

ESCULTURA GOTICA EN EL MUSEO  
DE LA CATEDRAL DE LEON

Por M.<sup>o</sup> Angela Franco Mata

N<sup>o</sup> 900

Aunque no es muy rico en este aspecto el Museo de la catedral de León, constituido prácticamente por obras procedentes de aquélla, guarda sin embargo piezas escultóricas de todo el periodo gótico, destacando especialmente en cantidad las flamencas.

#### CUATRO ENJUTAS DE TRANSICION DEL ESTILO ROMANICO AL GOTICO

Cuatro enjutas que debieron pertenecer a la catedral románica conserva el Museo; pertenecen a la transición estilística del románico al gótico y del siglo XII al XIII. En la primera se figura lo siguiente: de la boca de un macho cabrío, del que sólo se ve la cabeza, sale un tallo que remata en una doble hoja en el centro, que a su vez se dobla sobre el primero.

Se repite en otras dos la figura de un pato hacia adelante y hacia atrás respectivamente. En último término un hombre en cucullas ahoga a una serpiente, de la que ha desaparecido parte. La factura es tosca.

#### RELIEVES DE TRANSICION DEL ROMANICO AL GOTICO

En un tiempo en el claustro y hoy en el Museo se encuentran dos relieves de transición y estirpe románicas. Pertenecen al grupo que he catalogado en los sepulcros (1).

Respecto a la iconografía nos enfrentamos con un problema de identificación. El personaje situado a la derecha, con nimbo crucífero, no es otro que Jesucristo que aparece en actitud de bendecir; a su lado una dama también nimbada es lógico suponer que sea María, pero ésta porta una figurita desnuda, que según Gómez-Moreno puede representar al Bautista y la escena sería su santificación por el Salvador (2). Este pasaje ciertamente no aparece en la iconografía de la vida de San Juan; de tratarse de él sería un original simbolismo muy interesante en el arte. Históricamente no concuerda en absoluto con su vida, puesto que San Juan era mayor que Cristo y llevar María al santo cuando ella estaba encinta, cosa que aquí no se aprecia, es un contrasentido. Por tanto, lo

(1) Son las siguientes: la Virgen sentada con el Niño que recibe de un clérigo un modelo de iglesia, románica, pero avanzado, más fina que un San Pablo, Cristo sentado sobre el epitafio de Pedro López y dama a su lado, estas dos muy cercanas al gótico.

(2) Gómez-Moreno, Manuel. Catálogo monumental de España. Provincia de León, Madrid, 1925, I, p. 238.



Lám. I. Relieve de transición románica.

que en este caso se presenta como importante es el simbolismo si es que se trata de la mencionada escena.

Ambos, María y Jesús, visten túnica y manto, rozagante la de aquélla y talar la de Cristo; en ambos caen los pliegues de los ropajes finos, más arcaicos en Jesús, con cierto parecido, sobre todo inferiormente, a los de la Virgen con el clérigo, pero más evolucionados en nuestros personajes. La Virgen ofrece un estilo más naturalista, tendiendo bastante al gótico; presenta un carácter similar a las primitivas obras góticas francesas del tipo de las que se ven en Senlis, Sens, Mantes. Aparece María inclinada hacia un lado de modo natural y asimismo se aprecian expresivos y en absoluto románicos sus rasgos faciales; las proporciones son correctas y con interés por la anatomía. Cristo tiene un cuerpo más bien voluminoso en relación con la cabeza, pero es obra notable en su género; dispone el manto a la manera clásica. Lám. I.

## ESTATUA DE SAN ISIDORO

Guárdase hoy en el Museo una estatua de San Isidoro, trasladada del crucero de la catedral (3), de tamaño mayor que el natural. Viste de pontifical, alba, doble dalmática y casulla encima, manipulo y báculo en su mano izquierda, mientras con la derecha, que hoy se ha perdido, es posible que bendijera; va mitrado.

