

ARS
HISPANIAE
VIII



ESCUDELLA
GÓTICA

FRAN. SAMPUR



EDITORIAL
PLUS ULTRA

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO



ARS HISPANIAE
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

VOLUMEN OCTAVO

ESCULTURA GÓTICA

por

AGUSTÍN DURÁN SANPERE

y

JUAN AINAUD DE LASARTE

EDITORIAL



PLUS-ULTRA

LAGASCA, 102 - MADRID

Santiago Alcolea Gil

ARS HISPANICA
HISTORIA CRITICA DEL ARTE HISPANICO

QUINTO TOMO

EL ARTE DE LA ESCULTURA

DEL SIGLO XV AL SIGLO XVII

ES PROPIEDAD. RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS
Copyright 1956, by EDITORIAL PLUS-ULTRA, S. A.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN

LA ESCULTURA GÓTICA.....	9
--------------------------	---

LA ESCULTURA GÓTICA DEL SIGLO XIII

CORRIENTES FRANCESAS EN CASTILLA Y LEÓN.....	15
CATEDRAL DE BURGOS.....	16
Maestro del "Beau Dieu" de Amiens.....	16
Maestro del Sarmental.....	19
Maestro de la Coronería.....	20
Maestro de las Torres.....	30
Las esculturas del claustro.....	33
CATEDRAL DE LEÓN.....	41
Obras leonesas del Maestro de la Coronería.....	42
Maestro del Juicio Final.....	47
Maestro del Portal Sur.....	54
Otros maestros de León.....	59

LA EXPANSIÓN DE LAS CORRIENTES FRANCESAS Y LA REACCIÓN AUTÓCTONA EN CASTILLA, LEÓN, ASTURIAS Y GALICIA DURANTE EL SIGLO XIV

Palencia.....	65
Burgos.....	66
Imaginería.....	75
La evolución trecentista.....	76
León.....	79
Asturias y Galicia.....	79
Los alabastros ingleses.....	84
Zamora.....	85
Salamanca.....	89
Ávila.....	90
Soria.....	93
TOLEDO EN LOS SIGLOS XIII y XIV.....	103
Puerta del Reloj.....	104
Fachada principal.....	107
Obras varias del segundo cuarto del siglo XIV.....	108
Imaginería.....	113
Segunda mitad del siglo XIV.....	114
Principios del siglo XV.....	121
Obras del círculo toledano.....	122

INFLUJO BORGÑOÑ EN CASTILLA.....	128
IMAGINERÍA EN EXTREMADURA Y ANDALUCÍA.....	134
Extremadura.....	134
Andalucía.....	134

NAVARRA Y VASCONGADAS

Olite.....	143
Catedral de Pamplona.....	143
Otras obras navarras anteriores al 1400.....	147
Jacques Perut.....	154
PAÍS VASCO.....	154
Vitoria.....	154
Santa María de La Guardia.....	160
Otras obras.....	165
EL GÓTICO BORGÑOÑ EN NAVARRA.....	166
Janin Lomme.....	166
ESCULTURA GÓTICA RIOJANA.....	176

ESTADOS DE LA CORONA DE ARAGÓN

CATALUÑA: LOS INTRODUCORES DEL NUEVO ESTILO.....	181
Maestro Bartomeu de Gerona.....	181
La escuela de Lérida.....	187
Tarragona. Pedro Bonull.....	188
Influencia italiana.....	193
DESARROLLO Y PLENITUD DEL ARTE TRECENLISTA.....	197
Lérida y Tarragona.....	197
Taller de San Juan de las Abadesas.....	203
Escuela de Gerona.....	203
El sepulcro de Elisenda de Montcada.....	204
Maestro Aloy.....	207
Jaime Cascalls.....	208
Tumbas reales de Poblet.....	214
Jordi de Deu.....	219
La escultura en Lérida en la segunda mitad del siglo XIV.....	220
Pedro Aguilar.....	225
ESTILOS DE TRANSICIÓN.....	226
Barcelona.....	226
Escuela de Barcelona en la segunda mitad del siglo XIV. Pedro Moragues.....	226
Guillermo Morey.....	229
Pedro Ça Anglada.....	230
Antonio Canet.....	235
Pedro Oller.....	235
Obras varias.....	236
EL ARTE NARRATIVO DEL CUATROCIENTOS.....	236
Frañoy Salau y Antonio Johan.....	236
Pedro Johan.....	239
Lérida en la segunda mitad del siglo XIV y primera mitad del XV.....	243
Familia Claperós.....	247
Gerona.....	247
El gótico final en Cataluña.....	248

LA ESCULTURA EN MALLORCA Y ROSELLÓN DURANTE EL SIGLO XIV.....	257
El primer período gótico en Mallorca y Rosellón.....	257
La escultura mallorquina en la segunda mitad del siglo XIV.....	258
EL SIGLO XV EN MALLORCA.....	261
Guillermo Sagrera.....	262
Otras obras del siglo XV.....	266
LA ESCULTURA EN ARAGÓN DURANTE LOS SIGLOS XIII Y XIV.....	272
Imaginería de transición.....	272
Obras del primer período.....	275
La portada de la catedral de Huesca.....	275
Obras de la segunda mitad del siglo XIV.....	276
El influjo borgoñón.....	282
Otras obras de la segunda mitad del siglo XV.....	287
Gil Morlanes.....	288
LA ESCULTURA GÓTICA EN VALENCIA Y MURCIA.....	293
Imaginería y escultura funeraria trecentista.....	294
Obras del siglo XV.....	297
Murcia.....	298

LA ESCULTURA HISPANOFLAMENCA

TOLEDO.....	303
Juan Alemán.....	304
Egas Cueman.....	308
Juan Guas y su círculo.....	314
Otras obras de influjo toledano.....	330
El maestro Sebastián y la escultura en Segovia, Sigüenza y Guadalajara.....	336
BURGOS.....	341
Gil Siloe, Diego de la Cruz y su escuela.....	341
Los Colonia.....	355
Reino de León.....	365
Asturias.....	365
LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XV EN ANDALUCÍA.....	366
Lorenzo Mercadante de Bretaña.....	366
Pedro Millán.....	367
Obras varias.....	373
LOS GRANDES RETABLOS DEL GÓTICO TERMINAL.....	374
Toledo.....	381
Otros retablos en Castilla.....	382
Los retablos del norte de España.....	383
Sevilla.....	384
SILLERÍAS DE CORO.....	389
BIBLIOGRAFÍA.....	391
ÍNDICE DE MATERIAS.....	403
ÍNDICE GEOGRÁFICO.....	405
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	407

INTRODUCCIÓN

LA ESCULTURA GÓTICA

En este volumen se estudia la escultura correspondiente al estilo gótico, en un ámbito cronológico que abarca desde la finalización del primer cuarto del siglo XIII, fecha en que se dió comienzo a la catedral de Burgos, a los primeros lustros del siglo XVI, que presencian la fase final del estilo de transición al Renacimiento. Un hecho importante de esta época, la Baja Edad Media, que no deja de repercutir en la vida del estilo, es el prodigioso desarrollo de las instituciones, de la cultura y de las técnicas. El período románico, pese a sus esplendores espirituales, conservaba mucho de primitivo, en concordancia con su desenvolvimiento en una sociedad feudal, mientras que el arte gótico es coetáneo de la cultura burguesa y cortesana a que se debe la vivificación de Occidente. Este hecho tiene en España una significación más acentuada que en otros países, porque coincide además con la progresiva Reconquista, que adquiere para la Cristiandad grandes comarcas hispánicas en las que se construyen templos y palacios.

Hacia la mitad del siglo XIII, el románico se hallaba agotado. La terminación de un estilo suele ir acompañada de diversos signos; su vejez acostumbra a traducirse, paradójicamente, en una aparente riqueza que destruye toda contención y busca, por el contrario, la abierta ostentación de las más amplias posibilidades técnicas. Sin embargo, en el interior de un estilo así hipertrofiado se aloja el cansancio y una neutralización de sus premisas esenciales, en beneficio de lo espectacular. Muere desde dentro, en la medida que el despliegue exterior se magnifica. Si en tales momentos aparece un nuevo estilo mejor adaptado a las condiciones ambientales, el triunfo de éste está asegurado. La humanidad posee la intuición de lo vivo y eficaz y así se dirige a lo recién llegado, abandonando progresivamente los reductos de lo anterior. No obstante, las modalidades pasadas distan mucho de desaparecer, pues hay una zona del estamento social —la popular— que por su carácter histórico es absolutamente conservadora y enemiga de novedades. Neutralizados y deformados hasta cierto punto, infantilizados y reducidos a un signo primitivo, allí conviven los estilos substituídos. Por todo ello, cuando el gótico francés de la más pura calidad, el gótico del Maestro del "Beau Dieu", de Amiens, comienza a hacer acto de presencia en Burgos, las escuelas locales, las agrupaciones de modestos escultores y canteros, en lugares relativamente cercanos, siguen fieles al románico y durante mucho tiempo continuarán practicando un arte de calidad suficiente, apegado a lo iconográfico, rudo, pero sabroso.

La reacción hispánica ante el gótico fué, podemos asegurarlo, por analogía con lo que sabemos respecto a procesos afines que nos son conocidos, dual. De un lado, hubo artistas entusiastas que se pusieron a trabajar inmediatamente a las órdenes de los escultores extran-

jeros y procuraron seguirles hasta obtener el máximo rendimiento en la imitación del estilo. De otro lado, habría resistentes que se ampararían en el prestigio de la escuela románica y que, sin permanecer completamente sujetos a ella, procurarían lograr cierta síntesis entre el arte de una y otra divisoria. Junto a estos dos tipos de artistas, hallamos los canteros empíricos, entregados a su labor carente de meditación, que ejecutaban, como hemos dicho, en los cánones casi inmutables del arte popular. Ahora bien, el estilo es siempre un reflejo del tiempo, la traducción a formas de algo inconcreto que es moldeado por las épocas. Perteneciendo el gótico al destino del siglo XIII, se comprende que el progresivo triunfo de los maestros procedentes de más allá de los Pirineos no podía dejar de producirse.

La escultura gótica se distingue por un abandono del arcaísmo de la ley de frontalidad, de la sujeción a los principios arquitectónicos. A la vez, se señala una humanización de la imagen, que atiende cada vez más al modelo natural, lográndose un naturalismo técnico, no ideológico, compensado por la alta espiritualidad del fundamento. Desde los primeros tiempos, el estilo gótico hace gala de cierta variedad tipológica: es tanto una transformación determinada en determinado sentido, como una obtención radical. Hay escultores góticos en los que puede apreciarse una sutileza griega, como acontece en Cataluña con el maestro Bartomeu, que, a fines del siglo XIII, creará la bellísima Virgen con el Niño, en el parteluz de la catedral de Tarragona, mientras otros artistas propenden a una severidad romana, que se acusa en la monumentalidad del volumen o en el naturalismo de los plegados. Sin embargo, fácil es advertir que una tercera modalidad, más francesa, hace su aparición junto a las anteriores: todo en la estatua se espiritualiza y afina. Si las figuras tienen actitudes naturales, sonrisas llenas de gracia o de misterio, si sus vestiduras parecen copiadas pulcramente del natural, los conjuntos obedecen en cambio a una ley por entero distinta, la norma del estilo del tiempo, que orienta la organización formal de un modo inconfundible e inédito. Durante el siglo XIII y principios del XIV este gótico inicial, puro y descarnado, se expande por las comarcas hispánicas, cual en otras de Europa. Leyes que no tienen nada de estilísticas, sino que derivan del propio proceso del crecimiento, imponen a los artistas la búsqueda de nuevos factores de riqueza formal y conceptual. Cuando se ha logrado representar a maravilla la actitud, cuando las proporciones del cuerpo dejan que desear y la independencia de ciertas partes del volumen comienza a marcar los valores estereométricos, aparece la necesidad del movimiento desenvuelto. Éste se aborda por la gesticulación, pero también por el vuelo de los amplios mantos. Entonces se animan las composiciones y van desapareciendo los restos de hieratismo del gótico arcaico. El espacio en que se incluyen las animadas figuras se vivifica y deja de ser un ámbito abstracto para convertirse en un componente representable.

Hacia el segundo tercio del siglo XIV, por desarrollo autónomo de la escultura, y también por influjo de necesidades sociales, el arte escultórico tiende más a la pompa y a la fastuosidad, que en ocasiones llegan a lo teatral. Un criterio de gran escenografía preside los monumentos y multitud de figuras en relación se conjugan para darles realce. A la vez, el interés por el pormenor y plasticidad de la materia representada, tanto como objeto visual, como cual calidad háptica, crece poderosamente. Si la Iglesia militante ha dejado el paso a la Iglesia triunfante, y nobleza y prelados llevan una vida cuya cristiana espiritualidad no se halla en contradicción con el esplendor heráldico y vestimentario, justo es que la escultura, como la pintura, procuren su representación. En Dijon, Claus Sluter logra la síntesis de goti-

cismo y naturalismo. El estilo francoborgoñón es su reflejo en todo el ámbito europeo. En España, los últimos años del siglo XIV y la primera mitad del XV poseen numerosos testimonios de ese arte suntuoso y rico, del que, por citar un ejemplo, tenemos en Navarra la obra de Janin Lomme: el sepulcro del rey Carlos el Noble y de su esposa. Pero, en realidad, con ese estilo penetra en el seno del gótico el germen del ilusionismo estético que habrá de conducirle más tarde a la disgregación y a la substitución por una modalidad —la renaciente— más apta por su decidido carácter profano para la plasmación del mundo de la realidad visual. Juntamente con la activación del arte flamenco y borgoñón se produce la del germánico. En la segunda mitad del siglo XV, las escuelas góticas hispánicas experimentan los influjos aislados y combinados de esos centros. La reacción peninsular ante el nuevo germen que penetra, conduce al mudéjar tardío que, en unión con lo germanoflamenco, da lugar a un estilo, que liga ya con el plateresco hacia 1500. En la escultura del siglo XV encontramos un asombroso dominio técnico; sin perder hasta cierto punto las conquistas típicamente góticas de la expresión, los escultores logran el retrato perfecto, la calidad exacta de la materia representada, el lujo de pormenores, que transforma las obras en gigantescas piezas de orfebrería, cual sucede con las de Gil de Siloe.

Sin embargo, el nexo que mantiene unidas entre sí obras tan diversas formalmente como la Puerta Preciosa de la catedral de Pamplona, los retablos de Tarragona y Zaragoza, de Pedro Johan y el Doncel de Sigüenza, prueba la existencia de constantes indiscutibles a lo largo del estilo gótico que marcan un evidente contraste con las corrientes renacentistas.

El estilo de transición al Renacimiento se señala en España por una neutralización de los rasgos góticos: destrucción de los ritmos angulares, de los plegados en V, de la composición en S, debida al "hanchement" de la imagen.

En relación con las influencias extranjeras, hemos de indicar que en la escultura española gótica acontece lo mismo que ha sido señalado en la pintura, es decir, que los artistas extranjeros que trabajaron en la Península, o los españoles formados fuera de ella, experimentaron un proceso de hispanización, el cual es descrito por Gudiol en *ARS HISPANIAE*, volumen IX, como conteniendo en esencia cierta pérdida de valores puramente estéticos, lo cual se compensa con un incremento de los valores humanos, de la tendencia a lo directo, sobrio y sencillo, o a la expresión del sentimiento, que, en los casos desafortunados, conduce a un expresionismo dilacerado que se aproxima a lo germánico, aun cuando sin confundirse con el dinamismo formal típicamente alemán. Un ejemplo de hispanización, si su autor no fuera español, como se pretende, lo tendríamos en la admirable Virgen Blanca de la catedral de León. Basta contemplar esta obra para advertir cualidades tan sobresalientes como las que puedan brillar en la mejor estatua mariana francesa del período, pero asimismo basta compararla con las aludidas para ver qué profundísimas diferencias de carácter y de intención separan nuestra Virgen leonesa de las transpirenaicas. En términos vulgares y sin descender al análisis, diríamos que esta Virgen posee una nobleza natural, mientras que las francesas muestran elegancia cortesana y refinamiento estético.

El influjo alemán, aparte de las ondas de menor empuje, cobró importancia en la segunda mitad del siglo XV, pudiéndose afirmar que los transmisores de tal influjo poseen en la mayoría de las veces un concepto derivado del de Veit Stoss, que lleva a las últimas consecuencias posibles en el gótico, los hallazgos geniales de Sluter. Un barroquismo interno y retorcido, una propensión a desarrollar lo que de ornamental y expresionista puede tener la figura humana,

es lo que define dicho estilo, del cual es muy difícil, por no decir imposible, precisar las diferencias con la escultura flamenca de la misma época. Hemos de insistir, como hecho que no deja de ser interesante y hasta cierto punto inexplicable, la escasa influencia escultórica italiana en España, incluyendo Levante. Decimos inexplicable, teniendo en cuenta lo intenso del influjo pictórico trecentista de Siena en Cataluña y Valencia. Sin embargo, excepciones de tal regla las hay en Barcelona con los relieves de la puerta de San Ivo y esculturas de la cripta de Santa Eulalia, de la catedral, de la primera mitad del siglo XIV.

En cuanto a la iconografía, la catedral gótica se muestra, si cabe, más acogedora que la románica, por su mayor amplitud y complejidad. En los altares, junto a los retablos pictóricos, aparecen otros labrados en alabastro o piedra, o bien tallados en madera y policromados. Las sillerías de los coros, las vallas y trascoros, así como las claves de las bóvedas, dan ocasión para desarrollar motivos ornamentales y figurativos. Capiteles, ménsulas, repisas, canecillos, siguen recibiendo decoración escultórica, historiada u ornamental. Se alojan en claustros y capillas espléndidos monumentos funerarios, a veces de grandes dimensiones y con multitud de figuras independientes y adosadas; por lo común, tales sepulcros reciben el exorno de relieves en los frentes del sarcófago y en el muro de fondo del arcosolio. La yacente del finado embellece y humaniza la obra; los detalles del rostro y de la indumentaria nos hablan con elocuencia, tanto de la destreza del artista como de la persona del efigiado. Otros relieves, estatuas-retratos o motivos ornamentales se sitúan en diversos lugares del templo, para conmemorar acontecimientos o como donaciones que perpetúan la memoria del donante. Pero es en el exterior donde la escultura encuentra su campo de acción preponderante. En las partes altas de las catedrales, torres, muros y galerías, se incluyen estatuas exentas bajo doseles, también como representaciones históricas o como conjuntos iconográficos en relación con el programa decorativo de la totalidad. Las puertas, debido a su particular sentido simbólico y también a su función, reciben la mejor y más compleja decoración, que se extiende todavía más cuando un pórtico se halla ante la fachada, a veces, como en León, con tres grandes portales. Como decimos, las puertas son ocasión de un gran despliegue escultórico; en las jambas, arquivoltas, dinteles, tímpanos y maineles cabe un conjunto coherente de gran alcance representativo y religioso.

En cuanto a los temas, la transición del románico al gótico se señala por un abandono progresivo del simbolismo y del Apocalipsis, para entregarse cada vez más a las composiciones simplemente narrativas y a las escenas del Nuevo Testamento. Las más frecuentes son la Coronación de la Virgen, la Anunciación y la Crucifixión. También vemos con cierta insistencia a Jesús como Juez, o la Ascensión. El peso de las almas por San Miguel, las dichas de los bienaventurados en el Paraíso y los tormentos de los condenados en el Infierno, constituyen asimismo un motivo de gran difusión. Las imágenes de Jesús bendiciendo, de la Virgen Madre, del santo titular suelen verse en los maineles, mientras en las jambas aparecen los apóstoles y con menos frecuencia santos o profetas. A veces, la fachada occidental es en su integridad concebida como conjunto exornado escultóricamente, o bien las fachadas de los transeptos, situándose en las galerías o contra el paramento las imágenes que completan el conjunto de la portada. De este modo, la geometría impecable y viva de la arquitectura gótica se enriquece exterior e interiormente con las imágenes sagradas para infundir al fiel los sentimientos de seguridad y trascendencia que la religión proclama, al tiempo que para aleccionarle sobre puntos concretos de la fe, visualmente desarrollados. No es necesario añadir que, en la época gótica, como en el precedente período románico, los escultores y maestros

de obras no dirigían la iconografía de los templos ni siquiera en los detalles, antes bien, todo debía ser rigurosamente previsto por algún docto eclesiástico. No obstante, cabe suponer en algunas ocasiones, una colaboración con el realizador jefe del taller de la obra, tanto más cuanto, por lo común, el maestro mayor de una catedral era el escultor que ejecutaba la decoración o cuando menos la dibujaba y dirigía a sus colaboradores y ayudantes.

Este aspecto medieval de los maestros de obras, englobando la capacidad y actividad de arquitecto y escultor, cual acontece con el maestro Enrique, de Burgos y León o, en una época posterior, con Guillermo Sagrera, autor de la Lonja mallorquina y de otras obras en Nápoles, cuando se hallaba al servicio de Alfonso el Magnánimo, nos habla muy alto en favor del espíritu y de la amplitud de concepto del creador medieval; si en algunos casos es probable que los ejecutantes materiales de la escultura fueran los ayudantes, no cabe suponer lo mismo cuando se trata de un maestro de primera categoría, documentado y cuyas obras ostentan huellas estilísticas de su manera personal. Se comprende que tales hombres ejercieran una amplia influencia en zonas extensas, contribuyendo a la difusión del estilo y a la cimentación de las escuelas regionales y locales. Cuando algunas de estas escuelas permanecieron fuera del ámbito de semejantes influencias, vemos cómo el estilo se pervierte y retrocede a puntos de contacto con el arte bárbaro, aunque ello no signifique desvalorización, si la originalidad del resultado compensa el hecho, como sucede con la escultura gótica de Galicia, que sólo manifiesta alguna propensión a la ortodoxia del estilo cuando creemos advertir huellas de una influencia del gótico inglés.

Durante la época dominada por el estilo gótico, el escultor, al igual que los demás artistas, empieza a destacar su individualidad, aunque todavía es considerado generalmente como simple artesano. Algunos ejemplos de rebeldía, como el de Pedro Johan cuando impone su criterio personal en el contrato para el retablo municipal de Zaragoza, anuncian la supervaloración del artista que habrá de traer el Renacimiento.

Por contraste con la escultura románica apenas documentada, los siglos XIII, XIV y XV proporcionan amplia información literaria. Las pacientes investigaciones realizadas, especialmente en los archivos notariales nos han suministrado, sobre todo para el Levante español, abundantes noticias que permiten conocer el nombre de los escultores, los encargos que recibían, los precios que cobraban, las condiciones técnicas que les eran impuestas, los plazos, las seguridades que debían prestar y otras muchas incidencias que los contratos individualizan. Gracias a esas investigaciones, una gran parte de la escultura gótica ya no es anónima, sino de autor conocido y circunstanciado, con lo cual es más fácil la comprobación de filiaciones y escuelas, y la seriación cronológica de las obras.

También la heráldica, que con frecuencia acompaña a la escultura gótica, contribuye a la identificación de muchas obras y al esclarecimiento de los personajes representados.

Recordemos que la arquitectura gótica permitió una importante novedad en la colaboración individual a la obra colectiva, por la construcción de capillas laterales en las iglesias a cargo de particulares, que las convertían en sepulcro familiar con altar dedicado a su devoción preferida. Este sistema, además de favorecer la economía de catedrales e iglesias conventuales, aumentaba la variedad de los temas escultóricos en la decoración de retablos, sepulcros y claves de bóveda.

La tendencia narrativa de los relieves góticos representa, al margen de su valor puramente artístico, una magnífica y puntual crónica de la vida social de su época. Indumen-

taria, leyendas hagiográficas, interpretaciones burlescas, todos los aspectos de la vida están reflejados minuciosamente.

Advirtamos que la escultura gótica se produce en piedra de muy diversa dureza, en alabastro, en yeso, o en madera, y que estas materias contribuyen a la diversificación, pues obligan a técnicas diversas. Muchas de las obras estuvieron policromadas y con esta intención se trabajaron, especialmente las tablas que debían recibir preparaciones adecuadas.

En la iconografía se advierte un dualismo: por una parte, figuras y escenas que parecen repetirse o imitarse mutuamente a causa de la existencia de imágenes prestigiosas o de la difusión de marfiles y dibujos utilizados como modelos. Algunas veces se llegaba a las reproducciones de taller, como lo observamos en retablos de piedra de la comarca leridana, a la manera que lo fueron los retablos ingleses del siglo XV, ampliamente esparcidos por la península Ibérica. Otras veces, el artista debía resolver por sí mismo la interpretación del tema iconográfico, hecho que explica los casos de evidente tanteo y de aparentes originalidades.

Al terminar esta breve introducción, no podemos por menos que plantearnos el problema de la investigación en sí, al margen del tema tratado. ¿Existen en la actualidad en España monografías suficientes para acometer con plenas garantías de éxito una obra de síntesis como la presente? Es muy probable que la respuesta haya de ser negativa, pero lejos del científico ha de quedar la pretensión del conocimiento absoluto y de la palabra definitiva sobre cuestiones que sólo la labor de varias generaciones de estudiosos podrá resolver o aclarar hasta puntos relativamente inmutables. Por otro lado, si bien es cierto, como decimos, que la exploración documental en los archivos ha de proseguirse y que las numerosas cuestiones en torno al juego sutil de los influjos y conexiones estilísticas habrán de expresarse por bastante tiempo en tono de hipótesis, tampoco hemos de olvidar la importante labor de quienes nos han precedido en el estudio de estos temas de la historiografía artística nacional, y concretamente de la escultura gótica. Deknatel, Wethey, Proske entre los extranjeros, Gómez-Moreno, Gudiol Ricart, Tormo y otros han contribuído a la posibilidad de esta obra, así como también nos es grato hacer constar la colaboración de don Juan-Eduardo Cirlot.

Nuestro deseo de estructurar en lo posible el presente volumen huyendo de la simple acumulación de obras y buscando las conexiones históricas de las escuelas y maestros, así como la decidida preferencia que hemos prestado a las cuestiones sustancialmente artísticas, motiva que hayamos otorgado regular importancia a lo iconográfico y descriptivo, concediendo en cambio mayor interés al análisis estilístico, lo cual ha sido factible, además, por haber tenido ante nosotros, no sólo la totalidad del "corpus" de la ilustración, sino una ingente cantidad de documentación fotográfica de conjuntos, piezas y pormenores. De este modo, las notas tomadas ante los originales, o las opiniones de otros investigadores, han podido ser minuciosamente comprobadas, para ratificarlas o desecharlas según los casos. No hemos de agregar nada a lo consignado, excepto el deseo de que nuestra obra sirva para arrojar luz sobre el carácter global de la escultura gótica española, y señalar algunos de los numerosos problemas que deberán investigarse en el futuro.

LA ESCULTURA GÓTICA DEL SIGLO XIII

CORRIENTES FRANCESAS EN CASTILLA Y LEÓN

Las primeras obras de escultura gótica aparecen en España al iniciarse el segundo cuarto del siglo XIII, pero la verdad es que tenían muy preparado el camino por la evolución del románico hacia una modalidad extraordinariamente libre y elegante, a la vez que próxima al naturalismo idealista que hubo de constituir el máspreciado timbre del gótico. La escultura de Fruchel, en San Vicente de Ávila; las obras del Maestro de Santo Domingo de Silos y las del maestro Mateo, en el Pórtico de la Gloria, de Santiago de Compostela, hacia 1175, son las aludidas bases (v. *ARS HISPANIAE*, vol. V). Sin embargo, el verdadero estilo gótico, señalado por una independización de la escultura ante el plano y casi frente a la arquitectura, por el abandono de la interpretación ornamental de los rasgos figurativos, por la búsqueda de la naturalidad y de la libertad en el trazado de los plegados, dando todo ello como resultado un arte menos abstracto y simbólico y más humano, penetra por el influjo de artistas procedentes del norte de Francia.

Este es el caso de la escultura decorativa de la catedral de Tuy (figs. 1 y 2), ejecutada hacia 1225; deriva del maestro Mateo, pero también del estilo de la catedral de Laon, particularmente en lo que concierne a la iconografía y a su distribución espacial. Las estatuas de las jambas, ménsulas y relieves del tímpano muestran de modo inconfundible las filiaciones planteadas; el estilo, siendo ya gótico, es algo vacilante y todavía ornamental. Parte de las figuras se hallan sometidas a la frontalidad con bastante fijeza; los pliegues oscilan entre la composición arbitraria y la natural, pero las escenas del tímpano y dintel se muestran más avanzadas y plenamente narrativas. Ha sido señalada la relación que existe entre esta portada y la "Goldene Pforte" de Freiberg, lo cual se debe a que esta última también procede de la de Laon.

Ya desde un principio se notan distintas modalidades y tendencias en el estilo gótico; en algunas obras alcanza una pureza casi griega, mientras otras tienden a un realismo más relacionado con el arte romano, y otros grupos se muestran particularmente interesados en lograr unos acentos inéditos, en los que la pureza del sentido está próxima al espíritu de ciertas obras orientales. En la misma Francia, las obras de París, Amiens y Chartres tienden a un arte equilibrado y sereno, espiritual, mientras las de Reims y la próxima zona alemana, con Colonia y Estrasburgo, propenden a un vitalismo cada vez más acentuado. Expresiones de todas estas tendencias se advierten en el gótico español; y a la obra directamente ejecutada por maestros franceses se agregan las realizadas por artistas españoles de formación románica y por otros formados junto a los extranjeros que trabajaban en España. La penetración se produjo, aparte de por el contacto debido a las peregrinaciones del Camino de Santiago, por las crecientes relaciones políticas de Castilla y León con Francia y Alemania y a causa

de los viajes realizados por distintos personajes españoles por las comarcas donde el gótico florecía cuando aún se cultivaba en la península el estilo románico. También llegarían diseños semejantes a los de Villard de Honnecourt; cuando los artistas hispánicos se inspiraban en ellos vemos una filiación más definida en la composición y en el tema que en el estilo.

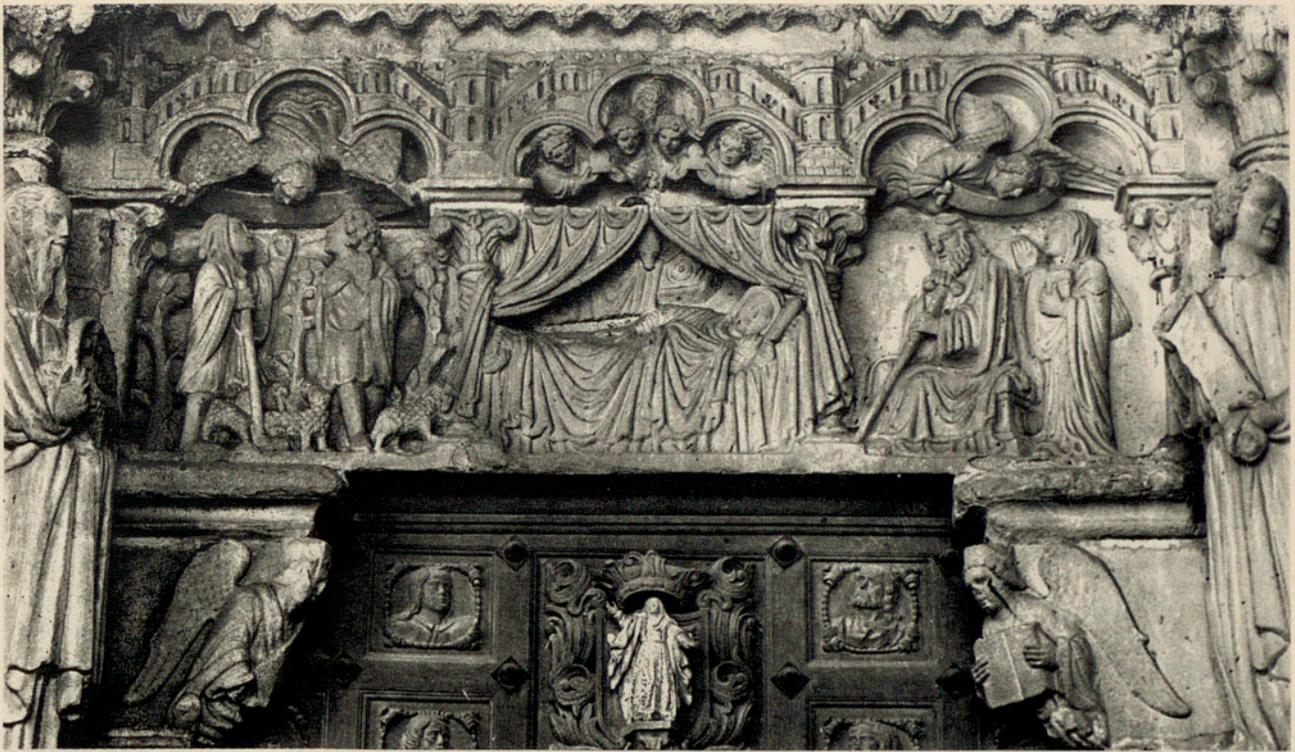
Para la redacción de este primer capítulo, dedicado a los inicios del estilo gótico en Castilla y León, hemos seguido las hipótesis de Gómez-Moreno y de Frederik B. Deknatel.

CATEDRAL DE BURGOS

Sin relación con Tuy e iniciando realmente la gran época gótica, tenemos la abundante y esplendorosa escultura de la catedral de Burgos, templo debido a la donación que en 1221 hiciera el rey Fernando III el Santo al obispo Mauricio, prelado que había viajado por Francia y estaba al corriente de la profunda modificación aportada por los nuevos tiempos. La catedral de Burgos se construyó en dos campañas; la primera duró desde la fecha indicada hasta 1230; la segunda, desde 1243 a 1260. La interrupción intermedia basta para que se observen cambios importantes en el estilo escultórico, como veremos. Respecto al claustro, aunque existen algunas discrepancias, si se probara que el terreno donado en 1257 por Alfonso X el Sabio a la catedral sirvió para su construcción, tendríamos una coincidencia con las determinaciones arrojadas por el análisis estilístico de su decoración, que permite fechar dichas obras entre 1260 ó 1270 y los últimos lustros de la centuria.

Por desgracia, las esculturas de la fachada occidental fueron destruidas, y sólo sabemos que representaban temas de la vida de la Virgen. Los grupos que restan se distribuyen del siguiente modo: portal del crucero sur o del Sarmental; portal del crucero norte o de la Coronaría; decoración del interior del triforio de nave y cruceros; estatuas de las partes altas de la catedral, galerías y torres y obras del claustro, portal e interior. Aparte de algunas cabezas decorativas arcaicas del triforio, que seguramente son anteriores, las primeras esculturas que se realizaron fueron las de la puerta del Sarmental, las cuales se pueden fechar a fines de la primera campaña de construcción, es decir, hacia 1230, siendo éste el motivo de que su estilo no tenga las conexiones ulteriores que hallamos en los otros de importancia similar.

MAESTRO DEL "BEAU DIEU" DE AMIENS. — La escultura de la portada del Sarmental (fig. 3) es ya una obra enteramente gótica, y en ella aparece la mano de dos artistas procedentes del taller de la catedral de Amiens, la cual fué terminada entre 1225 y 1230. Se sabe que los maestros que labraron la decoración escultórica de dicho templo, al acabar su labor se dirigieron a diversos lugares. No puede sorprender que el principal de tales escultores, el Maestro del "Beau Dieu", del mainel de la portada central de Amiens, pasara a Burgos, llamado con seguridad por el obispo Mauricio. La comparación entre dicha estatua del Señor y la que centra el admirable tímpano del Sarmental, da una identificación total de estilo y procedimiento. La nobleza clásica de la concepción, el perfecto acabado de las superficies, la armonía y monumentalidad serena de la obra son tan idénticos en el Pantocrátor de Burgos (fig. 6) y en el "Beau Dieu" de Amiens, como los detalles de ejecución: plegados, rostros, expresiones; modelado de ojos, cejas, mejillas, barbas que terminan en rizos espirales, etc. Lo que produce un innegable efecto de arcaísmo en el tímpano del Sarmental es la composición,



Figs. 1 y 2.—CATEDRAL DE TÚY: DINTEL Y ESCULTURAS LATERALES DE LA PORTADA PRINCIPAL.

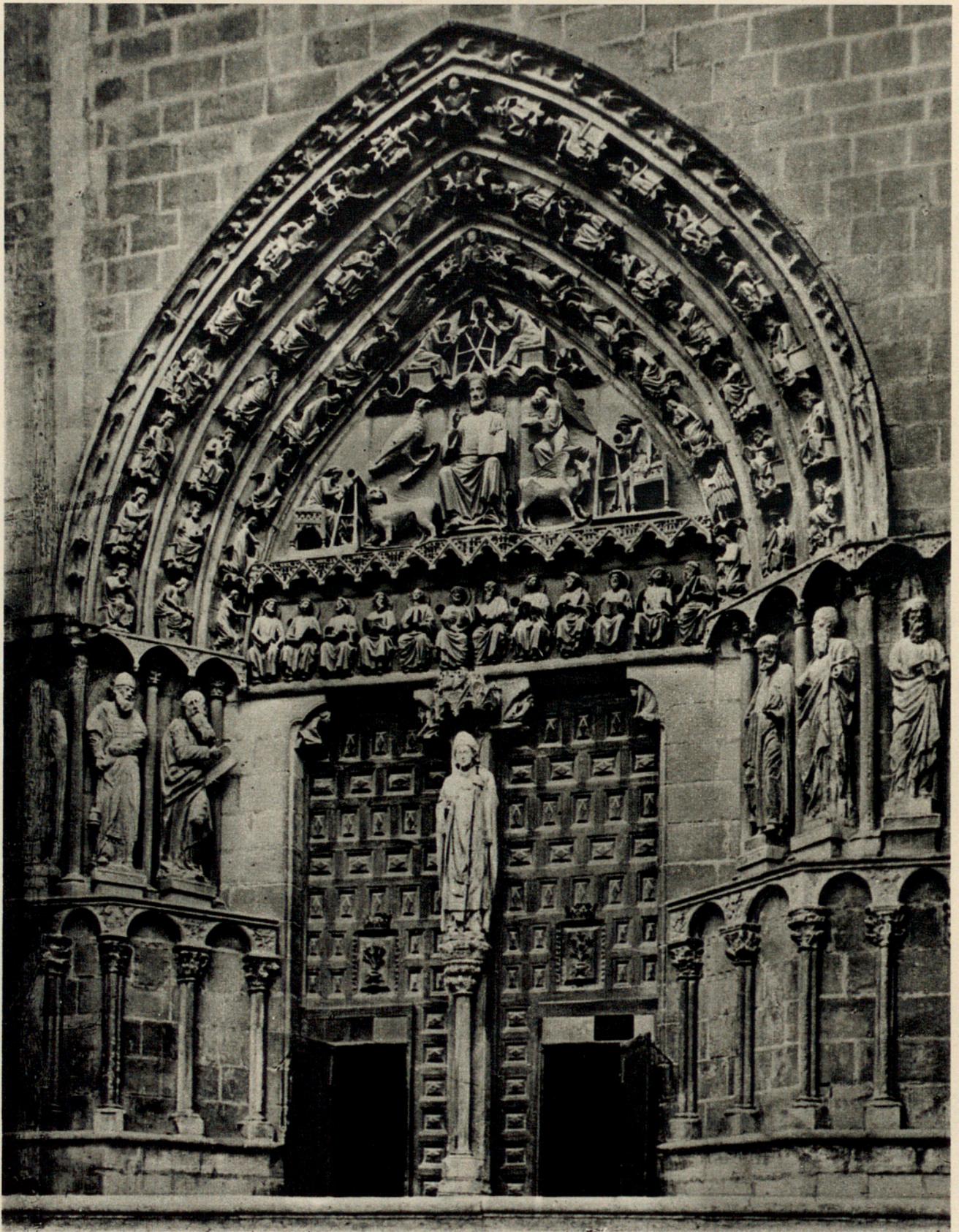


Fig. 3.—CATEDRAL DE BURGOS: PORTADA DEL SARMENTAL, EN EL HASTIAL SUR DEL CRUCERO.

casi románica y muy parecida a la de un tímpano de Chartres. Con razón señala Deknatel que la iconografía debió de serle impuesta al escultor, quien, por propio impulso, no hubiera tendido a una representación inspirada todavía en el Apocalipsis y propia, en consecuencia, de siglos anteriores. La destreza técnica y la inspiración del escultor se manifiestan precisamente en la unidad que imprime a representaciones tan diferentes como son los símbolos centrales y las figuras de evangelistas escribiendo, de maravillosa naturalidad y gracia (figura 5). No sabemos qué admirar más, si la sensible distribución espacial de todas estas figuras en conjunto equilibrado y grandioso, o la realización de cada una de ellas, pulcra y severa, pero a la vez llena de vida.

El estilo del Maestro del "Beau Dieu" tiende a resaltar la forma pura y el sentimiento que de ella dimana; la calidad de la materia, la masa, los factores formales secundarios se subordinan a los componentes antedichos, y de ello resulta una simplicidad y claridad extraordinarias. Los rasgos y líneas que pudieran tener valor ornamental se reducen al mínimo; la expresión individualizada es un accidente y no una finalidad; de ahí el idealismo intenso que, sin alterar la paz ultramundana de esos seres, trasciende al contemplador. Este conjunto es obra de uno de los escultores europeos más relevantes de su tiempo, uno de los auténticos creadores del estilo gótico.

MAESTRO DEL SARMENTAL. — Separado del tímpano por una arquería de arcos trilobulados en cuyas enjutas vemos decoración arquitectónica formando un esquema acastillado, símbolo de la Jerusalén celeste, que se repite a lo largo de toda la arquería, encontramos el magnífico dintel decorado con las efigies sedentes de los doce apóstoles (fig. 5). Se ha discutido mucho sobre la identidad de su autor y la mejor conclusión es, al parecer, la que lo considera distinto del que realizara el tímpano, pero en muy estrecha relación con él; consecuentemente, debe tratarse de un segundo escultor procedente de Amiens que llegó con el Maestro del "Beau Dieu" para constituir en Burgos el taller de la portada del Sarmental. La ejecución de doce esculturas sedentes de personajes viriles, con el mismo vestido y similar expresión, en el mismo formato y dispuestas con cierta independencia, ya que deben aparecer de cara al espectador sin formar grupos entre sí, constituye un problema que solamente un artista de primera categoría puede resolver con posibilidades de éxito. El escultor que lo resolviera participa del concepto del Maestro del "Beau Dieu" en lo que se refiere a subordinar todo lo secundario, pero su finalidad es diferente como expresión de distinto temperamento. En efecto, mientras el primer escultor de Amiens buscaba con esa simplicidad la pureza ideal y a un mismo tiempo clásica de sus figuras, el segundo tiende a un naturalismo realista que dé la ilusión de la vida en su contenida turbulencia. Sus apóstoles son figuras vigorosas y animadas; un movimiento sutil pero tenso corre a través de la serie de cabezas y del juego de plegados, que, aun cuando muy estudiado, da la impresión de suma naturalidad. No teme este escultor dejar sin terminar algunos pormenores, pero acentúa sabiamente los trazos que juzga fundamentales para dar la sensación de la forma real y de la vida. Obvio es decir que, pese a todas estas características, comparativamente a los maestros que consideraremos seguidamente, el autor de este apostolado se muestra poderosamente clásico.

La mano de los dos escultores procedentes de Amiens se advierte en alguna de las figuras de las archivoltas, las cuales representan ángeles y ancianos del Apocalipsis, pero en general fueron ejecutadas por escultores formados en el taller que fundaron para la ejecución de

su obra. También se advierte la persistencia de algunas fórmulas de transición, lo cual nos recuerda que los tallistas locales que incorporaron a su labor decorativa estaban educados en la tradición de raíz románica y no en todos los casos pudieron desprenderse por entero de ella.

En el parteluz hay, sin embargo, una estupenda estatua de obispo que tradicionalmente se identifica con el obispo Mauricio († 1238), tan ligado a la historia de la catedral (fig. 4). Es un personaje lleno de nobleza y serenidad, de rostro bondadoso y bello. Se desconoce el autor de esta escultura que se relaciona con las ejecutadas por los dos maestros de Amiens, pero no al extremo de que se pueda atribuir a uno de ellos con certeza. La finura de los rasgos recuerda al Maestro del "Beau Dieu", pero la decidida humanidad y el avanzado realismo aproximan también esta pieza a las obras del maestro del dintel. La mano que sostiene el báculo, única que la efigie conserva, es de gran perfección y armonía.

MAESTRO DE LA CORONERÍA. — En el crucero norte se abre la puerta de la Coronería (fig. 7); vemos en sus jambas las esculturas de los doce apóstoles (figs. 8 y 10). En el tímpano se representa a Cristo como Juez, con la Virgen, San Juan y dos ángeles (fig. 9), y en su cima aparecen cuatro ángeles más, sobre una faja ondulada de nubes; en el dintel, la separación de los bienaventurados y de los condenados tras el peso de las buenas y malas acciones de las almas por San Miguel; en las arquivoltas, escenas de la Resurrección de los muertos y de las torturas de los condenados en el infierno y ángeles cerofenarios. Hay bastante relación estilística entre las esculturas del tímpano, las del dintel y las de las arquivoltas. No sucede lo mismo con los apóstoles de las jambas, que parecen corresponder a un artesano bien dotado o a un maestro secundario. Por el contrario, las estatuas del tímpano y dintel tienen un interés muy profundo, no sólo por su valor intrínseco, sino por haber sido señaladas como punto de partida del gótico hispánico en Castilla y León. Ya veremos que el autor de estas obras trabajó mucho en las catedrales de Burgos y León, siendo posible la identificación que ha sido propuesta con el maestro Enrique († 1277), arquitecto y escultor, tracista y primer constructor de la catedral leonesa y que acaso dirigió la segunda campaña de la de Burgos. La obra decorativa de la Coronería debe fecharse en torno a 1240 ó 1245, es decir, al iniciarse la segunda campaña mencionada. Pudiera ser que fuese anterior, porque, en ocasiones, la escultura decorativa se labraba antes o a la vez que se edificaban las estructuras correspondientes en el edificio, pero la solución de continuidad que advertimos entre estas esculturas y las de la puerta del crucero sur nos inclina a confirmar las hipótesis que admiten un lapso de tiempo no menor a dos lustros de separación entre ambas producciones.

