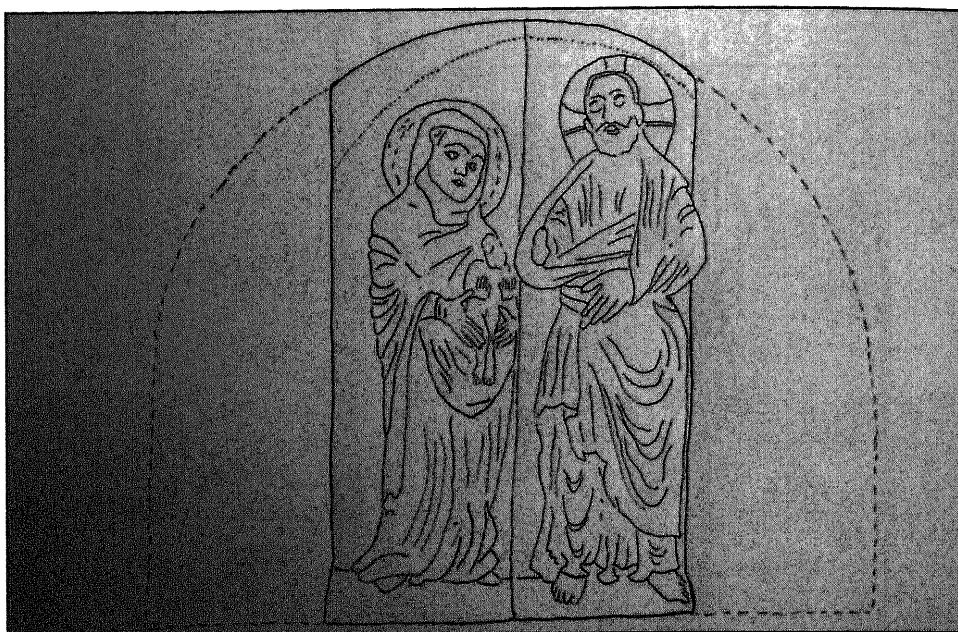


Fig. 4. Restitución del tímpano de la *Mulier amicta sole*. En línea discontinua, los perfiles supuestos; en punteado, la curvatura actual de las piezas.

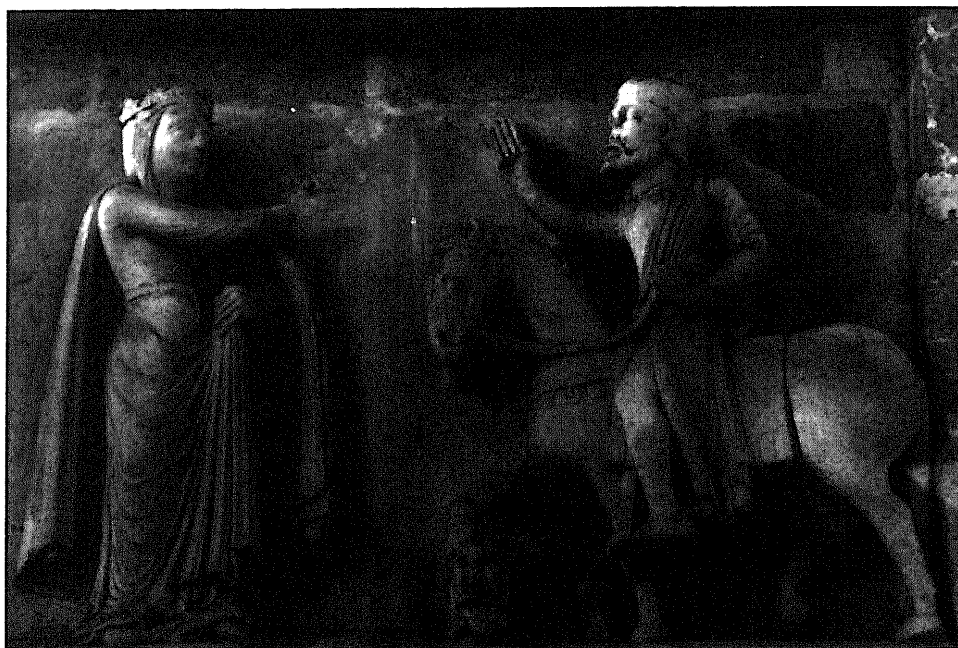


Fig. 5. Escena de *adventus* áulico. Catedral de León. Museo episcopal.



Fig. 6. Bermudo II. Libro de las Estampas. Catedral de León. Archivo catedralicio (ms. 25, fol. 21v). Foto Lancia.