Ha puesto el artista especial empeño en la decoración; el alba se orna con amplia cenefa vertical, a ambos lados de la cual asoma el flecado de la estola; la dalmática inferior se decora a base de crucecitas en relieve, como el manipulo, pero aquí a modo de aspas. La dalmática superior se remata en hermosos flecados artísticamente dispuestos; otra cenefa, asimismo de crucecitas dentro de rombos, se ve inferiormente; cruces griegas se contemplan en los chrysoclavi de los pectorales (4) de la casulla y pedrería en el remate del cuello y en los titulus y circulus de la mitra; los trascoles se decoran con estrellas de seis puntas (5). El ensanchamiento que se aprecia en aquélla a partir del circulus nos sirve como dato cronológico; sucede esto avanzada la segunda mitad del siglo XIII, aunque esta obra responde estilísticamente a un patrón tradicional pues adolece de una cierta falta de movimiento y las facciones, correctas, resultan un tanto inexpresivas. Los pliegues de la casulla denotan claramente la calidad de la tela.

Es muy interesante la policromía que conserva de primera mano; se aprecian en buen estado tonalidades azules, doradas, rojas, negras y dibujos geometrizarantes de raíz románica en lo poco que se ve del báculo. La figura por lo demás aparece bien proporcionada y ejecutada con interés. Lám. II.

## ESTUDIO ICONOGRAFICO Y ESTILISTICO DEL LLAMADO ORDOÑO II

Se halla en el Museo de la Catedral de León, habiendo sido trasladada antes al crucero de aquélla de una hornacina que perteneciera al coro, una estatua popularmente llamada de Ordoño II (6); aunque no falta la opinión de que se trata de Alfonso X el Sabio. A mi juicio podría figurar al uno

(3) Es allí donde la vio Gómez-Moreno, op. cit. p. 247.

(4) Guerrero Lovillo. Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas. Madrid, 1949, p. 169-171.

(5) Ibidem. p. 172-175.

(6) Gómez-Moreno, M. op. cit. p. 242; Deknatel, F.B. The thirteenth century gothic of cathedrals of Burgos and León. The Art Bulletin, vol. XVII, 1935, p. 243-388; Domínguez Berrueta, Mariano. Guías artísticas de España. León, Barcelona, Arias, 1953, p. 130.



Lám. II. Estatua de San Isidoro.



Lám. III. Estatua del llamado Ordoño II.

o al otro, aunque me inclino más por el primero. Ordoño II, el gran rey leonés constructor de la primitiva catedral románica, que fue honrado con la erección de un magnífico monumento funerario, pudo del mismo modo ser inmortalizado iconográficamente con una estatua; Alfonso X tuvo bastante interés en el avance de las obras de la catedral gótica y eximió de impuestos a varios pedreros, vidrieros y carpinteros que trabajaban en su construcción.

Pero el problema, pues ignoramos a ciencia cierta que se trate de cualquiera de los mencionados monarcas, se complica. Es sabido que el siglo XIII es el siglo bíblico para la iconografía de las catedrales —ya el XII tiene una gran importancia en Francia en los albores de nuestro estilo, por



Lám. IV. Detalle de la anterior.

lo que a él se refiere— por ello he pensado, sin descartar la primera hipótesis, que pueda representar al rey David sobre el León de Judá, aunque ciertamente éste presenta un tamaño demasiado reducido.

Fundamento esta idea en lo siguiente: hacia 1220 se levanta en París —Notre-Dame— la gran galería de los Reyes, que si en los primeros estudios se creyó que figuraba a los Reyes de Francia, Mâle (7) demostró convincentemente que eran los Reyes de Judá; tras los de la catedral parisina se ejecutan los de Chartres, en el transepto sur del templo, donde David, el primero de todos que tiene un tronco en la mano, sale de un pequeño personaje dormido a sus pies; es su padre, Jessé. Otra galería de Reyes se lleva a cabo en la fachada occidental sobre el rosetón, alusiva al mismo tema. En medio de la fachada, como en París, se ve a un rey montado sobre un león que no es Pipino el Breve y su león, sino David sobre el león de Judá; de aquí se imita el mismo tema en Amiens; en Reims se ejecutan, como en Chartres, dos series, la primera representa a los Reyes de Judá, mientras la segunda, de avanzado el siglo XIV, figura a los Reyes de Francia.