El tímpano de la Coronería nos muestra una imagen del Señor menos idealizada que la del Sarmental, pero también por ello más próxima al humano sentimiento. Las cualidades que acompañan esta simple determinación son precisamente las que justifican el arte español de todos los tiempos ante el de otras nacionalidades y razas. Frente a la monumentalidad y perfección italiana, frente al refinamiento y clasicismo francés, a la objetividad e increíble tecnicismo del flamenco; frente a la agitación y alta imaginación germánica, lo español aparece más humilde y sencillo, pero también más humano y entrañable. Estas notas son las que dan el núcleo ideológico que ha de rastrearse a través de las diferentes modalidades y tendencias para encontrar la hispanización de artistas extranjeros aclimatados en la península, o distinguir la creación de los autóctonos, aun influenciados por estilos foráneos. No es éste el momento de discutir la aportación hispánica al arte universal, pero sí de recordar estas pre-



Fig. 4.—CATEDRAL DE BURGOS: DETALLE DE LA PORTADA DEL SARMENTAL.

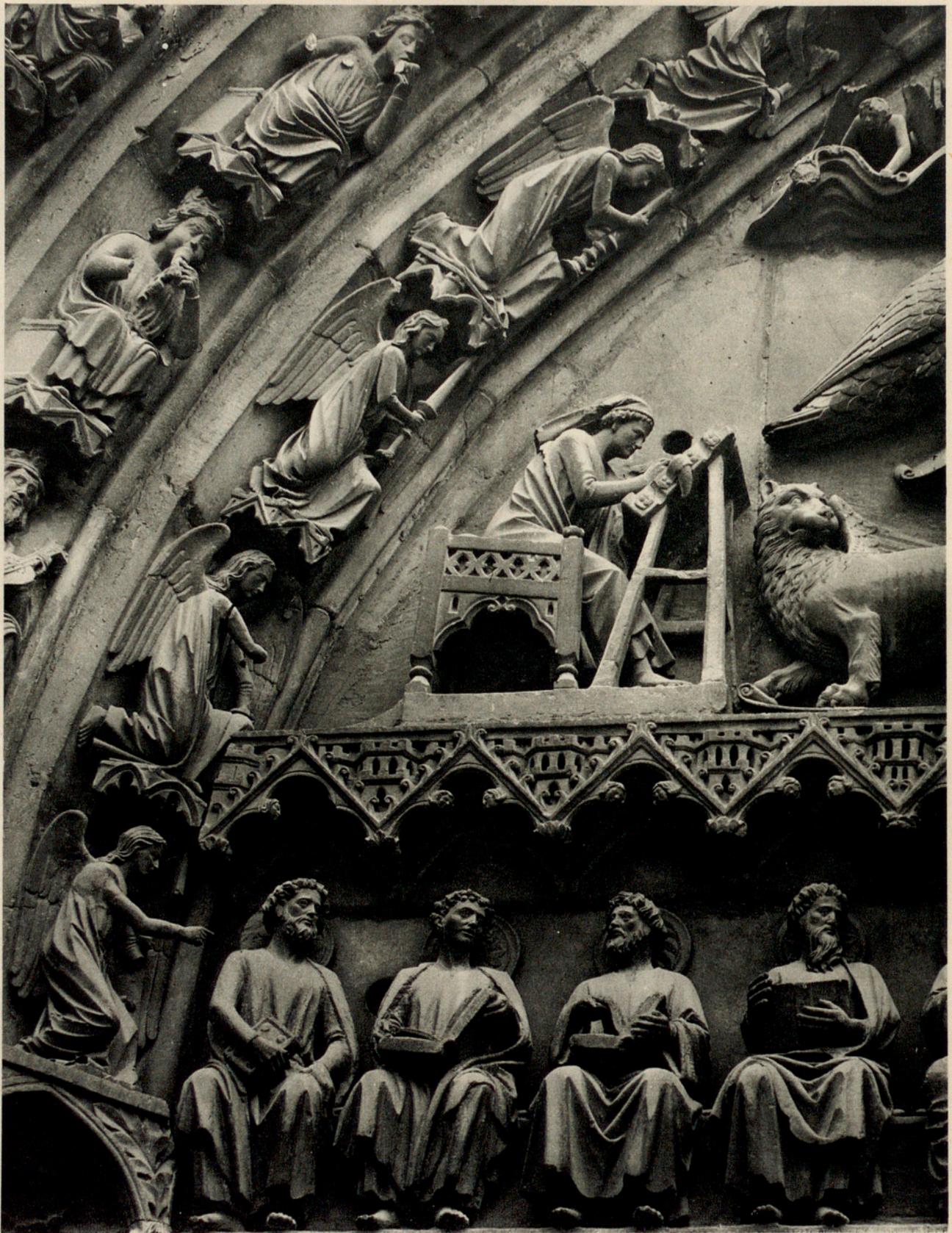


Fig. 5.—CATEDRAL DE BURGOS: DETALLE DE LA PORTADA DEL SARMENTAL.

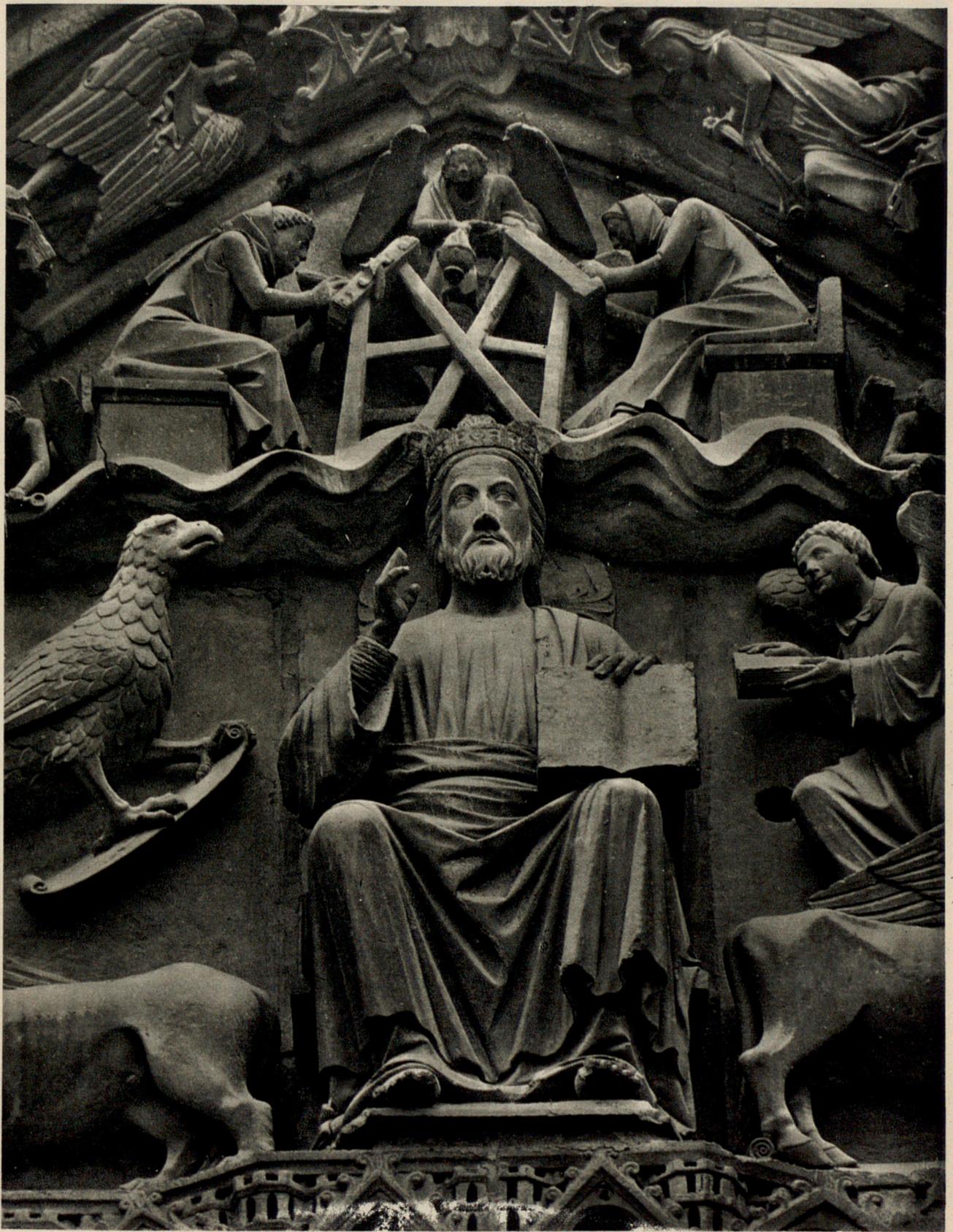
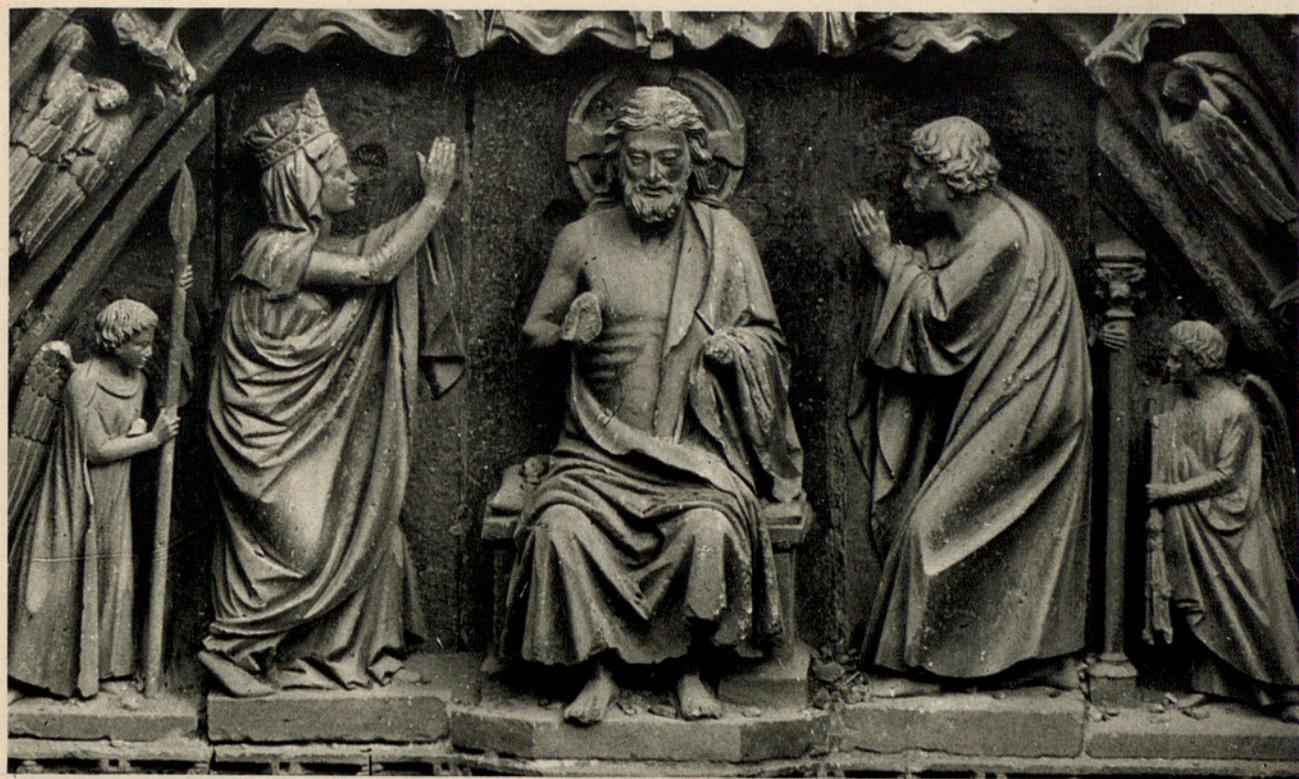


Fig. 6.—CATEDRAL DE BURGOS: DETALLE DEL TIMPANO DE LA PORTADA DEL SARMENTAL.



Figs. 7 y 8.—CATEDRAL DE BURGOS: PORTADA DE LA CORONERIA, EN EL HASTIAL NORTE DEL CRUCERO, Y ESCULTURAS LATERALES.



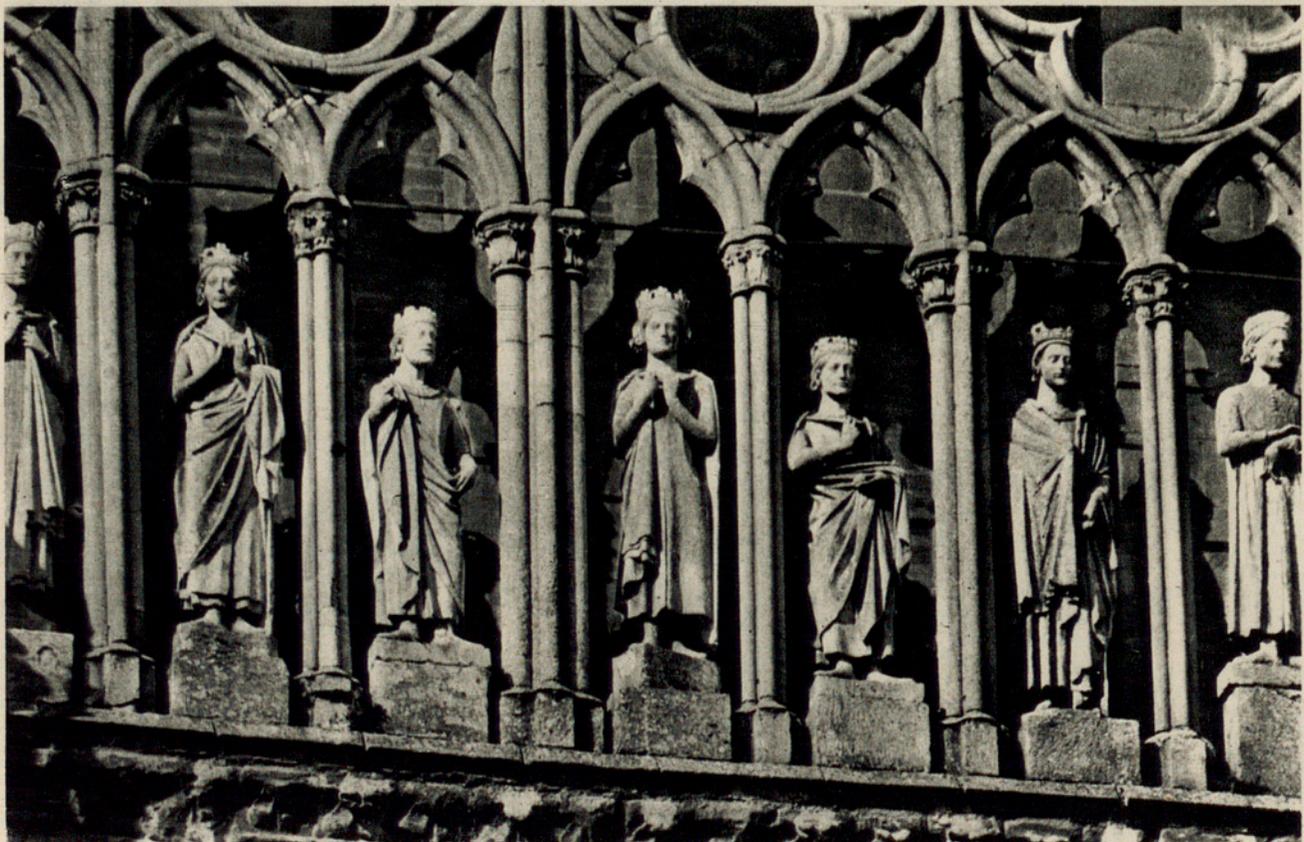
Figs. 9 y 10.—CATEDRAL DE BURGOS. DETALLE DEL TIMPANO Y ESCULTURAS LATERALES DE LA PORTADA DE LA CORONERÍA.



Figs. 11 y 12.—CATEDRAL DE BURGOS: ESCULTURAS DE LAS TORRES.



Fig. 13.—CATEDRAL DE BURGOS: ESCULTURAS DE LAS TORRES.



Figs. 14 y 15.—CATEDRAL DE BURGOS: GALERÍAS ALTAS DE LA FACHADA DE LA CORONERÍA Y DE LA FACHADA PRINCIPAL.

misas en el momento en que creemos encontrar un subestilo, el gótico español, naciendo de las amplias corrientes de la creación francesa medieval.

En el tímpano de la Coronería, sin embargo, están aún patentes las huellas del influjo de los maestros de Amiens; los dos ángeles de la derecha e izquierda, la figura de San Juan, sobre todo, exponen la dependencia y permiten insinuar, como Deknatel hace, que el autor de estas figuras se formara en el taller de la puerta del Sarmental, quedando luego a su cargo dirigir la obra del crucero norte. La figura del Señor tiene el rostro con rasgos que recuerdan también la obra del maestro del dintel del Sarmental, una acentuación realista de lo dominante: la estructura ósea, la barba, los cabellos. Su cabeza se inclina bondadosamente hacia adelante y parece asentir al gesto de intercesión de San Juan y de la Virgen, figura ésta de gran originalidad, compuesta en función del sentimiento. Es de resaltar el tratamiento de los pliegues, tanto en ella como en la efigie de Cristo; aquí el naturalismo cede el lugar a un estilo en el que lo ornamental y lo expresivo se confunden estrechamente. Los pliegues son ricos, espesos y parcialmente arbitrarios.

Las figuras del dintel son más simples, no pudiendo asegurarse si pertenecen al autor del tímpano o a un maestro formado por él. A la derecha vemos a los condenados arrastrados al infierno por siniestros demonios; uno de ellos tira de un pecador por la oreja; otro levanta en vilo a su víctima para arrojarla a la sima. A la izquierda, tras la esquemática representación de las puertas del Paraíso, hay un curioso grupo que se ha tratado de interpretar de diversos modos; mientras para unos es sencillamente una reunión de bienaventurados, para otros es una escena de carácter histórico. Está compuesta por un rey y una reina a cuyo lado hay un fraile, un obispo (sin cabeza) y un franciscano. Flórez y otros autores creen que son efigies de San Francisco y de Santo Domingo, quienes muestran las bulas de fundación de sus órdenes en presencia del obispo Mauricio. Amador de los Ríos considera que se trata de la fundación de la catedral. Sea como fuere, las figuras son de gran elegancia y simplicidad, en el más puro estilo gótico del XIII, y carecen de algunos errores de proporción, observables en las figuras del tímpano, aun cuando éstas tienen más fuerza y originalidad. Señalaremos estos errores: la exigua dimensión de las piernas de la figura central, en comparación con el largo del cuerpo, la delgadez del brazo de la Virgen relativamente al resto de su figura, y que, en general, las cabezas exceden algo el tamaño proporcional. Otra diferencia, frente a las estatuillas del dintel, es que las del tímpano poseen muy pesados y espesos ropajes, siendo ésta una de las características fundamentales de su autor, como comprobaremos al considerar otras obras suyas en el claustro de Burgos y en un tímpano de la de León.

En las archivoltas existe cierta diversidad; por lo general, los maestros ejecutaban alguna de las figuras para que sirviera de modelo y guía a los colaboradores y ayudantes que terminaban la labor. Antes de pasar a la consideración de las jambas, indicaremos que la composición de esta portada de la Coronería muestra ciertas similitudes que no parecen casuales con el portal central del pórtico sur de Chartres, más en iconografía y composición que en estilo, lo cual ha inducido a creer que dibujos de Chartres llegarían a Burgos sirviendo de inspiración a los escultores de esta ciudad. Muy bella es la decoración de la portada de la Coronería en cuanto a su ornamentación secundaria; destaca la arquería ciega que aparece sobre las figuras de los apóstoles y las ménsulas que soportan a éstos (figs. 8 y 10). Sus esculturas son evidentemente de un maestro de inferior valía, el cual interpretó con rigidez y dureza el estilo escultórico de Amiens; no sólo las líneas del pliegado se atiesan y esquematizan, sino

que los cuerpos, bajo los mantos y túnicas, aparecen envarados y casi en estricta frontalidad. Sin embargo, pese a estos defectos, tienen bastante carácter y se adaptan bien a su función decorativa. El escultor procuró dar variedad a la disposición de las telas, consiguiendo una vez más utilizar el movimiento de las posibles colocaciones del manto para obtener una serie de figuras que constituyen variaciones de un tema único. Hay una gran tendencia a la simplicidad, y las expresiones de los personajes son severas.

MAESTRO DE LAS TORRES. — Uno de los estilos más poderosos y logrados de la escultura burgalesa del siglo XIII se encuentra en las estatuas que aparecen en las galerías de los crueros, en la fachada occidental y decorando las torres que la flanquean (figs. 11, 12 y 13). Sin duda alguna, hay otra solución de continuidad entre el estilo de la puerta de la Coronería y dicha obra escultórica, que se muestra más refinada y avanzada, aunque tendiendo a una gran simplicidad. Parece acertada la fecha de 1260, propuesta para la ejecución de tales estatuas, cuyo estilo se relaciona con el de la catedral de Reims. Mientras la simplificación del Maestro del "Beau Dieu" conducía a las reminiscencias clásicas, por la serenidad y solemnidad grandiosa de sus obras, la del Maestro de las Torres viene a ser una depuración, una espiritualización de los cuerpos plasmados en piedra, que, adelgazados y constreñidos a un ademán característico, exponen por su figura y la gracia del gesto todo un concepto de la aspiración interior. Por desgracia, a causa de su situación, no todas estas estatuas pueden admirarse de cerca, lo cual no fué motivo para que sus autores descuidaran el acabado de las mismas. Se advierte en esas series escultóricas que fueron varios los artistas que en ellas trabajaron, aun cuando el estilo del principal de ellos, autor de las figuras de adolescentes de las torres, se impuso a los demás y les influenció notablemente. La iconografía de la decoración que estamos considerando se distribuye como sigue: sobre la puerta del Sarmental, la efigie de Cristo con ángeles portadores de incensarios y candelas; según Brehier, se trata de una representación a la manera bizantina del tema de la Divina Liturgia, en la que Cristo administra el Sacramento; efigies de reyes con coronas, sobre la puerta de la Coronería, las cuales no han sido identificadas, ignorándose si se trata de retratos idealizados de carácter histórico o si de personajes del Antiguo Testamento, tales como antepasados de Cristo; en la fachada occidental hay figuras de reyes; a lo largo de la balaustrada, a la altura de la cubierta de la nave, aparecen figuras de ángeles. Finalmente, en las torres de la fachada occidental, como antes indicamos, hay efigies de adolescentes, en su mayoría masculinos, y una o dos figuras femeninas. Estos últimos han sido interpretados como infantes de Castilla y jóvenes nobles; por su ademán revelan un aristocrático origen, tan apartado de lo iconográfico religioso habitual como de lo profano vulgar, por lo cual nos parece acertada la hipótesis. Casi todos estos jóvenes señores, a la vez que una honda espiritualidad, muestran una suerte de ensimismamiento y elegante afectación que se traduce en el gesto de sujetar con uno o varios dedos la presilla del manto, actitud que revela una moda del momento.

Es también característico de la fase del gótico expuesta por tales estatuas un profundo avance hacia la naturalidad de la representación, la cual abandona toda sujeción a la frontalidad, tanto en la posición del cuerpo cuyo peso se distribuye de modo desigual, como en los movimientos de la cabeza, que adquieren gran libertad y sutileza. Todo resto de arcaísmo desaparece y los ropajes llegan a sugerir casi las calidades táctiles, cayendo con su forma natural y modelando a través de sus diversas superposiciones el volumen del cuerpo a la vez



Fig. 16.—CATEDRAL DE BURGOS: PORTADA DEL CLAUSTRO.



Fig. 17.—CATEDRAL DE BURGOS: ANUNCIACIÓN, EN LA PORTADA DEL CLAUSTRO.

que acusando su más ligera inflexión. Todas estas cualidades surgen, sin embargo, absolutamente sometidas al sentido unitario de la obra, la cual sobrecoge por la intensidad expresiva lograda dentro de su contención. Frente a la simplicidad de volumen del estilo de Amiens, el idioma plástico de estas esculturas se muestra mucho más contrastado; los pliegues son escasos, largos y delicados, pero describen profundas líneas las cuales crean un diseño característico para cada figura; el sentido de variación que advertimos en los apóstoles del dintel del Sarmetal y que es formulario en la iconografía de este género, aquí llega a unas alturas insuperables, pues se trata nada menos que de treinta y una estatuas, cada una de las cuales difiere formalmente del resto, estando englobadas todas ellas en la misma atmósfera espiritual y en idéntico estilo. La sensibilidad y el refinamiento son las condiciones dominantes de este arte, como la sugestión de volumen, la humanidad y la fuerza distinguían al maestro que realizara la puerta de la Coronería, y la nobleza y solemnidad de timbre clásico correspondían al Maestro del "Beau Dieu". Se ha dicho, y parece cierto, que el Maestro de las Torres, es decir, el jefe del taller que produjo la decoración de las partes altas de la catedral burgalesa, sólo podía proceder de uno de los grandes centros góticos del norte de Francia. Quisiéramos, no obstante, decir que vemos en los infantes de las torres de Burgos algo de la soledad, la tristeza y austeridad del alma castellana, particularmente en lo que concierne a ese formalismo contenido, tan distinto de la estética monumentalidad italiana y de la animada gracia típicamente francesa. En otra obra de este maestro, los príncipes de uno de los pilares del claustro, a los que luego aludiremos, se puede notar, acaso más intensamente aún, esa hispanización. A su lado trabajó otro escultor, al que se deben algunas esculturas de las partes altas y también la magnífica estatua de Fernando III o de Alfonso X el Sabio, que asimismo aparece en el claustro y más tarde consideraremos.

Respecto al resto de esculturas decorativas de las galerías de los cruceros y de la fachada occidental, algunas de ellas parecen pertenecer al propio maestro de las Torres, como, por ejemplo, el Cristo y los ángeles del lado norte; la mayor parte son obra de su taller y revelan su influencia en distinto grado (figs. 14 y 15). Todas ellas se someten a esquemas en que predomina la verticalidad; las cabezas se asientan con naturalidad y gracia; los ademanes poseen la tan repetida como insuperable elegancia. En la ejecución se advierte más o menos perfección según los casos; los reyes de la galería occidental, los del crucero norte, son inferiores a las figuras de adolescentes y de ángeles, pero el estilo es el mismo; también se muestra en ellas igual capacidad para infundir variación a las actitudes y a los plegados, dentro de la unidad necesaria al conjunto.

LAS ESCULTURAS DEL CLAUSTRO. — Penetrando en el interior de la catedral advertimos que la principal obra decorativa allí ejecutada consiste en las cabezas ornamentales que aparecen profusamente en el triforio de la nave y cruceros, cual se realizara en algunas catedrales francesas e inglesas. Aombra el número de dichas cabezas decorativas, pues no hay menos de cuatrocientas, habiéndose realizado la mayoría de ellas con gran primor y vivacidad. Cada arquivolta del triforio tiene trece o catorce cabezas pertenecientes a figuras humanas, de animales reales o fantásticos, de seres grotescos o demoníacos. Entre las humanas, las vemos correspondientes a obispos, príncipes, damas y donceles. Muchas de estas piezas pueden ponerse al lado de las figuras de las torres por su valor plástico, y de este modo figurar entre la mejor escultura gótica del siglo XIII en todo el Occidente. Existe también cierta iden-

tividad de estilo entre muchas de estas cabezas y las aludidas esculturas de las partes altas, por lo cual deben datarse en la misma fecha, hacia 1260, y considerarse obra de ese taller.

Vamos a estudiar ahora las obras que se encuentran en el claustro de la catedral, las mejores de las cuales señalan la prosecución y desarrollo del segundo y tercer grandes estilos burgaleses, es decir, el del Maestro de la Coronería y el del Maestro de las Torres, y también la aparición de otros dos estilos más avanzados que posiblemente enlazan con las obras que existieron en la fachada occidental como decoración del portal principal del templo. Hay diversidad de opiniones sobre el período de construcción de dicho claustro, pero el estilo de la escultura que en él se contiene y otras pruebas adicionales inclinan a creer que las mencionadas esculturas pudieron ya situarse en él durante el último cuarto del siglo XIII. El claustro consta de dos pisos, pero dada la inclinación del terreno sobre el que se asienta la catedral, es el segundo el que queda al nivel del suelo de la misma. Se penetra por una puerta que fué abierta en el muro oriental del crucero sur. La mayor parte de la escultura del claustro se halla en la galería superior. Comenzando por la entrada, la encontramos distribuída del siguiente modo: decoración del portal; decoración de los pilares con grupos escultóricos; diversas estatuas adosadas a los muros que comprenden efigies profanas, de apóstoles, prelados y otros personajes sin identificar.

La escultura de la puerta del claustro (fig. 16) se muestra más relacionada con la de la puerta de la Coronería que con cualquier otro grupo; sin embargo, comparando ambos tímpanos advertimos un avance hacia lo narrativo y libremente compuesto casi tan grande como el que separara el estilo del tímpano de la Coronería del de la puerta del Sarmental. El tema es el bautismo de Cristo, flanqueado por dos grupos de personajes no identificados. En las arquivoltas aparecen el árbol de Jessé y profetas. En este portal adquieren primordial importancia las esculturas de ambas jambas, no sólo por su gran interés artístico, sino por su poderosa corporeidad libremente interpretada; el estilo de una y otra parte coinciden en la valoración del movimiento y de la riqueza de diseño formal y sugestión del volumen. En la Anunciación representada a la izquierda (fig. 17) el arcángel recuerda a la Virgen del tímpano de la Coronería por la composición de los pliegues angulares que tienen su vértice a la altura de la rodilla derecha, apareciendo la pierna izquierda oculta por el ancho y espeso manto. Los errores de proporción que advertimos en dicho tímpano aquí ya no se dan, y estamos ante la obra maestra del escultor que creara ambas obras en la catedral de Burgos. Reconocemos la identidad del estilo en su tendencia a los rostros bellos, de pequeñas facciones, en su afición a sumir los cuerpos en la espesura de las gruesas telas de las vestiduras. Asimismo hay profunda similitud en la manera de rematar los pliegues sobre los pies, doblándolos en esquema bastante geométrico. Por otro lado, también el cálido sentimiento, la humanidad que advertimos en las figuras del tímpano de la Coronería, vibra en la Anunciación.

Digno oponente de ella es el grupo de la jamba derecha, constituído por dos personajes con filacterias que los identifican como David e Isaías (fig. 18); la modalidad característica de su estilo preconiza el dinamismo que aparecerá una centuria más tarde. El cuerpo se advina flojo y sinuoso bajo las vestiduras amplias que tienden a expresar la máxima movilidad posible de la forma buscando una riqueza lineal que va contra el predominio del eje vertical para anular así todo resto, aun lejano, de frontalidad. Las cabezas barbadas de los personajes, sus largos y ondulados cabellos contribuyen también a esa animación y fluencia de toda la figura, en la que el escultor se complace en dar por superados problemas de realización y



Fig. 18.—CATEDRAL DE BURGOS: DAVID E ISAIAS. EN LA PORTADA DEL CLAUSTRO.



Fig. 19.—CATEDRAL DE BURGOS: ALFONSO X EL SABIO Y SU ESPOSA DOÑA VIOLANTE, EN EL CLAUSTRO.



Fig. 20.—CATEDRAL DE BURGOS: DETALLE DE LA ESCULTURA DE DOÑA VIOLANTE, EN EL CLAUSTRO.



Fig. 21.—CATEDRAL DE BURGOS: GRUPO DE PRÍNCIPES, ADOSADO A UNO DE LOS PILARES DEL CLAUSTRO.

también de concepto. Al anhelo de infundir sobria solemnidad sucede el gusto por la captación del carácter del personaje e incluso por la representación del mismo en un momento determinado que acaso quiere sugerir el sentimiento del tiempo. Sigue el estilo del autor de este grupo magnífico la decoración de la portada de la capilla de Santa Catalina, antigua sala capitular de la catedral, conjunto escultórico que revela un mayor pictoricismo (fig. 26), y debe fecharse ya en la primera mitad del siglo XIV, ya que sabemos se iniciaron las obras en 1316 y la sala estaba en uso en 1354. En el interior de la propia sala hay algunas ménsulas de la misma época, con rica decoración escultórica, que se refiere al parecer a distintos episodios de la vida de Santa Catalina.

Entre las figuras adosadas a los muros del claustro sobresale el grupo formado por las estatuas de Alfonso X el Sabio y su esposa, la reina Violante, las cuales aparecen en el acto de cambiar los votos matrimoniales (fig. 19); el rey le ofrece una sortija y ella le corresponde con una amable sonrisa. A los pies del monarca hay un perro, emblema de la fidelidad. La estatua de Alfonso X se relaciona, como ya se indicó, con las que decoran las partes altas de la catedral, especialmente con una de ellas, que no parece debida al Maestro de las Torres, sino a su inmediato colaborador. No obstante, se diferencia de aquellas piezas en la mayor libertad de la composición, en un sentido más pleno del volumen y en el mayor carácter narrativo, todo lo cual pudo venir impuesto por el tema, pero surgir también de una influencia del autor de la estatua de la reina Violante, que identificamos, siguiendo a Deknatel, con el Maestro de la Coronería (fig. 20). En efecto, la terminación de los pliegues del manto de la reina es casi exactamente igual al remate de los de la Virgen de la jamba del portal del claustro. Apoyan esta similitud tanto el paralelismo de la alta calidad como la tendencia del artista a los rostros redondeados y suaves, de pequeños rasgos animados por imperceptible sonrisa, la búsqueda de la mayor concreción formal y de las masas, huyendo de la estilización idealista que advertimos en el Maestro de las Torres y procurando por encima de todo la plasmación del sentimiento. En la efigie de la reina Violante contribuye al inolvidable efecto la graciosa actitud de la dama y la perfecta transparencia con que la estatua, verdadero retrato, sirve a la idea de representación.

En los pilares del claustro se encuentran algunas de las más admirables creaciones escultóricas de la catedral burgalesa, las cuales prosiguen los estilos ya considerados, pero llevándolos acaso a su mayor perfección. Los grupos de la Anunciación y la Adoración de los pilares Norte y Sur, funden las influencias del Maestro de la Coronería y del autor de las estatuas de David e Isaías. Vemos la misma propensión del volumen opaco, sordo, por así decirlo (fig. 22). El esquema tiende a lo triangular o piramidal, y las líneas de los plegados guardan estrechas analogías con estas formas, neutralizadas por la blandura general y por la tendencia al contraste, merced al interés de las cabezas, como partes hasta cierto punto individualizadas. Espesos tocados, cabelleras y barbas abundosas les confieren a éstas, sin embargo, un carácter afín al de los conjuntos. En el pilar Este encontramos un grupo de príncipes, probable obra del Maestro de las Torres, que es uno de los mejores conjuntos de toda la escultura gótica castellana (fig. 21). La animación natural de los personajes, que parecen sorprendidos en amigable conversación, no impide la atildada elegancia de las actitudes, el leonino juego de las cabezas, cuyas coronas poseen cierto matiz mítico. Aquí, contrariamente a lo que sucediera en los grupos precitados, impera la verticalidad, la frialdad relativa de los esquemas pulcramente lineales, con el volumen indispensable para que cobren existencia los idealizados cuer-

pos. Cuidadosamente fueron estudiados los mantos, de modo que el de cada príncipe muestra una disposición diferente en la caída de la tela. También los brazos se mueven de distintas maneras, cual sucede en las estatuas de las torres.

Entre las demás figuras adosadas a los muros destacan las estatuas de seis apóstoles con sus atributos en lo que concierne a cuatro: San Pedro, San Pablo, San Bartolomé y Santiago el Mayor. Tres personajes del Antiguo Testamento, la profetisa Ana y Santa Catalina, aparecen también en este grupo. Luego podemos ver dos estatuas no identificadas, una de las cuales se efigia vestida de sayal. Finalmente hemos de mencionar las siete estatuas de prelados que dan lugar al último gran estilo burgalés, el cual se distingue por lo que podría denominarse mayor academicismo (figs. 23 y 24). Ha sido señalada su relación estilística con una cabeza que se conserva en el Museo de Burgos, procedente de la decoración de la fachada occidental. Se retorna a una posición frontal, seria y solemne, pero se incorporan todas las posibilidades de plasmación naturalista e ilusionista en lo que concierne a perfección de proporciones, justeza de expresión, acabado de los detalles con justa valoración entre los fundamentales y los secundarios y equilibrio entre los conjuntos formales o volúmenes y las posibilidades parciales de éstos, como superficies, líneas, trabado ornamental y puntos que centran el interés. Con todo ello, este estilo se acerca a los límites de la espiritualidad gótica, y aunque no llega a constituir un mero virtuosismo tiende a colocar la armonía sobre la intensidad y la técnica por encima del sentimiento. Neutralizaciones de modalidad que no llegan a la perfección de la que acabamos de analizar, constituyen la razón estilística del resto de obras del claustro; no vemos en ellas la manifestación de una poderosa personalidad ni una finalidad expresiva determinada, sino el resultado de la interacción de las corrientes estudiadas. La influencia más debilitada, naturalmente, de la que sólo alguna reminiscencia queda, es la de los apóstoles del dintel del Sarmental, pero las creaciones de los maestros de la Coronería, de las Torres y de la jamba con David e Isaías del portal del claustro, hubieron de ejercer una persistente onda de influencia en los múltiples escultores y canteros que trabajaron en los talleres por ellos dirigidos. Obra indudable de un seguidor del Maestro de la Coronería es el tímpano con un Juicio Final, resto de un monumento funerario desaparecido, que encontramos en el espacio formado por los arcos laterales de la bóveda, en el muro opuesto al pilar con el grupo de la Adoración. En las estatuas de apóstoles adosadas a los muros se puede observar la tendencia realista y sobria del autor del dintel del Sarmental, segundo maestro procedente de Amiens.

En la portada de la capilla del Corpus Christi hay un tímpano muy bello, que representa a Cristo como Juez, entre su divina Madre y San Juan Evangelista, con dos ángeles a ambos lados, portadores de los atributos de la Pasión (fig. 25). La influencia del Maestro de la Coronería es evidente y no necesita subrayarse. Más bien aludiremos a la transformación, hasta cierto punto naturalista, que aquí se observa; los valores estéticos reducen su importancia, mientras los puramente temáticos y humanos la ven acrecida. Lo lineal se esfuma bastante y el volumen cobra unidad en profundidad, mientras todo en las formas tiende a lo continuo. En los rostros hay más personalidad y menos fuerza que en la obra del Maestro de la Coronería, pese a lo cual es una obra bien estimable.

En resumen, la catedral de Burgos ofrece uno de los conjuntos más ricos y variados de la escultura gótica del siglo XIII, y sólo en su claustro se pueden estudiar las tendencias más características, desde la que propende a un intenso espiritualismo a la que concede todo su valor a la plasmación material o al realismo del efecto. La misma variedad hemos podido compro-

bar en la iconografía, que abarca los asuntos más diversos. Es de lamentar que la pérdida de la decoración escultórica de la fachada occidental nos haya privado de obras que sin duda se hallaban entre lo mejor de una catedral que, aun soportando tal mutilación, resulta de las más ricamente dotadas en todo el ámbito europeo. El último testimonio que tenemos de la escultura desaparecida consiste en la descripción, que dista mucho de ser satisfactoria, de Antonio Ponz, en su "Viaje de España", de fines del siglo XVIII.

CATEDRAL DE LEÓN

La catedral de León supera a la de Burgos en riqueza escultórica, a causa de la pérdida de la decoración de la fachada occidental de esta última. Encontramos en León seis portales con esculturas, aparte de diversas tumbas y otra ornamentación. Parece ser que el programa decorativo e iconográfico de la catedral leonesa fué planteado previamente, pero la realización experimentó diversas irregularidades, y la obra de varios maestros suele aparecer confundida en las estructuras por ellos decoradas. Esta catedral se comenzó a edificar en el año de 1255; en 1258 estaban terminadas las capillas de la cabecera, y en 1302 se daba fin a las partes bajas en su casi totalidad, las cuales se distinguen por la piedra rojiza con que se ejecutaron; las partes altas fueron obra de los dos siglos posteriores. En cuanto a la obra escultórica, repártese también a lo largo de ese tiempo, siendo la que corresponde a la segunda mitad del siglo XIII la que vamos a estudiar ahora, es decir, la realizada simultáneamente a la construcción de lo principal de la obra arquitectónica.

Según Gómez-Moreno, bastante obra escultórica precedió a la edificación del templo y luego se colocó en él; se trata de monumentos funerarios y algunas estatuas que pertenecen al románico o al estilo de transición con algunos elementos góticos, que aparecen en su mayoría en el claustro (*ARS HISPANIAE*, vol. V). Entre tales obras mencionaremos el lucillo de Munio Ponzardi († 1240) y el del obispo Rodrigo († 1232), interesante a causa de que sirvió como modelo para una tumba ulterior, que en su momento estudiaremos. El tracista de la catedral de León fué, según se acepta generalmente, el Maestro Enrique († 1277), al cual nos referimos ya al tratar de Burgos, quien señaló directrices de planta y estilo en neta relación con la catedral de Reims, como puede observarse en el deambulatorio, las capillas radiales y el tratamiento del interior y exterior de los muros de las naves y crucero en su parte baja. Existen asimismo elementos aislados que proceden de Chartres, como el pórtico de la fachada occidental y el rosetón del hastial norte del crucero, lo cual confirma lo que ya indicamos sobre la llegada de dibujos procedentes de dicha localidad a España. A la muerte del maestro Enrique le sucedió en su cargo Juan Pérez († 1296). En consecuencia, y a diferencia de lo que acontece en la catedral de Burgos, no encontramos en la de León verdadera escultura gótica hasta vencida la primera mitad del siglo XIII; en compensación, buena parte de ella débese sin duda a escultores españoles formados por la enseñanza de los maestros franceses, aun cuando alguno de éstos, como el maestro de las jambas del crucero sur, hubo de venir directamente de Reims o de Amiens, pues su estilo revela la filiación directa del de dichas catedrales. En la de León encontramos tres grandes personalidades: la del Maestro de la Coronería, que, como se indicó al referirnos a Burgos, podría ser identificado con el maestro Enrique, ya que las fechas de sus estancias en ambas capitales de Castilla y León coinciden con el estilo de las

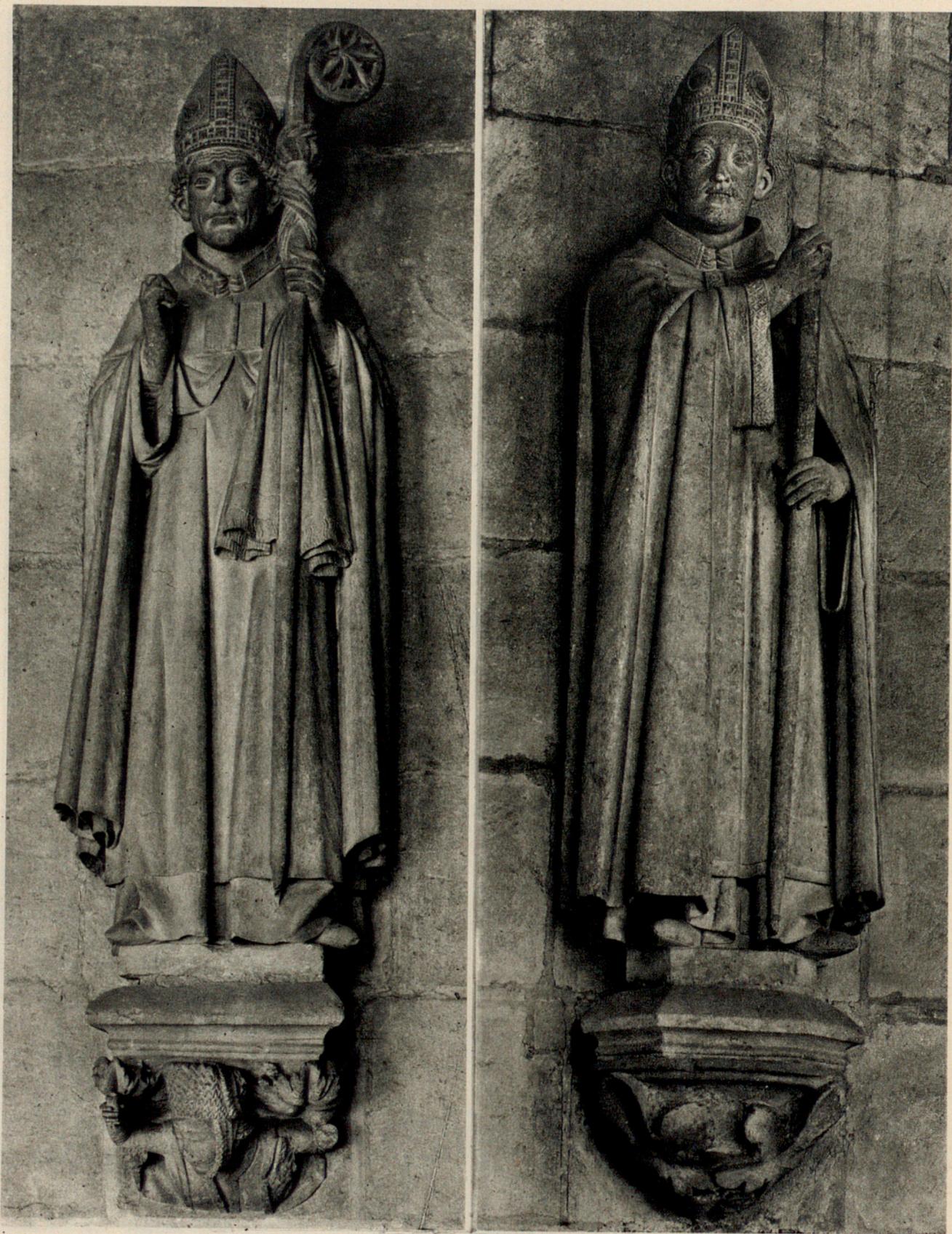
obras del Maestro de la Coronería; la del Maestro del Juicio Final, artista hispánico de gran originalidad, y la del aludido escultor de las figuras de las jambas del portal central del hastial sur del crucero. Como decimos, en los talleres de estos tres maestros se formaron ayudantes y colaboradores cuya manera refleja la de sus directores, bien con cierta pureza o por una interacción de los influjos. Además, encontraremos otros escultores secundarios, pero también dotados de personalidad, quienes ejecutaron obras que ya no dejan un rastro estilístico o cuyo influjo penetra en el siglo XIV. Los más valiosos de estos maestros menores son el que dió cima a algunos monumentos funerarios en el interior, como el del obispo Martín, y el que labró las estatuas de los apóstoles de las jambas del portal central de la fachada occidental. La obra de los maestros principales, jefes de taller y orientadores del estilo, vino a realizarse en el tercer cuarto del siglo XIII; la de sus colaboradores y maestros secundarios corresponde al último cuarto de la centuria.

OBRAS LEONESAS DEL MAESTRO DE LA CORONERÍA. — Cronológicamente, el primero en actuar en las obras de decoración de la catedral de León es el que seguiremos denominando Maestro de la Coronería, aunque algunos autores le denominan Maestro de Burgos, cuando se refieren a él dentro del ámbito leonés. Oportunamente se especificaron sus cualidades, entre las cuales resalta la tendencia a las formas plenas y redondeadas, a los ropajes espesos y blandos, a los rostros de facciones pequeñas, pero muy individualizadas y expresivas, así como también por la humanidad que imprimiera a sus personajes; ejecutó en el portal central de la fachada occidental de la catedral de León (fig. 27) la efigie de la Virgen del mainel, conocida tradicionalmente con el nombre de Nuestra Señora la Blanca, y las figuras laterales del tímpano de dicho portal, que representan a la Virgen y San Juan arrodillados. La figura de ángel con instrumentos de la Pasión, que vemos a la izquierda, revela su influjo directo. El tema del tímpano de la portada que estamos estudiando es el Juicio Final, asunto predilecto en la iconografía medieval; la composición es más acertada que las que vimos en Burgos, pues no obliga a que algunas figuras se ejecuten en tamaño menor al de las otras. Aquí los ángeles están al lado del Señor, ocupando la parte media del tímpano; otros dos ángeles, también con instrumentos de la Pasión, ocupan la cima del tímpano sobre arcos trilobados, iguales a los que se hallan bajo las figuras de la parte central, todos los cuales tienen un esquema acastillado en las enjutas. El Cristo, el ángel de la derecha y la parte baja del tímpano fueron ejecutados por el escultor, que estudiaremos bajo el apelativo de Maestro del Juicio Final, el cual muestra características bien diferentes de las que constituyen la modalidad del Maestro de la Coronería.

La identificación de éste con el autor de las obras del portal central de la fachada occidental de la catedral de León que estamos considerando, no ha sido realizada más que a título de muy justificada hipótesis, y en este sentido la recogemos nosotros, reconociendo que la similitud de concepto, intención, técnica y sentimiento es más que suficiente para aceptar dicha sugerencia. En este caso, la obra de León —según nos señalan las fechas— correspondería a los años entre 1255 y 1260, y constituiría el nexo entre el tímpano de la Coronería de Burgos y las esculturas del grupo de la Anunciación de la jamba derecha del portal del claustro de esa catedral. Efectivamente, en las figuras del tímpano de León no vemos ninguno de los errores de proporción que se indicaron al hacer referencia al tímpano burgalés, pero en la estatua de la Virgen del mainel, a pesar de su soberana ejecución, tampoco advertimos



Fig. 22.—CATEDRAL DE BURGOS: EPIFANÍA, EN UNO DE LOS PILARES DEL CLAUSTRO.



Figs. 23 y 24.—CATEDRAL DE BURGOS: ESTATUAS DE OBISPOS. EN EL CLAUSTRO.



Figs. 25 y 26.—CATEDRAL DE BURGOS: DETALLES DE LOS TIMPANOS DE LAS PORTADAS DE LAS CAPILLAS DEL CORPUS CHRISTI Y DE SANTA CATALINA, EN EL CLAUSTRO

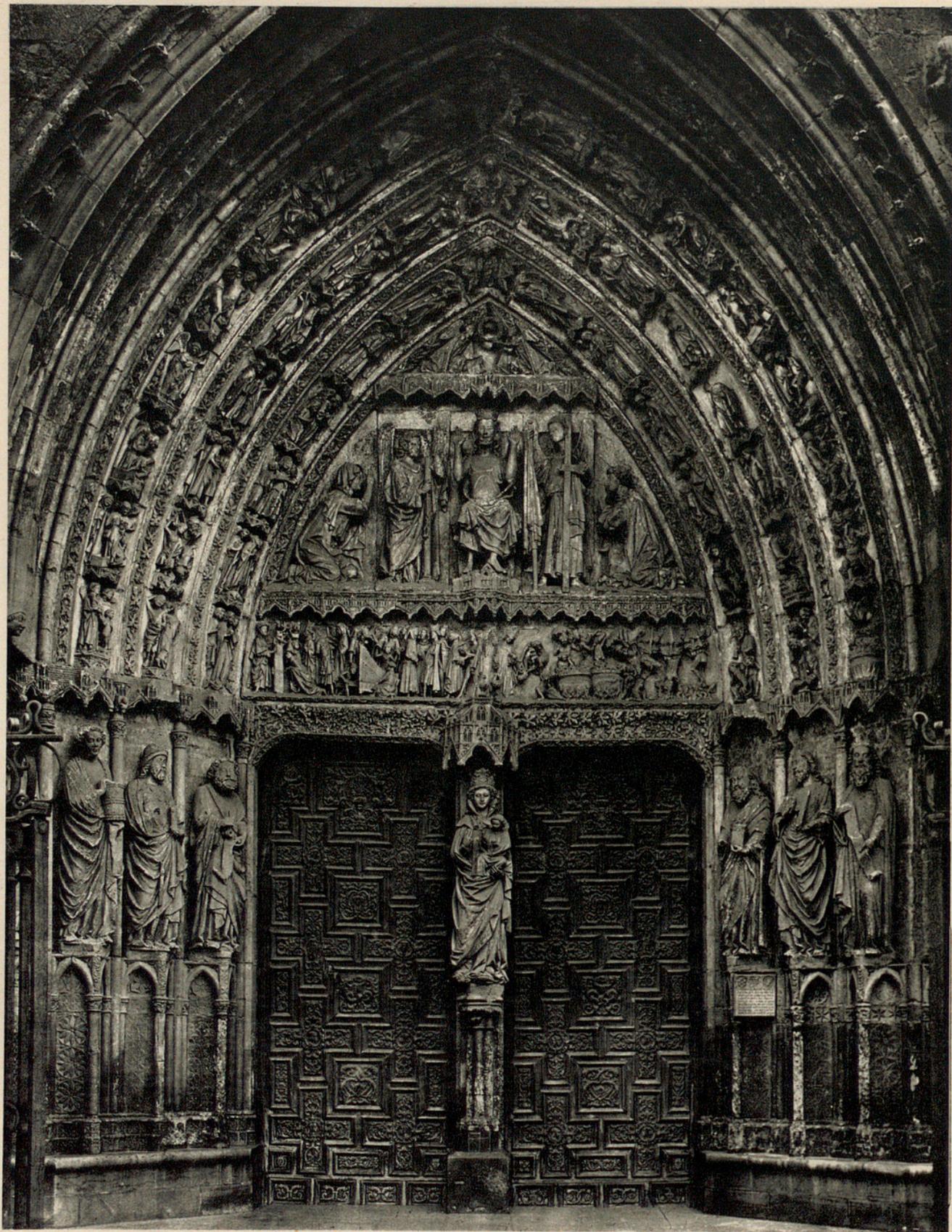


Fig. 27.—CATEDRAL DE LEÓN: PORTADA DE LA VIRGEN BLANCA, EN LA FACHADA PRINCIPAL.

la libertad y soltura de movimiento de las esculturas del portal del claustro de Burgos. Esta inclusión de la obra leonesa entre la de Burgos coincide con lo que sabemos de los viajes y estancias del maestro Enrique. Según Lambert, éste tomó el cargo de maestro de obras de la catedral burgalesa al iniciarse la segunda campaña, pasó a León en los años que antes se indicaron y retornó luego a Burgos, donde murió. Se ha dicho que el maestro Enrique era francés, pero, aun en el caso de que así fuese y que la identificación con el Maestro de la Coronería fuera cierta, tendríamos en él un caso más de profunda hispanización y adaptación al medio, como ya indicamos.

La naturalidad serena, la bondad que emana del rostro y toda la figura de Nuestra Señora la Blanca (fig. 28), en la que podría apreciarse una sutilísima reminiscencia de espíritu románico por el hieratismo de la actitud, la pensada organización de los pliegues del manto coincidiendo con la dirección de los del tocado y con el ornamentalismo que se incluye en el diseño, da lugar a una de las imágenes religiosas más bellas del arte español de todos los tiempos. La ruptura de pliegues de la parte inferior, sobre los pies, es casi igual a la que señalamos en Burgos como concerniente a la Virgen de la Anunciación del portal del claustro y la reina Violante del interior de éste. La espesura del tocado y del cabello es aún más característica del maestro, así como también la imperceptible sonrisa, la delicada y redondeada barbilla, la justeza de proporciones, en la que sólo se insinúa como rasgo expresivo el predominio de la cabeza. La efigie del Niño, sostenido con el brazo izquierdo contra el cuerpo, con cierta irrealidad, pues la cadera debería proyectarse algo hacia adelante, como sucede en la Virgen de Tarragona y en casi todas las imágenes ulteriores, es también muy bella, levemente formularia y particularmente graciosa en cuanto al rostro. Una serie de interesantes correspondencias formales se producen en los plegados; el brazo derecho de la Virgen y el izquierdo del Niño; el zig-zag del tocado de Nuestra Señora y el del manto, ambos a su lado izquierdo, en contraste con las líneas más amplias y sencillas de todo el lado derecho de la estatua, la cual tiene perfecto remate con la gran corona que crea un movido diseño correspondiente al de los pliegues que rompen sobre los pies. La breve descripción que acabamos de hacer basta para ratificar que la Anunciación del claustro de Burgos es más avanzada y técnicamente naturalista. Respecto al contraste iconográfico que se produce por la inclusión de esta efigie de la Virgen en un portal dedicado a la exposición del Juicio Final, resulta paralelo al que se puede observar en algunos portales menores de Francia pertenecientes al siglo XIII.

MAESTRO DEL JUICIO FINAL. — No se podrían ejemplarizar mejor las diferencias de modalidad y espíritu que caben dentro del estilo gótico del tercer cuarto de la centuria que nos ocupa, que pasando a estudiar la obra del escultor conocido bajo el nombre de Maestro del Juicio Final, creador de la segunda gran corriente leonesa. La aspiración a humanizar y enriquecer el sentimiento clásico de los maestros de Amiens, que iniciaran el gótico de Burgos, que preside la obra del Maestro de la Coronería, aquí se invierte de signo, y, sin volverse de espaldas a la dirección naturalista en lo esencial, sí introduce dentro de la misma componentes extraños que se traducen por un resultado que lo mismo puede ser calificado de manierista que de barroco del siglo XIII, pues ambos aspectos se entremezclan en él. Para precisar más, diremos que en las figuras de pequeño formato, el Maestro del Juicio Final propende a un "pathos" barroco de tono muy particular, mientras que en las de regular o gran

tamaño, hace su aparición el manierismo, es decir, un amaneramiento técnico unido a la búsqueda de lo acentuadamente refinado o sentido como tal. El equilibrio de las relaciones formales se rompe en beneficio del contenido; las proporciones se exageran en una u otra dimensión, buscando efectos de expresión. Incluso en el tema y su interpretación se tiende a lo original, repudiando las composiciones más tradicionales y al uso. Como contrapartida de estas cualidades, o, mejor dicho, como fondo espiritual que las apoya, encontramos sin embargo esa elegancia típicamente gótica, que gusta de manifestarse en la libertad mejor que en la contención.

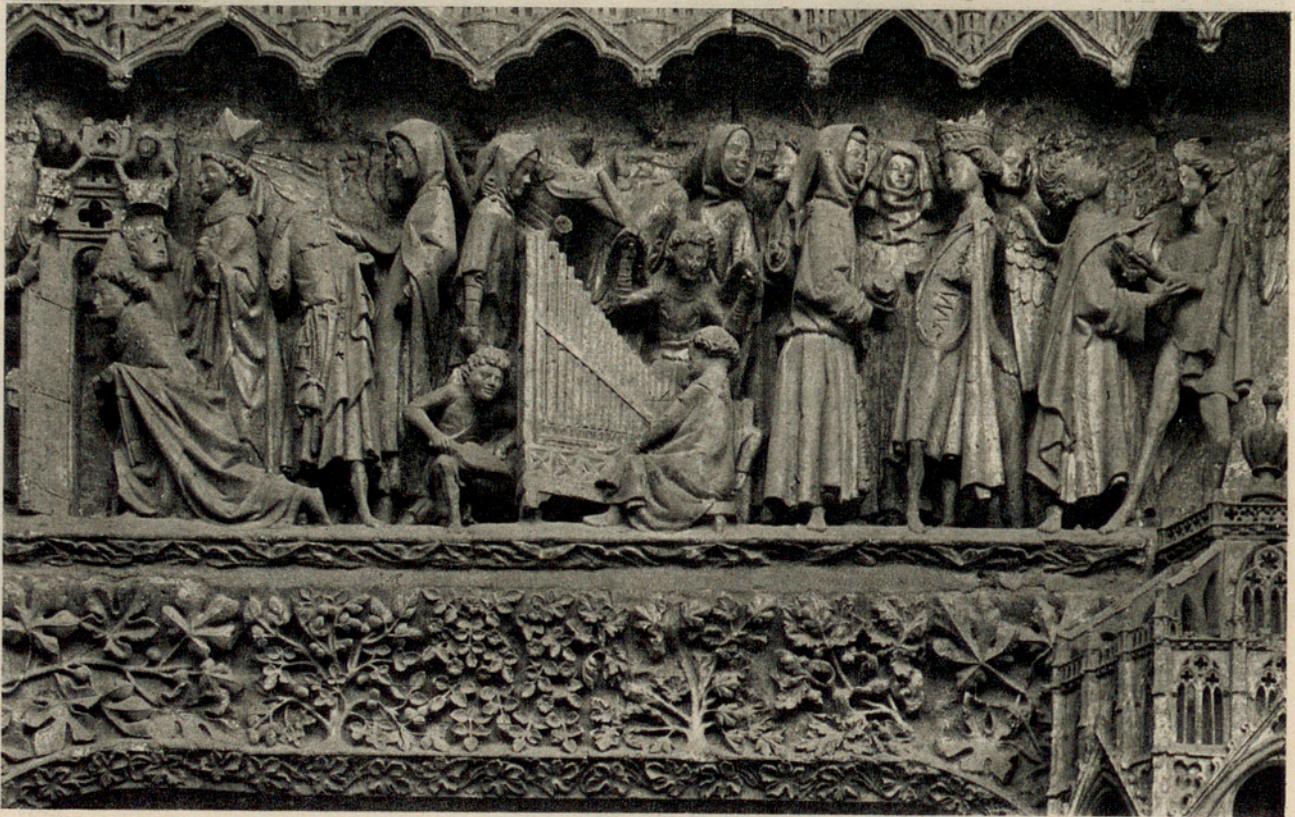
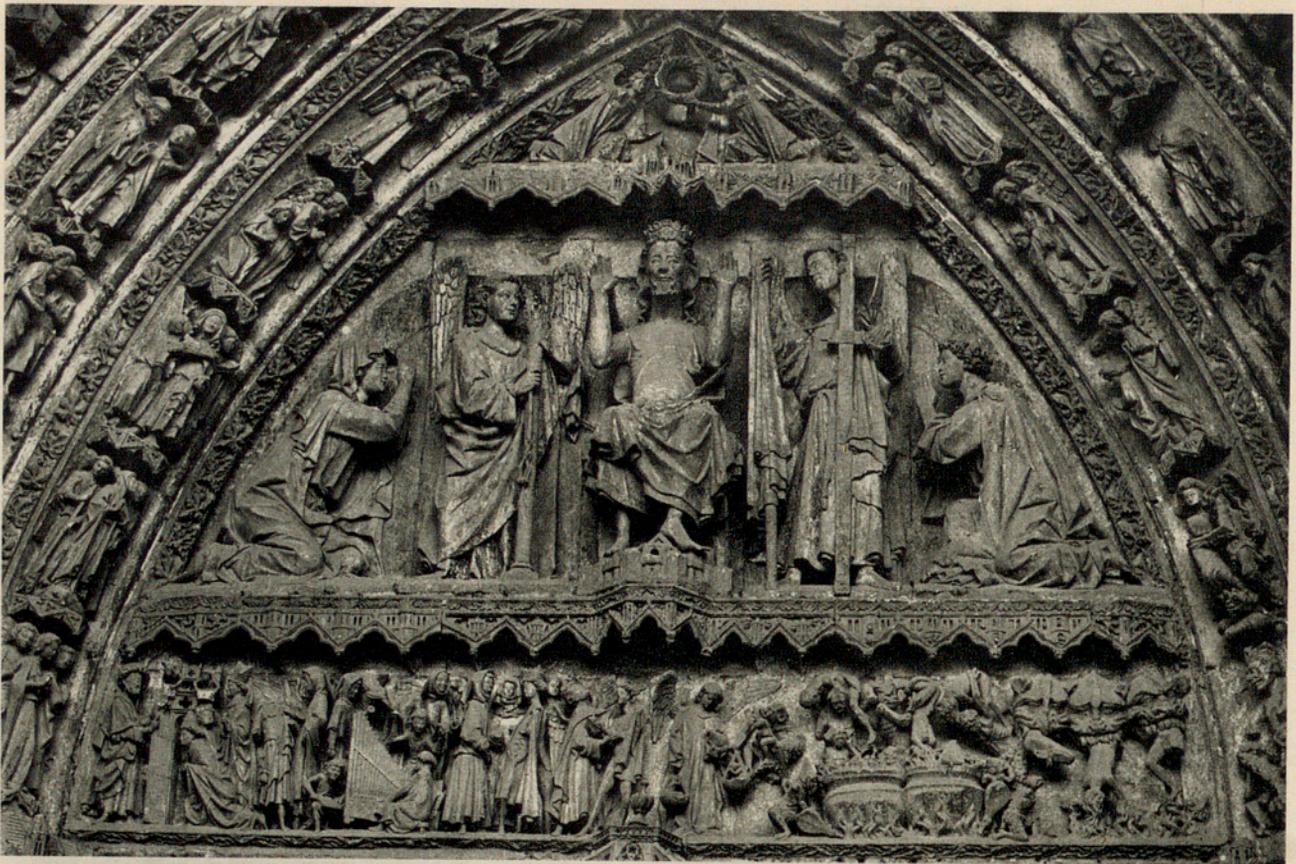
En las figuras de gran tamaño, como la del Cristo y el Ángel de la derecha de la zona media del tímpano, se une al manierismo una cierta dificultad en resolver la armonía de las proporciones (fig. 29). La propensión a lo pictórico de este escultor se manifiesta con claridad al comparar el mencionado ángel de la derecha con el de la izquierda, correspondiente al estilo del Maestro de la Coronería; en vez de la monumentalidad serena y equilibrada de la figura de la izquierda, en la que todos los detalles contribuyen a crear un sentimiento de satisfacción y reposo, en el ángel del Maestro del Juicio Final advertimos una extraña sutileza que se complace en acusar desproporciones, tal cual acontece en la estatua central del tímpano, el Cristo que alza ambas manos para mostrar las llagas.

Lo que en la parte media del tímpano del Juicio Final puede ser tachado de defectos, adquiere el carácter de originales cualidades cuando el formato de las figuras se reduce, cual acontece en el espléndido relieve de la zona inferior del mismo tímpano, situada sobre los dos dinteles cuya ornamentación es a base de follaje naturalísticamente interpretado (fig. 30). Dicho relieve representa la separación de los bienaventurados y los condenados, después que San Miguel pesa las buenas y malas acciones de las almas en su balanza. Realmente llama la atención la placidez y mundanidad de la escena que vemos a la izquierda, relativa a los placeres beatíficos de los redimidos; no se trata de figuras con expresión de arrobamiento celeste o con carácter visionario, sino de una sencilla reunión de seres cuya felicidad consiste en la conversación y en escuchar la música de un pequeño órgano. Esta interpretación iconográfica es diferente de lo acostumbrado y puede considerarse como una versión más de la tendencia hispánica a rechazar lo distinto de la realidad experimentable. Los reyes, prelados, monjes y otros personajes constituyen varios grupos bastante apretados que dan lugar en buena parte al pictoricismo del relieve. Sus expresiones y ademanes son sencillos y alegres; algunos ángeles se entremezclan, ratificando con su presencia que se trata de almas salvadas, lo que dudaríamos si nos guiáramos sólo por el aspecto de los efigiados, quienes parecen hallarse en una fiesta cualquiera de las terrestres. Por el contrario, la zona que vemos a la derecha, en este relieve, representa con todo lujo de detalles los varios sufrimientos de los condenados, ya en el infierno. Unos son devorados por grandes cabezas demoníacas y otros hierven en enormes calderos situados sobre las llamas alimentadas por el aire de los fuelles que pequeños demonios diestramente manejan.

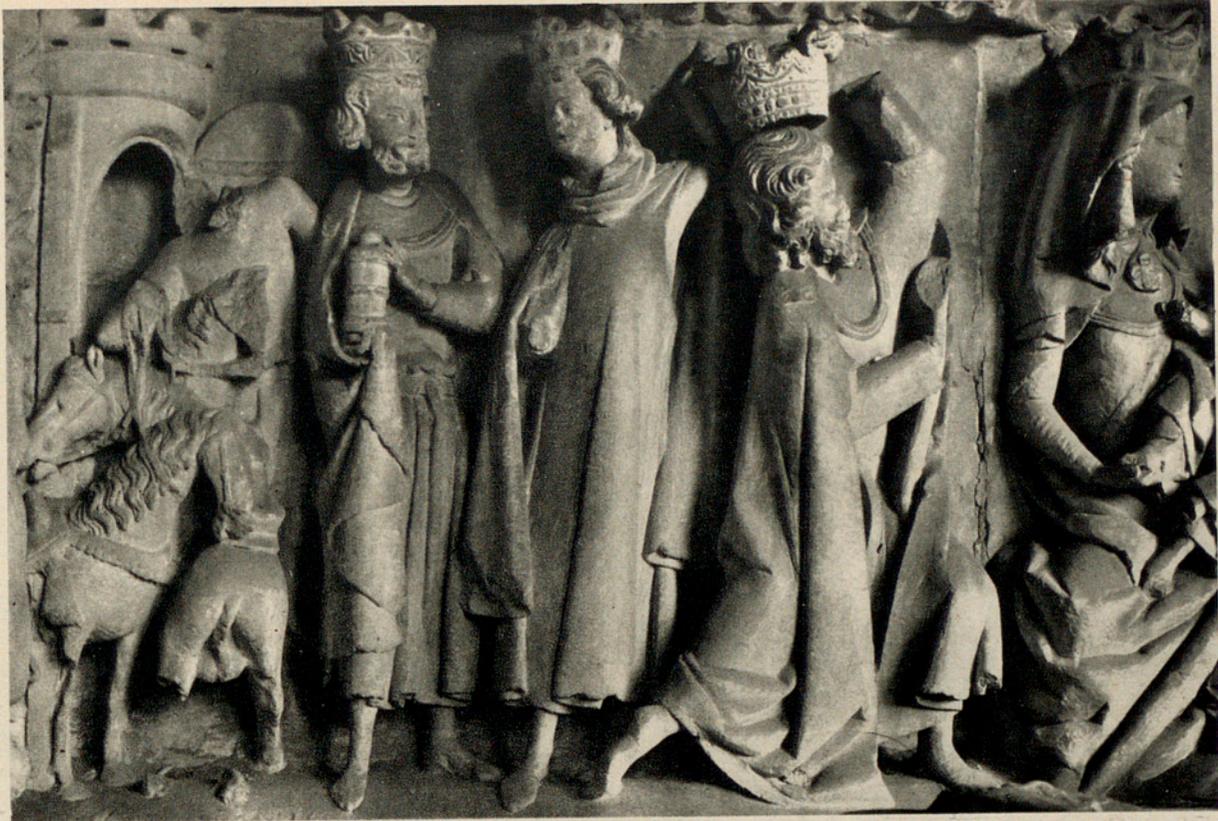
La mayor parte de las arquivoltas del portal central de la fachada occidental que estudiamos tienen figuras labradas por el mismo Maestro del Juicio Final, las cuales prosiguen las representaciones de escenas del cielo y del infierno, de la Resurrección de los muertos o de ángeles acompañando las almas de los elegidos, si bien estos grupos de dos o tres figuras carecen del encanto de la zona baja del tímpano, la cual es un paradigma de lo que los escultores del siglo XIII podían conseguir, aun dentro de un subestilo no característico como



Fig. 28.—CATEDRAL DE LEÓN: LA VIRGEN BLANCA, EN EL PARTELUZ DE LA PORTADA PRINCIPAL



Figs. 29 y 30.—CATEDRAL DE LEÓN: TÍMPANO Y DINTEL DE LA PORTADA PRINCIPAL



Figs. 31 y 32.—CATEDRAL DE LEÓN: EPIFANÍA, DEL SEPULCRO DE MARTÍN FERNÁNDEZ, EN EL CLAUSTRO, Y ESCULTURAS DE LA PORTADA MERIDIONAL DEL CRUCERO



Fig. 33.—CATEDRAL DE LEÓN: ESCULTURAS DE LA PORTADA MERIDIONAL DEL CRUCERO.

el presente. En efecto, la particular combinación de naturalismo, manierismo y deformación barroca propia del autor aludido no es frecuente en el siglo XIII, y sólo componentes aislados de la misma se pueden encontrar analizando las esculturas de la escuela de Reims o de Alemania. Ciertamente se ha señalado en relación con las obras del Maestro de San Erminold, cuyo nombre deriva de la tumba de este santo, en Prűfening, explicando la similitud por el común alejamiento de los grandes centros del gótico francés, creadores de modalidades más estrictas.

Otra creación escultórica del Maestro del Juicio Final en la catedral de León es la correspondiente al monumento funerario del deán Martín Fernández († 1250), cuyo lucillo tiene dos arcos gemelos con claraboya y florones trebolados en las enjutas. En el muro de fondo hay relieves en dos bandas; en la superior, el Crucifijo con la Virgen y San Juan; en la inferior, la Adoración de los Reyes Magos, con un bello ángel incensando al Niño (fig. 31). Gómez-Moreno fué el primero en reconocer la mano del escultor que labrara esta decoración escultórica como la misma que ejecutara el tímpano del Juicio Final, en las escenas y figuras que se reseñaron. Deknatel precisa que las figuras de esta tumba son más arcaicas que las de la otra obra, y las fecha, respectivamente, en 1270 y 1285. Particular similitud existe entre las figuras de la Adoración de los Magos de la tumba de Martín Fernández y la escena de los bienaventurados de la zona baja del tímpano del Juicio Final. Pueden advertirse las mismas deformaciones de las figuras, el refinamiento de la composición, la búsqueda de un componente más ilustrativo que formal. Sin embargo, la perfección y el refinamiento del tímpano del portal central de la fachada occidental se hallan por encima de las cualidades aún relevantes que se imponen en el relieve del monumento funerario. Asimismo, los atrevimientos son mayores en la obra ulterior; por ejemplo, las posiciones de los pies, la desproporción entre las abultadas figuras y las delgadas piernas, la intensidad de los rostros, la constitución de una atmósfera espiritual que da cohesión a la escena al margen de los valores formales y decorativos. El movimiento, en las obras de este maestro, nunca es vivaz ni violento, pero su presencia se deja sentir en la manera de concebir y realizar todas y cada una de las figuras. El espacio es utilizado simplemente como ámbito para colocar en él los personajes, sin tender a una sensibilización profunda de este factor. La evolución cumplida entre el relieve del monumento funerario y el tímpano del Juicio Final se señala también por un incremento del detalle y de lo pintoresco, alejándose de la monumentalidad, como se advirtió al analizar las efigies del Cristo como Juez y el ángel de la derecha de la zona media del tímpano.

La influencia del Maestro del Juicio Final se advierte, mediatizada y alterada por interacciones de otras, en diversas obras decorativas de la catedral, pero particularmente pura en la creación de un escultor que debe considerarse como su colaborador inmediato y al que podemos denominar Maestro de Salomón, en gracia a la efigie que esculpiera de este rey, tan presente en la iconografía de los templos medievales por razones alegóricas. Dicha estatua debe corresponder a las últimas décadas del siglo XIII y se halla situada entre los portales central e izquierdo de la fachada occidental de la catedral leonesa, efigie que se relacionó con la segunda figura de la jamba derecha del portal izquierdo, una representación de la Justicia, cuyo epígrafe lo marca como lugar para ejercer la justicia real. A este escultor se han atribuido los ángeles del dintel del portal izquierdo de esa misma fachada occidental, cuyas figuras llevan coronas e incensarios o tañen instrumentos musicales entre los que puede verse un órgano casi igual al de la zona baja del tímpano del Juicio Final.

MAESTRO DEL PORTAL SUR. — Antes de proseguir con los portales laterales de la fachada occidental es necesario que pasemos a estudiar las magníficas estatuas de las jambas del portal central del crucero sur (fig. 32), a causa de que fueron ejecutadas por un artista de primera categoría, obra de cuyo taller son los mencionados portales laterales de la fachada occidental. La modalidad introducida por este artista en el gótico de la catedral de León, constituye el tercer gran estilo que podemos admirar en ésta y se distingue netamente de la manera del Maestro del Juicio Final, no menos que de la del Maestro de la Coronería. Si comparamos las estatuas de las jambas del crucero sur, "grosso modo", con la obra escultórica de la catedral de Burgos, vemos que aquellas constituyen un estilo intermedio entre el depurado clasicismo de los maestros de Amiens y del portal del Sarmental y la idealizada pureza de las creaciones del Maestro de las Torres, en cuyo arte se vió un eco del de Reims. Sin embargo, más que una consecuencia de los dos escultores aludidos, por su perfección y fuerza, el autor de las estatuas de las jambas del crucero sur de la catedral de León parece ser un nuevo artista llegado de Francia, conocedor indiscutible de los estilos de Reims y de Amiens.

Las estatuas de las jambas por él ejecutadas deben datar de los años 1260 a 1270. Su colocación actual no es la que tuvieron primitivamente y, según Gómez-Moreno, el San Gabriel que se conserva en el museo de la catedral forma con ellas los dos conjuntos de la Anunciación y la Adoración de los Magos, iconografía inspirada en la del parteluz y jambas del portal de la derecha de la fachada occidental de Amiens. En cuanto al estilo, advertimos un entero predominio del eje vertical, una gran austeridad de formas; los cuerpos de los personajes son delgados y los ropajes se adaptan finamente en pliegues alisados que caen naturalmente, pero con cierta dureza y aristas bastante agudas (fig. 33). Los ademanes son sobrios; la expresión contenida, de gran dignidad y nobleza, así como con cierta indiferencia y abstracción. Se evitan retorcimientos, distorsiones y la menor gesticulación excesiva; pies, brazos y manos aparecen en las posiciones más sencillas y directas; los rostros son bondadosos y serios. Esta falta total de sensualismo de la forma parece ratificar la opinión de los tratadistas que sitúan el gótico más característico en el tercer cuarto del siglo XIII, en el momento en que habían sido superadas todas las vacilaciones del origen, se habían fundido las reminiscencias de otros estilos directa o indirectamente aludidos y el arte coincidía exactamente con las aspiraciones espirituales de la época.

Al maestro de las jambas del crucero sur corresponden también las estatuas de los pilares del pórtico de la fachada occidental, idénticas a las descritas en todas las cualidades mencionadas. Hay cuatro en cada uno de los cuatro pilares (fig. 34); de las dieciséis figuras sólo unas pocas se han podido identificar como personificaciones de la Iglesia y la Sinagoga y retratos ideales de Moisés, Aarón y Amós. La mayor parte son efigies de profetas, y algunas están deterioradas; deben datar de la misma época que las estatuas de las jambas del transepto sur. La actividad del taller de este maestro se prolonga hasta los últimos lustros de la centuria, y a los colaboradores del mismo allí formados se deben, como se dijo, las esculturas de los portales laterales de la fachada occidental que vamos a considerar seguidamente, así como también el resto de figuras de las arquivoltas del portal central y la decoración del portal derecho, dedicado a San Froilán, del crucero sur de la catedral.

Las dos portadas laterales de la fachada occidental, dentro de su interés, presentan el defecto de la excesiva aglomeración de figuras, particularmente en lo que concierne al izquierdo, con escenas de la infancia de Jesús (fig. 35). El derecho está consagrado al triunfo de la Virgen. Vemos en el primero a los Magos ante Herodes, la Epifanía, la Natividad, la Degollación de



Fig. 34.—CATEDRAL DE LEÓN: DETALLE DEL PÓRTICO DE LA FACHADA PRINCIPAL.



Fig. 35.—CATEDRAL DE LEÓN: TÍMPANO Y ARQUIVOLTAS DE LA PORTADA DE SAN JUAN, EN LA FACHADA PRINCIPAL

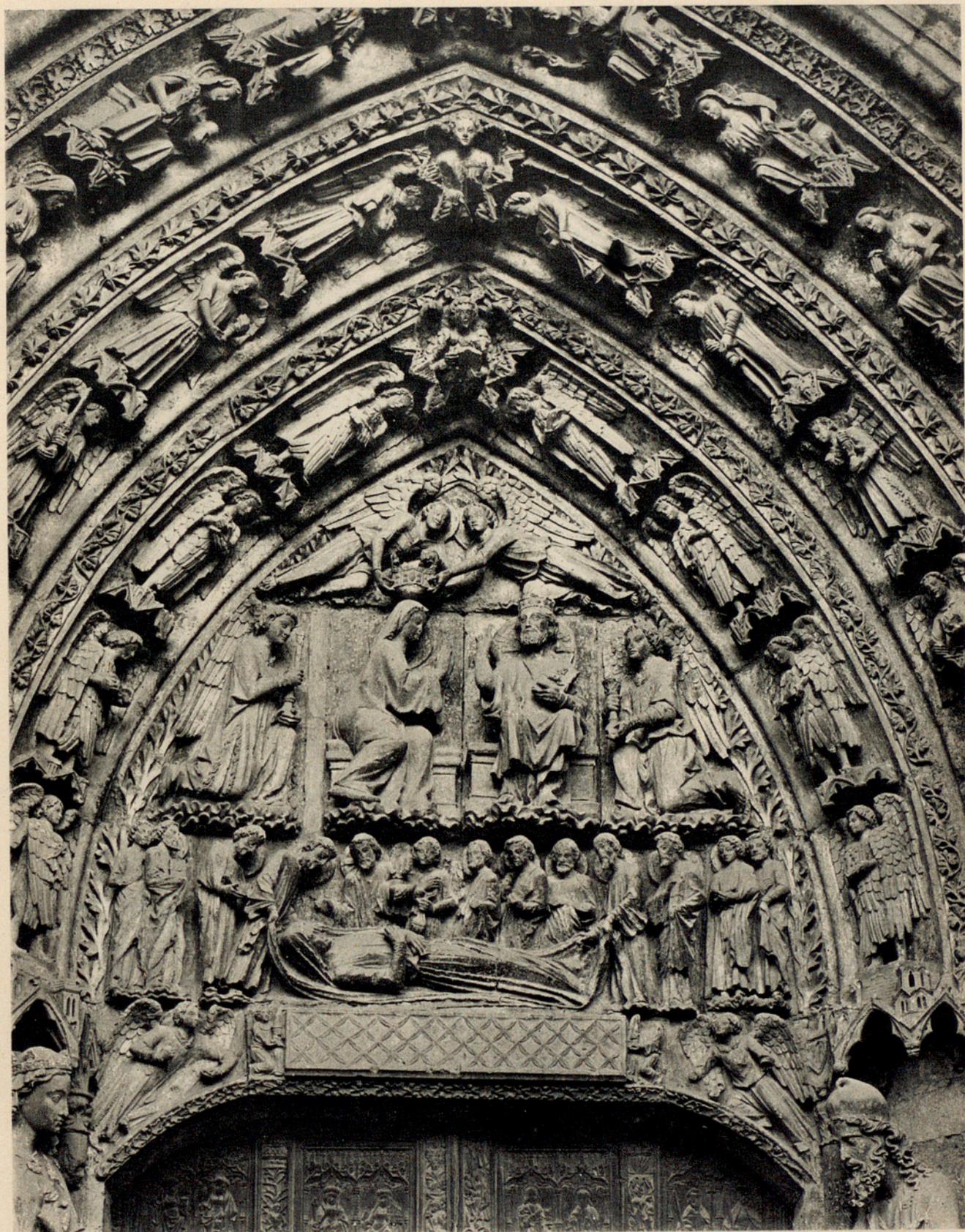
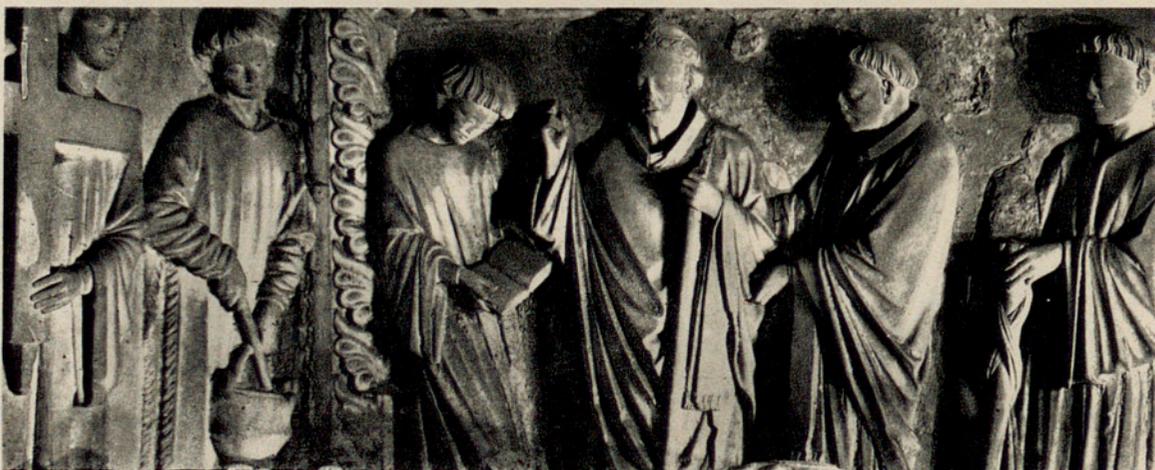


Fig. 36.—CATEDRAL DE LEÓN: TÍMPANO Y ARQUIVOLTAS DE LA PORTADA DE SAN FRANCISCO EN LA FACHADA PRINCIPAL.



Figs. 37 y 38.—CATEDRAL DE LEÓN: SEPULCRO DEL OBISPO MARTIN

los Inocentes y la Huida a Egipto, etc. La superabundancia de asuntos obligó a invadir materialmente el espacio del tímpano con pequeñas figuras de efecto pictórico y exageradamente narrativo, con detrimento de las calidades formales. En las arquivoltas se representan reyes y profetas. En el portal derecho vemos una fusión de los temas de la Muerte y el Enterramiento de María, en la zona inferior del tímpano; la escena de la Coronación en la parte media, con ángeles que rematan la composición en la cima. En las arquivoltas hay ángeles con cirios e incensarios, querubines y serafines y la serie de las vírgenes prudentes y las vírgenes fatuas. En la ejecución de todas las composiciones mencionadas se advierte que los escultores que las realizaron obedecían las leyes de estilos no creados por ellos, y que su destreza es solamente mediana. Deben destacarse, sin embargo, las figuras de ángeles que flanquean la escena de la Coronación de la Virgen, en el portal derecho, figuras arrodilladas de gran nobleza y ponderación (fig. 36).

El portal derecho del crucero sur, que, como dijimos, es obra del mismo taller, tiene escenas de la muerte y el traslado del cuerpo de San Froilán y la ascensión de su alma al cielo conducida por ángeles. Todas las arquivoltas están enriquecidas con figuras de ángeles, excepto dos inferiores del lado izquierdo, con una figura sedente de un hombre barbado y la efigie de un obispo de pie. Todo el conjunto es obra mediocre, con más interés iconográfico que plástico.

OTROS MAESTROS DE LEÓN. — Un estilo escultórico de bastante interés, que muestra el influjo del Maestro de la Coronería, pero interpretado con mayor libertad y estilización, aun cuando sin alcanzar su perfección técnica ni su fuerza, lo encontramos en la decoración del interior de la catedral, en las enjutas de la arcada que corre a lo largo de los muros y también en alguna tumba, como la de un personaje sin identificar y la del obispo Martín, en el crucero norte (figs. 37 y 38). La profusa obra escultórica que enriquece este monumento es copia del desarrollo iconográfico de la tumba del obispo Rodrigo en la capilla del Carmen, de la nave lateral. En el nicho, tras la estatua yacente del difunto, hay una representación del funeral, y, sobre él, la Crucifixión. La zona inferior, bajo la yacente, está decorada con un interesantísimo relieve que reproduce la escena del reparto de pan a los pobres en un estilo noble y gracioso, realista sin exageración. El relieve del funeral nos muestra figuras finamente labradas, las cuales, por la inclinación de las cabezas, los ademanes de los brazos y las direcciones de los plegados, dan lugar a un juego rítmico de profunda armonía, calmo y animado a la vez.

El mismo estilo se aprecia en alguna de las figuras de ángeles del sepulcro del obispo Arnaldo († 1235). El resto de la decoración se relaciona con las obras del taller del maestro de las jambas del crucero sur, y, naturalmente, posee menos originalidad y gracia. No cabe duda de que el autor de la tumba del obispo Martín fué un escultor de bastante valía, que acaso procedía de Burgos, como los más inmediatos colaboradores del Maestro de la Coronería.

Los apóstoles de las jambas del portal central de la fachada occidental son obra de otro artista hispánico que trabajó en el último cuarto del siglo XIII, pese a lo cual su estilo muestra cierta rudeza y arcaísmo. Es muy posible que a él se deban gran parte de las esculturas del tímpano, dintel y arquivoltas del portal central del crucero sur. La iconografía del mismo es una copia modificada y ampliada de la puerta del Sarmental de la catedral de Burgos. En esta imitación, las figuras de los Evangelistas han sido colocadas en la misma línea, en la parte media del tímpano, cuya cima está totalmente ocupada por ángeles sobre bandas de nubes

onduladas. Catorce figuras con los espacios intermedios correspondientes, sin contar con los doce apóstoles, que aparecen bajo una arquería, son un número excesivo de figuras para que el resultado pueda ser convincente.

En lo que se refiere a las estatuas de las jambas del portal de la derecha de la fachada occidental, las cuales carecen de relación iconográfica con el tímpano, dos de ellas son obra del siglo XV: el Cristo de la derecha, en el tercer lugar, y el San Juan Bautista de la izquierda, en el centro. A este lado hay también una efigie de profeta con filacteria y una mujer coronada; al opuesto, otra figura barbada y una estatua femenina que conserva restos de su filacteria. Las dos mejores de estas esculturas son las que se hallan junto a la puerta; por su estilo pueden relacionarse con el grupo de David e Isaías de la jamba derecha del portal del claustro de Burgos (fig. 39). Sin embargo, son más avanzadas y el pormenor es tratado con más eficacia realista en un estilo contrastado que recuerda la técnica de las obras en bronce. Los tipos son de gran belleza, escasamente expresivos; hay más contención en la actitud de estas figuras que en las de Burgos, y mayor predominio del eje vertical, aun cuando los plegados son complejos y muy estudiados, revelando también, por el modo de romper sobre los pies, la influencia del Maestro de la Coronería. Estas obras corresponden a los últimos lustros de la centuria.

A esta época pertenece la decoración del portal del crucero norte, a pesar de su aspecto arcaico y regresivo (fig. 40). En el tímpano aparece la Ascensión, con Jesús de pie, rodeado por una aureola almendrada, la cual es levantada por cuatro ángeles arrodillados. Junto a los ángeles de abajo están los Evangelistas escribiendo, y sus símbolos, todo ello en formato mucho menor. En la arquivolta interna vemos figuras femeninas coronadas que deben representar vírgenes martirizadas. En la exterior hay obispos y confesores. En las jambas hay estatuas de Santiago, San Pedro y San Pablo, el arcángel San Gabriel, la Virgen de la Anunciación y una figura de profeta. En el parteluz vemos a la Virgen con el Niño, en escultura de mediana calidad, digna, pero fría y tallada dentro de un sistema formulario.

Finalmente, encontramos una serie de obras que se conservan en el museo de la catedral, algunas de las cuales corresponden a los estilos estudiados, mientras otras exponen nuevas modalidades que vienen a ser el desarrollo de lo anterior, ya en los umbrales del siglo XIV. Sobresalen una Virgen de la Esperanza, muy hispánica en concepto y ejecución, de pronunciado realismo y dentro del sentido general de la imaginería, es decir, buscando más la emoción humana que la propiamente estética. Hay también una efigie de San Gabriel (fig. 41), cuyo estilo es tan netamente de Reims que se hace difícil creer no fuera ejecutada por un artista de esa procedencia; se distingue, sin embargo, del grupo de obras que hasta ahora hemos señalado como dependientes del influjo de ese centro gótico. Una estatua de gran interés iconográfico, pues al parecer es el retrato del monarca Ordoño II, ejecutada a gran formato, 2,20 metros de alto, es muestra de un estilo más arcaico (fig. 42). El efigiado aparece en el gesto de desenvainar la espada, llevando una corona sin florones. Hay un decidido ornamentalismo en la manera de tratar los bucles del cabello y fijeza en la expresión del rostro. El sepulcro de este monarca en el trasaltar es obra de gran interés, de fines del siglo XIII, que fué ampliada y enriquecida en el siglo XV. Consta de la yacente, recia estatua de intenso trazado y volumen, en el que el plegado sigue un esquema bastante original, que combina largas rectas y armoniosas curvas. La cabeza está labrada con tensión, y asimismo las manos. En el muro de fondo hay dos zonas con relieves, la inferior mostrando la Crucifixión y el Descendimiento y la superior al Salvador acompañado de otras figuras.