Si, pues, se ha mencionado al rey David sobre el león de Judá en ambas catedrales, se puede presuponer lo mismo para León. La diferencia aquí de la espada en lugar del cetro, que se repite en Francia y en España en la catedral de Burgos, puede venir dada por lo que sigue: en León, donde no figuró la galería real, pudo representarse sólo al primer personaje real en un doble simbolismo: a) con la espada como vencedor de Goliat, aunque cuando sucedió el hecho, no era todavía rey, b) el citado león.

No pretendo aquí dar como convincente esta hipótesis; la expongo como un dato más que nos acerque a la identificación del personaje. El león es más representativo del rey bíblico concreto que de Ordoño II, puesto que es extensible a todos los reyes en general, como lo demuestran las tumbas; en la de Felipe de Francia, por ejemplo, se ve un leoncillo a sus pies como en nuestra estatua.

Viste túnica talar, recogida en la cintura por un cingulo que cae verticalmente por delante; se cubre con un manto, cuyo extremo derecho sobre el hombro contrario cae a la espalda; imberbe, peina melena ondulante, se toca con corona sin puntas, orlada de pedrería y luce una sortija en su mano derecha que se le ve perfectamente en el momento de desenvainar la espada; cubre sus pies con un calzado fino y cómodo, cerrado por delante y abierto a los lados que se termina en punta no muy aguda.

Respecto a su estilo Gómez-Moreno lo adscribe al Maestro del Juicio Final a quien lo afilia; Deknatel prefiere pensar sólo en su influencia, pues considerado en conjunto “el estilo de la estatua del rey Ordoño es completamente independiente. El arreglo de las vestiduras es más ortodoxo. Hay mucho más reposo en la postura de la figura que lo acostumbrado en las obras del otro escultor” —el Maestro del Juicio Final— (8).

Yo creo que lo único parecido al citado escultor es la disposición de la cabellera, con cierto nerviosismo, y la caída de los pliegues acanalados de la túnica; el manto sobre el hombro hacia atrás puede depender del San Pedro de la escena de los bienaventurados de la Puerta del Juicio Final; asimismo veo un cierto parecido con la Sibila de la Puerta de San Francisco, aunque el estilo difiera, por ser los plegados menos angulosos. Quizá tenga ciertas relaciones en el país vecino con el ángel del lado izquierdo del registro superior de la portada central de Occidente de la catedral de Reims, en el que predominan, como en el monarca leonés las líneas curvas sobre los pliegues rectos. En el contrafuerte izquierdo de la puerta central Oeste de la citada catedral francesa el prelado de la derecha de la Reina de Saba recoge del mismo modo que el rey Ordoño los pliegues de sus ves-

(7) Mâle, Emile. *L'art religieux du XIIIème siècle*. París, Armand Colin, 1948, p. 166-173.

(8) Deknatel, op. cit. p. 243-388.

tidos. Es por ello que pienso que existen ciertas raíces francesas en su estilo, contra el parecer de Gómez-Moreno.

Los pliegues laterales son gruesos y profundos, con cierta derivación de lo burgalés del claustro, pero como sucede en el Maestro del Juicio Final, dan a la vez la sensación de ser telas finas y cortantes en los extremos. El rostro, de sobrias y serenas facciones, mira al frente, con mirada entre penetrante e inquisitiva. Se nota gran naturalidad en la disposición del brazo y mano derechos al desenvainar la espada.

Se conserva su policromía en la túnica dorada como las guedejas del cabello, semblante coloreado, simulando bigote y barba negros con pintura; los ojos se ven más profundos por la misma razón. El tamaño es mayor que el natural, pues mide 2,20 m. y se atiene bastante al canon de Policleto.