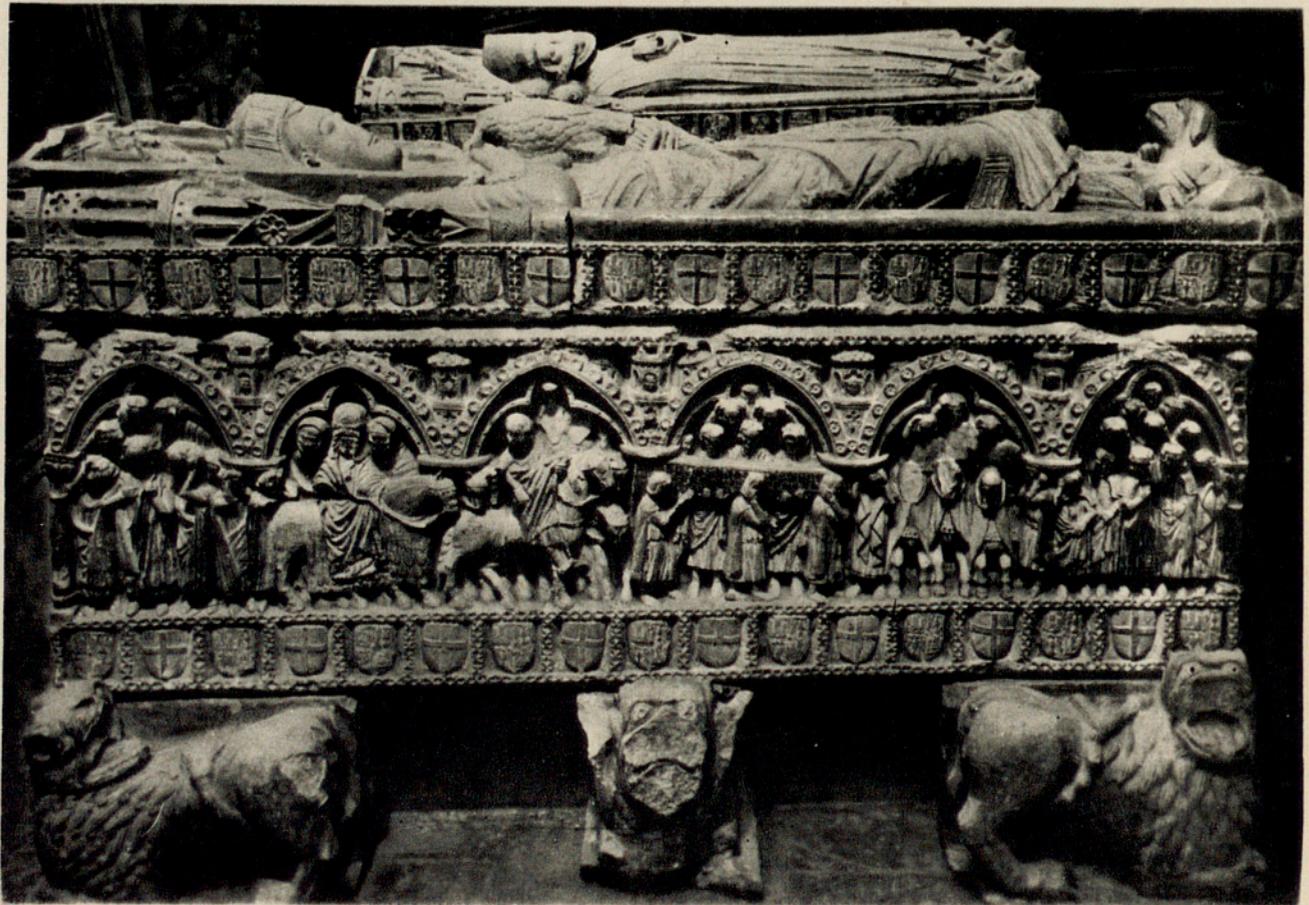
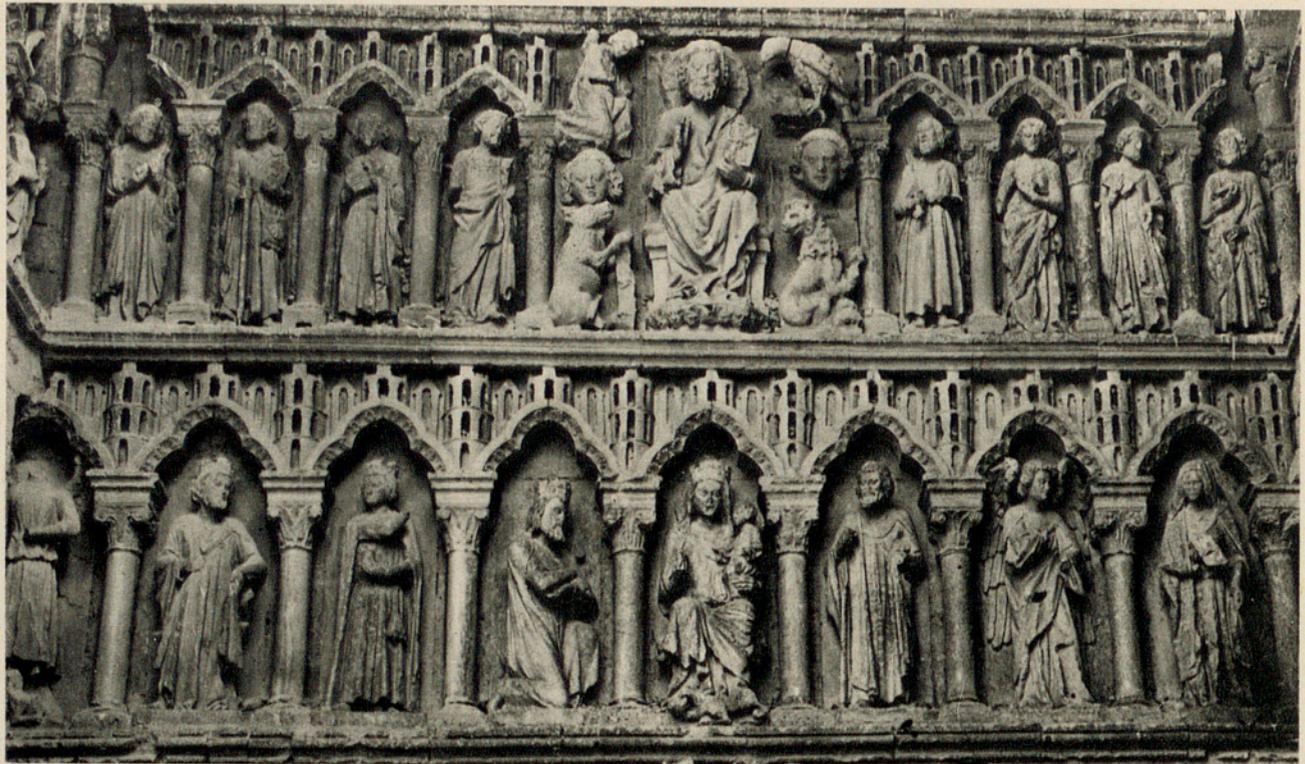
Fig. 39.—CATEDRAL DE LEÓN: PROFETA, DE LA PORTADA DE SAN FRANCISCO, EN LA FACHADA PRINCIPAL.



Fig. 40.—CATEDRAL DE LEÓN: PORTADA DEL HASTIAL SEPTENTRIONAL DEL CRUCERO



Figs. 41 y 42.—CATEDRAL DE LEÓN: ARCÁNGEL Y ORDOÑO II, EN EL MUSEO CATEDRALICIO.



Figs. 43 y 44.—IGLESIA DE VILLALCÁZAR DE SIRGA. DECORACIÓN ALTA DE LA PORTADA MERIDIONAL Y SEPULCRO DEL INFANTE DON FELIPE.

LA EXPANSION DE LAS CORRIENTES FRANCESAS Y LA REACCION AUTÓCTONA EN CASTILLA, LEON, ASTURIAS Y GALICIA DURANTE EL SIGLO XIV

La llegada de escultores procedentes del norte de Francia no anuló la existencia de los talleres locales ni motivó la desaparición de los artesanos que en los mismos trabajaban, bien como imagineros o como canteros; antes vivificó su actividad. La tradición románica informaba el estilo de tales tallistas, quienes afluían a las grandes obras de las catedrales o se dedicaban a trabajar para los pequeños templos rurales y los monasterios. Muestras de su arte vemos en la cuantiosa imaginería que data de la segunda mitad del siglo XIII y períodos posteriores, y también en los sepulcros numerosísimos que aparecen en ese tiempo en Castilla y León. Ahora bien, la influencia del gótico, el ejemplo del arte sobresaliente de los grandes escultores que lo introdujeron en las comarcas hispánicas, no podían dejar de causar efecto, particularmente cuando alguno de estos directores del sentimiento artístico era español o apto para expresar las modalidades propias del temple de España. Así, la corriente, o corrientes, de todos estos talleres de imaginería y labra de sepulcros transforman progresivamente la herencia románica en un estilo gótico que siempre suele mostrar acentos regresivos, desfallecimientos que lo retrotraen al estilo románico, o bien conserva ciertas condiciones de éste dentro del marco estilístico gótico, llegando en bastantes ocasiones incluso a cierta pureza para reflejar el mismo.

PALENCIA. — Una de las creaciones que pueden servir de nexo de unión entre la obra auténticamente gótica y la adaptación obtenida por los artesanos y tallistas secundarios, es la doble fila de altos relieves que decora la parte superior de la fachada principal de la iglesia de Villalcázar de Sirga, esculturas que datan de fines del XIII (fig. 43). La serie más alta se halla centrada por la representación del Pantocrátor, que tiene a ambos lados figuras de apóstoles. Debajo de esta hilera está la que consta, a la derecha, de una Anunciación, y a la izquierda, de una Epifanía. Todas las figuras se muestran aisladas bajo arquerías en cuyas enjutas vemos el esquema acastillado que tantas veces encontramos en Burgos y León. El canon de las figuras es correcto, tendiendo a algo corto; la mayoría de ellas tienen armoniosas proporciones, pero, en general, la labra es mediocre, el acabado no posee refinamiento, aunque tampoco puede ser tachado de tosco. Una de las figuras de mejor estilo y conservación es el ángel de la Anunciación.

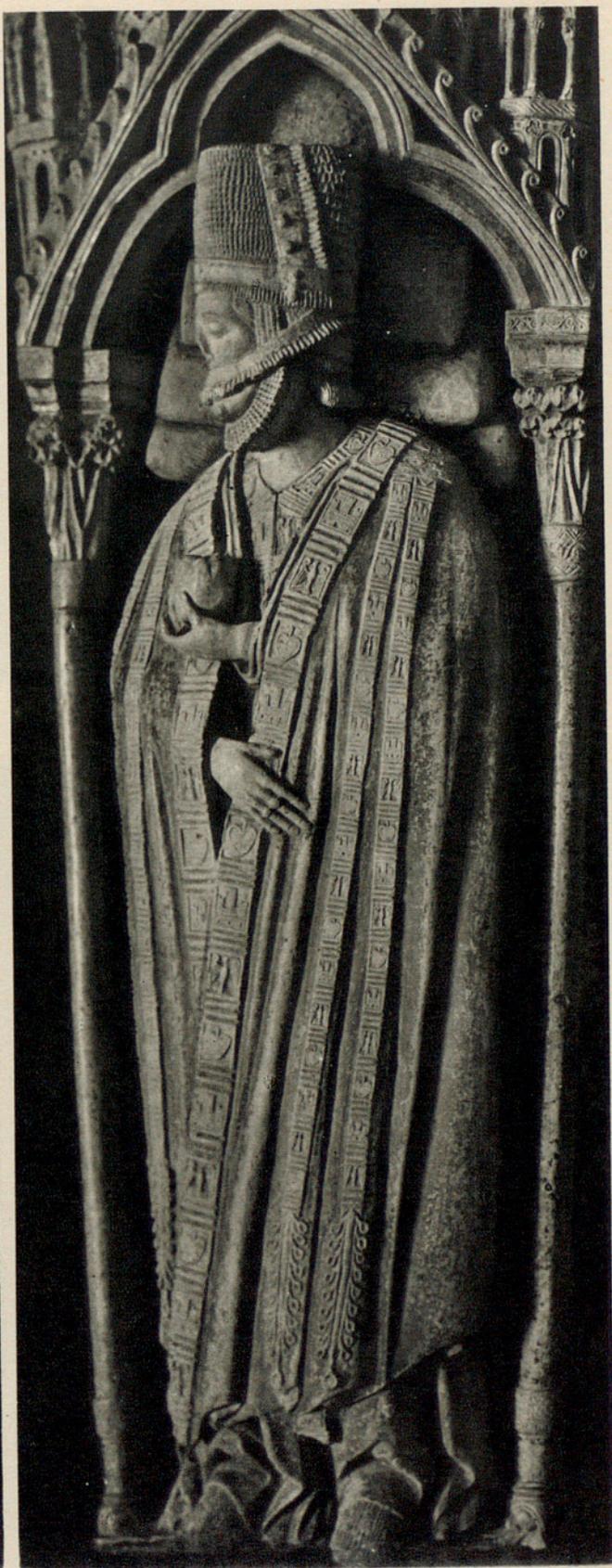
En cuanto a los sarcófagos, la conexión con los de estilo aún románico nos es dada por el grupo de San Zoilo de Carrión de los Condes, del cual citaremos el de Alvar Fernández, firmado por Pedro, pintor; obras que corresponden a la segunda mitad del siglo XIII. Del último cuarto de esta centuria los mejores son los de Villalcázar de Sirga, pertenecientes al infante don Felipe († 1274) y a su esposa, Leonor Rodríguez de Castro (fig. 44). Presentan escenas funerarias en los frentes, entre dos bandas de ornamentación heráldica. Hay que sig-

nificar en estos relieves la intensa sensación de vida que producen, su sana libertad de arte popular, carente de refinamiento, pero sumamente sabroso. Aun cuando cada escena se halla espacialmente delimitada por una arquería, según general costumbre, todas ellas tienden a fundirse entre sí, no sólo por la fluencia del tema y la carencia de columnas que marquen verticalmente las separaciones, sino por la turgencia de las imágenes que bullen y se enlazan estrechamente. Cada conjunto es mejor que cada una de las figuras que lo componen, y, a su vez, éstas son mejores que los detalles de su realización. La ilusión se sobrepone al análisis, y mirando sin profundizar el conjunto la impresión de éste es excelente.

Las dos estatuas yacentes que aparecen sobre las tapas (figs. 45 y 46) muestran mayor dependencia frente a las reminiscencias románicas, aunque también una originalidad más intensa, posiblemente por la acertada fusión de componentes estilísticos dentro de una notable libertad de composición. Dotado de imaginación, el autor de estas efigies supo infundirles una gran individualidad, mejor que por los rasgos del rostro, por la vestimenta y actitud. Así, vemos la efigie de Leonor Rodríguez de Castro casi enteramente cubierta; la cabeza, por toca de cendal rizado cuyo rebozo pasa por delante de su boca; el cuerpo, por la ancha capa de la que sólo salen las pequeñas y delicadas manos. La efigie del infante se muestra arrogante aun en la muerte, pues el finado empuña una gran espada de ancha hoja, blandiéndola sobre el hombro derecho. La ornamentación heráldica de las franjas de túnica y manto es también de mucho carácter. Estas obras se han atribuído al autor del sepulcro de Nuño Díaz de Castañeda († 1293), procedente de Aguilar de Campóo y firmado por Antón Pérez de Carrión.

BURGOS. — Numerosos grupos de obras afines a las descritas se encuentran, en torno al 1300, en las provincias de Burgos, Palencia y Valladolid. Consideraremos algunas de las piezas más representativas. En primer lugar, tenemos la tumba del obispo Mauricio († 1237), en el centro del coro de la catedral burgalesa, obra ejecutada en cobre con esmalte y pedrería (fig. 47); es de impresionante realismo en cuanto a las manos y la expresión del rostro, que se adivina auténtica y característica. De canon muy alto, el plegado no revela un trabajo igualmente afortunado en este aspecto.

Vemos también los interesantes sepulcros de madera del monasterio de Vileña (figs. 48 y 49), dos correspondientes a caballeros y otros dos con figuras de caballero y dama. Por su libertad de tratamiento, realismo y riqueza de ritmos, estas esculturas parecen corresponder a comienzos del siglo XIV, reflejando influencias que en términos generales ratifican lo anteriormente expuesto. Son retratos bastante individualizados, pero dan la impresión de cierto convencionalismo tipológico. Las manos de los caballeros se apoyan, una en el pomo, otra en la vaina de la espada, colocada sobre el cuerpo, cual es frecuente en este género de efigies. De canon muy alto, a pesar del movimiento de ritmo producido por el irregular plegado, la expresión se concentra en los rostros, a los que las luengas y rizadas barbas dan un aspecto apostólico. La talla se entretuvo ahí en obtener finuras de modelado y detalles precisos. Las escenas narrativas de los sarcófagos, en las caras laterales, se basan en el mismo principio ilusionista a que antes hicimos referencia, pero la ejecución es más cuidadosa que en Villalcázar de Sirga, seguramente por la mayor ductilidad de la materia. En el Museo de Burgos hay otros sepulcros similares de madera, procedentes de Villasandino. Reflejan también las influencias del gótico, medio experimentadas por imagineros de buen oficio. Piezas similares labradas en piedra se produjeron para Aguilar de Campóo (fig. 50), Cisneros (Palencia),



Figs. 45 y 46.—VILLALCÁZAR DE SIRGA: ESTATUAS YACENTES DEL INFANTE DON FELIPE Y DE LA INFANTA DOÑA LEONOR.



Figs. 47 y 48.—ESTATUAS YACENTES DEL OBISPO MAURICIO (CATEDRAL DE BURGOS) Y DE UN CABALLERO (MONASTERIO DE VILEÑA).

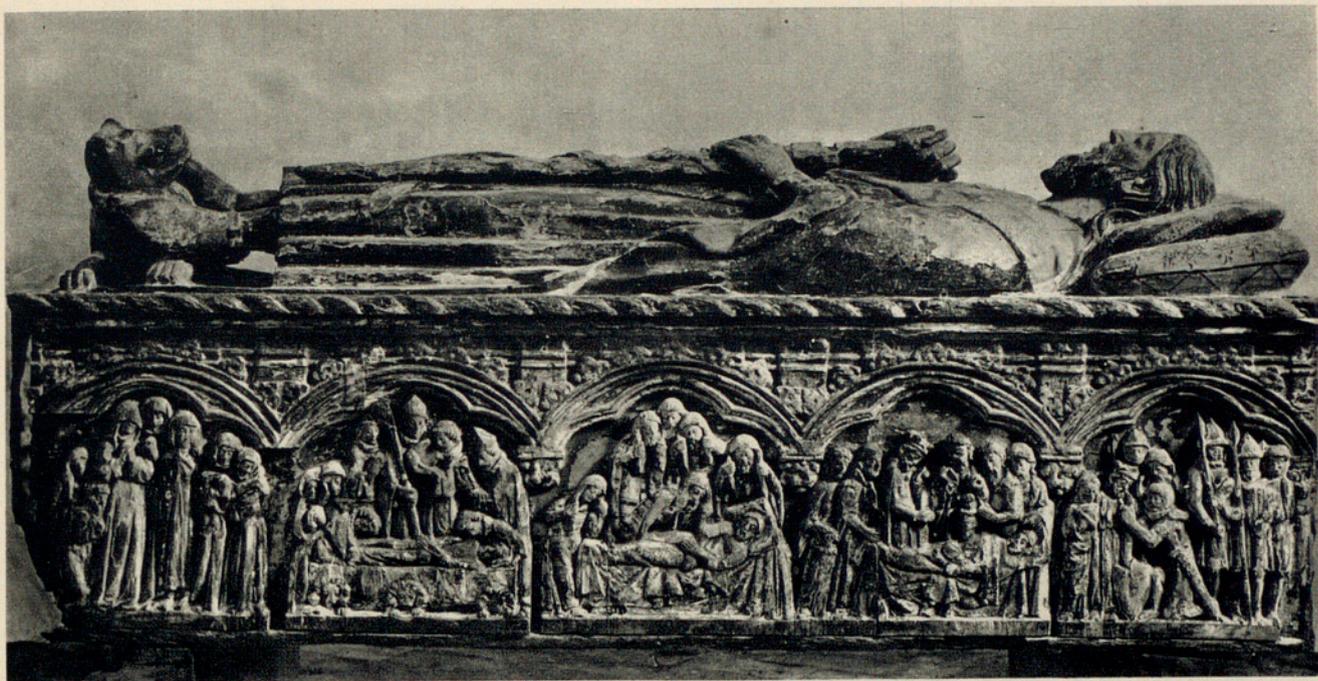


Fig. 49.—SEPOLCRO DE UN CABALLERO (MONASTERIO DE VILEÑA).

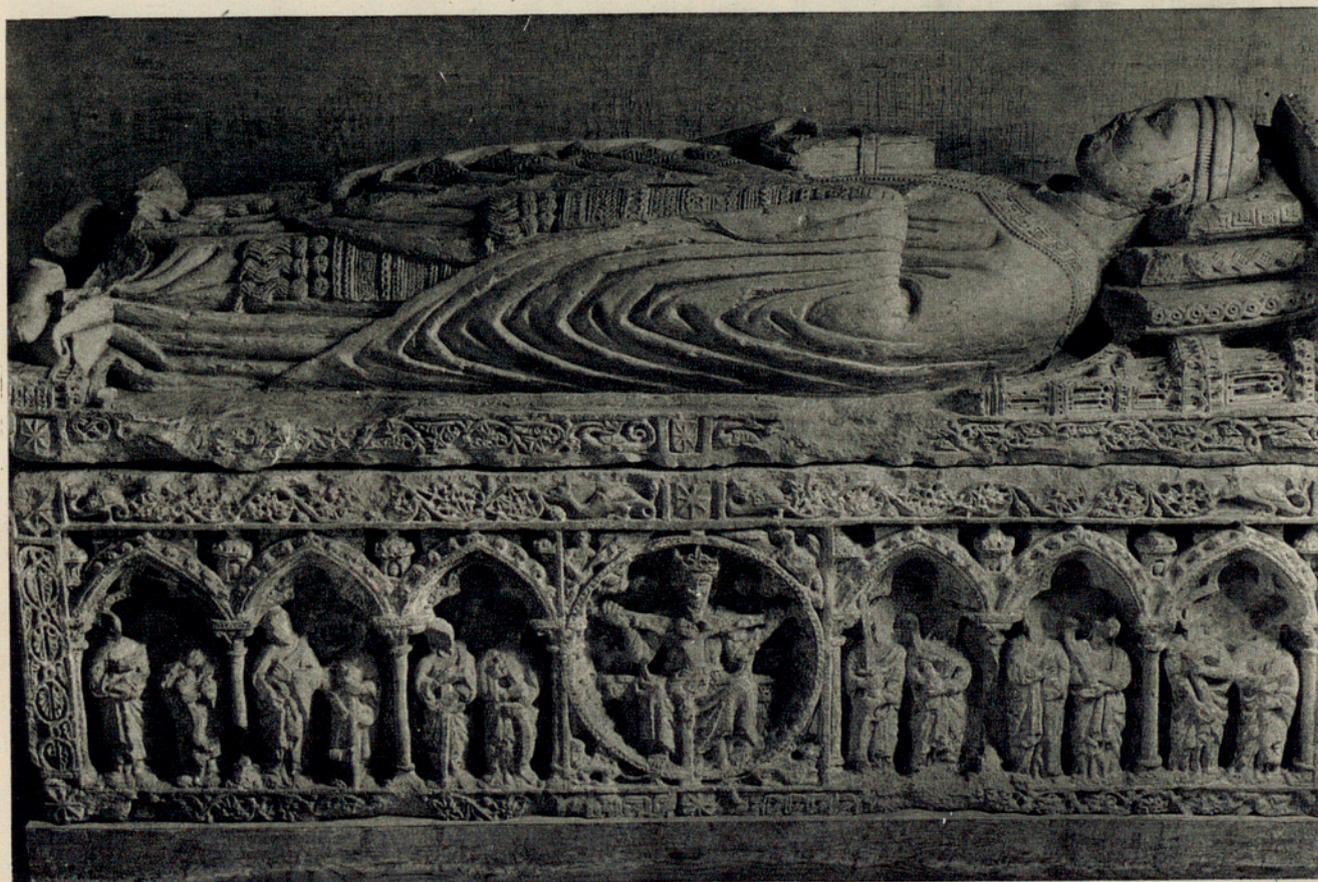


Fig. 50.—SEPOLCRO DE UN ABAD, PROCEDENTE DEL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE AGUILAR DE CAMPÓO (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL).

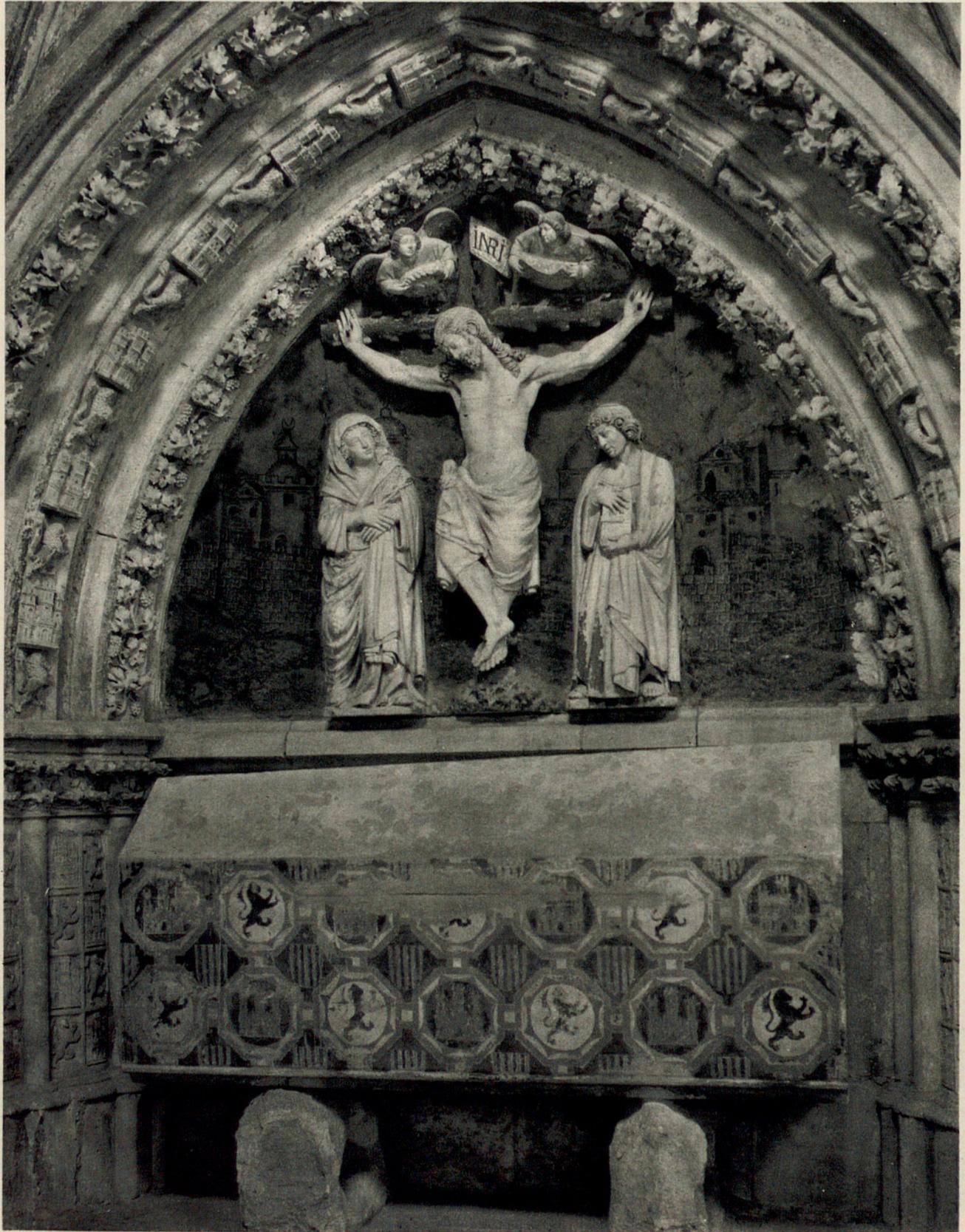


Fig. 51.—MONASTERIO DE LAS HUELGAS: SEPULCRO DEL INFANTE DON FERNANDO DE LA CERDA († 1275).



Figs. 52 y 53.—MONASTERIO DE LAS HUELGAS: GRUPO DEL DESCENDIMIENTO Y SEPULCRO DE LA INFANTA DOÑA BERENGUELA († 1279).



Figs. 54 y 55.—IMÁGENES DE LA VIRGEN DEL MONASTERIO DE LA VID (BURGOS) Y DE VILLALCÁZAR DE SIRGA.



Fig. 56.—CATEDRAL DE PALENCIA: DETALLE DEL CRISTO DE LAS BATALLAS.

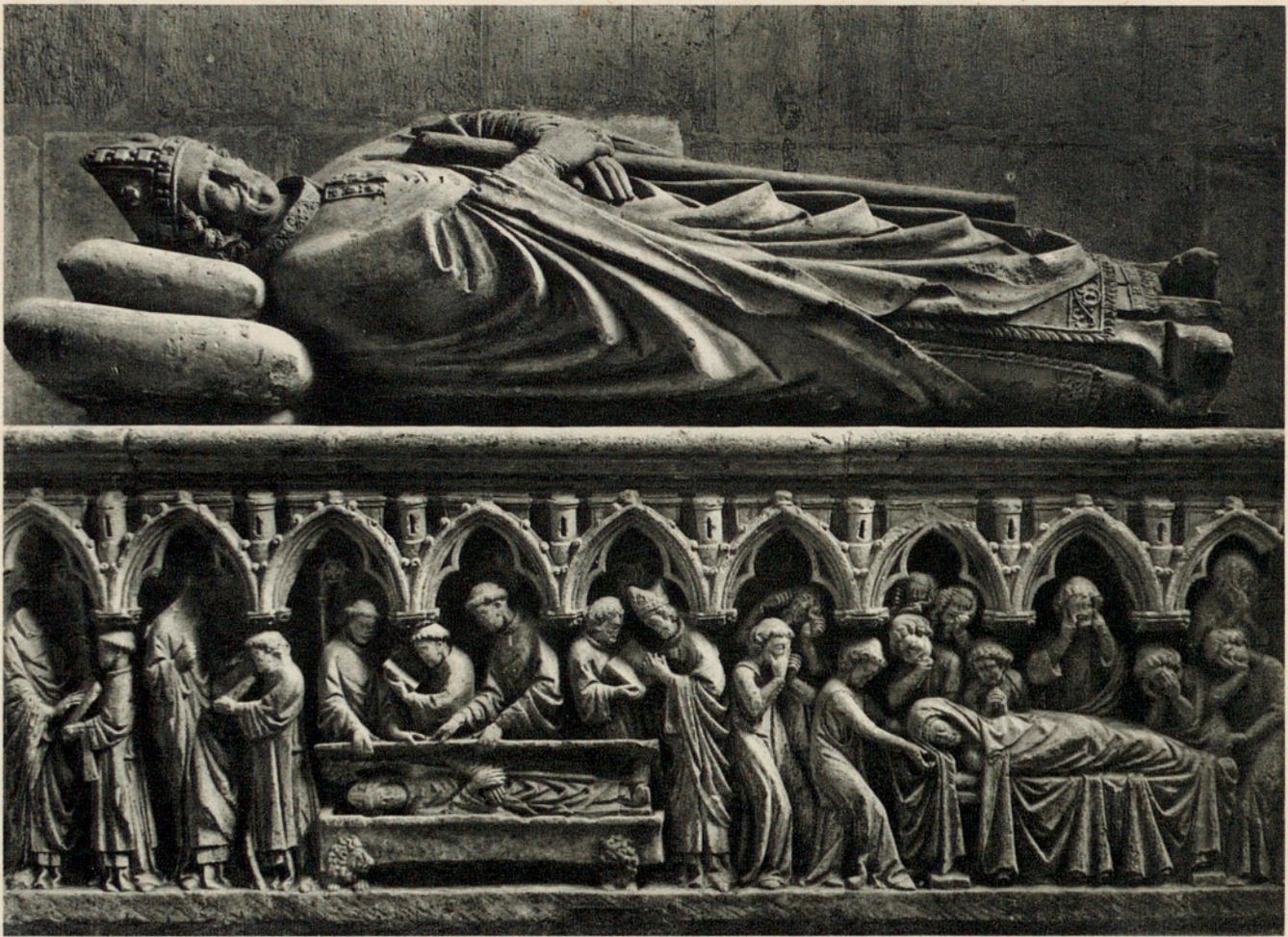


Fig. 57.—CATEDRAL DE BURGOS: SEPULCRO DEL OBISPO GONZALO DE HINOJOSA († 1327).



Fig. 58.—FRONTAL PROCEDENTE DEL CONVENTO DE SAN PABLO (MUSEO DE BURGOS).

Palazuelos y Santa María de Matallana (Valladolid); el grupo procedente de este último lugar se encuentra en el Museo de Barcelona.

Un sarcófago de gran interés por la distribución de su decoración a base de escenas narrativas, tanto en la tapa como en los frentes laterales, es el de la infanta doña Berenguela († 1279), de las Huelgas, obra realizada en piedra con estilo más efectista que refinado, pero con la animación y gracia que define estas muestras de alta artesanía (fig. 53). Las figuras surgen bajo una arquería profundamente rehundida, lo que infunde algún carácter teatral a las escenas; Epifanía y Degollación de los Santos Inocentes, a un costado. Algún personaje muestra en su ejecución un cuidadoso labrado; la expresión es intensa, movida y sincera, y ello compensa las irregularidades de proporción y las diferencias de calidad de uno a otro personaje. En el testero de este sarcófago hay una escena de la Coronación de la Virgen en bajorrelieve, menos lograda que las imágenes antes descritas. Otro sepulcro similar es el de doña Urraca, tercera esposa de Fernando II de León, que se halla en Vileña.

IMAGINERÍA. — Respecto a la imaginería hemos de limitarnos a citar algunas piezas sobresalientes, ya que la cantidad de obras de cierta calidad en la zona castellanoleonés durante la baja Edad Media es extraordinaria y no puede ser objeto de un estudio exhaustivo, aún esquemático, en el presente volumen. Respecto al estilo, reinan en tales obras las condiciones que indicamos antes, es decir, la confusión y no correspondencia de las distintas tendencias y grupos entre sí. En realidad, de tendencias definidas y evolución consecuente sólo puede hablarse en relación con el gran arte, en el que cada creador, además de aportar una modalidad propia, revela un conocimiento de lo que le precedió. En los talleres secundarios o rurales, los imagineros actuaban de un modo relativamente intemporal, eligiendo modelos y formas según el gusto y la ocasión. En consecuencia, mezclan en sus producciones factores avanzados y otros regresivos, confunden soluciones técnicas de diferentes orígenes y, también, por qué no decirlo, se anticipan a veces por pura intuición a hallazgos formales y conceptuales que sólo se generalizarán y especificarán tiempo después.

Citaremos el grupo del Calvario, perteneciente al sepulcro del infante Fernando de la Cerda († 1275), en el monasterio de Las Huelgas, de Burgos, que sirve para ejemplarizar las intrínsecas disarmonías que suelen darse en estos escultores valiosos pero no enteramente formados (fig. 51). Una obra bien diferente de la anterior, concebida con la exageración de ilusionismo e integración espacial que conducen a lo teatral, pero muy bien resuelta en cada una de sus figuras, es el grupo del Descendimiento, que está colocado sobre el muro de cierre del coro de la iglesia del monasterio de Las Huelgas (fig. 52). Podríamos mencionar un sinnúmero de obras del género; sólo en Palencia encontramos más de quince Calvarios y muchas efigies sueltas de Cristo. La mejor de éstas es, sin duda, la del Cristo de las Batallas, de la catedral de Palencia (fig. 56), en madera policromada, obra en la que sorprende la finura de acabado, el magistral realismo del rostro, teniendo en cuenta que debe corresponder al siglo XIV, por lo cual constituye una confirmación sin igual de lo que indicamos antes sobre las anticipaciones que puede presentar la obra de los imagineros. No hay duda de que la policromía, renovada en este ejemplar, colabora al efecto de realismo hispánico. La anatomía, aun estilizada, es muy perfecta, y la imagen tiene una gran armonía de proporciones.

Lo que hemos dicho sobre la cuantía de Calvarios puede asegurarse también con referencia a las imágenes marianas, y correspondiendo al ámbito de un siglo o poco más, desde

los últimos años del XIII hasta el 1400, podríamos estudiar muchas efigies interesantes por diversos factores. Sí queremos detenernos en las dos estatuas de piedra, ambas sedentes, de Villalcázar de Sirga, es porque muestran dos modos de adaptación del estilo gótico dentro de un sentimiento cuyo arcaísmo es más bien románico. En ambas efigies, dos figuras de ángeles aparecen sobre los hombros de Nuestra Señora con sendos incensarios (fig. 55). En la Virgen que se halla bajo doselete, la libertad gótica se ha utilizado para manejar naturalísticamente el conjunto, y sobre todo, los amplios ritmos del ropaje; en la otra imagen, para depurar el labrado de los rostros e intentar un afinamiento de sus expresiones. La falta, en cada una de estas efigies, de las cualidades que vemos en la otra, determina que sean logros parciales, desde el punto de vista del estilo.

Otra imagen de la Virgen de interés escultórico es la del monasterio de La Vid (Burgos), con policromía y coronas posteriores que modifican bastante su aspecto original, ya de suyo avanzado e ilusionista (fig. 54). La plena corporeidad de las figuras, su rotundidad formal, nos parecen un presentimiento de las posibilidades decorativas que había de aportar el plateresco, haciendo de una escultura del período gótico, ante todo, una imagen para el culto y la devoción de los fieles.

LA EVOLUCIÓN TRECENTISTA. — Volviendo ahora al género que nos sirvió de punto de partida, los relieves en piedra, comentaremos dos que sirven de nexo de unión con la obra del siglo XIV, caracterizada por un progresivo abandono de la clásica simplicidad del siglo XIII, de su idealismo a ultranza, ahondando por el contrario lo concerniente a la naturalidad y al narrativismo iconográfico, mientras un enriquecimiento de los diseños formales y de la corporeidad permite presentar el gótico barroco de fines de esa centuria y del XV. Las aludidas obras son el sepulcro del obispo Gonzalo de Hinojosa († 1327), en la catedral de Burgos, y un frontal procedente del convento de San Pablo, de la misma ciudad. En la primera de las mencionadas piezas (fig. 57) llama la atención la voluminosa estatua del yacente, muy formularia y convencional. Más bellos son los relieves del sarcófago, con escenas del funeral muy bien explicadas visualmente, con gran sentido de la agrupación de figuras y de la sugestión del movimiento, cayendo en parte en algún pictoricismo. Más puro, desde el estricto punto de vista plástico, es el frontal de San Pablo, con seis escenas de la Vida de Cristo, nada recargadas, distribuídas las figuras según un criterio más decorativo y arquitectónico que literario o pictórico, cualidad que compensa el regular labrado de las figuras, animado también por un conmovedor patetismo que se abre paso a través de la aparente frialdad del sistema compositivo (fig. 58).

En Burgos, esta transición viene ejemplarizada por el monumento funerario del obispo Domingo de Arroyuelo († 1385), ciertos detalles de cuya decoración no dejan de poseer originalidad (fig. 59). El frente del sarcófago está tratado como un frontal de altar con un Pantocrátor en aureola oval en el centro y doce figuras de los Apóstoles, aisladas, bajo arquería, dispuestas en dos zonas horizontales. La yacente, sin embargo, adolece de cierta sumariedad y estilización precipitada. En el muro de fondo del arcosolio hay tres estatuillas sedentes, la Virgen Madre y dos ángeles con instrumentos músicos. La vid que decora el arco es de buena factura y de extremado naturalismo en cuanto a los detalles.

Tenemos a continuación la portada principal de la iglesia de San Esteban, también en Burgos (fig. 60). El tímpano se halla dividido, según la costumbre más generalizada, en dos



Fig. 59.—CATEDRAL DE BURGOS: SEPULCRO DEL OBISPO DOMINGO DE ARROYUELO († 1385).



Fig. 60.—PORTADA PRINCIPAL DE LA IGLESIA DE SAN ESTEBAN, EN BURGOS.

zonas. La superior presenta a Cristo como Juez, en la forma habitual. En la inferior, otras escenas bíblicas. Tres arquivoltas tienen estatuitas bajo doseletes calados. En las jambas hay figuras de santos. El modo de estas obras revela la influencia de los grandes maestros del siglo XIII en la catedral burgalesa, aunque interpretados con libertad y estilización en lo que concierne al tímpano.

LEÓN. — En León, el sepulcro que mejor corresponde a esa proyección del gótico inicial en la centuria siguiente es el del Museo de San Marcos, existiendo otros varios en la catedral (fig. 61). Sin embargo, hay en su ejecución indudable sumariidad. Presenta grupos bajo arcos trilobulados, relativos todos ellos a la escena del funeral. También la escultura decorativa del claustro (fig. 62) pertenece al estilo de la primera mitad del siglo XIV, debiéndose mencionar su parentesco estilístico con la del claustro de Oviedo, a la que más adelante nos referiremos. Una portada del claustro leonés corresponde al mismo período y concepto, con cierta deformación popular del estilo en la ornamentación de las jambas. Su construcción data del episcopado de Diego Ramírez de Guzmán (1344-1357).

ASTURIAS Y GALICIA. — La escultura gótica del nordeste de España se distingue por la discontinuidad de su evolución, por la falta de directrices de coherencia lógica y por la persistencia, como factor unificante, de la tradición románica, en particular en la región gallega. La secundaria importancia política de sus centros hubo de determinar tales consecuencias en el dominio del arte. No encontramos grandes escultores de personalidad conocida, extranjeros o nacionales, y asimismo se carece de precisiones documentales sobre la mayoría de obras. A la persistencia de la tradición románica se superpuso la onda de influjo procedente de los talleres de las grandes catedrales de Burgos y León, que a mediados del siglo XIII establecieron las premisas estilísticas de la estatuaria gótica, en el centro y norte de las comarcas hispánicas, siguiendo modelos de inspiración francesa, como vimos oportunamente.

En Asturias, los monumentos escultóricos de mayor interés se hallan en la catedral de Oviedo, de fines del siglo XIII. La fecha de algunas esculturas decorativas puede establecerse teniendo en cuenta que la sala capitular fué construída mediante un donativo del obispo Fernando Alonso Peláez (1296-1301), siendo muy probable que en el mismo momento se iniciara la construcción del claustro. La obra se ejecutó en varias etapas, recibiendo un nuevo impulso con el donativo de Alfonso XI, en la visita que este monarca hizo a la ciudad de Oviedo en 1345. En consecuencia, pueden datarse en la primera mitad del siglo XIV las labores decorativas que exornan capiteles, ménsulas y pilares, cuya temática enlaza asuntos del tradicional simbolismo cristiano con otros de carácter narrativo (fig. 63). Los relieves a que nos referimos no poseen gran refinamiento; aunque su sentido del movimiento y composición suele ser excelente, hay desproporciones y tosquedades que revelan la mano de un artesano influído aún por corrientes locales y que hubo de esforzarse para encontrar la fórmula del naturalismo idealista propio del gótico. No es que todos estos relieves sean obra de un solo autor, antes se descubren varias etapas que pueden o no tener correspondencia cronológica. En algún grupo se percibe poderosa influencia del gótico francés de Burgos, mientras en la mayor parte el arcaísmo es más intenso.

Hay varios monumentos sepulcrales de cierto interés a los que podemos aplicar las consideraciones precedentes. El más valioso pertenece a un personaje eclesiástico cuya yacente

carece de cabeza, y que se halla en el claustro. El frente del mismo se halla decorado con blasones. El mal estado de conservación de la estatua del difunto nos impide dictaminar sobre su calidad, aunque puede afirmarse que es obra correctamente labrada. El principal adorno del monumento consiste en un relieve esculpido en una losa cuadrada y embutido en el muro de fondo del arcosolio; está centrado por la figura del Señor como Juez, en la que contrasta la fina articulación del plegado con la desproporción de las grandes manos abiertas y de la cabeza, cuya aureola es simétricamente equilibrada por las representaciones del Sol y de la Luna. Destaca en este relieve la justa distribución espacial.

Entre las esculturas exentas hemos de mencionar la de Nuestro Señor, con la mano derecha alzada para bendecir, mientras con la izquierda sostiene el globo del mundo (fig. 64). Es ésta una pieza inmejorable para demostrar la interacción intensa del estilo gótico burgalés actuando en el seno de una tradición arcaica hasta lo brutal. Mucho más refinada, perteneciendo en realidad a la pulcra corriente goticista y datando posiblemente de en torno al 1345, es la estatua retrato del rey Alfonso XI (fig. 65). Existiendo otra del mismo monarca en la capilla mayor de la catedral de Toledo se impone la comparación. Mientras la última idealiza la figura y aun las vestiduras suprimiendo todo detalle, pero compensa esta simplificación por una inclinación del cuerpo, que se curva leve a un lado como en gentil ademán cortesano, la estatua de Oviedo es recia y realista, ocultando cierta rigidez interna con el tratamiento pormenorizado de las superficies. El rostro del efigiado tiene mucha fuerza y las proporciones son correctísimas.