El leoncito, acurrucado, tiene melena que más parece humana que de animal.

La estatua, yo opino que fue ejecutada para ser contemplada a bastante altura. Láms. III y IV.

## ¿LOS REYES BIBLICOS DAVID Y SALOMON?

En bastante mal estado podemos contemplar dos personajes en el mismo bloque pétreo, que formaron parte de una columna. Conservan escasísimos restos de policromía. Su tamaño es menor que el natural y son fechables en el siglo XIII. Sus expresiones son tristes, rasgos clásicos; visten túnica y portan sendos pergaminos. Pienso pueda tratarse de David y Salomón, pues ambos se tocan con coronas. Se aprecia buen arte.



Lám. V. Virgen con el Niño.

## VIRGEN SENTADA CON EL NIÑO

Imagen de la Virgen sentada sobre cojín en su solio gótico, apoyados sus pies sobre un cuerpo prismático. Viste, como es ley, túnica y manto, aquélla rozagante y éste sujeto al pecho con un cordón. Cubre su cabeza con velo y sobre éste lleva una corona.

Su estilo corresponde a finales del siglo XIII y en él se aprecian influencias de dos de los más destacados maestros que trabajaron en la catedral: el Maestro de la Virgen Blanca y el del Juicio Final. Del primero toma el autor el clasicismo en la actitud de la Virgen, el tipo de plegados fuertes y profundos y asimismo el modo de recogerse el manto cubriendo el brazo derecho; la forma del velo sobre su cabeza y los cabellos que asoman debajo derivan de la Virgen del mainel de Occidente. Pero su cara graciosa y sonriente y la movida postura del Niño apoyando sus piecitos con naturalidad y movimiento sobre la rodilla de-

recha de María uno y el otro más abajo como el del lucillo de los orantes de este mismo Museo procedente de la iglesia de San Marcelo, reflejan el sentir del Maestro del Juicio Final (9); como en los sepulcros del deán Martín Fernández y de Pedro Yáñez toma el cordón del manto de la Madre, detalle simpático y naturalista.

Se ha perdido la cabeza de Jesús, pero en la de la Virgen domina lo vital y amable sobre lo correcto. Obra de tamaño menor que el natural es notable y aún en armoniosa síntesis parte de las proyecciones artísticas por entonces reinantes. Lám. V.

#### VIRGEN CON EL NIÑO MAL LLAMADA "DEL DADO"

Imagen de la segunda mitad del siglo XIV, mal llamada Virgen "del Dado" (10), que primero estuvo en una capilla junto al crucero (11) y más tarde, por los años 1950, en el altar del sepulcro de San Pelayo; ignoro la fecha del traslado a su lugar actual.

Aparece de pie con el Niño en brazos sobre su lado derecho, ladeada ella por el peso del Niño sobre la cadera. María viste túnica rozagante y manto encima, que se pliega según la moda del siglo; encuentro en los pliegues una cierta derivación de los del Maestro de los Apóstoles y del de la Anunciación de la portada Norte de la catedral; también ofrece en este aspecto un notable parecido con la Virgen del parteluz de la citada portada de la que se ha copiado el velo que le cubre la cabeza, si bien es algo más corto; la corona que luce actualmente es posterior; el Niño viste sólo una túnica que deja sus piecitos cruzados al descubierto; sostiene un libro con su mano izquierda, mientras levanta la derecha como para bendecir, aunque los dedos no se disponen al modo clásico, sino que simula alargarlos para tomar la rosa que su Madre le ofreciera con su mano izquierda.

Esta Virgen es bastante corpulenta y, si bien los caracteres entran de lleno en el siglo XIV, el estilo no denota un maestro de primera calidad; los pliegues en el manto de María resultan demasiado académicos y sin vida, especialmente en la parte superior; en el Niño se presentan de un modo verdaderamente geometrizable. Los rostros son correctos, pero fríos y un tanto inexpresivos.

Conserva perfectamente la policromía; el velo de la Virgen es blanco con bordes dorados como el manto que se estampa con hojas verdes y rosas rojas. Lám. VI.



Lám. VI. Virgen con el Niño, mal llamada del "Dado"

(9) Vid. Franco Mata, M.<sup>a</sup> A. Escultura gótica en León, León, Fray Bernardino de Sahagún, 1976, p. 457.

(10) Así la llama Domínguez Berrueta, M. op. cit. p. 104. La verdadera Virgen del Dado, que no es ni ésta ni la del parteluz de la portada del crucero Norte, es la de la vidriera del tímpano de la puerta de Gomia, una de las más antiguas —la vidriera— de la catedral.

(11) Es allí donde la vio Gómez Moreno. op. cit. p. 252.

## ESTATUAS DE LOS CUATRO EVANGELISTAS Y UNA PIEDAD.

Sobre un arca tallada en nogal, del siglo XV, vemos a los cuatro Evangelistas, de factura tosca y marcado acento flamenco, pertenecientes a la segunda mitad de siglo. La degeneración artística es manifiesta. De tamaño menor que el natural, son viejos todos, menos San Juan, muchacho rubio de blonda melena. Están en actitud de escribir y los respectivos símbolos sostienen los tinteros en las más variadas actitudes, pues el buey lo tiene colgado de un asta, el águila lo porta con el pico, el hombre alado lo sostiene y San Marcos lo hace él mismo. Están estofados.



Lám. VII. Piedad. Los Evangelistas.

En el medio, una Piedad flamenca sin gran valor artístico; líneas angulosas; fuerte hieratismo en la figura; tonalidades en color azul y blanco; María mira tristemente a su Hijo. Es contemporánea esta obra de los Evangelistas. Lám. VII.

## ESTATUA DE SAN SEBASTIAN.

Estatua de San Sebastián, de estilo flamenco, parecida a la que se conserva en el altar del sepulcro de San Pelayo, y como ella presenta la misma actitud, si bien el tamaño es algo mayor y asimismo el sudario. Resulta un tanto inexpresivo. Lám. VIII.

## ESTATUA DE SAN JUAN PERTENECIENTE A UN CALVARIO



Lám. VIII. San Sebastián.

Procedente de una capilla, se guarda hoy en el Musco una imagen de San Juan, de estilo flamenco, que perteneció a un Calvario como muchos otros del mismo tipo iconográfico muy extendido en el siglo XV, a cuya segunda mitad pertenece la obra. Consiste aquél en el Crucificado al medio, siempre de tres clavos, María a la izquierda con amplio manto que le cubre la túnica y la cabeza además de una toca que acentúa su ya pronunciado patetismo en sus ojos hundidos y cabeza inclinada; San Juan viste normalmente túnica talar con sus pies desnudos al descubierto, pues es apóstol, y, encima, manto o capa; puede llevar libro o no, pero casi siempre levanta su mano derecha así como la cabeza, mirando tristemente a la cruz.

En León sólo se conserva el San Juan e ignoro el paradero de los otros dos componentes. Aunque responde al tipo clásico (12) presenta sin embargo algunas originalidades; viste, sí, túnica casi rozagante dejando un pie al descubierto, pero encima en lugar de capa o manto se cubre con una loba cerrada (13) —cuyo uso se reglamenta por pragmáticas (14); lo completo constaba de la citada prenda, capitoste y bonete—; San Juan lleva la cabeza descubierta luciendo su ondulante melena rubia de espléndida belleza; su cara es ancha, de facciones duras. Destaca en la figura una pronunciada inclinación que desde cierto ángulo visual adquiere forma de S debido a que avanza con su pierna izquierda ladeando el cuerpo un poco hacia el contrario y en el propio sentido la cabeza. Resulta también muy interesante el tipo de pliegues contraste muy logrado por la seguridad de la gubia. fuertes, profundos, entre angulosos y redondeados, La policromía es en rojo y verde (15). Lám. IX.

(12) Sepulcro de Juan García de Medina de Pomar, capilla de San Enrique de la catedral de Burgos.