Este panorama de la escultura asturiana se completa con distintas piezas de imaginería, figuras que se hallan en la línea primitiva de los Calvarios leoneses y castellanos, como el de Colindres (Santander) y la Virgen y el San Juan, de dicha procedencia (Museo Arqueológico de Bilbao), obras que todavía presentan rasgos románicos, como la tendencia al volumen unificado, la rigidez y el marcado expresionismo de la forma. Más típicamente gótica es la bella Virgen sedente con el Niño, del monasterio de San Juan de Corias (fig. 66), de ovalado esquema y plegado muy puro estilísticamente. Como en otras obras similares el tema inspiró un sentimiento lírico al escultor, quien supo concentrarlo con fuerza, más por el simbolismo de la forma que por otro proceso cualquiera. Muy hierática, la imagen sólo ve alterada la ley de frontalidad por la colocación del divino Infante sobre la rodilla izquierda de su madre y por el movimiento de pliegues que ello determina.

Un lapso de diez o doce lustros hemos de dar hasta encontrar otras obras dignas de mención en el gótico asturiano, y aun entonces sólo podemos tomar en consideración la imagen de la Virgen con el Niño, de pie, que aparece en el claustro de la catedral de Oviedo. Es obra no influenciada aún por el estilo borgoñón, de principios del siglo XV, pero que representa la etapa más avanzada del gótico tradicional, inaugurado en España por las obras de Burgos y León. El cuerpo se inclina ligeramente para compensar el del Niño, sostenido muy alto. Los ritmos de los pliegues se ordenan casi verticalmente y en V, destacando el rostro de la Virgen.

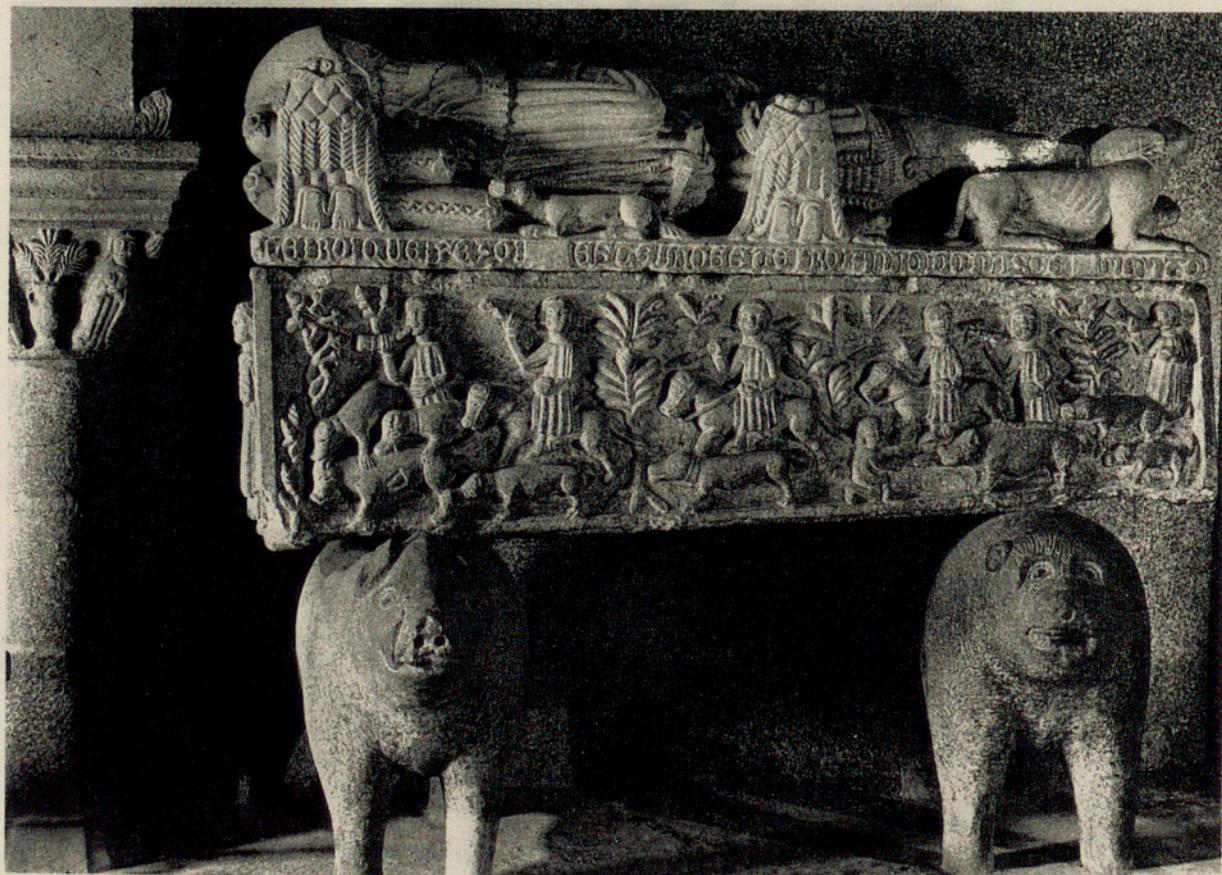
En la región gallega no sólo perdura la tradición románica, con resonancias del Pórtico de la Gloria, aparte de Tuy, San Martín de Noya (siglo XIV) y San Julián de Moraime, sino que pueden encontrarse fácilmente rasgos cristalizados en forma de arte popular, ligados a la profunda tradición de la cantería en granito, que remontan a las fuentes del arte celta y aparecen en ocasiones con los más extraordinarios giros estilísticos, ofreciendo similitudes capaces



Fig. 61.—SEPULCRO (MUSEO DE SAN MARCOS, LEON).



Figs. 62 y 63.—CAPITELES Y MENSULAS DE LOS CLAUSTROS DE LAS CATEDRALES DE LEON Y OVIEDO.



Figs. 64, 65, 66 y 67.—SALVADOR Y ESCULTURA DE ALFONSO XI, EN LA CATEDRAL DE OVIEDO. VIRGEN, DE CORIAS. SÉPULCRO DE FERNÁN PÉREZ DE ANDRADE, EN LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO, DE BETANZOS.

de desconcertar al observador, por su proximidad a obras exóticas o primitivas, ejecutadas no obstante con gran seguridad y destreza.

Citaremos primeramente la muy estilizada y adelgazada imagen de la Virgen, probable resto de una portada, en la colegiata de Santa María del Campo (La Coruña), escultura híbrida en la que se enlazan estrechamente el hieratismo primitivista y una técnica relativamente avanzada que se prueba con éxito en el rostro muy afortunado de Nuestra Señora. Versiones populares del gótico las encontramos en la iglesia, construida en 1385, de San Francisco de Betanzos, cuyos capiteles rezuman espíritu románico, pero cuya Epifanía del tímpano es ya claramente gótica. También en Betanzos (La Coruña), en la parroquia de Nuestra Señora del Azogue, hallamos otro tímpano similar del mismo tema, de parecida composición y estilo. Otros ejemplos comparables aparecen en Santiago de Compostela, dos de ellos fechados: Santa María "a Nova" (1359) y Santa María del Camino (1387). Muy toscos, creación artesana, son los de las iglesias de San Martín y San Benito, de la misma ciudad. Un ejemplo de la pervivencia de las formas arcaicas lo tenemos en el tímpano del siglo XV, que se conserva en el Museo de Pontevedra, cuya desusada composición integra en dos espacios desiguales la Anunciación y la Epifanía. Abultadas facciones, tratamiento ornamentalista de los rasgos, acentuación desproporcionada de las cabezas caracterizan esta interesante pieza, bien compuesta y de indefinible encanto.

Los claustros góticos de Galicia tienen una decoración muy simple; el mejor ejemplo lo tenemos en la catedral de Orense. Por el contrario, es de resaltar la abundancia y originalidad de la escultura funeraria gallega, creada dentro del espíritu tradicional que arranca de las imágenes románicas de reyes y de príncipes de la capilla de las Reliquias de la catedral de Santiago, cuyo último eco perdura en la tumba de la reina doña Juana de Castro († 1374) (fig. 70). Es en los sepulcros donde la fantasía y el sentimiento gallegos se expresan más poderosamente, obteniendo conjuntos formales que causan sorpresa por la valentía de la estilización, muy geométrica, que tan pronto logra obras que parecen hallarse en conexión con el arte de la América precolombina, como piezas de esquematización que creeríamos de nuestro tiempo. En estas esculturas la confluencia de románico, gótico y espíritu ancestral produce inopinadamente síntesis diversas, que escaparon sin duda alguna a la intencionalidad estética de sus autores, lo cual no obsta para que admiremos tales resultados.

En estos sepulcros podemos distinguir varios tipos: los que realizan al extremo la fórmula primitivista y geométrica ya descrita; una serie de sepulcros de caballeros cubiertos de armadura, con cierto parentesco con los similares ingleses; y, finalmente, los que se aproximan o entran ya plenamente en el estilo gótico característico, que corresponden al siglo XV. En el primer grupo tenemos la tumba de Guillermo Domingo († 1368), en la colegiata del Sar, de Santiago; los sepulcros episcopales de Tuy y Oya (Pontevedra), de geometrización impecable y extrema; los de la iglesia de Santa María "a Nova", de Noya, y el convento del Santo Espíritu de Mellid (La Coruña), que evocan de modo impresionante la tremenda esquematización de la escultura americana primitiva. Puente de enlace entre este estilo atlántico y la serie más contenida de tumbas de caballeros es el bellissimo monumento sepulcral de Fernán Pérez de Andrade († 1397), en Betanzos, cuyo sarcófago, decorado con relieves que representan escenas cinegéticas, descansa sobre un oso y un verraco (fig. 67). Tres de los sepulcros de caballeros a que hicimos alusión se hallan en el antiguo monasterio de Sobrado de los Monjes (La Coruña), y otros en el Museo Arqueológico de Pontevedra y en la iglesia de San Francisco

de Betanzos (La Coruña). En la decoración del último entra un relieve que alude también a cacerías, ejecutado con evidente desprecio de la fidelidad imitativa, pero cuyas desproporcionadas figuras tienen un dinamismo y una gracia extraordinarios. Otros sepulcros correspondientes a la fórmula esquematizante se hallan en el convento de San Francisco, de Pontevedra, y en la iglesia de San Francisco, de Betanzos.

Antes de pasar a los que se sitúan en la trayectoria puramente gótica, hemos de citar el gran monumento funerario que se halla en el paramento del lado de la Epístola de la capilla mayor de la catedral de Orense, cuya estructura y composición es gótica, si bien las abundantes figuras que cubren albanegas y sofitos se hallan sometidas a intensa geometrización en la que los ritmos adquieren un valor dominante dentro de un sistema de analogías triangulares (fig. 68).

Otros sepulcros cuya técnica y concepto liga ya con los del resto de las comarcas hispánicas pertenecen a diversos obispos y datan de distintas fechas en torno al 1450. Los encontramos en la citada iglesia de San Francisco de Betanzos, en la de San Martín de Sobrán (Pontevedra), en la parroquia de San Félix, de Santiago, y en la catedral de esta ciudad. A ésta pertenece el más importante de la serie, que corresponde al obispo de Orense Alonso López de Valladolid († 1468). Es una obra bien ejecutada, que incluso hace gala de extremo refinamiento dentro de una gran simplificación en la labra (fig. 71).

Obvio es decir que si la escultura monumental se encontró afectada de tal modo por el primitivismo latente de la región gallega, las obras de imaginería hubieron de realizarse dentro del mismo concepto casi ahistórico. Efectivamente, encontramos distintas piezas que acentúan la tosquedad o hieratismo hasta extremos inigualados, como la Virgen de Leboreiro (La Coruña) o las imágenes de santos prelados de Sobrado de los Monjes y Noya. Extraña iconográficamente y con resonancias orientales es la representación de la Trinidad de la colección Ceanharro, de Pontevedra. Sin embargo, hay también en Galicia representaciones más elaboradas de la imaginería gótica, como la Virgen de la iglesia de San Francisco, de Betanzos, o la de la catedral de Tuy (fig. 69), ambas del siglo XV, o la Virgen de alabastro, con retrato del donante, el arzobispo de Santiago Lope de Mendoza († 1445), de estilo borgoñón. También puede incluirse en este grupo la imagen de piedra de Santiago Apóstol, de la torre del Reloj de la catedral de Santiago, de 1430. Finalmente, el Calvario de la misma catedral, con pretensiones naturalistas, y ese patetismo "a priori" que suele ser la tónica de dichas composiciones.

LOS ALABASTROS INGLESES. — En Galicia, como en Asturias, se importaron abundantes piezas escultóricas de Inglaterra; entre ellas citaremos los relieves del retablo de la Virgen, consagrado en 1462, de la catedral de Mondoñedo, y el retablo de Santiago, donado en 1456 a la catedral compostelana por un clérigo inglés, pieza que muestra el disciplinado estilo y la claridad de composición que distinguen al gótico británico. Un caso ejemplar lo tenemos en el retablo de la capilla de la familia Alás, en Avilés (Asturias), obra que debe datarse, por el estilo, hacia 1450. El naturalismo de las figuras y de las composiciones se modifica profundamente por un tratamiento marcadamente geométrico, siguiendo ritmos quebrados, que se acentúan con analogías y correspondencias. Los rostros de los personajes tienden a lo impersonal, a un manierismo decorativo y simbólico. Es muy posible que éstas y otras obras perdidas de igual procedencia ejercieran influjo sobre los canteros gallegos; ya nos referimos a esta posibilidad al tratar de los sepulcros de caballeros de fines del siglo XIV.

ZAMORA. — La influencia de los principales maestros que trabajaron en la decoración escultórica de Burgos y León se deja sentir profundamente en toda la comarca castellanoleonés, es decir, en los lugares de la misma donde los edificios requirieron obras similares desde el último cuarto del siglo XIII hasta finales del XIV. En las provincias de Zamora y Soria hallamos diversas muestras de esta onda de influencia, la cual, como es natural, aparece bajo gran variedad de matices, desde obras que obedecen al influjo de un maestro determinado a otras de mayor eclecticismo o confusión estilística. Sin que en las provincias mencionadas encontremos piezas verdaderamente capitales, sí podemos reseñar obras de valía sin las cuales el panorama del gótico español quedaría incompleto, pues significan aspectos peculiares del mismo, interpretaciones ora refinadas, ora ingenuas, pero siempre con fuerza y carácter propios. Algunas de dichas creaciones constituyen, por consiguiente, derivaciones secundarias de los estilos de Amiens y Reims, cuyo influjo vimos actuar sobre Burgos y León desde el segundo cuarto del siglo XIII. Otras incorporan a estas tendencias del norte de Francia, recibidas ya en su versión hispanizada, la tradición formada en el estilo románico, del cual perduran elementos y en especial la esencia del sentido popular. En las obras que conservan su policromía original, que siempre infunde un valor primitivista, esta filiación se acentúa, tal vez en detrimento de la estricta plasticidad escultórica, pero no del valor humano e iconográfico.

Tenemos en primer lugar, dentro de este grupo, la bella portada principal de la colegiata de Santa María la Mayor, de Toro (Zamora), cuyo conjunto, constituido por tímpano, dintel, arquivoltas, jambas y parteluz, es de un gran efecto decorativo y de verdadera belleza, pese a la cierta esquematización formularia que el escultor imprimió a las figuras, nota que la policromía subraya, como se acaba de decir (fig. 72). En el tímpano se representa la Coronación de la Virgen, a la que está dedicado el portal, y en el dintel vemos su Dormición. Ángeles, profetas, prelados y diversos personajes tañendo instrumentos musicales llenan las seis arquivoltas, sobre las cuales hay aún otra franja de enmarcamiento con escenas del Juicio Final, rematando la figura de Cristo como Juez en la clave. El estilo es indudablemente un resultado de la influencia del Maestro de la Coronaría de Burgos, aunque ciertas características peculiares de su manera han desaparecido y una simplificación constante altera lo que podrían ser logros naturalistas; en efecto, la plasmación del movimiento se ejecuta según esquemas casi geométricos, y siempre que la simetría bilateral puede apoyar con su sensación de seguridad la composición, es introducida.

Aunque la simple alineación de figuras en dos procesiones, de bienaventurados y de condenados, da cierta monotonía a la serie de relieves del enmarcamiento, es ésta una de las partes más atractivas del conjunto; al aparecer las figuras en la misma dirección que las del dintel, es decir, marcando el eje vertical, sobre todo en la zona cercana a la clave, contrastan vigorosamente con las estatuitas de las dovelas, y, frente a la impresión de dinámica rotación que éstas producen, las del Juicio Final surgen serenas y claras ante la mirada del contemplador. Son asimismo muy graciosas las que componen la escena de la Dormición de María, del dintel, bajo arquería con el esquema acastillado de rigor. Las ménsulas tienen figuras agachadas, siguiendo la tradicional costumbre, y la ornamentación de capiteles y doseletes está bien ejecutada.

La Virgen con el Niño del mainel es de una gran sencillez. El manto pende de modo que casi no se advierte desde el frente; la túnica, con pequeños y poco profundos pliegues verticales, es apretada en la cintura con una correa cuyo extremo pende hasta el límite de la túnica.

El cuerpo posee una mera presencia espiritual, con casi imperceptible movimiento hacia su lado izquierdo, cuyo brazo sostiene al Niño, tratado de idéntico modo. El rostro es bello y sonriente. Una gran corona recuerda la de la Virgen Blanca, de León; las figuras de las jambas, profetas, ángeles y reyes, parecen de estilo más avanzado, con defectuosidades de proporción, pero dotados de cierta finura de labrado y lejanas reminiscencias del estilo de Reims.

En el interior de la Colegiata son dignas de mención unas estatuas que componen un grupo de la Anunciación, un San Juan Evangelista y un Santiago Apóstol. Se nota en ellas la misma, o acaso mayor, mezcla de componentes relativamente avanzados y factores arcaicos, en particular en lo que concierne al santo de Patmos, cuyo rostro es casi románico. El grupo de la Anunciación, más perfecto, se halla también más próximo al estilo del Maestro de la Cornería, como se advierte por el grosor de los ropajes, movimiento del plegado y ruptura de éste sobre los pies de las figuras. Son también interesantes las figuras del Tetramorfos, que se halla en los arranques de la cúpula. Parecen debidas al autor del grupo de la Anunciación, o más bien a un discípulo de éste, hábil en refundir lo gótico y lo románico, como se ve especialmente en el ángel, símbolo de San Mateo. Los animales son plasmados imaginativamente y con gran sentido decorativo y dinámico; el toro resulta sobrecogedor y solemne el águila.

Citaremos también el sarcófago que se halla en el ábside lateral derecho correspondiente a principios del siglo XIV y realizado según la fórmula usual: relieves con escenas del funeral en el frente lateral y la yacente del finado sobre la tapa. El personaje apoya las manos sobre el pomo y la vaina de su espada; es de destacar la fina ejecución de los largos y regulares pliegues, cuyo esquema lineal resalta contra la desnudez del muro de fondo del arcosolio.

En la iglesia de San Lorenzo de Toro hay otro sarcófago de características bien diferentes a las del que acabamos de citar. La falta de su tapa nos impide formarnos una idea completa de su estructura y decoración, pero se señala por su escasa altura, comparativamente a la longitud y por tener una serie continua de figuras en relieve constituyendo una sola escena, no repartida en grupos o composiciones parciales bajo arquería, como en la inmensa mayoría de sarcófagos góticos. La escena plasmada en éste es, sin embargo, la usual del funeral; los personajes llenan materialmente el espacio bidimensional, pues tocan con las cabezas en el resalte del enmarcamiento; en conjunto tiene esta obra, que data de fines del XIII, a juzgar por el estilo, un marcado sabor clásico. En el testero hay una escena del Calvario cuya ejecución es buena, aunque algo sumaria.

Dentro de la provincia de Zamora encontramos otras valiosas muestras del gótico de la primera mitad del siglo XIV en la portada de La Hiniesta, la parte superior de cuyo tímpano representa el Juicio Final, y la inferior, bajo arquería, otras escenas de la Vida de Cristo. Aquí el estilo no posee la clara filiación que vimos en la colegiata de Toro. Hay una mezcla de incipiente pictoricismo y a la vez un resto de arcaísmo en la posición del Cristo como Juez, en tamaño bastante mayor que las figuras arrodilladas de la Virgen y San Juan, que a su turno exceden considerablemente el de los ángeles colocados de pie sobre el trono del Altísimo y a ambos lados del mismo. Es una obra similar a las que vimos como productos de taller en las catedrales de Burgos y León, pero la creemos más avanzada por su progresión hacia el realismo y la libertad de diseño en escenas y plegados, donde aparecen muchos esquemas curvilíneos. Las arquivoltas están decoradas con bustos que emergen frontalmente bajo arquerías. Tras ellas hay un enmarcamiento de follaje bastante sometido a una estilización artificial. En



Fig. 68.—CATEDRAL DE ORENSE: SEPULCRO DE UN OBISPO. EN LA CAPILLA MAYOR.



Figs. 69, 70 y 71.—CATEDRAL DE TÚY: VIRGEN. CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA: ESTATUAS YACENTES DE JUANA DE CASTRO († 1374) Y DEL OBISPO DE ORENSE ALONSO LÓPEZ DE VALLADOLID († 1468).

los muros laterales, entre los cuales se abre el portal descrito, encontramos una serie de esculturas de desigual época y valor, que no fueron ejecutadas para su emplazamiento en ese lugar, sino aprovechadas más tarde, como se advierte por sus distintos estilos y tamaños.

A pesar de su tiesura y de la excesiva estilización, poseen valor artístico y carácter las dos efigies de madera, yacentes, de los sarcófagos de San Martín de Castañeda (Zamora); muy simétricas y afiladas, estas figuras son intensamente góticas. Un estilo diametralmente opuesto, lleno de alada gracia y de soltura técnica, es el que preside el grupo de la Anunciación, de la iglesia de Santa María del Azogue, de Benavente, en la misma provincia de Zamora. Se ve claramente la relación de estas dos esculturas con la Virgen de la Esperanza, ejecutada hacia 1300 en León, la cual fué estudiada en su lugar correspondiente (v. pág. 60).

SALAMANCA. — En la Catedral Vieja de Salamanca encontramos varias obras de escultura del primer período gótico, dignas de mención. En primer lugar, el grupo de la Anunciación, que muestra una influencia burgalesa, sobre todo en lo que concierne al plegado, que rompe como en las piezas debidas al Maestro de la Coronería (figs. 73 y 74). La hispanización es muy intensa; menos lirismo, más sequedad y tiesura, y una expresión como de convencida dignidad, que se encuentra con bastante frecuencia en las imágenes religiosas del arte español. Técnicamente, esta rigidez interna no deja de manifestarse por cierta mecanización y endurecimiento de los mantos, en especial el de San Gabriel. Los rostros son bellos; las manos, sobre todo las de la Virgen, son delicadas y pulcramente ejecutadas. Obvio es añadir que el canon es alto, sereno y majestuoso; no hay apenas representación de movimiento, y éste se forma por el ademán de los brazos y el rasgo de caída de los ropajes, espesos, como los de la obra de Burgos.

Nos enfrentamos a continuación con un valioso grupo de monumentos funerarios del siglo XIII, correspondientes todos ellos al último cuarto de la centuria, siendo de notar que en alguno se utilizan aún elementos decorativos musulmanes, como frisos de mocárabes. La estructura de estos monumentos suele ser la siguiente: dentro del arcosolio, decorado en su frente, en arquivolta y capiteles, y a veces también en las enjutas, se aloja el sarcófago con relieves en el frente lateral y con la yacente del finado sobre la tapa. En el muro del fondo, grupos escultóricos, por lo común la Crucifixión. El primero de estos sepulcros es el del chantre Aparicio († 1287), primorosamente labrado con figuras de ángeles en la arquivolta, dos personajes escribiendo sobre facistoles en las enjutas y la Epifanía y Presentación de Jesús en el Templo, en el frente lateral (fig. 76). La yacente, cuyo rostro se vuelve hacia un lado, presenta una simplificación de formas que elimina a la vez los detalles naturalistas y lo ornamental, consiguiendo de este modo intensa monumentalidad. La Crucifixión del muro del fondo está muy bien resuelta en composición y ejecución. De la mano de este escultor es posiblemente un relieve, en el que puede verse al pontífice Clemente IV otorgando indulgencias a un prelado que dobla la rodilla derecha a su lado.

Otro sepulcro interesante es el de doña Elena († 1272), en el que lo más notable es el relieve del frente lateral, con escenas del funeral. Mejor que éste es el de Fernando Alonso († 1285), con un extraordinario relieve de fondo en estructura similar a la de los retablos de piedra, y que en sus tres zonas horizontales plasma, de arriba a abajo, a Cristo como Juez, con la Virgen, San Juan y dos ángeles (fig. 75); la Epifanía y los Apóstoles. El relieve del frente lateral representa como el del sepulcro anterior, escenas del funeral. Por desgracia, casi todos estos

relieves están bastante dañados, y ello impide justipreciar la calidad de la labra, que se revela buena por lo acertado de las composiciones, las proporciones y los ritmos. La yacente tiende a la simplicidad, aunque sin lograr la pureza y rotundidad que señalamos en la tumba del chantre Aparicio. Finalmente, mencionaremos el sepulcro del arcediano Alonso Vidal († 1287), de características muy parecidas al anterior, con la supresión del grupo de fondo, sustituido aquí por pinturas sobre el muro. Acabado el siglo XIII, diríase que en este lugar se acaba también el poder inventivo de la creación, y vemos que las fórmulas se repiten cayendo en lo convencional y renovándose en mínimos aspectos y detalles. Así, tras el grupo de monumentos que acabamos de considerar, aludiremos a los que pertenecen al siglo XIV en su primera mitad, que son: el del llamado Don Pedro († 1324), el correspondiente a Rodrigo Díaz († 1339) y el del arcediano Diego López († 1342). Un tercer grupo de monumentos funerarios pertenece a la segunda mitad del siglo XIV; mencionaremos el que se halla en la capilla de Santa Bárbara, y es de su fundador, el obispo Juan Lucero († 1359), sin otra decoración que la yacente, firme, con tendencia al realismo (fig. 77), y el de un caballero llamado García Ruiz, de hacia 1380, también constituido sólo por la yacente, que mezcla rasgos estilísticos regresivos a los avanzados propios del momento; ornamentalismo en el trazado de las facciones, rigidez dentro de la ampulosidad de movimiento formal, tendencia a la corporeidad acusada. Hay varios sepulcros en la iglesia de San Miguel de Alba de Tormes (Salamanca), que corresponden a la época y estilo descritos, es decir, reminiscencias del siglo XIII en el XIV.

Por último, consideraremos brevemente la imaginería salmantina del XIV. Lugar importante debe ocupar la armoniosa efigie de Nuestra Señora con el Niño entre dos figuras de ángeles, de la catedral de Ciudad Rodrigo. Es sobremedida adecuada la justeza de proporciones y el enlace de las distintas partes de la obra por medio del ondulante movimiento del manto; la cabeza es muy hermosa, con la sencilla corona y la cabellera partida. El Niño se asienta sobre la rodilla izquierda con naturalidad, y es una buena representación infantil, cuyo diseño entra a formar parte del conjunto de la obra con obligado enlace rítmico. También hemos de decir algo de los Calvarios y Cristos de esta comarca, que siguen el tipo burgalés, cada vez más trágico y realista, en las interpretaciones que avanzan hacia la imaginería barroca. El Calvario de la ermita de Zamagón (Salamanca) es característico, pero más lo es el de Barco de Ávila, a cuyo tipo pertenecen los de Carrión, Paredes y Castroverde. Cuerpo muy caído, brazos distendidos, anatomía acusada con rigor de sacrificio, coágulos de sangre en serie que adquieren dramático valor decorativo, cabeza que se hunde sobre el pecho en gesto brusco.

ÁVILA. — En la catedral de Ávila, la fachada norte presenta decoración escultórica de estilo gótico, en la que puede verse una estatua del Señor centrado la galería que da sobre la portada, dos esculturas en las enjutas de ésta, más los abundantes relieves que componen las arquivoltas y tímpano y las estatuas de las jambas; estas últimas dan lugar a uno de los apostolados más completos de la escultura gótica de Castilla (figs. 79 y 80). En la cima del tímpano está representada la Coronación de la Virgen, y en la parte media, el Juicio Final, mientras la zona inferior, a modo de friso, se integra con escenas de la vida de Cristo. Toda la composición es severa y arquitectónica, bastante apegada a la tradición románica; con el Pantocrátor dentro de aureola almadrada y grupos de ángeles alojados en espacios independientes, en dos bandas horizontales. En las arquivoltas se desenvuelve toda una compleja iconografía relativa a la resurrección de los muertos, torturas de los condenados en el infierno,



Fig. 72.—COLEGIATA DE TORO: PORTADA PRINCIPAL.



Figs. 73 y 74.—CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA: ARCÁNGEL Y VIRGEN DE UNA ANUNCIACIÓN.

visiones angélicas y grupos de figuras o personajes aislados tocando instrumentos musicales.

La conservación es algo deficiente, pero no impide justipreciar la pureza del estilo, sólo en la distribución afectado por sus orígenes románicos, pero que en el diseño y ejecución se manifiesta como netamente gótico, aun cuando con cierta tendencia al arcaísmo y la rigidez, lo cual puede comprobarse especialmente en la efigie de Cristo como Juez, y en la Coronación de la cima del tímpano. Es un arte de influjo burgalés, modificado en el sentido de una mayor severidad y tristeza; la tiesura de los Apóstoles de las jambas, su exigua corporeidad, su verticalismo profundamente acentuado en modo alguno parecen resultado de deficiencias técnicas, sino más bien de una determinada voluntad de expresión. La adelgazada espiritualidad de los infantes de las torres burgalesas, la contención y relativo hieratismo de algunos grupos de esculturas de las jambas del crucero sur de la catedral de León, se transforman aquí en una seca tortura, y los valores decorativos desaparecen casi ante lo patético. Es posible, sin duda, que este carácter se halle subrayado por la pérdida de detalles debida a la acción de la intemperie sobre la piedra; algunas estatuas están muy maltratadas y casi han sufrido la desaparición de sus rasgos fisionómicos.

En el interior de la catedral abulense hemos de detenernos en la Virgen del claustro, rígida y monumental, que conserva una expresión de arte popular y cierta reminiscencia románica en su estructura formal gótica (fig. 81). También son dignos de mención varios sepulcros que enlazan estilísticamente con los de León y Salamanca. El primero de ellos, correspondiente al obispo Bernardo († 1292), tiene en el frente lateral del sarcófago relieves que reproducen los del perteneciente al obispo Martín, de la catedral leonesa. Aquí la calidad es inferior y la conservación bastante mala. El relieve del muro de fondo representa la Ascensión del alma del finado y personajes bajo arquería, todo lo cual se halla bajo un friso de mocárabes. La estatua yacente tiene alguna monumentalidad. Más decorativo es el monumento funerario de Esteban Domingo, en la capilla de San Miguel, con un friso entre mudéjar y románico, esculturas en las enjutas, arquivolta con ángeles, la Crucifixión y escena del funeral en el muro del fondo (fig. 82). El estilo de los relieves, en especial de la Crucifixión, es bastante similar al del sepulcro anteriormente citado, de filiación leonesa. Finalmente, encontramos otro monumento perteneciente al obispo Blasco († 1341), cuyo relieve de fondo sigue muy de cerca al de la capilla de San Miguel, también en un estilo de calidad mediana, obra de artesano distinguido más que de escultor de valía. La yacente está estructurada según la fórmula tan repetida; el plegado se resuelve sin finura ni particulares acentos expresivos (fig. 83).

SORIA. — En el sepulcro del obispo Rodrigo Jiménez de Rada († 1247), la yacente aparece labrada en el frente lateral del sarcófago, dentro de sencillo enmarcamiento y reposando sobre los tres leones bastante arcaicos que soportan la pieza (fig. 84).

La catedral de Burgo de Osma se halla bajo la influencia de Burgos, siendo posible que el maestro Enrique interviniera en los planes de su construcción. Sin embargo, en lo que respecta a la escultura, la filiación se establece de diferente modo; vemos en las figuras del dintel de su portada principal un esfuerzo por aproximarse a la clásica pureza del Maestro del "Beau Dieu", que diera cima a la portada del Sarmental burgalesa, y en las estatuas de las jambas se percibe la conexión con los grupos del portal del claustro, asimismo de la catedral de Burgos (fig. 86). La figura de Cristo mostrando sus llagas, del mainel de la portada principal de Burgo de Osma, es obra más tardía que corresponde al siglo XV.

Volviendo al dintel, encontramos en el mismo una sucesión de personajes simétricamente distribuidos a ambos lados del lecho de la Dormición de la Virgen, cuya alma asciende al cielo entre dos ángeles. Las figuras barbadas de los Apóstoles tienen una gran dignidad y cierto arcaísmo; la conexión entre unos y otros está más indicada que realmente expresada, y algunos detalles de la ejecución son bastante sumarios. Sin embargo, la variedad y corrección de plegados, la severidad de los rostros, la deliberada contención de ademanes y la pulcritud general de la obra hacen de ésta una de las bellas adaptaciones hispánicas del estilo de Amiens. Las figuritas de las arquivoltas: reyes con instrumentos musicales, ángeles con distintos atributos, efigies femeninas, etc., pertenecen posiblemente a la misma mano en su mayoría, si bien hay algunas considerablemente más primitivas, relacionadas con las que aparecen en las arquivoltas de la portada del claustro, de gran rigidez y abundando en desproporciones de bulto y en excesivas tosquedades.

Las esculturas de las jambas componen dos grupos de tres estatuas, uno a cada lado de la puerta (fig. 87). El que vemos a la derecha, con Salomón, la reina de Saba y un personaje con espada, es tan interesante como el de la izquierda, con la Anunciación y otra figura barbada. Las seis esculturas parecen obra de un artista que conocía bien la decoración escultórica burgalesa y que particularmente se había inspirado en los dos grupos de las jambas del portal del claustro. La conexión con la Anunciación de dicho lugar es menor, aparte el parecido que dimana del tema y que se percibe en la figura de San Gabriel y no en la de la Virgen, muy distinta de la que ejecutara en Burgos el Maestro de la Cononería. El parecido del rey Salomón y el resto de figuras con el grupo de la jamba derecha del portal del claustro burgalés es mayor, aunque tampoco expresa una dependencia total y directa, sino, mejor, una participación en la atmósfera estilística. En resumen, las esculturas de Burgo de Osma son menos perfectas, menos refinadas, pero, acaso por lo mismo, más españolas. En su eclecticismo se mezclan otros influjos, como el del Maestro de las Torres de Burgos, si bien los tipos representados son mucho menos idealizados. Todas estas estatuas aparecen bajo una arquería, en fuerte resalte y entre columnas adosadas contra el muro. Es digna de mención la espléndida ornamentación vegetal estilizada de la arquería ciega que se halla bajo el nivel de las estatuas, y asimismo la que corre por el enmarcamiento de las arquivoltas. El portal es, en conjunto, muy hermoso, aunque sería preferible que se sustituyera el tímpano con leve y disidente decoración renacentista por otro enteramente liso que, cuando menos, no perjudicara el magnífico efecto de la suma de esculturas góticas. Éstas, con excepción del ya citado Cristo del parteluz, deben fecharse en el tercer cuarto del siglo XIII o muy poco más tarde.

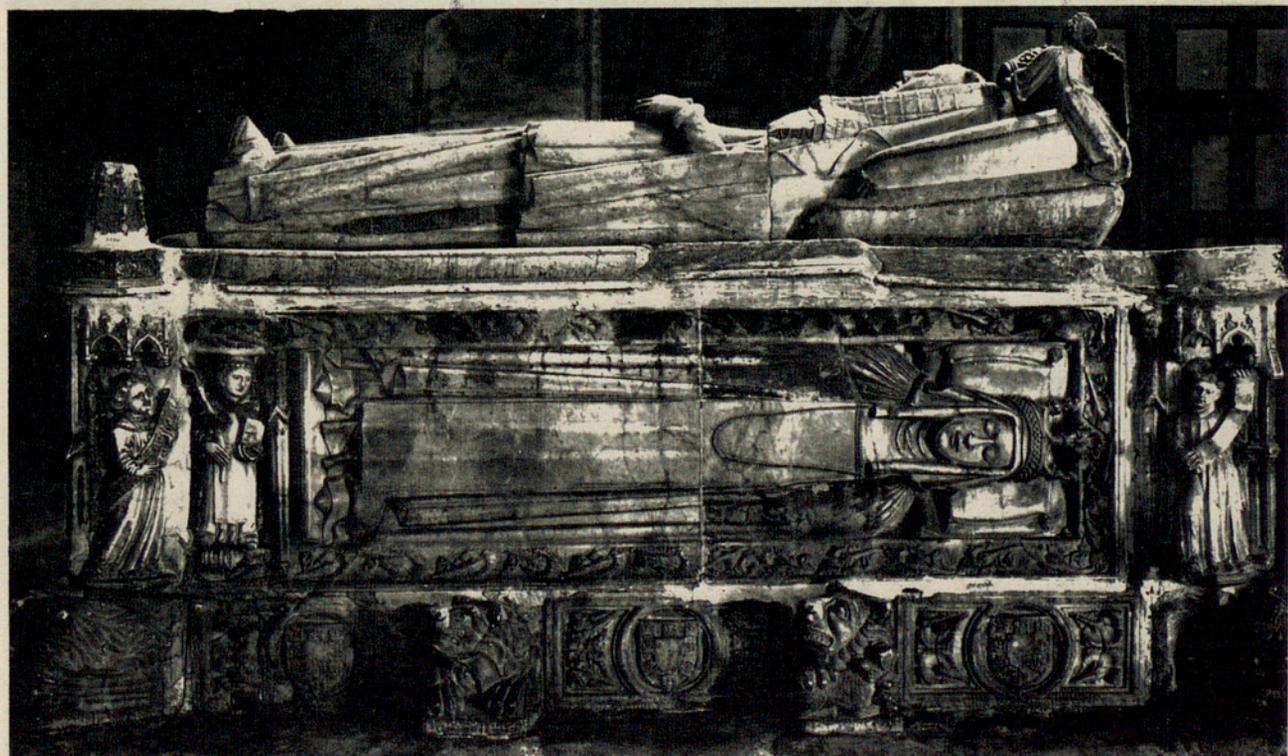
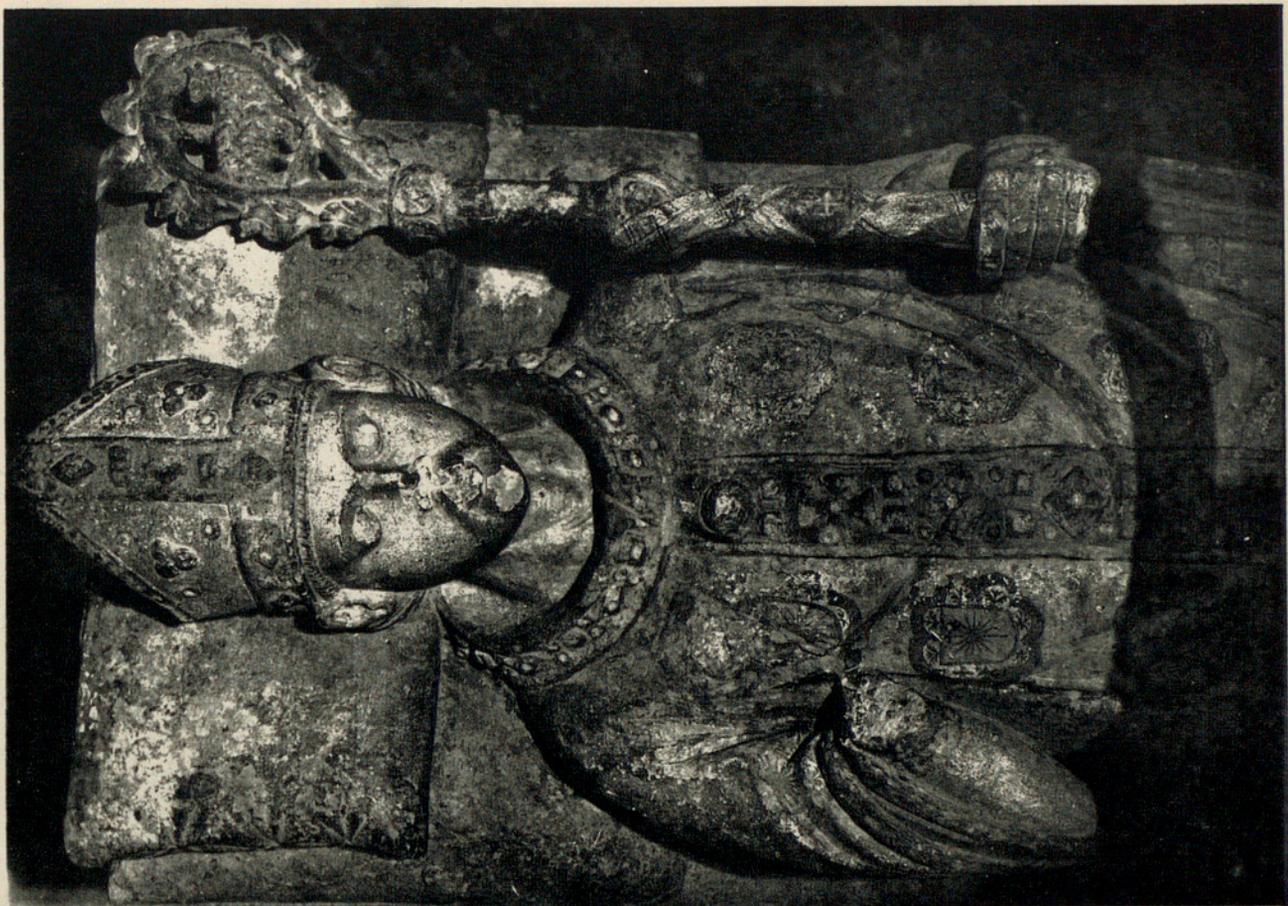
En el interior de la catedral está el monumento funerario de San Pedro de Osma, con curiosos relieves en los frentes laterales del sarcófago que reproducen escenas de la vida del santo en un estilo muy libre, inventivo y popular, concibiendo y empleando el espacio a la manera románica y esquematizando las figuras en lo posible, aunque sin dejar de caracterizarlas. Sobre la tapa, bajo el yacente, aparecen ángeles y llorones que bullen en tropel bajo los almohadones y el manto del finado (fig. 85). La efigie de éste obedece a la forma convencional de representación; la ejecución no es muy sutil y la creemos obra de taller debida a los colaboradores del autor de las estatuas de las jambas.



Fig. 75.—CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA: SEPULCRO DE FERNANDO ALONSO († 1285).



Fig. 76.—CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA: SEPULCRO DEL CHANTRE APARICIO († 1287), EN EL CRUCERO.



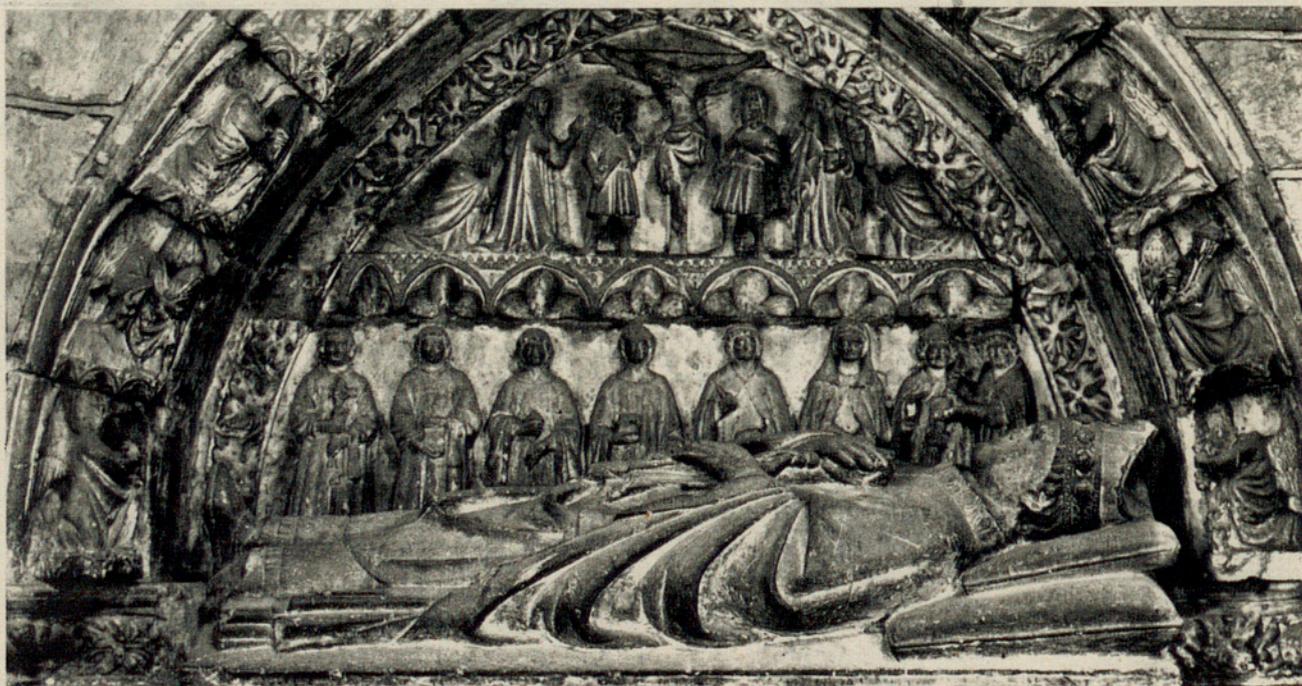
Figs. 77 y 78.—CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA: SEPULCRO DEL OBISPO JUAN LUCERO († 1359), EN LA CAPILLA DE SANTA BÁRBARA. SEPULCRO DE DOÑA BEATRIZ DE PORTUGAL, REINA DE CASTILLA, EN LA IGLESIA DE SANCTI SPIRITUS, DE TORO.



Fig. 79.—CATEDRAL DE ÁVILA: PORTADA DE LOS APÓSTOLES.



Figs. 80 y 81.—CATEDRAL DE ÁVILA: ESCULTURAS DE LA PORTADA DE LOS APÓSTOLES Y VIRGEN «LA MAYOR», EN EL CLAUSTRO.



Figs. 82 y 83.—CATEDRAL DE ÁVILA: SEPULCROS DE ESTEBAN DOMINGO Y DEL OBISPO BLASCO († 1341).



Fig. 84.—SEPOLCRO DEL ARZOBISPO GIMÉNEZ DE RADA († 1247), EN EL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE LA HUERTA.