(13) Bernis Madrazo, Carmen. *Indumentaria medieval española*. Madrid, Artes y Artistas, 1956, p. 78 la define así: es una especie de manto abierto un poco para introducir la cabeza, que además de doctores y letrados era uno de los trajes indicados para los duelos; es parecida a la casulla.

(14) *Pragmáticas de Reino...* Alcalá de Henares, 1528, f. CLXVII, cfr. *Ibidem*.

(15) Gómez Moreno, M. op. cit. p. 257.

## IMAGEN DE SANTA CATALINA.

Trasladada de un altar del crucero, se conserva en esta sala una imagen pequeña de Santa Catalina con sus atributos: la palma en su mano derecha, hoy perdida, un libro abierto en la izquierda, en sustitución de la esfera celeste alusiva a su ciencia filosófica, a sus pies la rueda rota y su perseguidor el emperador Maximino, faltando el anillo de su matrimonio místico (16).



Lám. IX. San Juan perteneciente a un Calvario.



Lám. X. Santa Catalina.

Es ancha y amazotada, ejecutada para ser colgada en la pared. Los plegados no son malos, pero ha habido escasa valentía y dominio en la técnica; el brazo apenas si se dibuja fuera del conjunto. Es de estilo flamenco, de fines del siglo XV (17). Lám. X.

## ESTATUA DE "EL MUERTO".

En un tiempo en el Museo y hoy en la antigua sala capitular —pero perteneciente a aquél— se guarda una escultura de sumo interés desde el punto de vista iconográfico; representa a "el Muerto", fundamental componente de las "Danzas Macabras", no "la Muerte", como se ha pretendido ya

(16) Réau, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris, Press Univ. 1955, III, I, p. 265.

(17) Gómez Moreno, M. *op. cit.* p. 258.



Lám. XI. Estatua de "El Muerto". S. XVI?



Lám. XII. Estatua de "El Muerto", otro aspecto.

desde los años próximos al siglo XVI. Debió de formar parte de un conjunto al menos de dos personajes, pues la momia, que es la aquí figurada, aisladamente carece de sentido; ésta, el cadáver descarnado, pero no el esqueleto, sólo es el doble del cuerpo en vida, un prelude de lo que llegará a ser.

Encierran las "Danzas Macabras" un profundo significado psicológico. En ellas participan todos los estamentos sociales, pues todos son iguales ante la muerte. Desfila la sociedad entera; los vivos avanzan siguiendo las leyes de una jerarquía perfecta; a la cabeza marcha el papa, después vienen el emperador, el cardenal, el abad, el magistrado, etc. (18). Alterna siempre un laico con un religioso; se busca que impere el sentido de la armonía. Los cadáveres vivientes que danzan, arrastran tras sí a los vivos que van con torpes pasos hacia la muerte; avanzan obligadamente, pero ninguno quiere morir. Todos sienten, hasta el más miserable, dejar lo que en vida poseyeron (19).

(18) Mâle, E. *L'art religieux de la fin du Moyen Age*. París, A. Colin, 1969, p. 367.

(19) Según Mâle, op. cit. p. 368 la más antigua danza macabra de Europa es la del Cementerio de los Inocentes de París y no la de Minden —Wesfalia— de 1383, pues no es, según él, una verdadera danza macabra. Arguye para Francia y no para Alemania el origen de dicho tema, pues incluso los versos que acompañan a la obra son de inspiración de un poema francés del siglo XIV del mencionado cementerio y de otro español titulado "La Danza general de la Muerte". Sea de origen francés o alemán es interesante consignar la importancia que adquirió con la "Leyenda de los tres muertos y los tres vivos", la "Contienda del cuerpo y el alma" y el "Lamento del alma condenada", sin olvidar la "Danza macabra de las mujeres", la "Danza de los ciegos", esta última de Michaut, la "Muerte de la manzana" de hacia 1470, poema tardío que parece hacernos remontar a los orígenes mismos de la danza macabra. Esta tiene esbozo en el "llamado de los tres muertos y los tres vivos" cuya leyenda es como sigue: tres muertos se dirigen repentinamente a tres vivos que reculan llenos de horror; todos estos son hombres de alto rango, uno es duque, otro conde y el tercero hijo