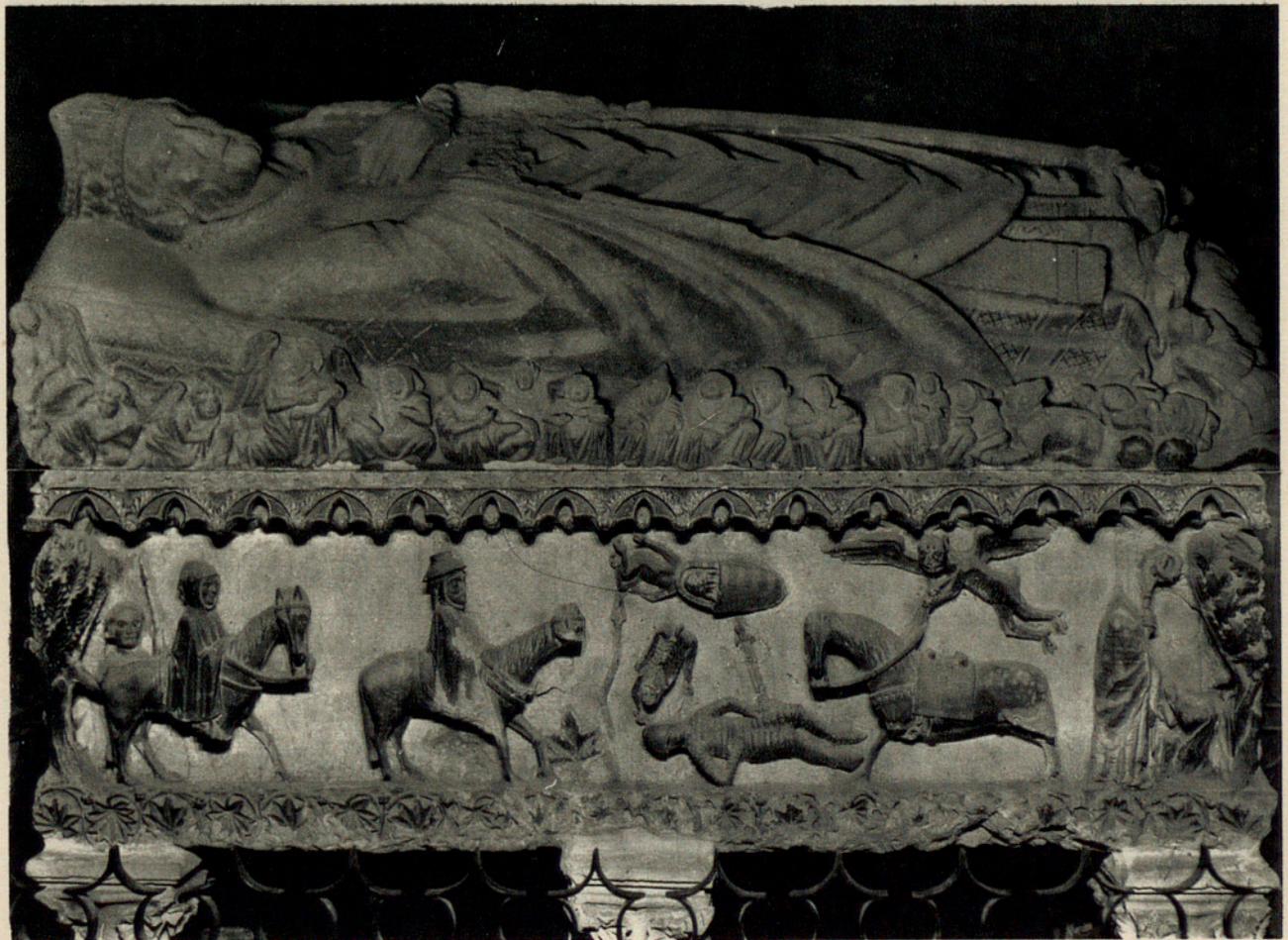
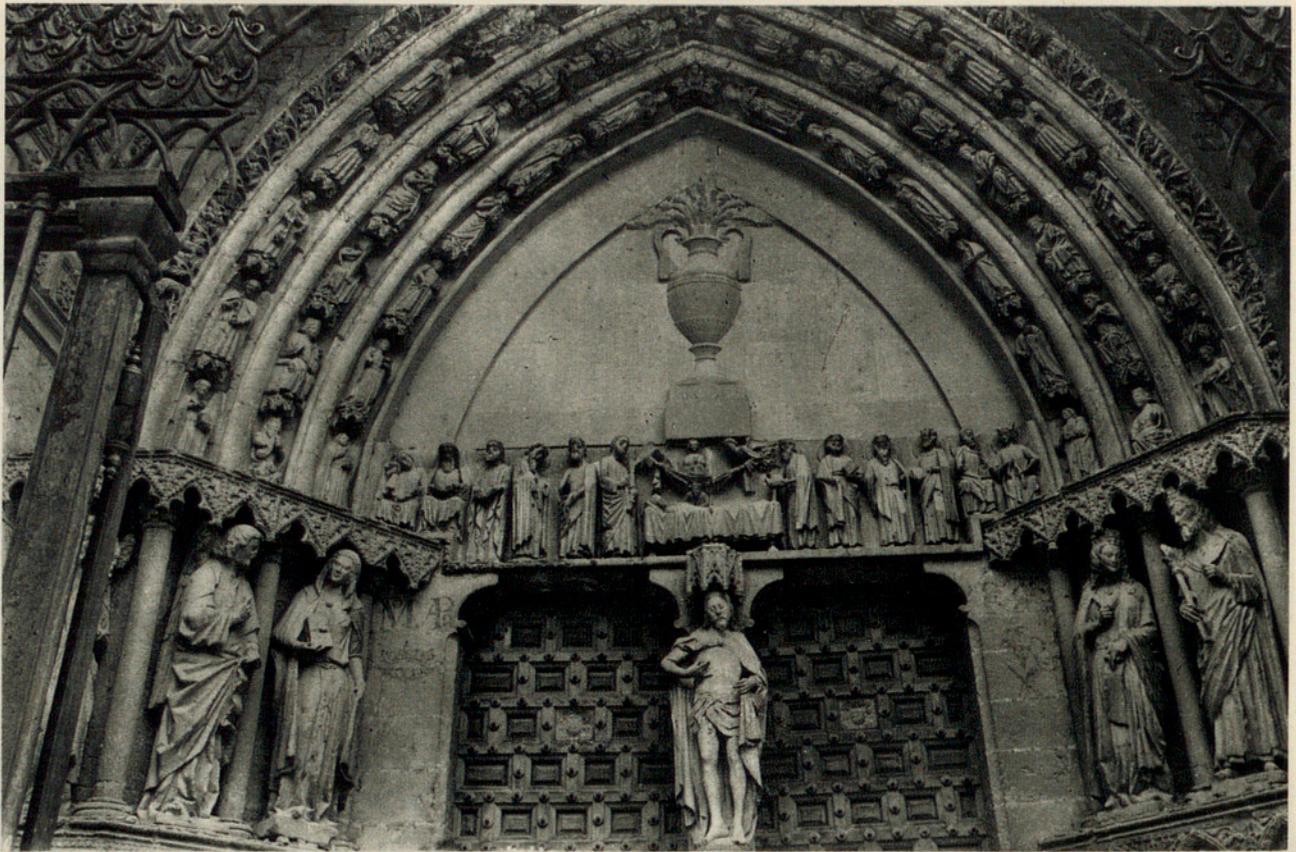


Fig. 85.—SEPOLCRO DE SAN PEDRO DE OSMA, EN LA CATEDRAL DE BURGO DE OSMA.



Figs. 86 y 87.—CATEDRAL DE BURGO DE OSMA: PORTADA PRINCIPAL.

La catedral de Toledo, cuya primera piedra fué puesta por el rey Fernando III y el arzobispo Ximénez de Rada, en 1226, tardó más de cinco siglos en verse terminada, confundiéndose en ella la labor de las distintas generaciones y constituyendo un heterogéneo conjunto de estilos. De sus estructuras, sólo la parte baja corresponde a la Edad Media, ejecutada en un gótico fuertemente influenciado por lo mudéjar, aunque haya elementos aislados con pureza casi francesa, como, por ejemplo, la portada del Reloj, de la segunda mitad del siglo XIII, época de la que resta escasa decoración escultórica. Más frecuentes se hacen las obras en el siglo XIV, centuria en la que fueron realizadas las tres puertas de la fachada principal y la mayor parte de la fábrica de las naves laterales y del claustro, comenzado éste en 1389. Desde el siglo XV al XVIII prosiguió la obra de terminación y embellecimiento de la catedral, la cual llegó a constituir el tesoro artístico más importante de España.

Un numeroso grupo de esculturas se halla en la actual Capilla Mayor, a donde fué trasladado de otros emplazamientos, cuando dicha capilla fué reformada por completo, hacia 1500, encontrándose actualmente en la misma esculturas del XIII, procedentes de la capilla de los Reyes Viejos, otras del XIV, y finalmente las correspondientes al período que se abre a fines del XV. Los cuatro paños laterales del muro que cierra el ábside tienen decoración gótica muy tardía y terminan en dos pilares denominados "del Alfaquí" y "del Pastor de las Navas", por creer que, entre la cantidad de estatuas de piedra que forman parte de la ornamentación, hállanse representados el alfaquí toledano Abu Walid y el legendario pastor que guió a los ejércitos cristianos en la batalla de las Navas de Tolosa. Los dos paños de los lados del presbiterio datan de la segunda mitad del siglo XIV y principios del siguiente, y presentan los escudos de los arzobispos Pedro Tenorio (1376-1399) y Pedro de Luna (1404-1414).

Respecto a la escultura del XIII y del XIV, encontramos primeramente las figuras de santos y ángeles colocadas en los arcos de las galerías altas de la Capilla Mayor y en las enjutas de los arcos de debajo. Son de distintos tamaños y de desigual calidad, y, en general, son convencionales y rígidas. Los ángeles de las enjutas, sosteniendo incensarios, muestran mayor regularidad y pureza de estilo, relacionándose con otras esculturas de la catedral, que luego veremos, de las que parecen copias o labor de seguidores. La colocación actual de muchas piezas es bastante arbitraria.

La gran antología escultórica del período gótico atesorada en esta Capilla Mayor se inicia verdaderamente con las efigies de reyes procedentes de la capilla de los Reyes Viejos, construída como panteón real, detrás de la Capilla Mayor, y suprimida luego. Deben de corresponder al período comprendido entre 1289, fecha de la fundación de la Capilla Real, y 1308, año en que doña María de Molina trasladó los restos de su esposo, Sancho IV, a una tumba nueva. La principal de dichas estatuas es la de un joven monarca, de pie, colocado en uno de los pilares e identificado por Orueta como Sancho IV († 1295), obra que presenta los rasgos individualizados del retrato y que revela la mano de un gran escultor (fig. 88). Por el estilo y la tipología, esta obra deriva de las que en Burgos constituyen el grupo de infantes ejecutado por el llamado Maestro de las Torres. Sin embargo, la obra toledana es más avanzada y realista. Hay en ella el mismo predominio de la verticalidad gótica, igual además aristocrático y levemente ausente y rasgos semejantes a los del presunto Alfonso X, en Burgos, pero aquí se presta acaso mayor atención a lo humano y corpóreo. Sánchez Cantón, a pesar de aceptar

en principio la identificación del personaje, pone de relieve la discrepancia con el retrato con barba del año 1285, que aparece precisamente en el solemne documento en el cual escoge sepultura en la catedral de Toledo. Acaso esta figura y alguna otra reutilizada en lugar cercano proceden de la primitiva decoración de los muros de la capilla de Reyes Viejos, mientras que otras dos sabemos que pertenecieron a las tumbas reales allí emplazadas. Se trata de dos imágenes yacentes, de madera, de principios del siglo XIV, que años más tarde volvieron a utilizarse para completar la decoración de los dos monumentos sepulcrales que esculpió Diego Copín de Holanda, hacia 1507, a uno y otro lado del retablo mayor actual, en memoria de las tumbas de la Capilla Real antes aludidas. Por lo menos, una de las imágenes parece ser masculina; viste hábito franciscano y ocupa lugar preeminente en la tumba del lado de la epístola (fig. 89). Es muy posible que deba identificarse con la imagen de Sancho IV, labrada hacia 1308, ya que le corresponde en el sepulcro frontero la imagen de Alfonso VII, nueva, labrada por Diego Copín de Holanda, que tiene a su lado una imagen trecentista inferior en tamaño y calidad. Se ha supuesto ser retrato de una reina, quizá doña Berenguela, esposa del Emperador.

Entre otras obras del siglo XIII, desplazadas de su primitivo emplazamiento, que ignoramos, destaca un grupo de la Coronación de la Virgen, colocado luego en una capilla lateral. Nuestra Señora junta las manos en gesto de oración, inclinando ligeramente la cabeza, en contraste con la recta posición del cuerpo y la más laxa posición de las piernas. El Señor, en actitud casi simétrica, se efigia con severidad solemne. Los cuerpos son delgados, casi fundidos con las vestiduras para dar el sentimiento puro de la forma corporeizada del espíritu. Los plegados describen líneas ondulantes que descienden desde los paños del tocado y los cabellos hasta el último movimiento de la tela que reposa sobre los pies, cuyas puntas son visibles (fig. 90).

Dentro de la ornamentación, que se basa en la reproducción de estructuras arquitectónicas como arquerías ciegas, doseletes y rosetones, en la de elementos vegetales y en temas heráldicos, sobresalen como característicos de Toledo estos últimos. Hay una verdadera embriaguez lírica en la repetición de los escudos de Castilla y León, que vemos por doquier, significando el carácter nacional de la catedral fundada en el enclave de los avances contra el Islam, y se comprende que en los siglos que siguieron, especialmente en el XV, se asista a una magnificación del tema heráldico hasta convertirlo en alegoría y símbolo de los poderes terrenales que permitieron la erección del templo. La influencia mudéjar se manifiesta también en esta pasión por cuanto permita a la imaginación desenvolverse en un espacio más abstracto que real, manejando figuras que son signos espirituales antes que formas representativas del mundo sensible.

PUERTA DEL RELOJ. — La obra escultórica toledana del siglo XIII de máxima envergadura es, sin duda, la decoración del portal del Reloj, que comprende las tres arquivoltas, el tímpano, jambas y mainel. En las primeras aparecen ángeles con libros, candelas e incensarios, bajo doseletes, y alguna figura de prelado. En el tímpano se desarrollan, en cuatro órdenes, diversas escenas del Nuevo Testamento.

Es evidente que integrar en una composición en relieve más de ciento veinte figuras tiene el peligro de transformar la obra, no ya arrancándola de un puro sentido plástico para llevarla a lo pictórico, sino reduciéndola al papel de la pictografía.

Hay un mínimo de movimiento y de vida rítmica. Las figuritas aparecen sentadas, en pie o arrodilladas, pero siempre es el eje vertical el dominante, y la sucesión de todas ellas, en cada



Figs. 88 y 89.—CATEDRAL DE TOLEDO: SANCHO IV Y ESTATUA YACENTE DEL MISMO, EN LA CAPILLA MAYOR.



Fig. 90.—CATEDRAL DE TÓLEDO: CORONACION DE LA VIRGEN, EN LA FACHADA INTERIOR DE LA PUERTA DE SANTA CATALINA.

zona horizontal, produce un efecto de alineación escritural más que de auténtica escultura. En los más abigarrados tímpanos de León, cual los laterales de la fachada occidental, el concepto pasaba a lo pictórico, sin descender a este peculiar estilo de figuras que parecen ofrecerse mejor a la lectura que a la contemplación.

En cuanto al estilo, aun cuando dista de constituir una muestra refinada del gótico, en cualquiera de sus direcciones, no deja de ofrecer interés por su propensión al realismo, su sacrificio ante el tema, su ingenuidad y relativo primitivismo. Vemos en el modelado de las figuras una interacción estilística de lo italiano y lo francés, que se da con mucha frecuencia en Toledo, como veremos. Al gótico de Burgos y León, de ascendencia francesa, asimilado ya por maestros hispánicos que le infunden un alma castellana, se agrega un componente de sabor pisano, que se traduce en la dulzura redondeada de las formas, en la subordinación de los detalles al conjunto, en el predominio de las cabezas sobre los plegados, en la reminiscencia de lo romano en última instancia.

En las figuras de las arquivoltas creemos advertir la mano de dos escultores cuando menos; la del autor del tímpano, que crea en los arcos las figuras de ángeles, y la del que labrara las efigies de prelados en canon muy distinto. De un estilo intermedio entre ambos, aunque acercándose más a las obras del maestro del tímpano, son las esculturas del mainel y de las jambas, cuyo conjunto representa la Epifanía. Sobresale la rica ornamentación contra la cual aparecen, incrementando por contraste la simplicidad de superficies de su tratamiento. Como obra de un maestro cuyo estilo es una derivación de fuentes diversas, se hace difícil precisarlas, pero advertimos una vez más la mezcla íntima de elementos italianos y franceses. Basta comparar, para comprobarlo, las dos figuras de fuera del lado izquierdo; mientras el rey que mira hacia la puerta puede situarse dentro de la corriente general gótica, el último personaje, el joven armado de lanza a cuyo lado asoman tres cabezas de caballo, es obra de tipología francamente italianizante (fig. 92). No obstante, el estilo, la técnica con que están ejecutadas todas las estatuas de las jambas, son los mismos. La simplificación de los pliegues, que cae en lo formulario; la resolución del cabello, proporciones, acabado, desdén por el detalle y rigidez interna de los cuerpos bajo la apariencia de fácil movimiento, denuncian la mano del autor del tímpano; las diferencias proceden del tamaño de las figuras y de la adaptación al relieve o a la escultura exenta.

Dignos de cita son los bajorrelieves, toscos y primitivos, pero llenos de ingenuidad y gracia, obra de cantería y arte popular, que aparecen en la cuadrícula del intradós del arco, con escenas religiosas y profanas. Hay un sentido poético, de figuras de gesta o de romance, en estas figurillas aisladas o en pequeños grupos.

FACHADA PRINCIPAL. — A la primera mitad del siglo XIV corresponde la decoración de los tres portales de la fachada principal; el del centro se denomina del Perdón, y en su tímpano está representada la imposición de la casulla a San Ildefonso; el de la derecha, del Juicio Final, y del Infierno, el de la izquierda (fig. 93). Se sabe que las chapas de bronce que decoran las puertas de dicha fachada principal fueron colocadas en 1337, por lo que es dable suponer que los relieves escultóricos de tímpano y arquivoltas estaban ya terminados por entonces. La obra de los portales laterales es de taller y presenta este eclecticismo propio de las creaciones rutinarias en las que el escultor, más que servirse del tema como pretexto para forjar imágenes artísticas, a duras penas cumple con la obligación decorativa e icono-

gráfica. Las composiciones son confusas, no se acusan netamente los volúmenes; hay deficiencia en proporciones, inexpresividad en los rostros y blandura en los conjuntos. Idénticos vicios se observan en las arquivoltas de tales puertas laterales.

En cambio, el portal central nos ofrece uno de los más altos ejemplos de la escultura gótica toledana, siempre dentro de la tendencia que integra la espiritualidad, casi diríamos cortesana de Reims, con el pleno formulismo italiano, subordinándose a un tiempo estas cualidades a una singular expresión que se funda en el ritmo maravillosamente equilibrado y vivo de las figuras que más parecen vivas por su sensación de movimiento que por la técnica de ejecución, bastante al margen de los valores táctiles. En el centro del tímpano y dentro de un enmarcamiento heráldico se ve el grupo formado por San Ildefonso arrodillado, recibiendo la casulla de manos de Nuestra Señora, mientras un ángel agita el incensario en las alturas, y dos subgrupos simétricos, de tres figuras cada uno, producen el necesario equilibrio, aunque sin la menor sombra de arcaísmo por la libertad con que están tratados los enlaces de los personajes, tanto en lo argumental como en lo propiamente plástico (fig. 94). El ritmo central crea un curioso diseño que une el vértice del tímpano con el punto central de la base del mismo por medio de una forma almendrada descrita a la derecha por el contorno izquierdo de la ondulante figura de la Virgen y el ala del ángel de la cima, y a la izquierda, por la casulla recibida por San Ildefonso, la parte superior del cuerpo de éste y el ala izquierda del ángel. Tras San Ildefonso vemos tres figuras tan admirablemente cinceladas como la suya, particularmente en las cabezas, nobles y líricamente expresivas (fig. 96). En el tratamiento de los ropajes puede advertirse la misma simplificación que citamos al referirnos a la obra del portal del Reloj.

Obra acaso de otro maestro es el Cristo del mainel del portal central de la fachada occidental, los apóstoles de las jambas (fig. 95) y las figuras barbadas y de ángeles de las arquivoltas, aun cuando algunas de estas últimas pudieran ser obra de taller del maestro del tímpano de la Descensión, ya que muestra carácter ecléctico. El estilo del mainel y las jambas es regresivo y amanerado, original por la profunda estilización y adelgazamiento que imprime a las figuras, en especial a la del Cristo del mainel. La ley de frontalidad es apenas violada por leves movimientos de las cabezas o del cuerpo. Cabellos, barbas y aun ojos y orejas son tratados buscando el valor ornamental de los rasgos. La ejecución es mejor que mediana, pero no puede calificarse de sobresaliente; carece de aquella verdad e intensidad que delatan el gran arte en cualquiera de sus manifestaciones. Si algunas de estas figuras ofrecen una ilusión de vivacidad por la complicación del plegado o por el ademán, tienen, sin embargo, característica fijeza interior.

OBRAS VARIAS DEL SEGUNDO CUARTO DEL SIGLO XIV.—A esta época deben de corresponder los bellos grupos en alto relieve de la capilla de San Ildefonso, terminada en tiempos del cardenal Albornoz (1339-1350). Se representa en ellos la Coronación de la Virgen (figura 97), el Juicio Final y el Señor con el símbolo de los Evangelistas. Su autor manifiesta una gran capacidad para la lírica dulzura y el fino acabado de las superficies. Su estilo se relaciona en parte con el de los artistas de la fachada principal, pero la organización de los ritmos y el sentimiento del espacio son diferentes.

A esta época debe corresponder también —aunque guardando concepción aparte— la cerca del coro y la abundante decoración escultórica de sus tres frentes anteriores. En el cuerpo

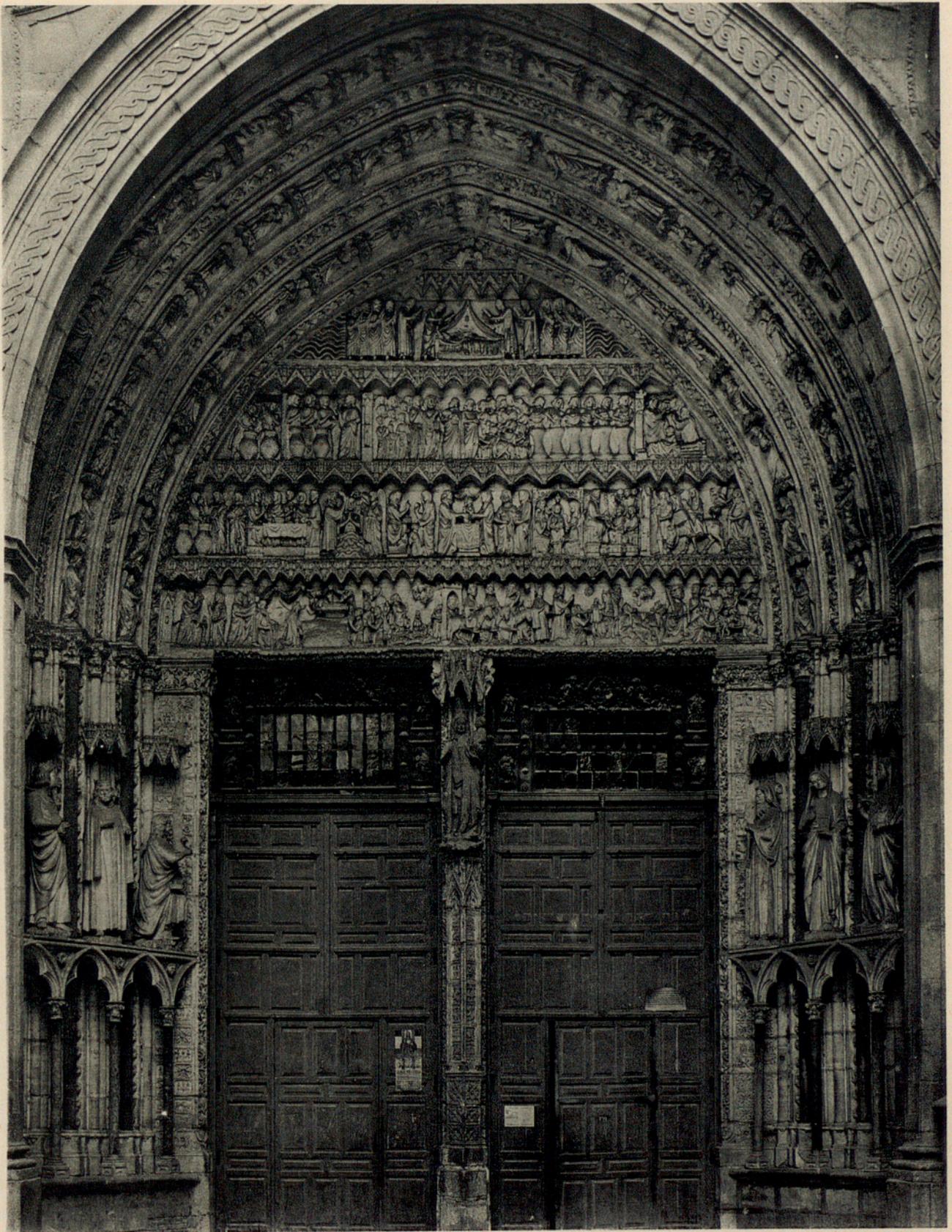
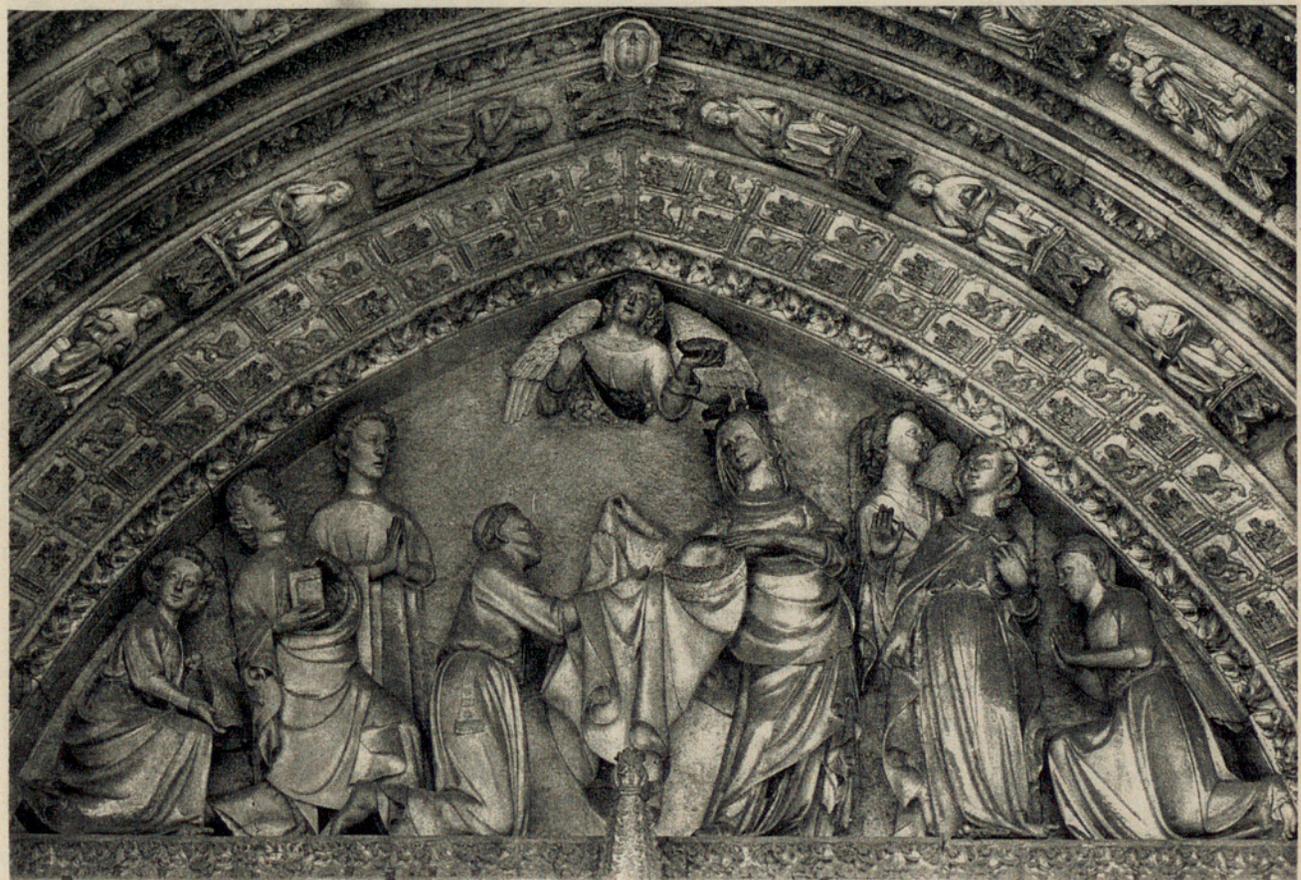
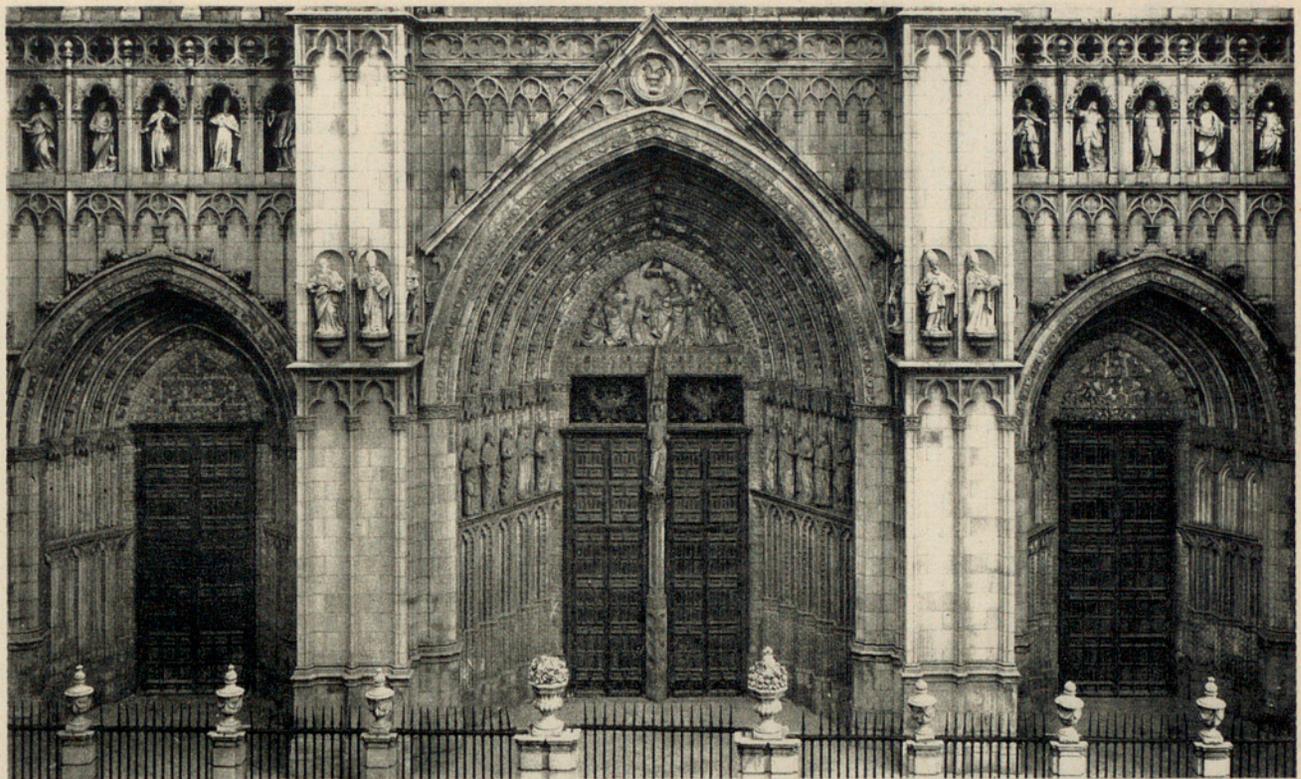


Fig. 91.—CATEDRAL DE TOLEDO: PUERTA DE LA FACHADA DEL RELOJ.



Fig. 92.—CATEDRAL DE TOLEDO: DETALLE DE LA PUERTA DE LA FACHADA DEL RELOJ.



Figs. 93 y 94.—CATEDRAL DE TOLEDO: PUERTAS DE LA FACHADA PRINCIPAL, Y TÍMPANO DE LA PUERTA DEL PERDÓN.



Fig. 95.—CATEDRAL DE TOLEDO: ESCULTURAS LATERALES DE LA PUERTA DEL PERDÓN.

bajo se ordena una serie de columnas con fustes circulares que proceden según tradición de una antigua mezquita allí emplazada; la decoración consiste en bellas ménsulas con animales y figuras humanas y arquerías labradas de alto gablete. Encima se emplazan 56 relieves —seis más fueron suprimidos en el siglo XVI en el centro del trascoro— con escenas del Antiguo Testamento, de iconografía más o menos legendaria, enmarcadas por pilastras y doseletes. En los relieves se advierte la presencia de dos maestros o períodos de construcción. El mejor estilo, de figuras grandes, a menudo casi exentas, informa en mayor o menor grado de pureza los del ciclo del Génesis en la parte del trascoro y del lado de la Epístola, en los que se desarrollan sucesivamente episodios de la Creación, de la vida de Adán y Eva con elementos de la leyenda del Árbol de la Cruz, Noé, Abraham, Isaac, Esaú y Jacob y la historia de José. Aunque la serie más perfecta sea acaso la del Árbol de la Cruz, no faltan en el resto episodios tan logrados como el de José adorado por sus hermanos (fig. 98). El orden iconográfico se completa con el muro del lado del Evangelio, que sigue con mayor o menor aproximación el libro del Éxodo, desde la figuración de las plagas de Egipto hasta la adoración de las Tablas de la Ley. Esta parte debe ser poco más tardía, y su carácter es muy distinto, de una rudeza muy particular. Las figuras son planas y desiguales, de sabor popular, más de cantero que de auténtico escultor y según un concepto muy otro del que informó los relieves antes aludidos, en los cuales, sin ser todos de una sola mano, se aprecia siempre la dirección de un maestro de excelente formación y calidad.

El arte y composición de los relieves del trascoro debió influir directamente en el de los relieves, todavía trecentistas, pero más tardíos, del muro exterior de la primera capilla de Reyes Nuevos (fig. 108), así como la estructura arquitectónica general, y singularmente la ordenación de pilares y ménsulas, hallan un eco directo en el muro que cierra lateralmente la capilla mayor (fig. 105).

También cabe mencionar en esta sección algunas estatuas de reyes de las antes aludidas, conservadas en los pilares de la Capilla Mayor y procedentes seguramente de la de Reyes Viejos. La más notable (fig. 104) ha podido ser identificada por Sánchez Cantón, como retrato contemporáneo de Alfonso XI († 1349), gracias a su semejanza con una estatua del propio monarca en el claustro de la catedral de Oviedo (fig. 65).

IMAGINERÍA. — Si pasamos ahora a considerar las más bellas imágenes sacras que atesora la catedral, encontramos primeramente el espléndido Cristo en la Cruz que se halla sobre la reja del altar mayor, probable obra de la primera mitad del siglo XIV, aún bastante estilizada y buscando sutiles relaciones de proporción y volumen que alteran hasta un grado permisible la corrección de la anatomía (fig. 99). El rostro es muy bello y característico. Es prototipo de una numerosa serie de Cristos conservados en Toledo. La Virgen sedente con el Niño, del altar mayor, obra del siglo XIII, recubierta con chapa de plata en el siglo XV, tiende de modo inequívoco al ilusionismo realista de la imaginería de nuestra patria, con una nobleza de formas que sólo admite paralelo con la pureza del sentimiento y la serena hermosura de los rostros (fig. 100).

Una de las más perfectas representaciones de Nuestra Señora, de toda la Edad Media española, es sin duda la denominada Virgen Blanca, de alabastro policromado, cuya fama ya en su tiempo se aclara por las diversas copias que de la misma se conocen, como las de Palencia e Illescas. La actitud erecta, con el Niño apoyado sobre el pecho, enriquece de por sí la parte

superior de la obra, estableciendo una correspondencia horizontal entre la cabeza de la Virgen y el cuerpo del pequeño Jesús; con esto adquiere una esbeltez prodigiosa, una simplicidad formal sólo animada por la gracia de los pliegues del manto (fig. 101).

Imágenes muy valiosas de la Virgen son también la que encontramos en un altar lateral, con el aditamento de dos ángeles renacentistas y de un fondo de aureola radiante de la misma época, y la llamada Virgen de la Estrella (fig. 102), del altar central del trascoro, con policromía del siglo XVI, que no puede ocultar la pureza gótica de unas formas que se retrotraen al estilo de Reims y a las características posiciones de cabeza que vemos en muchas de las esculturas de dicha escuela del norte de Francia. Sin embargo, la humana expresión de esta efigie nos habla de una transformación hispánica de la raíz estilística, a la que se agrega el barroquismo propio de las obras del último cuarto del siglo XIV, período al que adjudicaríamos esta escultura.

SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIV.—Dentro del siglo XIV encontramos valiosas obras escultóricas, monumentos funerarios, imágenes, cinceladuras ornamentales y decoración de portadas. En la citada capilla de San Ildefonso se halla el magnífico sepulcro del cardenal Gil de Albornoz († 1364), cuya situación —aislado, no adosado a pared alguna—, presupone un concepto espacial más rico y un sentido de mayor solemnidad (fig. 106). Sobre la tapa, la estatua del yacente, buscando el efecto pesante del volumen cerrado, no desprovisto de cierta rigidez relacionada con el funerario asunto, de muy afinadas proporciones y dando una intensa sensación de armonía y reposo. En contraste con esta monumentalidad estática, el sarcófago aparece tallado en todos sus frentes con figuras aisladas, bajo arquería, que representan la escena del funeral. Se diría que se refugian en tales personajes todos los anhelos de vida y contenido movimiento que el escultor tuvo que dejar de lado cuando se enfrentó con el problema de plasmar una efigie de difunto. Así, el claroscuro juega un papel y la arquería que cobija los personajes se anima con la luz y la sombra en realce de los menores detalles, que distan de la frialdad, y casi poseen una blandura vegetal.

De buen estilo, y con independencia de influjos italianos, vemos tres esculturas en la puerta de Santa Catalina, de la segunda mitad del siglo XIV. La ornamentación de este portal es principalmente heráldica y geométrica, pero en el mainel y sobre dos repisas que rematan las dos columnitas a ambos lados de las jambas, aparecen las esculturas aludidas. La más interesante es la figura de profeta del lado derecho, representación de Jeremías (fig. 103), que viene a constituir una derivación del estilo gótico burgalés, del grupo de David e Isaías del portal del claustro, en la misma medida que la estatua de Sancho IV derivaba de los infantes de las torres de la decoración de la misma catedral de Burgos. Por esta puerta se entró un tiempo al ámbito que ocupaba la que fué capilla de los Reyes Nuevos, destinada a la dinastía de los Trastámara, la cual se habilitó a fines del siglo XIV en el ángulo nordeste de la catedral, pero cuyos sepulcros fueron trasladados durante el siglo XVI a una capilla de la cabecera del templo. El mencionado muro tiene una ornamentación de tracería que compone diseños cuadrilobados dentro de una cuadrícula, enmarcado todo ello por bandas con los escudos de Castilla y León. En la parte superior, dicha decoración se remata por una serie de relieves interesantes, muy turgentes aunque toscos, con escenas del Nuevo Testamento, que aparecen dentro de complicada arquería y a cierta profundidad del plano externo del conjunto ornamental, lo que contribuye al efecto de vigoroso claroscuro (fig. 108).



Fig. 96.—CATEDRAL DE TOLEDO: DETALLE DEL TÍMPANO DE LA PUERTA DEL PERDÓN.

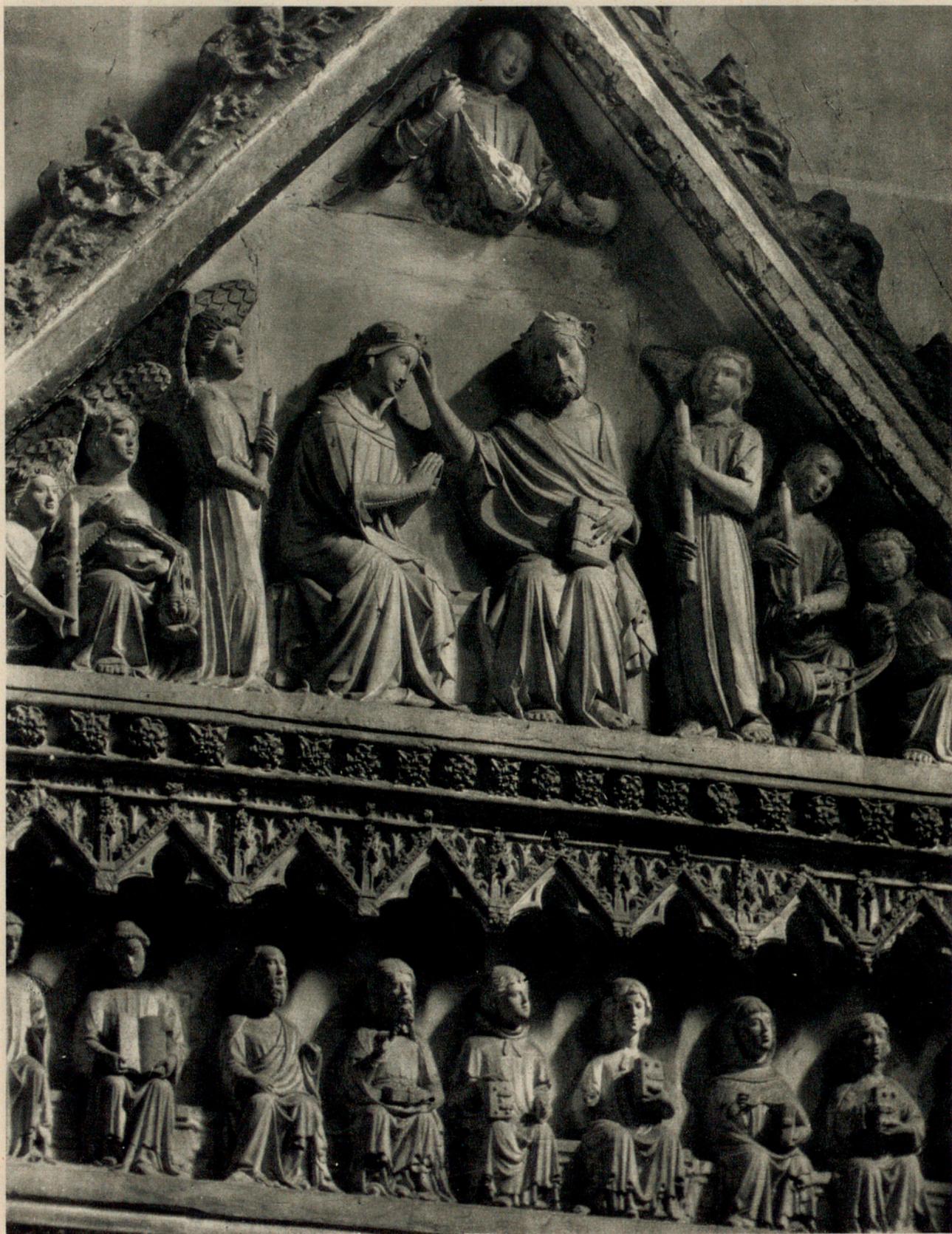


Fig. 97.—CATEDRAL DE TOLEDO: CORONACIÓN DE LA VIRGEN, EN LA CAPILLA DE SAN ILDEFONSO.



Fig. 98.—CATEDRAL DE TOLEDO: DETALLE DE LA CERCA DEL CORO.



Fig. 99.—CATEDRAL DE TOLEDO: CRUCIFIJO SOBRE LA REJA DE LA CAPILLA MAYOR.



Fig. 100.—CATEDRAL DE TOLEDO: VIRGEN DEL ALTAR MAYOR.



Figs. 101 y 102.—CATEDRAL DE TOLEDO: SANTA MARÍA LA BLANCA, EN EL CORO, Y VIRGEN DE LA ESTRELLA, EN EL TRASCORO.

En los muros laterales y en los arcosolios labrados expresamente para tal finalidad en la capilla nueva, plateresca, se colocaron, un siglo y medio más tarde, las antiguas estatuas yacentes de Enrique II y de su esposa doña Juana Manuel († 1381), ambas en el lado de la Epístola, mientras en el frontero se encuentran las de su nieto Enrique III († 1407) y la esposa de éste, Catalina de Lancáster. Las estatuas yacentes de los Trastámara tienen indudable valor decorativo con su policromía y su estilo que delimita netamente cada una de las estructuras, acentuando los miembros del cuerpo y el vestuario. Sin embargo, la ejecución es más bien ruda e incluso algo regresiva, tendiendo a la simplificación levemente esquemática y a la interpretación ornamental del rasgo. De ellas, nos parece la mejor en calidad y pureza de estilo la estatua de doña Juana Manuel, de firme rostro y aguzadas facciones y en la cual, por su suavidad, las ondas de los plegados parecen los círculos concéntricos que se forman en el líquido a impulsos de un movimiento (fig. 109). Muy ornamentados, los almohadones sobre los que reposa la coronada cabeza, contribuyen al realce de ésta; en la resolución del cuerpo hay un extremo convencionalismo y rigidez.

Finalmente, como obra ejecutada dentro del siglo XIV, tenemos la serie de esculturas que decoran la cerca de la capilla mayor, dentro de arquerías de exuberante ornamentación de tracería y heráldica (fig. 105). Tales estatuas son de valor desigual; las hay tan bellas como la Virgen y el San Gabriel de una Anunciación o el presunto retrato de Alfonso XI, envaradas como alguna efigie de prelado, o reuniendo caracteres avanzados y regresivos en esa mezcla que caracteriza la obra de tantos maestros de tercer y cuarto orden, que copian procedimientos cuya resolución exacta no comprenden en toda su amplitud técnica o estética. Policromadas estas estatuas cumplen en conjunto su cometido de decorar la cerca de la capilla mayor y dan gran esplendor a esta parte del interior de la catedral.

Obras típicas del arte toledano que alcanzó mayor difusión son dos sepulcros labrados en alabastro por el pintor y escultor Fernán González, a fines del siglo XIV. Se hallan en la capilla de San Blas y corresponden al obispo Vicente Arias Balboa y al arzobispo Pedro Tenorio († 1393), gran personalidad que influyera sobre las artes al traer de Italia al pintor Starina y al fomentar la creación de la escuela toledana con Juan Rodríguez de Toledo y otros (Ver *ARS HISPANIAE*, vol. IX, pág. 204). La ornamentación lateral de los sarcófagos se reduce a escasas figuras incluídas en medallones cuadrilobados (fig. 107). En las imágenes yacentes, los rasgos fisionómicos se individualizan fuertemente; los plegados dan ocasión a un maravilloso equilibrio de aristas y superficies que modulan en descenso desde las manos cruzadas sobre el pecho hasta los pies. La puerta de la capilla de San Blas, en cuyo interior se hallan dichas tumbas, tiene una hermosa decoración escultórica, pues, aparte de la ornamentación vegetal estilizada y muy sencilla de jambas, capiteles y arquivoltas que incluyen algún detalle figurativo y dos altos pináculos, hay dos figuras grandes sobre la puerta, contra el enmarcamiento de la misma, colocadas simétricamente y formando, pese a la cierta distancia que las separa, un grupo de la Anunciación. Tanto la Virgen como el San Gabriel son estatuas airoas, de buen estilo y en parte relacionadas con la modalidad italianizante que por lo general se deja sentir en el arte toledano del siglo XIV.

PRINCIPIOS DEL SIGLO XV. — De diferente estilo, perteneciendo ya a la transición hacia la nueva manera cuatrocentista caracterizada por la libertad del diseño y la amplitud del movimiento, tanto como por los contrastes de superficies curvas y planas, encontramos las

figuras ornamentales del espléndido grupo de ménsulas de la capilla de Santiago o del Condestable. Son figuras de profetas prodigiosamente caracterizados; por la posición agachada de estos bustos, bajo la estructura que parecen soportar, las cabezas se alzan y las frentes se arrugan en la medida que los ojos se elevan hacia la luz que viene de lo alto. Grandes barbas de ritmo flamígero, hopalandas de amplio vuelo, filacterias desplegadas en línea ondulada, todo obedece al mismo principio que identifica la agitación y la emoción.

La capilla de Santiago fué construída a expensas de don Álvaro de Luna, condestable de Castilla, y para ello se le concedió en 1430 el espacio que antes ocupaban tres de las capillas de la cabecera de la Catedral. Las referidas ménsulas debieron labrarse poco más tarde, dentro del plan inicial del recinto, destinado desde un principio a capilla funeraria, tal como acreditan los arcosolios laterales construídos al mismo tiempo. La tracería y el follaje estilizado que enriquece el gablete de los arcosolios se completan estrechamente entre sí y con las ménsulas. Por desgracia, las azarosas circunstancias de la vida del condestable debieron producir varias interrupciones en la construcción de la capilla. Así, las ménsulas no sostienen hoy imágenes góticas, sino esculturas del siglo XVIII, y aunque en los arcosolios se cobijan tres sepulcros medievales de mediados del siglo XV, la insuficiente longitud de las estatuas yacentes —dos prelados y un caballero— obligan a pensar en un cambio de artistas, que mantiene un alto grado de calidad y acentúa el naturalismo no sólo en las figuras, sino también en los frisos decorativos que corren bajo aquéllas. Los personajes aquí sepultados fueron dos arzobispos de Toledo emparentados con el condestable: don Pedro de Luna († 1414) (fig. 111) y don Juan de Cerezuela († 1442) (fig. 110) y el caballero don Juan de Luna, conde de Santisteban, hijo del condestable (fig. 112).

En las figuras yacentes de ambos eclesiásticos los pliegues del manto se ahondan y diferencian, destacándose plenamente sobre el volumen del cuerpo, el juego lineal va aumentando su complejidad y las calidades táctiles se insinúan con fuerza. En la tumba del caballero resulta más impresionante el proceso de particularización. Se le adivina nervioso y musculado, aun en la muerte; su sobreveste cae en líneas agitadas sobre la cota de malla de recios anillos que dan la calidad del hierro; la cabeza, cubierta de gran sombrero con adorno escamado, pesa sobre los almohadones que la sostienen. Al contemplar estos sarcófagos se comprende que el sentimiento de la muerte que tenían quienes los labraron y los que los mandaron hacer se hallaba profundamente dignificado por la convicción de una indestructible jerarquía espiritual humana.

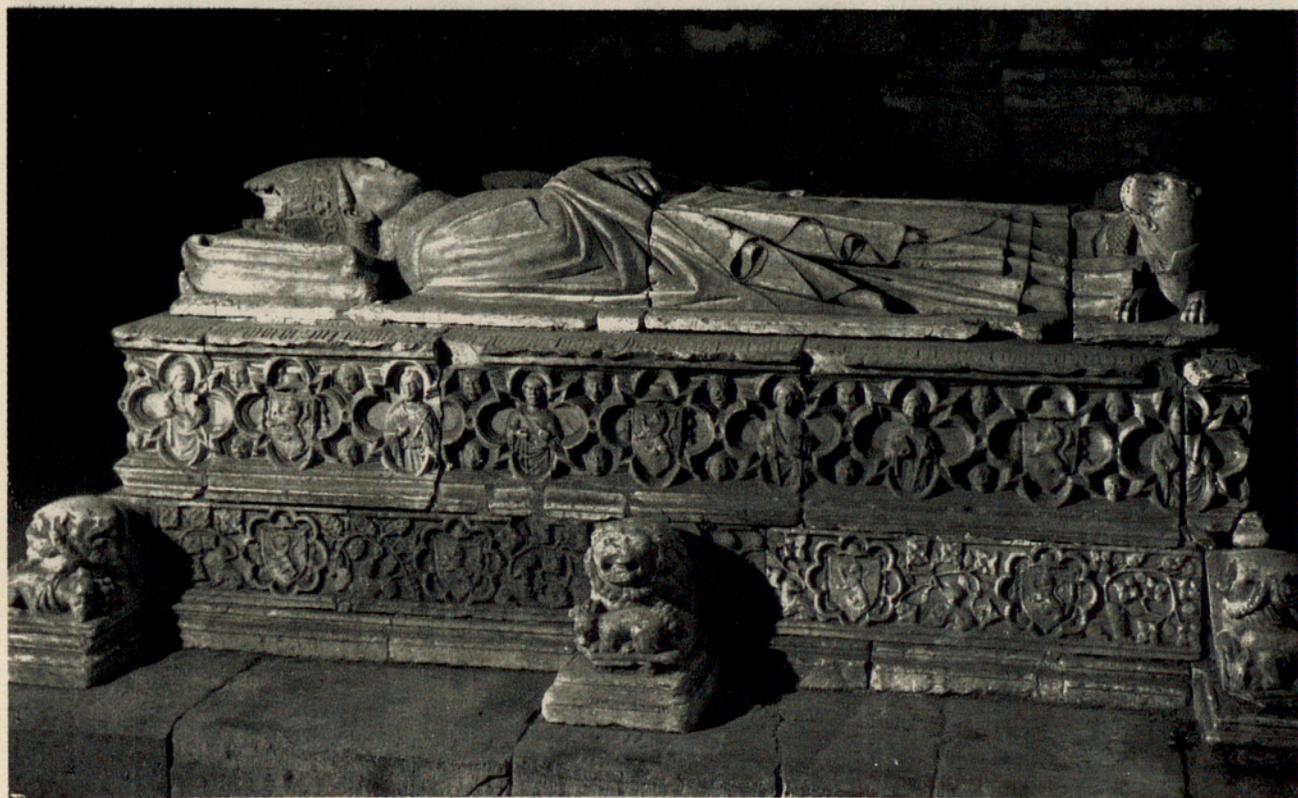
OBRAS DEL CÍRCULO TOLEDANO. — Hay en Toledo, al margen de las obras que hemos considerado como pertenecientes al ámbito de la catedral, algunas esculturas góticas de interés, que corresponden a los siglos XIV y XV. Entre ellas tenemos las esculturas que exornan la puerta de la iglesia de la Magdalena, con una intensa Piedad en alto relieve, en el tímpano, y dos figuras barbadas, de profetas o apóstoles, flanqueando un nicho cuya escultura original no se conserva. Son de notar también los bien trabajados y ricos doseletes que cubren los dos personajes bíblicos. La obra es de marcado carácter hispánico. Un crucifijo de dramática expresividad se conserva en la iglesia de San Pedro Mártir. Hemos de referirnos, para terminar este grupo de obras, a una serie de sepulcros del XIV y principios del XV; entre ellos, el de un personaje femenino, en la iglesia de San Pedro, de ejecución bastante convencional y rígida, pero muy trabajado en cuanto a lo ornamental; asimismo, el de un prelado, en el convento



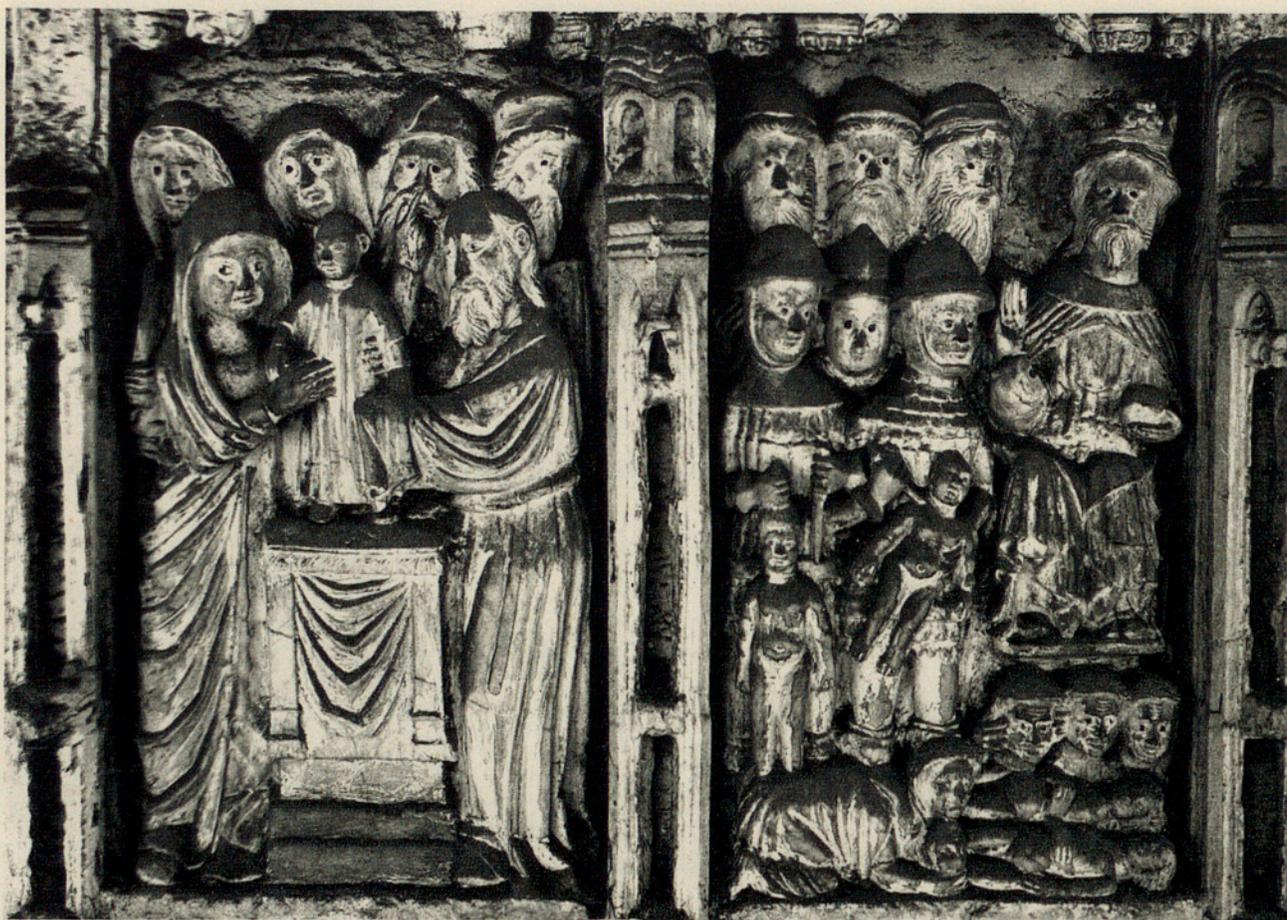
Figs. 103 y 104.—CATEDRAL DE TOLEDO: PROFETA. EN LA PUERTA DE SANTA CATALINA. Y ALFONSO XI, EN LA CAPILLA MAYOR.



Fig. 105.—CATEDRAL DE TOLEDO: MURO DE CIERRE DE LA CAPILLA MAYOR.



Figs. 106 y 107.—CATEDRAL DE TOLEDO: SEPULCROS DEL CARDENAL GIL DE ALBORNOZ († 1364), EN LA CAPILLA DE SAN ILDEFONSO, Y DEL ARZOBISPO PEDRO TENORIO, EN LA CAPILLA DE SAN BLAS.



Figs. 108 y 109.—CATEDRAL DE TOLEDO: RELIEVES DE LA FACHADA AL CLAUSTRO DE LA PRIMITIVA CAPILLA DE REYES NUEVOS. SEPULCRO DE DOÑA JUANA MANUEL, EN LA CAPILLA DE REYES NUEVOS.

de Santa Clara, con la yacente en la forma acostumbrada y ornamentación heráldica. Procede de un convento toledano, se conserva en el Museo Marés, de Barcelona, el sepulcro del alcalde mayor de Toledo, Pedro Suárez, que murió en la batalla de Troncoso, en 1385. Las manos del yacente se apoyan sobre su ancha espada de cruz, colocada encima del cuerpo. El rostro es el de un hombre aún joven y bien parecido. El sarcófago está lateralmente exornado con bajos relieves heráldicos insertos dentro de medallones cuadrilobados formados por el cordón franciscano, cuyo hábito viste el efigiado.

También al período terminal del siglo XIV corresponden otras bellas esculturas sepulcrales de Valladolid y Cuenca. Muestran claramente la influencia del arte toledano anterior al influjo borgoñón y flamenco y poseen las características refinadas que hemos advertido en las piezas de la ciudad del Tajo. En Valladolid, encontramos en las Huelgas el admirable sepulcro de doña María de Molina, labrado en mármol, en un estilo conciso y apretado que valora especialmente las densas líneas de los plegados, sumiendo el exangüe volumen corporal en su masa. Es obra cuidada, en la que los escasos factores de ornamentación, como la orla de la losa que soporta el cuerpo yacente, o el cosido y bordado de los almohadones, no sirven sino para subrayar la ascética severidad del conjunto, desprovisto, sin embargo, de la menor dureza y frialdad.

En la capilla de Santiago de la catedral de Cuenca se conservan dos sepulcros del mismo estilo y período. Uno de ellos pertenece a un caballero santiaguista, cuyas manos aprietan la espada de cruz sobre el cuerpo cubierto de ancho manto (fig. 113). Voluminoso y no alto de canon el caballero, su escultura yacente exalta la fuerza y una solidez que utiliza las formas físicas para expresar principios espirituales. El plegado desciende en ondas grandes y regulares. En contraste con esa simplicidad, en el frente del sarcófago hay cuatro relieves bajo arcos polilobados, con escenas del funeral, cuyos personajes están resueltos con destreza y sentido realista, aunque sin gran refinamiento. Tres leones y una orla floral completan el conjunto. La otra tumba corresponde a don Alvaro Martínez, canciller del rey Enrique III y obispo de Cuenca. Labrada por el mismo escultor que la anteriormente descrita, sigue la fórmula tradicional en estas yacentes, que presentan posibles contactos con obras aragonesas y catalanas.

En el primer tercio del siglo XV, encontramos en la catedral vieja de Salamanca la creación de un original escultor, probablemente hispano, aunque se ha apuntado la posibilidad de que fuese alemán, al que se conoce con el nombre de Maestro de los Anaya. La obra que da origen a su apelativo es el sepulcro de Diego de Anaya († 1437), fundador del colegio de San Bartolomé, obispo de Salamanca y arzobispo de Sevilla (fig. 123). Consta dicho monumento, de la yacente del finado, al lado de la cual vemos los animales simbólicos de la energía, león; fidelidad, perro; y vigilancia, liebre. En los ángulos del sarcófago, bajo doseles, hay grupos de tres figuras de frailes y obispos. En los costados aparecen Jesús con los Apóstoles y la Virgen con doce santas. En el lado de la cabecera, el Calvario con el escudo de los Anaya. Este monumento, ejecutado en alabastro, se halla en la capilla de los Anaya, llamada de San Bartolomé y fundada por el citado Diego de Anaya en 1422. En ese mismo recinto se hallan otros cuatro sepulcros, correspondientes a Juan Gómez de Anaya, arcediano de Salamanca; Diego de Anaya († 1457); un caballero desconocido, con larga túnica, turbante y espada, y una dama en relieve plano. En el frente de este último sarcófago, vemos a la Virgen con doce santas. Todos estos monumentos (fig. 351) se hallan en el círculo estilístico del Maestro de los Anaya, pero sólo los dos últimos parecen atribuibles al propio artista.

El estilo de este maestro tiene cierta complejidad; si de un lado parece filiable en el gótico borgoñón, gracias al porte de sus figuraciones, al interés por la indumentaria y la caracterización personal, a los ritmos ondulantes de los relieves y a lo amplio del concepto, por otro lado no cabe negar su propensión arcaizante, la rigidez idealizada de sus esculturas, que se patentiza particularmente en las yacentes del obispo Anaya y del caballero del turbante. Es decir, dentro de premisas avanzadas, la realización se acoge en lo posible a esquemas no enteramente geométricos, pero sí próximos a ello por la profunda estilización. Esta no va en detrimento del ritmo, y los relieves del sarcófago de Diego de Anaya dan cumplida fe de ello, con la graciosa imagen de Nuestra Señora con el Niño y las efigies de santas, de onduladas cabelleras amplias y de holgadas vestimentas. Los relieves de los sarcófagos del caballero desconocido y de la dama muestran acaso mayor convencionalismo, pero el efecto pudiera derivar también del hecho de que se trata de composiciones continuas, sin arquerías, y en relieve muy plano que acentúa las similitudes y atenúa los contrastes.

Una de las pocas obras con las que parecen presentar contacto dichos sepulcros, es el monumento funerario de doña Beatriz de Portugal, reina de Castilla, en Toro (fig. 78.)

INFLUJO BORGÑOÓN EN CASTILLA

Cuando se habla de arte borgoñón hay que tener en cuenta la estrecha conexión de dicha escuela con la flamenca, ya que políticamente constituían una unidad y la gran escultura de Flandes tiene tanto parentesco con la francesa como con la de esencia germánica. En Castilla, el influjo borgoñón no llegó a constituir un núcleo profundo y extenso, siendo en pocos lustros superado por la subsiguiente etapa germano flamenca. Las obras creadas dentro de este subestilo corresponden cronológicamente a la primera mitad del siglo XV y constituyen un puente de enlace entre la escultura toledana de fines del XIV y la aportación de los maestros posteriores, de formación flamenca. Coincide la escultura borgoñona con un movimiento ya implícito en la propia evolución del gótico de fines del trescientos, que llevaba a la forma abierta, a la particularización de las calidades, de los miembros, de los objetos incluso. El volumen puro pierde preponderancia como valor autónomo y él mismo se torna imitativo. Se concede al vestuario un gran interés; las prendas se complican, pierden su carácter arquitectónico y su sencillez rítmica. Mangas y faldellines abombados, grandes sombreros de formas diversas, armaduras fastuosas, mantos en los que se traduce la calidad de la tela, casi figuran en la misma línea de importancia que los personajes que llevan tales atuendos. Paralelamente las actitudes se diversifican y desaparece todo rastro de hieratismo; se busca el retrato y la captación de la expresión precisa del personaje en un momento dado. Con ello se avanza hacia la escultura pictórica de la segunda mitad del siglo XV, siguiendo la trayectoria que en Borgoña vemos diseñarse entre el Calvario de la cartuja de Champmol, en Dijón, de Claus Sluter (ejecutado entre 1396-1406), y el magnífico monumento sepulcral de Felipe Pot, senescal de Borgoña (1477-1483), obras en las que el sentido no se disuelve en el virtuosismo técnico, sino que por verdadero milagro coincide con él y ambas condiciones se exaltan recíprocamente.

Una de las obras más representativas de la escultura borgoñona de Castilla la encontramos en el presbiterio de la catedral de Sigüenza, con el sepulcro del obispo Alonso Carrillo de Albornoz, cardenal de San Eustaquio († 1439). La búsqueda del movimiento y la naturalidad

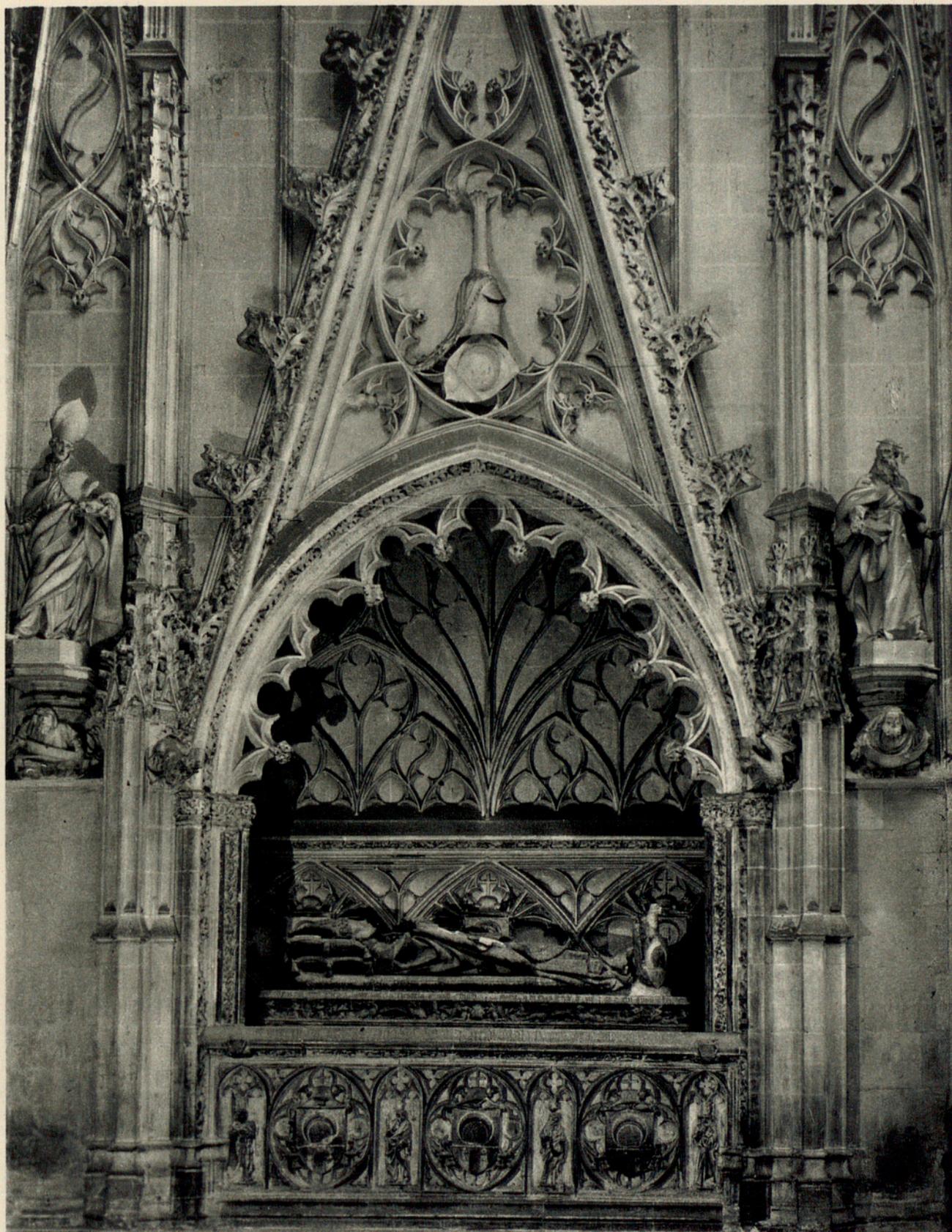
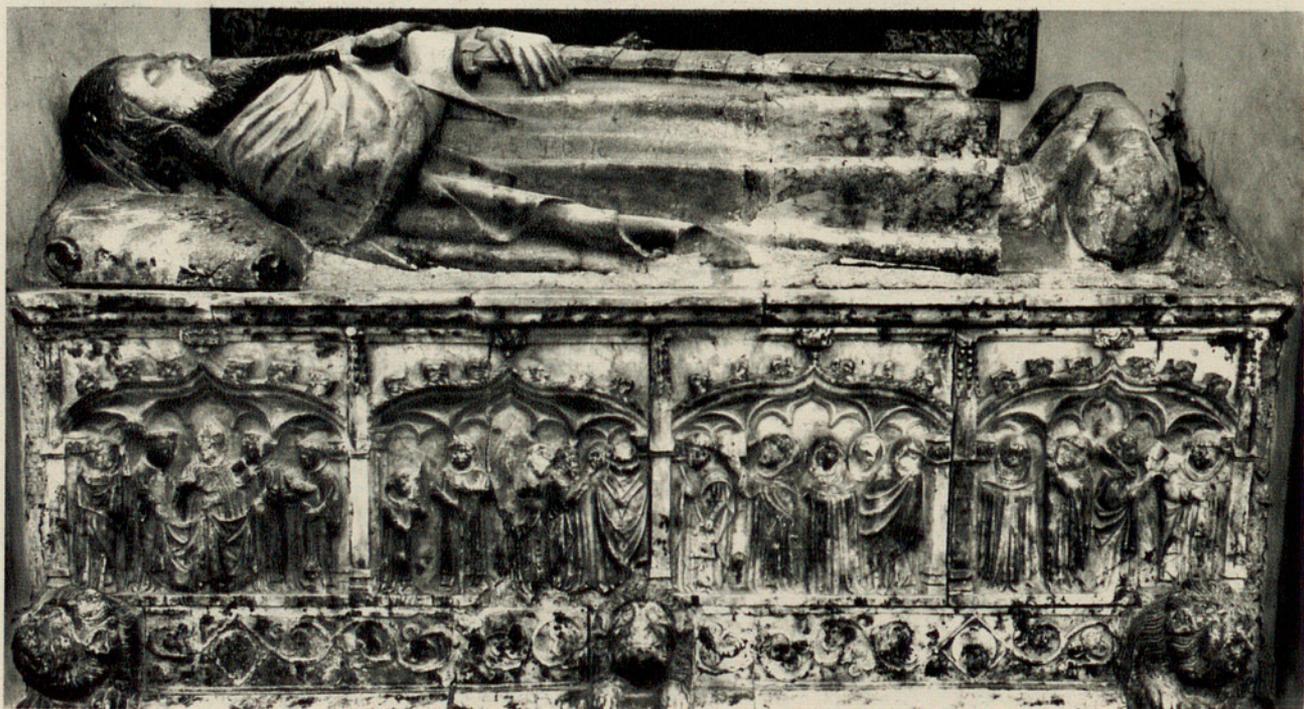
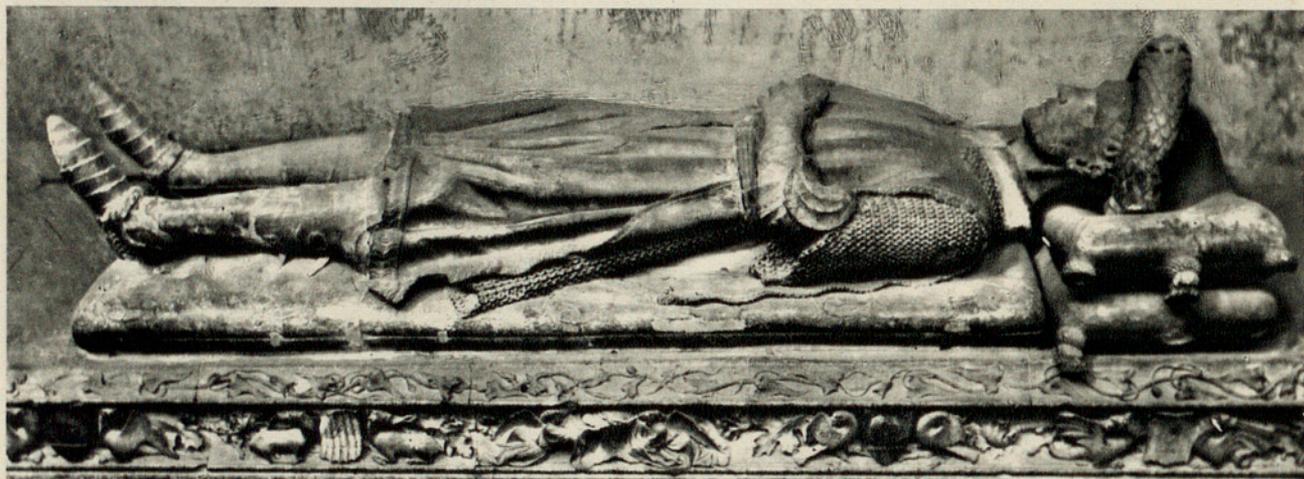
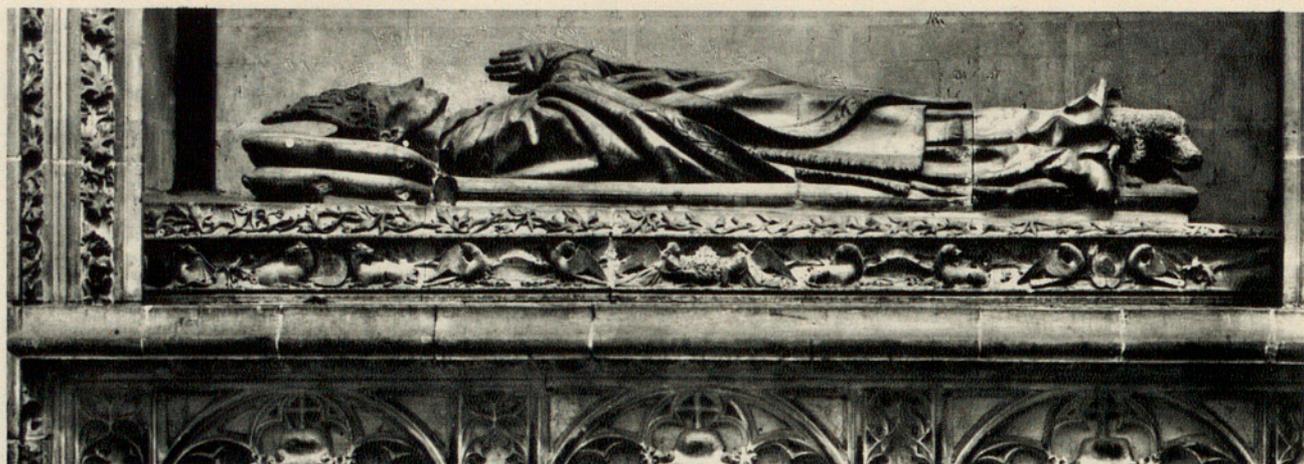
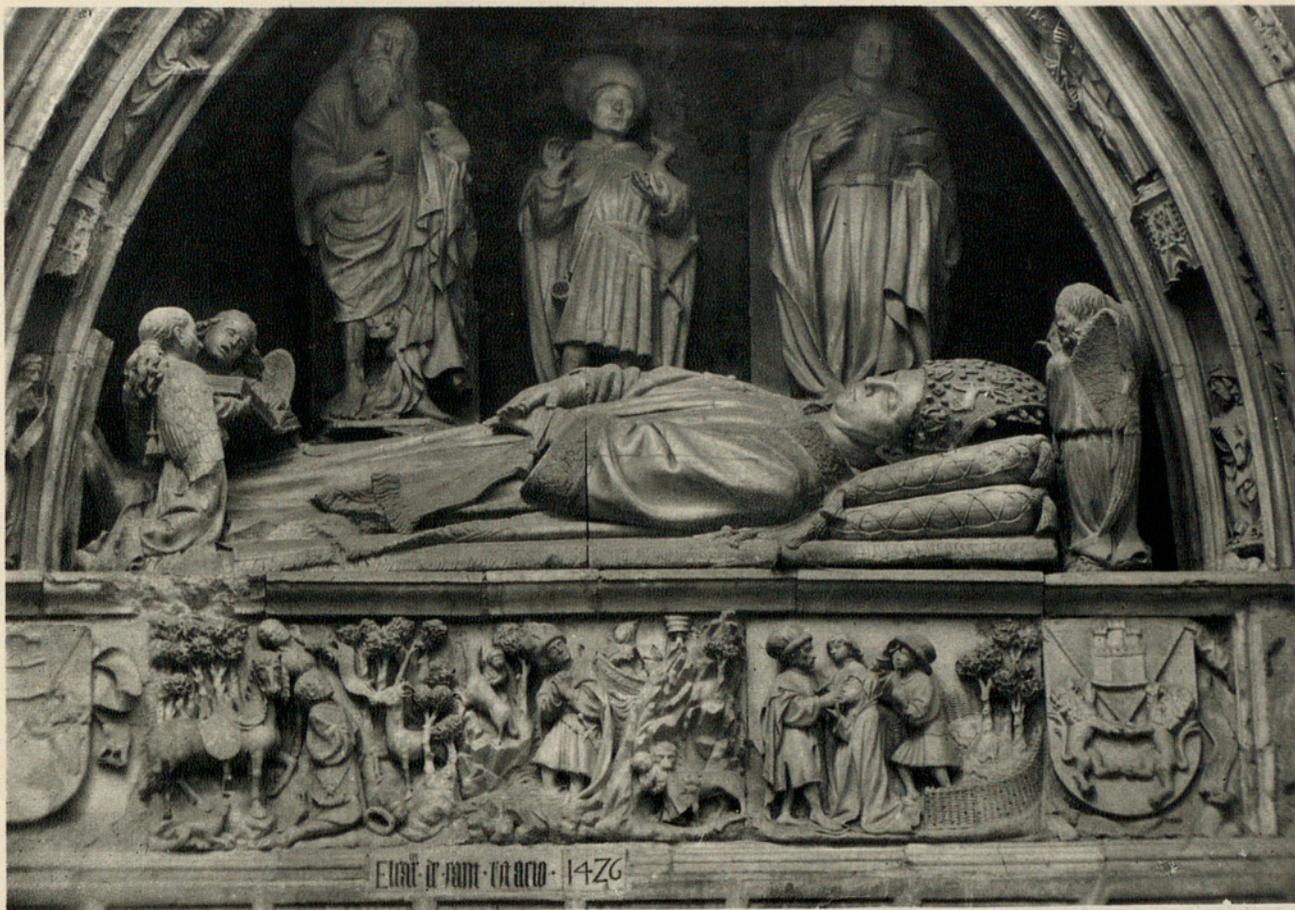


Fig. 110.—CATEDRAL DE TOLEDO: SEPULCRO DEL ARZOBISPO JUAN DE CEREZUELA († 1442), EN LA CAPILLA DE SANTIAGO.



Figs. 111, 112 y 113.—CATEDRAL DE TOLEDO: ESTATUAS YACENTES DEL ARZOBISPO PEDRO DE LUNA († 1414) Y DE JUAN DE LUNA, EN LA CAPILLA DE SANTIAGO. CATEDRAL DE CUENCA: SEPULCRO DE UN CABALLERO SANTIAGUISTA.



Figs. 114 y 115.—CATEDRAL DE SIGÜENZA: SEPULCRO DEL OBISPO ALONSO CARRILLO DE ALBORNOZ († 1439) Y DEL CABALLERO GOME CARRILLO DE ACUÑA, EN LA CAPILLA MAYOR.



Fig. 116.—CONVENTO DE SANTA CLARA, EN TORDESILLAS: SEPULCROS EN LA CAPILLA DEL TESORERO FERNÁN LÓPEZ DE SALDAÑA.

principia por manifestarse en la propia yacente, que muestra al difunto como dormido, inclinado ligeramente hacia afuera en lo que a la cabeza respecta. Ángeles cantores velan junto a ella y simétricamente a sus pies (fig. 114). En el fondo del arcosolio hay imágenes de personajes bíblicos que participan de todas las condiciones estilísticas mencionadas, pero llevadas a su máximo extremo, al igual que acontece en los relieves muy pictóricos y barrocos del frente del sepulcro, en los que el interés por el paisaje y el gesto se halla a la altura de las prerrogativas otorgadas al indumento. El conjunto carece de aquella impresionante severidad de los monumentos sepulcrales del gótico anterior y más puro; pero posee, en cambio, valores de humanidad y sentimiento. Otras dos sepulturas se hallan en el presbiterio de la catedral de Sigüenza; pertenecen al caballero Gómez Carrillo de Acuña y a su esposa doña María de Castilla. Dentro de la descomposición del volumen y del acento de las partes independientes, la estatua yacente del caballero posee una intensa espiritualidad que deriva del noble y afilado rostro, de su férrea armadura e incluso de la calidad táctil y emotiva de sus guantes (fig. 115). Su cabeza reposa sobre un gran almohadón que imita ramas y hojas; sus pies se apoyan sobre el león de rigor. En la losa del frente hay tres escudos de armas rítmicamente enlazados por medio de hojarasca estilizada. En la losa de la tapa hay un largo epígrafe que dice la identidad del difunto.

Citaremos otras muestras del gótico borgoñón dispersas por Castilla. Una de ellas consiste en la imagen de la Virgen de la Anunciación del Hospital de Valladolid. Contribuye a la belleza de la efigie su colocación bajo dosel calado y sobre un león tenante con blasón. El rostro de la imagen no está muy caracterizado y adolece de cierta blandura expresiva. El plegado es una buena prueba de la destreza de los escultores de esta escuela, tanto en lo que se refiere a la calidad y sensación de peso, como a la organización de los ondulados en continua fluencia. Gran monumentalidad y armonía general de composición vemos en la capilla de López de Saldaña, contador del rey, en el convento de Santa Clara de Tordesillas, con sepulcros bajo arquerías de tracería dinámica, cuya hojarasca bulle con sensación de vida (fig. 116). En las enjutas de estos arcos hay ángeles tenantes con escudos sin labrar, sobre repisas muy turgentes, cual la propia cabellera de los ángeles. En la zona superior del paramento hay personajes bíblicos en esculturas de bulto dentro de nichos. Entre las sepulturas merece especial mención una de caballero, sumido en la espesura de su manto con anchas mangas, tocado con característico sombrero y en cuya yacente la calidad táctil de la tela llega a lo increíble (fig. 117). Fué aparejador de la capilla Guillén de Rohan, maestro mayor de la catedral de León, fallecido en 1431 y enterrado en Tordesillas, quien debió intervenir en la decoración lo mismo que en la traza arquitectónica. Sin embargo, Gómez-Moreno supone que el autor de las esculturas pudo ser quizá, el maestro Jusquin, sucesor de Guillén en el referido cargo de la catedral leonesa.

En Burgos (Museo Provincial) encontramos las sepulturas de Gómez Manrique y de su esposa, que proceden del monasterio de Fresdelval, también pertenecientes al segundo cuarto del siglo XV y filiales en el influjo borgoñón (fig. 120). Sin embargo, hay una frialdad formalista, una suerte de academismo en estas piezas que no hemos advertido en las anteriormente descritas. La yacente de Gómez Manrique es pieza labrada con pulcritud extraordinaria; la sensación de vida, apaciguada y dormida, late en cada poro del rostro.

Muestras distintas son la tumba de doña María de Molina, en el monasterio de Las Huelgas, de Valladolid (fig. 118), y la de doña Aldonza de Mendoza († 1435), en el Museo Arqueológico Nacional, procedente de San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara); la bella imagen yacente (figura 119) se empareja con esculturas toledanas cuatrocentistas.

IMAGINERÍA EN EXTREMADURA Y ANDALUCÍA

Estas comarcas carecen de escultura monumental digna de mención, correspondiente a los siglos XIII y XIV. Poseen, en cambio, gran cantidad de estimables obras de imaginería de dicha época. Puede explicar la falta de decoración a base de escultura pétreo el hecho de que la arquitectura sigue siendo en general mudéjar, empleándose gran cantidad de ladrillo. Por el contrario, la necesidad de imágenes religiosas, generalmente talladas en madera, pero alguna vez en piedra, se dejó sentir con fuerza en esas regiones progresivamente arrebatadas al Islam durante la Reconquista.

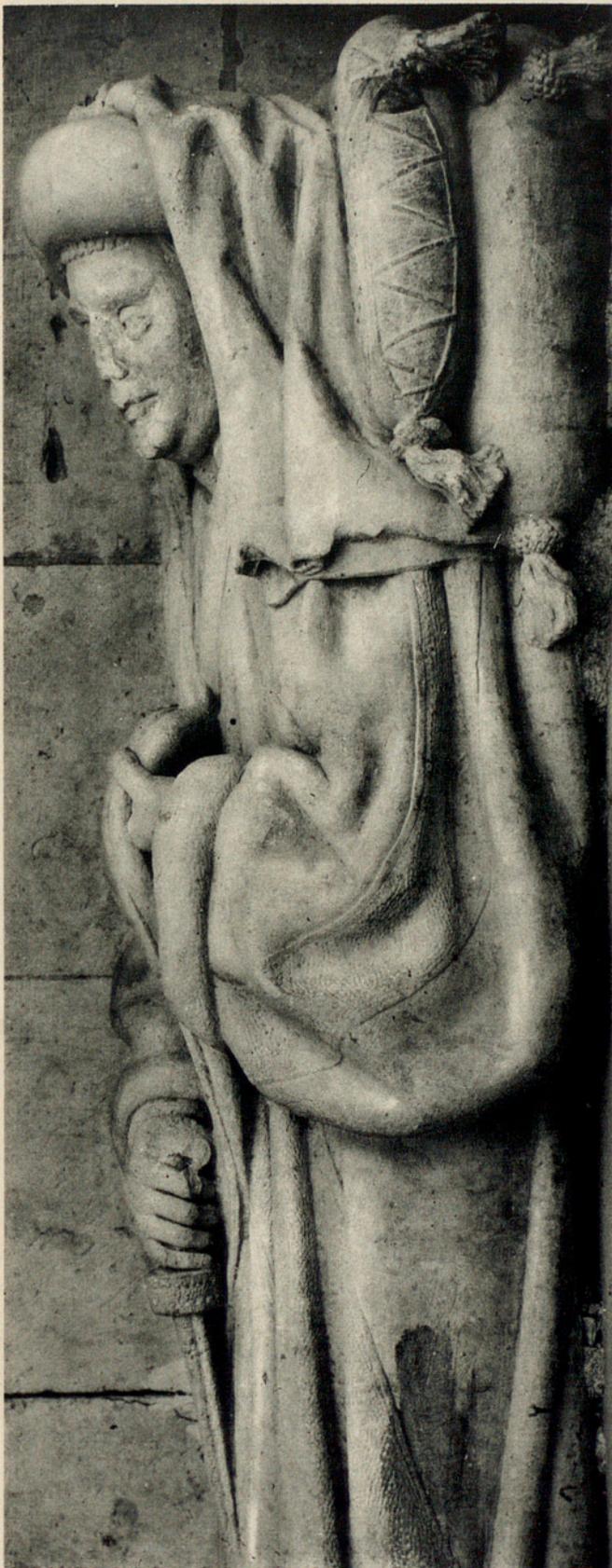
EXTREMADURA. — En esta región se encuentran algunas obras de imaginería trecentista que poseen verdadero carácter y muestran auténtica conexión con el gran estilo histórico. En primer lugar tenemos el grupo de imágenes de la catedral de Plasencia (Cáceres), en las que puede discernirse la fuerza del influjo leonés. La Virgen del Perdón es una labra de piedra policromada, resuelta con sentimiento formal evidente, para comprobar lo cual basta con analizar las analogías de ritmo y de ejes de simetría (fig. 121). Mayor solemnidad y profundidad religiosa y estética posee la bella efigie conocida como Nuestra Señora del Sagrario, recubierta con chapa de plata, la cual refunde con gran calidad un indudable hieratismo de raigambre románica con el refinamiento representativo gótico (fig. 122). Es de señalar también en esta imagen la delicadeza y sonriente versión del Niño. Contrasta con estas dos efigies la adelgazada imagen de piedra policromada que se conserva en la sala capitular de la catedral de Plasencia, cuyo cuerpo de canon muy alto posee esa cualidad imposible de descubrir por el análisis que diferencia una talla vulgar, aun cuando buena, de una verdadera imagen sagrada; es sin duda una profundidad anímica trasvasada por el escultor a la materia inerte.

Ya, hacia 1400, encontramos la Trinidad de Llerena (fig. 124), escultura en piedra conservada en la parroquia de Nuestra Señora de la Granada de Llerena (Badajoz) el Padre Eterno mantiene sobre su regazo al Hijo clavado en la cruz.

La pieza representativa del monumento sepulcral gótico en Extremadura, en el período que consideramos, es la tumba del obispo de Segovia, Juan Serrano († 1402), que se halla en el monasterio de Guadalupe. Contrasta en dicho sepulcro la escasa altura de éste, comparativamente al volumen de la efigie yacente, la cual, por lo demás, responde a las tradicionales figuras de prelados difuntos, concentrándose la prolijidad ornamental en la mitra y báculo. El escultor simplificó cuanto pudo su labor y evitó una pormenorización excesiva.