Como en las pinturas de Guyot Marchant y la Chaise-Dieu (20), la escultura de León es un cadáver descarnado, una momia, no un puro esqueleto, cuya musculatura ha desaparecido, pero su osamenta aparece recubierta por la piel, prestando a la obra una inusitada delgadez; se aprecian las vértebras salientes como los restantes huesos del cuerpo que contrastan con los rehundidos intermedios como las órbitas vacías de los ojos, la nariz, el mentón. Cúbrese la cabeza con un sudario, del cual cae por la espalda un extremo y el otro por delante, dejando al descubierto la columna, muslos y piernas, vela el sexo que no tiene. Mantiene un brazo en alto, con el que sostiene el sudario a la altura de la sien; con el otro portaba en un tiempo una guadaña (21).



Lám. XIII. Detalle de "El Muerto".

Es obra de proporciones correctas y de notable mérito artístico. Debió de formar parte de un conjunto; supongo que haría pareja con un personaje vivo, hoy desaparecido. Ignoro si el artista conoció la "Danza Macabra" de Guyot Marchant; de ser así es verosímil que, como en la obra francesa, estuviera acompañada del cadáver del cura, pero sobre este punto nos movemos sólo en conjeturas.

Esta obra leonesa resulta bastante original en el arte, ya que no es normal que el tema de las

del rey. En el extremo de un campo se encuentran de repente en un viejo cementerio donde los tres muertos están de pie y parecen esperarlos; su sudario deja ver sus huesos descarnados a la vista de lo cual los tres jóvenes vivos tiemblan de terror. Se paran, y los muertos empiezan a hablar gravemente: "yo he sido papa", dice el primero, "yo cardenal", contesta el segundo, "yo, notario del papa", responde a su vez el tercero. Auguran su propia nada a los vivos, que profundamente conmovidos escuchan las palabras que vienen del otro mundo, creyendo oír la voz de Dios. Célebre en los siglos XIII y XIV, difiere éste de aquél en el sentido de la muerte; ésta, en la danza macabra, abandona toda idea de piedad dominante en el primero; en el "llamado de los tres muertos y los tres vivos" aunque habla rudamente a los grandes de este mundo, ha sido suscitado por Dios para conmovir al pecador; la danza macabra hiere, castiga. Un muerto salido de la tumba toma de la mano al papa, al emperador, al rey, al obispo, al monje, al labrador y los arrastra con paso rápido.

Desde el siglo XII se vislumbra el germen en los versos de Helinando pues va el muerto a Roma a tomar a los cardenales, a Reims en busca del arzobispo, a Beauvais a por el obispo; se apropia del rey, del pobre, del usurero, del niño...; pero es en el siglo XIV cuando la idea de un desfile de todas las condiciones humanas hacia la muerte aparece claramente. Este desfile no sólo toma vida en la pintura, grabado, miniatura, escultura; su carácter movido propendía a la escenificación y como los Misterios, es susceptible de representarse por medio de personajes vivos, y es muy verosímil que haya surgido su representación escénica para el pueblo de algún sermón sobre la muerte. Ib. p. 362. Así pues, la evolución sería: el sermón, el "llamado de los tres muertos y los tres vivos" escenificado, la danza macabra también escenificada y finalmente la obra artística en sus distintas manifestaciones.

La primera de las danzas macabras, la del Cementerio de los Inocentes, la más antigua de las pintadas en Europa, no se conserva, pero sí dos manuscritos copia de la misma; son los manuscritos de San Víctor, de la primera mitad del siglo XV, muy poco posteriores a la pintura. Por su medio conocemos los nombres de los personajes que el artista había pintado, su número y orden que representaban. En 1485 el impresor parisino Guyot Marchant saca a la luz la primera edición de la Danza Macabra, interesante por haberse inspirado en la del Cementerio de los Inocentes, si bien no es una copia servil. Su obra está constituida por treinta parejas formadas por un vivo a quien conduce un cadáver, el doble suyo, quien le anuncia su porvenir supraterráneo. En ocasiones se cubre a las momias descarnadas con mantos, como las cuatro que se ven a la vuelta de la segunda página. Cfr. Guillet, Louis. *La cathédrale vivante*, trad. por G.<sup>a</sup> Mercadal, Madrid, Epesa. 1964, p. 352. Tocaban diferentes instrumentos —cornamusa, órgano, lira, flauta, trombón. Se mueven en animadas actitudes, pero siempre echando mano de los mortales, en todo momento graves y tristes; portan lanzas, picos, palas, guadañas, instrumento este último asimilado a la muerte, siendo éste uno de los motivos en la confusión de la estatua leonesa, pues en un tiempo se acompañó del mencionado utensilio.

(20) Pueblo francés en el Alto Loira, donde hay una iglesia monástica y pintada una Danza Macabra, de hacia 1460 ó 70.

(21) Gómez-Moreno, M. op. cit. p. 258.

danzas macabras se estampe en escultura; en España es casi el único ejemplo que conozco (22) y también ignoro el mismo en Europa; pinturas, grabados y miniaturas llenan el mundo del arte, pero es raro verlo en escultura; así pues, es destacable la personalidad de nuestros artistas en este aspecto, y digo artistas, porque en nuestra catedral hay más ejemplos relacionados con el tema, no en madera, sino en piedra, del siglo XV; la puerta izquierda del crucero Sur que se llama de la Muerte por verse una figura de la misma, alada y con guadaña, en la ménsula derecha del arco exterior; en el sepulcro de Juan de Grajal también se repite no el de la Muerte, sino el de la danza macabra, es decir, la figura del jurista, esquelética, a la derecha, anunciándole su fin por medio de la momia y de los versos del epitafio.

La escultura de "el Muerto" con los escasos dientes que ocupan su boca no aparece sonriente y contenta como en las danzas macabras, francesas, por el contrario resulta tétrica y produce un efecto tenebroso no ya a los hombres de pasadas centurias, sino también a los del presente; no en vano hubo de ser retirada del Museo y trasladada a un lugar invisible al público. Láms. XI, XII, XIII.

#### ESTATUA LLAMADA EN UN TIEMPO SANTA ANA.

Existe un problema de identificación en torno a la presente imagen; en un tiempo fue llamada Santa Ana, pero iconográficamente es un error, pues no existe este tipo; Gómez-Moreno la cita como



Lám. XIV. Estatua llamada en un tiempo Santa Ana.



Lám. XV. Detalle de la anterior.

(22) También existe la estatua de Juan de Valmaseda, en Valladolid y la de San Juan de los Reyes en Toledo. En torno a la cronología de la obra leonesa, Gómez-Moreno, M. op. cit. p. 258, la considera de fines del gótico, y con él estoy de acuerdo.

Santa Agueda (23); hoy se ha convertido en Santa Lucía al colocársele una palma y unos ojos en un plato, alusión a su martirio.

Se aprecia, como en bastantes ocasiones, una gran desproporción en su cuerpo; el talle resulta demasiado pequeño. Viste atavío señorial de amplios pliegues en contraste con las mangas perdidas de plegados verticales en un tejido fino; cabeza grande y rasgos correctos en su ancha cara. Una original toca cubre su cabeza, asomando debajo su cabello negro en bucles. Presenta estofado posterior. Es fechable la obra en los primeros años del siglo XVI y denota un estilo más francés que español. Mide 1,25 m. (24). Láms. XIV, XV.

---

(23) Gómez-Moreno, M. op. cit. p. 258.

(24) La Santa Catalina de Jusquín es estudiada en el artículo, actualmente en imprenta para la Revista "Goya". La obra escultórica de Maestre Jusquín en León.