ANDALUCÍA. — El despertar artístico de Andalucía, como región dependiente de Castilla e influenciada también por Levante, sólo había de producirse durante el siglo XV, cuando se consumó la asimilación de los territorios que habían sido árabes, con lo que pudieron emprenderse obras enteramente concebidas en el estilo de los conquistadores, llegando su arte a influenciar a la población musulmana, sometida en el mismo grado en que los esplendores de la civilización de ésta había de sugestionar al vencedor.

Entre las Vírgenes de fines del siglo XIII y del XIV que existen en la región andaluza, hemos de mencionar las siguientes: dos efigies conservadas en el Museo Provincial de Sevilla, en las que notoriamente resaltan las características de la artesanía popular; la imagen de la colección de la marquesa de Tablantes, más refinada, pero asimismo muy hierática, imbuída



Figs. 117 y 118.—PERSONAJE YACENTE EN LA CAPILLA DE SALDAÑA, DEL CONVENTO DE SANTA CLARA, DE TORDESILLAS. ESTATUA YACENTE DE DOÑA MARÍA DE MOLINA, EN EL MONASTERIO DE LAS HUELGAS, DE VALLADOLID.



Fig. 119.—MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL: ESTATUA YACENTE DE DOÑA ALDONZA DE MENDOZA († 1435), PROCEDENTE DEL MONASTERIO DE SAN BARTOLOMÉ, DE LUPIANA.

aún de la fijeza románica; otra Virgen con el Niño, de la catedral sevillana, sedente, que, aun siendo iconográficamente y en ciertos rasgos de estilo más avanzada que la anterior, conserva, sin embargo, bastante rigidez; la imagen de Santa María de Gracia, de la parroquia de Carmona; la de Valme; la Virgen del Valle, de Santa Cruz de Écija (Sevilla) y la del convento de Santo Domingo, de Jerez de la Frontera (Cádiz). A estas imágenes podemos añadir las dos de piedra que corresponden a la catedral de Sevilla y a Baena. Ésta pertenece al concepto de escultura monumental y rebasa la mera iconografía sacra (fig. 125). A la perfección de las proporciones y la suavidad del ritmo marcado por la dulce inclinación del cuerpo, únese la gracia clásica de un admirable plegado. Finalmente, en la iglesia de Santa Ana, de Dos Hermanas, se conserva una interesante efigie de Santa Ana con la Virgen y el Niño, de gran sabor popular y arcaico.

En lo que concierne a las efigies del Crucificado, nada hemos de agregar a lo indicado arriba sobre la determinación general del estilo. Abunda en Andalucía el crucifijo de tipo castellano, más o menos alterado por la interpretación popular, que tanto tiende a la neutralización naturalista, como a la rigidez de teatral hieratismo. Citaremos solamente algunas piezas como ejemplo de las diversas modalidades a observar. En la parroquia de la Ajarquía de Córdoba, hay un Crucifijo policromado, de talla, de estilización casi geométrica. Mayor realismo y técnica más refinada se comprueban en los del Hospicio de Córdoba y la iglesia de San Pedro de la misma ciudad. En estas tallas tiene gran importancia decorativa el paño, anudado a la derecha, que descende hasta por debajo de las rodillas con gran riqueza de pliegues. La cabeza cae vencida del mismo lado y el torso suele estar cubierto de gotas de sangre. Un Crucifijo de más vigor formal se conserva en el monasterio de San Isidoro del Campo, de Santiponce (Sevilla). Finalmente, citaremos el de la colección del marqués de Gómez de Barreda, interesante por su entera sujeción a los ritmos dominantes y por la pulcra estilización de la anatomía, obra en la que se eliminan los factores de abierto patetismo.

Entre los monumentos sepulcrales andaluces del período que estamos considerando, destaca el de Gonzalo de Mena († 1401), arzobispo de Sevilla, obra de influjo italiano (fig. 126). Armoniosa y fuerte es la imagen del difunto, ejecutada en un severo estilo monumental en el que todas las líneas se someten a la horizontal rigurosa y resaltan la sugestión del volumen. El frente del sarcófago está decorado con relieves que representan motivos del Nuevo Testamento. Figuritas de ángeles aparecen a la cabecera y a los pies del yacente. En otros sepulcros puede señalarse con más claridad la influencia del gótico toledano; corresponden al período final del siglo XIV y a principios del XV y, en conjunto, son de notar por su elegante simplicidad y el predominio del factor lineal, señalado con fuerza por la trayectoria paralela de los largos pliegues. Entre tales sepulcros mencionaremos los que siguen: de Juan Alonso Pérez de Guzmán, con armadura, sobreveste y espada, y de su esposa Urraca Ossorio de Lara, quemada en la Alameda de Sevilla por orden del rey Don Pedro el Cruel, en 1367, en San Isidoro del Campo, de Santiponce; el de Lorenzo Suárez de Figueroa († 1409), en la capilla de la Universidad de Sevilla; el de Teresa López de Córdoba (hacia 1400), en la iglesia de Santa María de Écija (Sevilla), y el de Lope Suárez de Figueroa, en el mismo templo y de fecha similar. Hay otros de parecido estilo en la catedral de Sevilla, entre ellos uno de un caballero revestido de armadura, labra de cierto primitivismo, pero de gran intensidad. Todos estos sepulcros carecen de otra decoración que la estatua yacente, rígida y horizontal, del finado; sólo en los de Écija encontramos ornamentación a base de blasones en el frente de los sarcófagos.

NAVARRA Y VASCONGADAS

Por sus características, la mayor parte de la escultura que vamos a considerar en este capítulo, si no la totalidad, pertenece al siglo XIV. Durante esta centuria disminuye en general el influjo francés en España y, en cambio, se acentúa el de Italia a la vez que la labor independiente de los talleres de escultores hispánicos. No obstante, este hecho, valedero para casi toda la Península, apenas si se puede señalar en lo que concierne a Navarra, cuya historia estuvo, hasta bien entrado el Renacimiento, tan ligada a la de Francia. Por esta causa, vemos como dos o tres maestros de primera categoría y de dicha nacionalidad laboran en sus obras decorativas e imprimen dirección al estilo, revitalizándolo y depurándolo, suministrando a los escultores del país modelos de una perfección comparable a las creaciones egregias de la Isla de Francia.

Sin embargo, pueden encontrarse obras correspondientes a un estilo más arcaico, que mantiene vivo el espíritu del XIII, no ya en lo que se refiere al gótico procedente del grupo Burgos-León, sino incluso al románico. Crucifijos y Vírgenes abundan en dicha imaginería y entre las obras de escultura monumental de carácter afín reproducimos como ejemplo la bellísima efigie de la Virgen con el Niño, de la capilla del Pilar, de La Guardia, de tipo orientalizante a fuer de estilizado, lo que no impide su gran corrección de proporciones y la perfecta ejecución de las manos (fig. 127), y la estatua yacente de un sepulcro conservado en la catedral vieja de Vitoria (Álava). Mientras en la primera de tales imágenes el arcaísmo se reduce a lo hierático de la posición y a la expresión de la sonrisa, en la aludida yacente (fig. 128) puede advertirse aún el tratamiento ornamental de ciertos rasgos figurativos y la relativa abstracción del plegado.

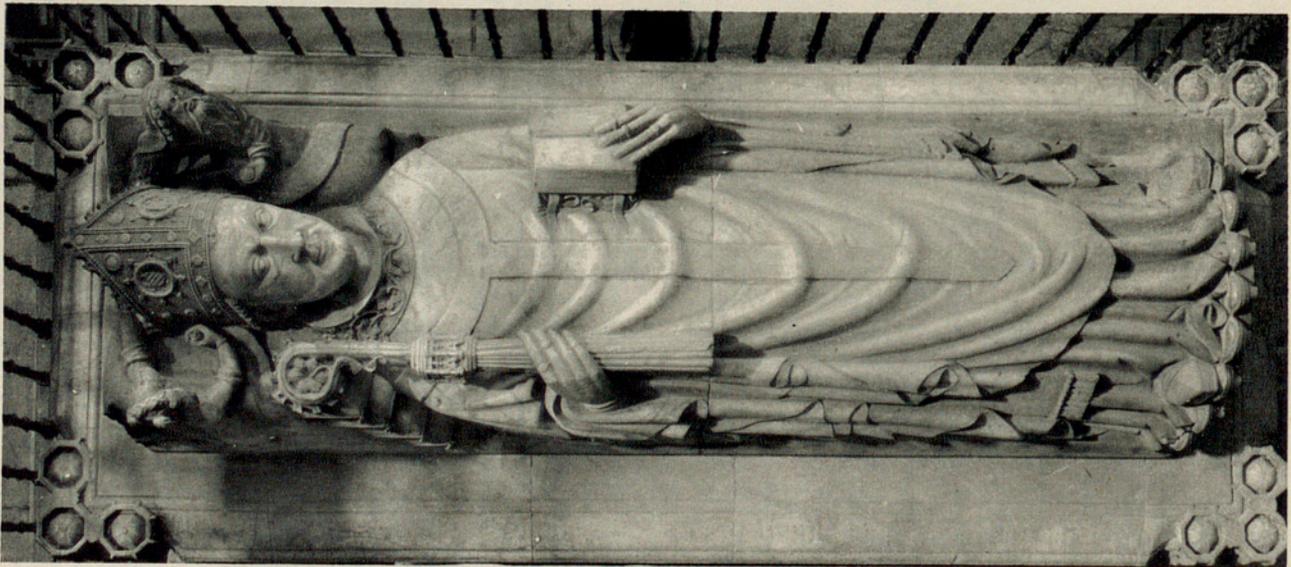
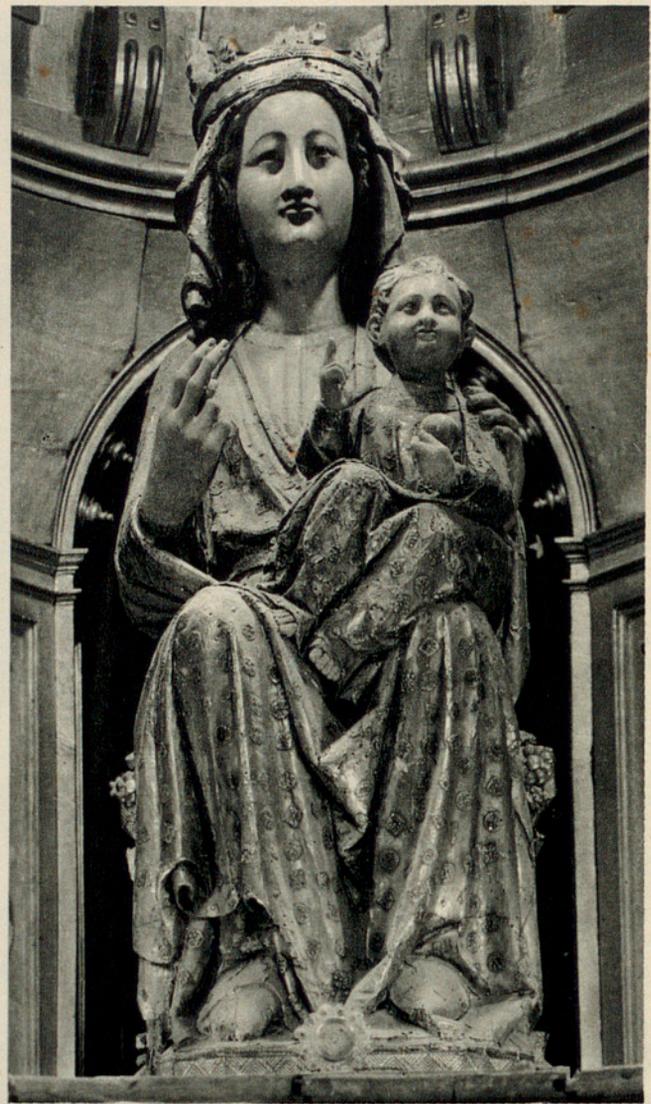
Es muy probable que correspondan a la misma época los varios sepulcros con estatuas yacentes de la catedral vieja de Vitoria. Hay en esas efigies una cierta flexibilidad representativa; algunos son caballeros barbados cuya mano derecha enlaza la presilla del manto, como en las figuras de las torres de Burgos. Pero la efigie yacente más impresionante del primer arte gótico en Navarra es la del rey Sancho el Fuerte († 1234), en la colegiata de Roncesvalles, que él contribuyó a edificar (fig. 155). Es de fecha imprecisa, aunque al parecer dentro del propio siglo XIII, y la fijeza del rostro contrasta con la naturalidad en la postura de las piernas y en general de toda la figura, cuyos miembros parecen abandonarse entre el reposo y la muerte. Su estilo es arcaico y majestuoso.

En cuanto a las restantes imágenes sueltas, puede seguirse en algunas cierta evolución forma a lo largo del desarrollo del primer arte gótico, desde obras arcaizantes, como un Cristo del procedencia navarra de la colección Gili (Barcelona), hasta la Virgen revestida de plata de Santa María la Real de Sangüesa y la Virgen de las Buenas Nuevas de la catedral de Pamplona.

Más convencional, aunque impresionante por su severo empaque, es la talla en madera que representa a San Nicolás, en la iglesia de San Pedro de la Rúa (Estella). La efigie es muy



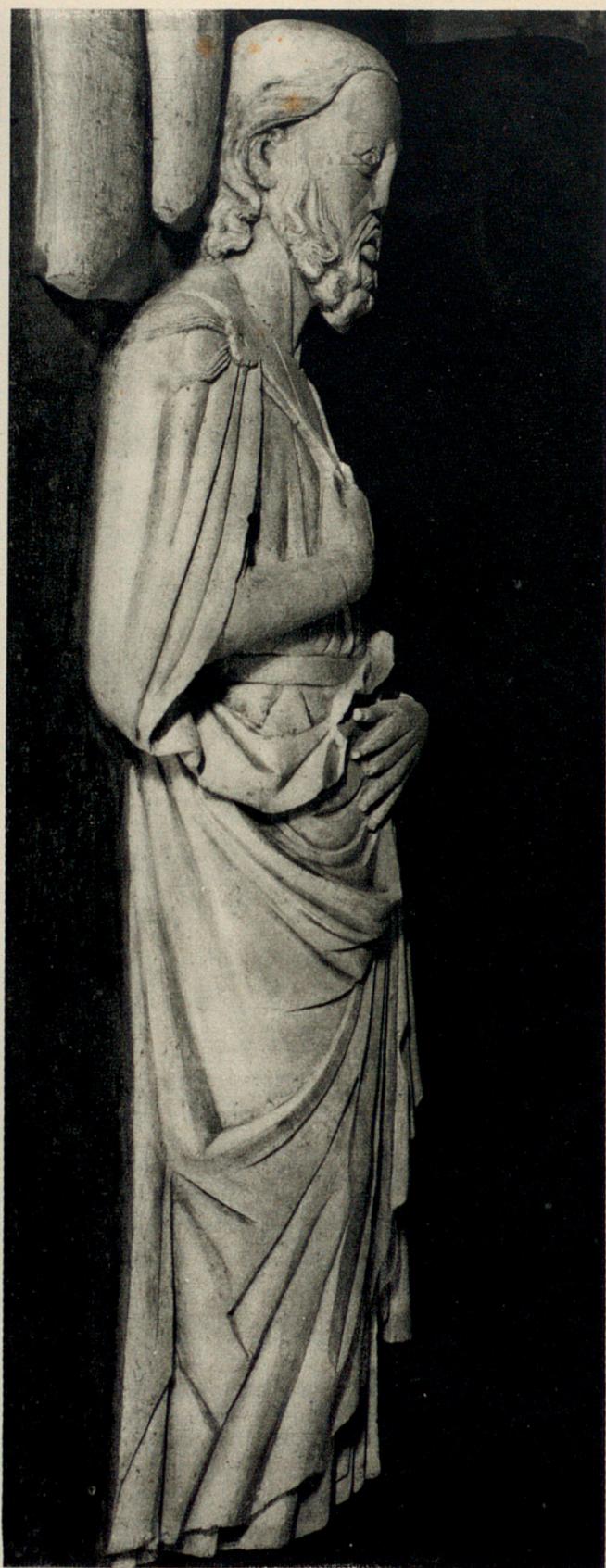
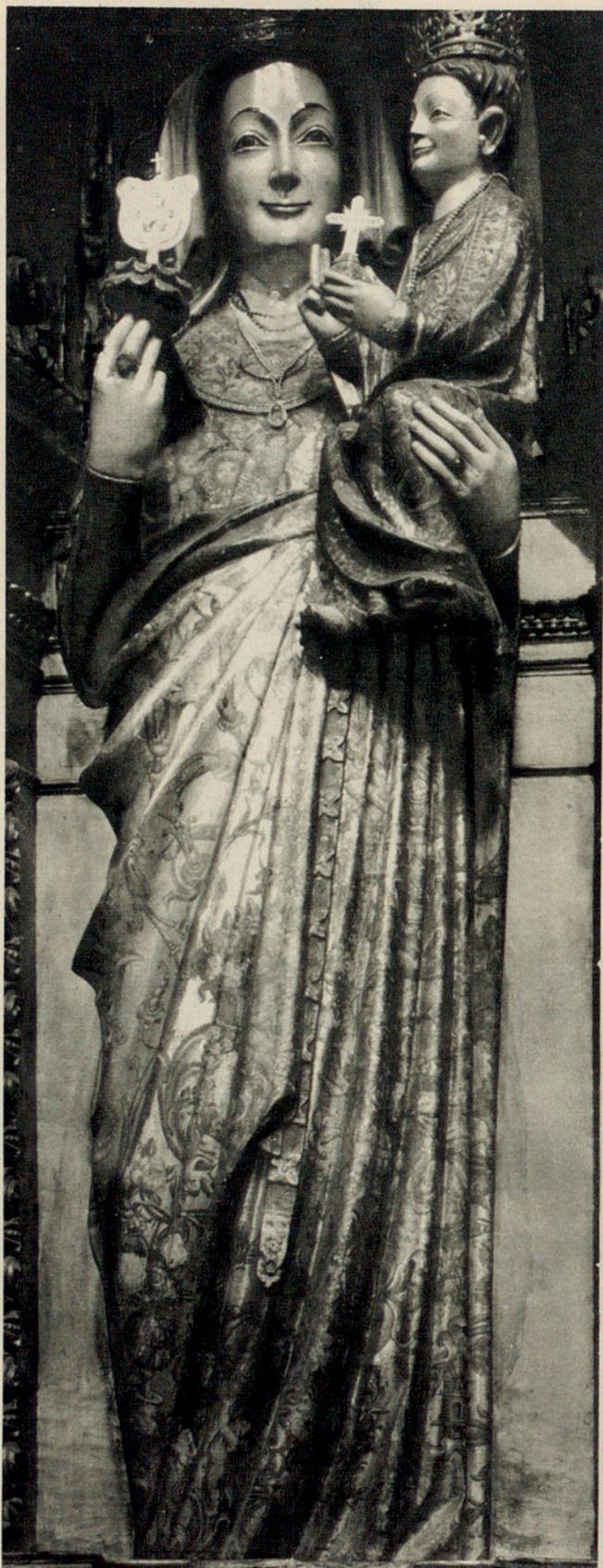
Fig. 120.—ESTATUA YACENTE DE GÓMEZ MANRIQUE (MUSEO DE BURGOS), PROCEDENTE DEL MONASTERIO DE FRESDEVAL.



Figs. 121, 122 y 123.—CATEDRAL DE PLASENCIA: VIRGEN DEL PERDÓN Y VIRGEN DEL SAGRARIO. CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA: SEPULCRO DEL OBISPO DIEGO DE ANAYA.



Figs. 124, 125 y 126.—TRINIDAD, DE LLERENA; VIRGEN CON EL NIÑO, DE BAENA, Y SEPULCRO DEL ARZOBISPO GONZALO DE MENA († 1401), EN LA CATEDRAL DE SEVILLA.



Figs. 127 y 128.—IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA EN LA GUARDIA: VIRGEN CON EL NIÑO. CATEDRAL VIEJA DE VITORIA: SEPULCRO.

hierática y rígida; los pliegues se forman en la línea del centro en el eje vertical, que se subraya por el gesto de la mano derecha, alzada para bendecir como en muchas de estas imágenes. El pedestal tiene relieves con escenas de la vida del santo. Hay también cierta geometrización en el trazado de los diseños lineales y en la composición de volúmenes.

En la escultura monumental no faltan ejemplos del siglo XIII en que las nuevas fórmulas de la escultura gótica se adaptan todavía en mayor o menor grado a fórmulas arquitectónicas de estirpe románica. Valgan como ejemplo la monumental portada del Juicio Final, de la catedral de Tudela (Ver Vol. V., fig. 300), y la decoración escultórica de la puerta de Nuestra Señora de Legarda, en Mendavia.

OLITE. — En la iglesia de Santa María la Real, de Olite (Navarra), es de admirar la interesante decoración escultórica de la fachada principal, que, a pesar de algunos rasgos arcaizantes, debe corresponder a una fecha cercana al 1300, a juzgar por la valentía con que se representa el movimiento, la libertad imaginativa de los esquemas formales e incluso de la composición. Es la obra de un taller de cantería en el que trabajaban escultores bien dotados, pero que no pueden situarse en la trayectoria de los que ostentan primacía, no sólo por los rasgos arcaizantes aludidos, sino por un patente sentimiento popular que, si bien injerta espontaneidad y original viveza a las labras, les impide el acceso a la pureza estilística. Por lo menos son discernibles dos maestros en esta obra; uno de ellos ejecutó la serie de apóstoles dispuestos bajo dos arquerías ciegas, a modo de friso, a ambos lados de la portada. Al otro escultor considerablemente más fino y contenido, si bien en posesión de original personalidad, se deben los relieves del tímpano (fig. 129) y las figuras de los salmeres de las arquivoltas, las cuales cobran una inusitada importancia y vienen a realizar, desde el punto de vista artístico e iconográfico, el papel del dintel, que en esta portada se reduce a ornamentación de follaje, como la que llena en su mayor parte las propias arquivoltas.

Las estatuas de los apóstoles, entre las cuales hay alguna de distinto concepto, de estilo más movido y talla bastante ruda, se distinguen por el extraño cuidado que puso el escultor en el cincelado de cabellos y barbas, en espesos y bien dibujados contrastes de masas, a veces de pelo suavemente ondulado, o de gruesos bucles; los cuerpos poseen empaque y dignidad; su porte es severo y sobre ellos se desarrollan los juegos lineales de los plegados con gran variedad y soltura. La frontalidad se quiebra levemente por los gestos de las cabezas, la distribución interna del peso del cuerpo y los ademanes de los brazos a los que faltan las manos en bastantes casos.

CATEDRAL DE PAMPLONA.—En la catedral de Pamplona existen algunas de las muestras más refinadas de la relación con el arte gótico de raíz ultrapirenaica, en particular en el claustro y sus dependencias, ya que el templo no fué reconstruído hasta mucho más tarde, a fines del siglo XIV, ocupando en parte el solar de la antigua catedral románica.

A partir de 1291 consta la existencia de legados y donativos en favor de la fábrica del claustro gótico, que veinte años más adelante se indica como simplemente iniciado y recibe los adjetivos de "subtile et sumptuosum". Sin embargo, la obra debió proseguir durante largos años. En tiempo del obispo Arnaldo de Barbazán (1318-1355), dícese se hallaba en la mitad de su fábrica y, en 1419, parece ser que estaba prácticamente completo. A pesar de ello, las obras prosiguieron a lo largo de toda la centuria, completándose con la construcción de un sobreclaustro. Dentro de su decoración escultórica general, cabe mencionar las imágenes que re-

matan los pináculos sobre cada una de las arquerías y el ornato y figuraciones de los capiteles (figs. 134 y 135). Su temática es variada y su estilo oscila entre la tradición popular y el gótico más internacional. En el ala norte cabe mencionar la serie de escenas del Antiguo Testamento: Adán y Eva, episodios de la historia de Noé y de la torre de Babel, y la historia de Job.

De mediados del siglo XIV conocemos los nombres de dos arquitectos de la catedral de Pamplona, Juan Cortel y Pedro Oilloqui; pero es posible que no tuviesen intervención directa en la escultura, ya que en el mismo documento de 1351, en que se nombra al segundo, aparece un Diego de Asterain (Astrain, cerca de Cizur), "maestro de la obra de mazonería" de la catedral, título semejante al que un siglo más tarde se dará al famoso Janin Lomme.

El refectorio es la dependencia claustral que al parecer puede ser fechada con mayor seguridad. Así la portada, como las ricas ménsulas en que se apoyan los varios tramos de bóveda, la decorada base de la tribuna del lector (fig. 132) y las esculturas de la portada de acceso desde el claustro, deben ser anteriores a 1330, fecha en que se pintó la decoración del testero. La puerta está flanqueada por las estatuas de la iglesia y de la sinagoga, y en el tímpano, cobijado por arquivoltas con pequeñas figuras, se desarrollan la entrada de Jesús en Jerusalén y la Santa Cena, tema alusivo a la función del refectorio, en relieves de sabor popular (figura 130); en la parte superior contrasta el amontonamiento de figuras cerca de Cristo con el gran árbol que centra la composición y se destaca sobre el fondo desnudo, en lo alto. En ángulo con ella existe una puerta de comunicación con el exterior, con tímpano de parecido estilo decorado con escenas de la Pasión (fig. 131).

Muy superior en calidad y suntuosidad resulta la decoración de la puerta de paso a la sala capitular y otras dependencias más antiguas. En dicha sala, mencionada ya en 1302, hubo también la librería o armario donde se leía el texto llamado la Preciosa y por ello, a partir del siglo XVI, se llamó así a la estancia y luego a la misma puerta. Su magnífica decoración está dedicada a la Virgen María, titular de la Catedral (fig. 133).

En las jambas se dispusieron la Virgen y el arcángel Gabriel, y en lo alto dos arquivoltas con estatuillas y un magnífico tímpano con altorrelieves distribuidos en cuatro zonas superpuestas, con la particularidad de que el tamaño de las figuras es decreciente; los personajes de mayor tamaño son los de la parte inferior, que además se hallan bajo riquísima arquería; los de las dos zonas centrales son iguales y, finalmente, los de la cima son de menor tamaño, lo cual se acentúa aún más por el hecho de que se trata de una escena de la Coronación de la Virgen, en la que todas las figuras aparecen sentadas o arrodilladas, aparte del busto de ángel del remate.

La iconografía relata escenas de la vida de la Virgen, formando grupos de distintas amplitudes y número de personajes, lo cual desordenaría la impresión de conjunto si no fuera por la gran destreza del escultor en equilibrar los elementos entre las distintas zonas, compensándolas entre sí. Notas relevantes de su estilo son la elegancia y naturalidad, contrarrestadas por un conocimiento insuperable de la expresión inherente al ritmo, la cual es empleada en todo momento para corregir el mero narrativismo y dar a los conjuntos un valor arquitectónico y decorativo y a la vez una peculiar animación dinámica. Posiblemente el más bello ejemplo de estos logros rítmicos a que hacemos alusión, se halla en la escena de la Coronación, de la cima; todos los movimientos de los brazos se hallan compensados —el del Señor con el ángel del remate y el del ángel arrodillado de la derecha con el de la izquierda—; pero, además, un mismo esquema cóncavo es repetido para sentar su presencia y con ella su aportación ex-



Fig. 129.—SANTA MARÍA LA REAL DE OLITE: DEGOLLACIÓN DE LOS INOCENTES, EN EL TÍMPANO DE LA PORTADA.



Fig. 130.—CATEDRAL DE PAMPLONA: PUERTA DEL REFECTORIO EN EL CLAUSTRO.

presiva. Nos es imposible analizar del mismo modo todas y cada una de las historias de este hermoso relieve que, dentro de su trayectoria estilística netamente gótica, nos ofrece uno de los momentos en que el arte de la Edad Media logró un equilibrio clásico.

Más libre en este sentido espiritual son las dos estatuas de las jambas, especialmente el San Gabriel, en el que debemos hacer resaltar la facilidad con que el artista logra dar la superposición de las distintas telas del ropaje o exponer el movimiento del cuerpo que se inclina hacia atrás, marcando el gesto que la cabeza acentuará todavía. La Virgen es más estática y solemne; su ejecución revela las mismas excelencias apuntadas.

Hemos de señalar que las esculturas de las arquivoltas poseen también las mismas características, por lo cual denotan la misma mano; hay alguna de ellas que constituye una pequeña e insuperable obra de arte. Fina labor es la de los doseletes que cobijan las estatuas de las jambas y las figuras de la arquivolta interna.

El obispo Arnaldo de Barbazán, antes aludido, hizo construir la gran capilla que recibe su nombre, aneja al claustro. Flanquean la puerta las imágenes de San Pedro y San Pablo, y en el interior hay algunas ménsulas decoradas, además del sepulcro del fundador con su figura yacente, atribuible acaso al ya nombrado Diego de Asterain (fig. 136).

Aparte de dos sepulcros colocados en arcosolios y de las imágenes del grupo de la Epifanía que se mencionarán más adelante, completa el rico conjunto escultórico del claustro la portada de ingreso a la catedral, cuyo mainel preside la imagen titulada de la Virgen del Amparo. En el propio mainel, en las jambas y en las arquivoltas, hay un sinfín de figurillas bajo arcos y doseletes, y llena por completo el tímpano un relieve muy movido de la Dormición de la Virgen (fig. 154). Particularmente en este último aparecen características más bien germánicas que francesas, de muy acusado expresionismo, hecho que no resulta insólito si recordamos la presencia en Navarra, en el siglo XIV, de maestros como Juan de Alemania, que en 1350 intervenía en la obra de la sepultura del canciller Dreve Jordán en el convento —hoy ruina— de Santo Domingo de Estella.

Sin embargo, no es menos cierto —y natural— que la influencia preponderante en el gótico navarro siguió siendo la francesa, y de ello tenemos pruebas incluso en obras importadas, tales como la bellísima Virgen sedente de plata de la colegiata de Roncesvalles, obra al parecer de Toulouse, que debió inspirar al autor de la gran talla mariana de Olaz-Subiza, y la hermosa imagen de alabastro, de pie, que en 1349 un mercader establecido en Pamplona hizo traer de París para donarla a la iglesia de Huarte.

Entre los sepulcros antes citados cabe referirse aquí con mayor atención al del obispo Miguel Sánchez de Asiaín († 1364). Su arcosolio contiene la estatua yacente y una imagen mariana bajo doselete. Son piezas de buena ejecución, concebidas con cierta libertad formal.

OTRAS OBRAS NAVARRAS ANTERIORES AL 1400. — Hasta fines del siglo XIV no conseguirían los escultores góticos el pleno dominio de las relaciones de la materia y el espacio. A lo largo de casi toda la centuria, junto a los presentimientos de ese nuevo estilo, impregnado de espíritu barroco, se producen las recaídas en arcaísmos que parecen corresponder al siglo anterior, como hemos comprobado repetidas veces, en especial cuando los creadores eran imagineros o canteros locales en seguimiento de un estilo puro traído por alguno de los maestros franceses. A esta categoría pertenecen las decoraciones escultóricas de algunas portadas navarras. Una de ellas es la de la iglesia del Cerco de Artajona, con labras geométricas y vege-

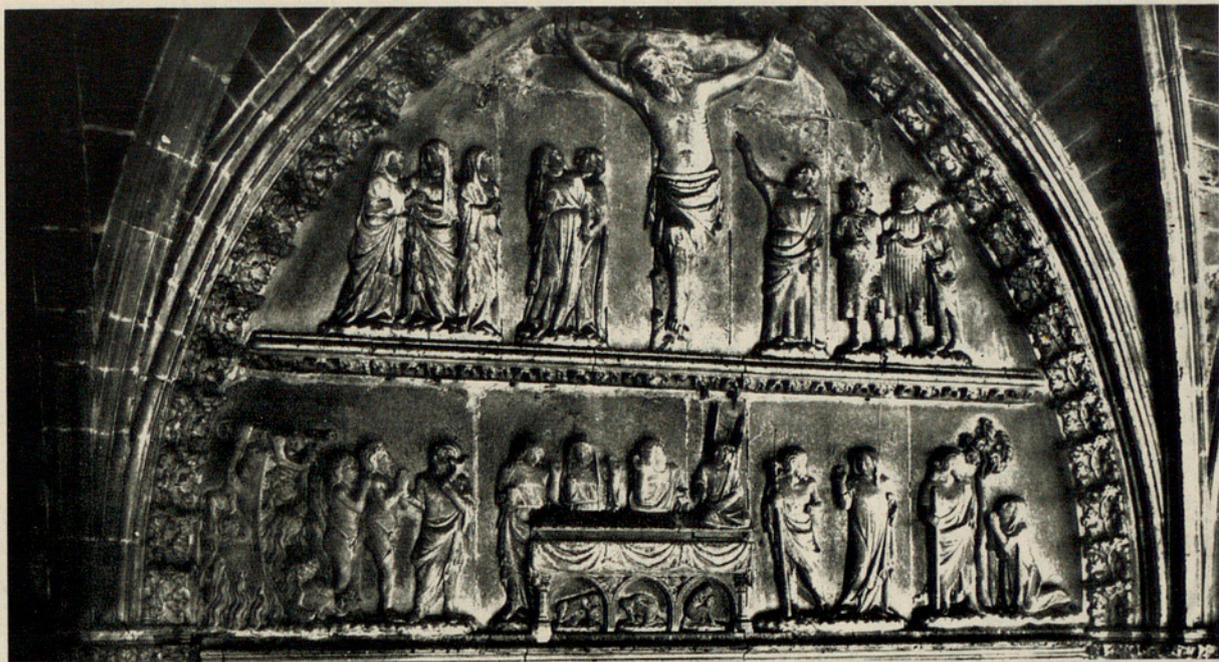
tales estilizadas en las arquivoltas, arquerías ciegas en la fachada principal y tímpano y dintel enriquecidos con relieves algo toscos, pero bien concebidos y ejecutados.

A la misma etapa pertenece la obra decorativa de la fachada principal de la iglesia del Santo Sepulcro, de Estella, concebida con grandiosidad (figs. 137 y 138). Al lado derecho de la portada hay un arco ojival tan ancho como ella; a la izquierda vemos una arquería ciega. Sobre una zona de paramento liso y encima de un friso de medallones cuadrilobados, aparecen las doce estatuas de los apóstoles, también dentro de arquería ciega y decorando la parte superior del muro, ya bajo la cubierta. Tres grandes estatuas se hallan: una sobre el enmarcamiento de la serie de lisas arquivoltas, sin otro ornamento que bustos de ángeles en las claves, y dos flanqueando la portada. Las efigies de los apóstoles muestran cierto parentesco con las correspondientes a Santa María la Real, de Olite, ya estudiada. Son de canon corto, gran corporeidad, rostros que quieren tornarse expresivos gracias a los elementos ornamentales: cabellos y barbas, ojos y cejas muy resaltadas, signos todos estos de primitivismo hasta cierto punto.

En cambio, los relieves del dintel y del tímpano son obra de otro escultor influenciado como el primero por el maestro de la Puerta Preciosa, pero dotado de imaginación e inventiva de propio peculio, características que nos llevan a indicar alguna proximidad espiritual con el Maestro del Juicio Final, de la catedral de León, aunque, repitámoslo, no se trate de conexión estilística, aparte de la que en general obliga por el sentimiento gótico. El dintel expone la Última Cena; el tímpano, dividido en dos zonas, plasma en la superior la Crucifixión y en la inferior escenas de la Resurrección de Jesús y de su descenso a los infiernos. Contrastes de pequeñas y grandes figuras disminuyen el sentimiento de lo avanzado de la obra, que se recupera cuando se analiza la destreza que el autor puso al cincelar cada una de las figuras, sus rostros, ademanes y ropajes; en especial las de la zona baja del dintel. La semejanza con las obras de la escuela de Reims, dada a través de la decoración de la Puerta Preciosa se especifica sobre todo en el San Juan Evangelista que vemos a la derecha, en la cima del tímpano, y en el ángel de alas desplegadas de la izquierda de la zona baja del mismo. La escena del dintel, con figuras mucho menores, está menos lograda y se resiente de la monotonía que suele imprimir esta difícil composición no menos que de hallarse bajo los conjuntos mejores del tímpano. Las ménsulas están decoradas con dos bustos de atlantes barbados que aprietan con las manos hacia arriba en ademán de sostener el dintel.

Las esculturas del remate y que flanquean la portada parecen del mismo autor de los apóstoles del friso alto de la fachada; son algo rígidas y tienen ante todo valor decorativo. Su innegable rudeza no impide que los contrastes de clarooscuro estén buscados con cierta consecuencia, tal cual acontece en las efigies del apostolado.

Mayor interés ofrece la portada de la parroquial de Ujué, de lisas arquivoltas y columnas de las jambas, cuyos capiteles tienen decoración historiada que se entremezcla estrechamente con el follaje, representando escenas del Nuevo Testamento en un estilo intenso, rudo y aplinado, que une defectos y cualidades en original resultado. La influencia del maestro de la Puerta Preciosa se manifiesta particularmente en el tímpano (fig. 140), dispuesto en dos zonas; el relieve de la parte inferior plasma la Última Cena; el de la parte superior, la Epifanía, con unos ritmos cóncavos que recuerdan los de la Coronación que remata el tímpano del portal de la catedral de Pamplona. Hay una sutil reminiscencia románica en esta obra, o bien algo que se le parece por efecto de la peculiar técnica de este escultor, quien, en las distintas profundidades del relieve daba preferencia a la mínima, esto es, a la superficie externa del mismo,



Figs. 131 y 132.—CATEDRAL DE PAMPLONA: RELIEVE JUNTO A LA PUERTA DEL REFECTORIO Y MÉNSULA DEL INTERIOR DEL MISMO, EN EL CLAUSTRO.

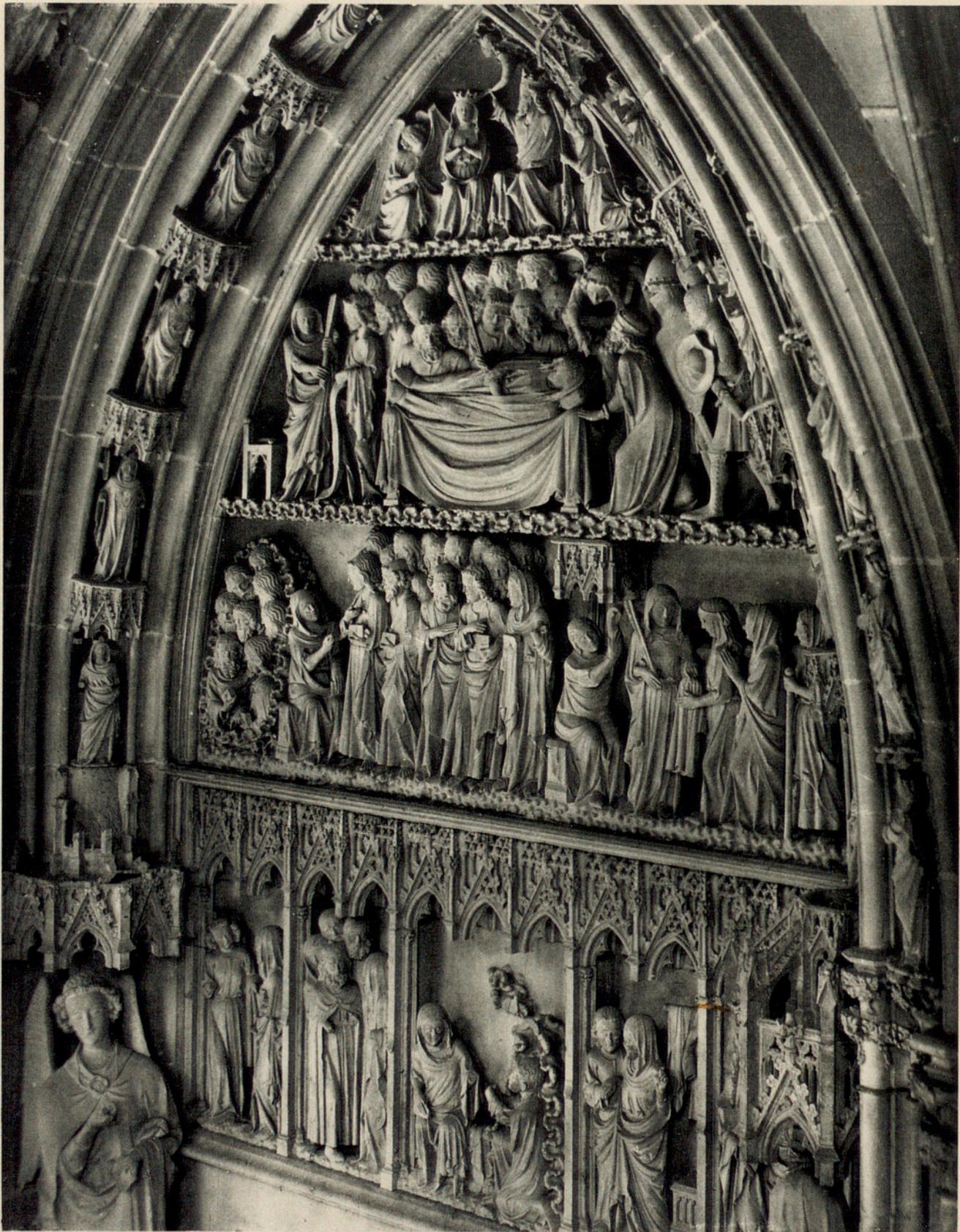
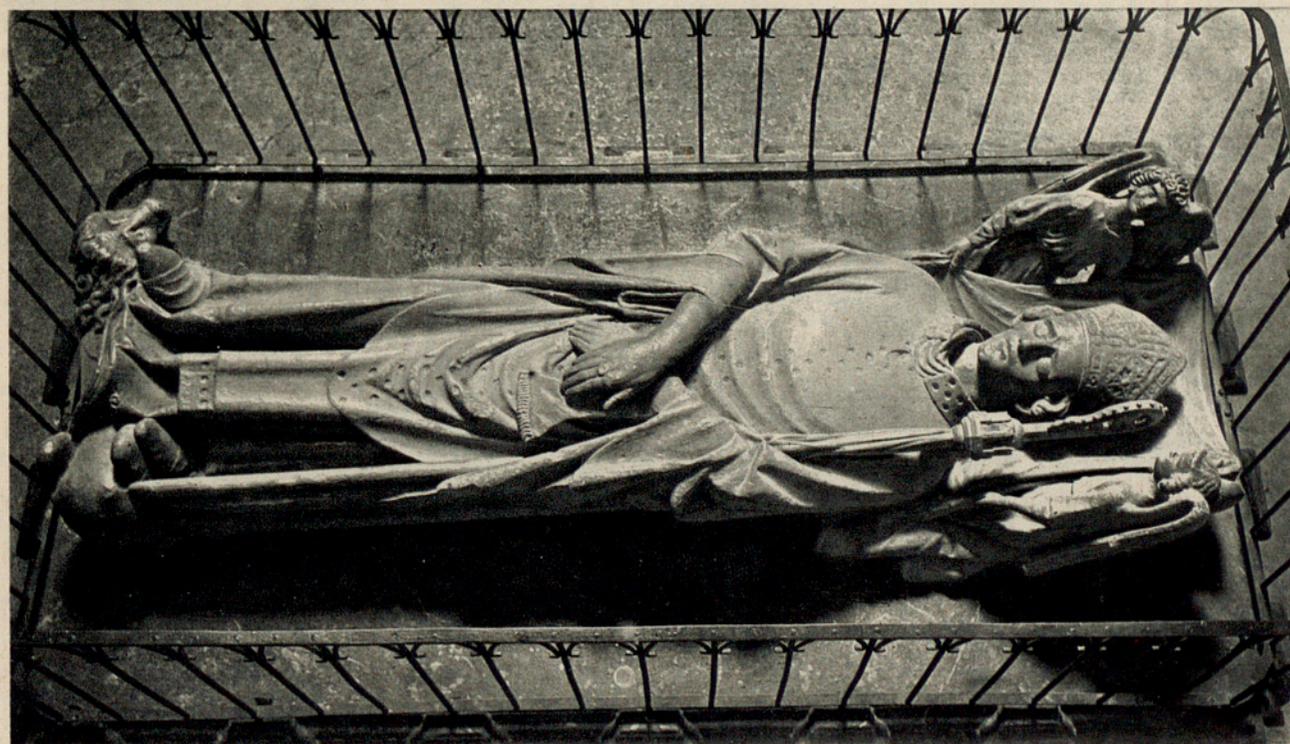


Fig. 133.—CATEDRAL DE PAMPLONA: ESCENAS DEL TRÁNSITO DE LA VIRGEN, EN EL TÍMPANO DE LA PUERTA "PRECIOSA", EN EL CLAUSTRO.



Figs. 134, 135 y 136.—CATEDRAL DE PAMPLONA: CAPITEL DEL CLAUSTRO. SEPULCRO DE ARNALDO DE BARBAZÁN EN LA CAPILLA BARBAZANA.



Figs. 137 y 138.—IGLESIA DEL SANTO SEPULCRO EN ESTELLA: FACHADA Y DETALLE DEL TÍMPANO DE LA PORTADA.

con lo cual obtiene formas no ciertamente pictóricas, sino ornamentales en grado sumo. Hay que ponderar la elegancia y relativa naturalidad de los plegados, lo característico de los rostros y las bellas proporciones de los personajes, de canon alto y cabezas más bien pequeñas con detrimento del valor realista e incremento del monumental. El sentido de lo decorativo que poseía este artista se manifiesta también en el detalle de la estrella de seis puntas que aparece en el vértice del tímpano, entre la figura de Nuestra Señora con el Niño y las excelentemente trabadas de los Magos. En algunas ménsulas hay grupos de figuras del mismo estilo, realizadas con fuerza y sentimiento.

Algunas estatuas sueltas conservadas en distintos lugares, de las cuales vamos a considerar las más importantes, ostentan los rasgos estilísticos del siglo XIV, hacia su mitad. Una de ellas es la escultura en piedra que representa a un obispo, de la iglesia de San Pedro de la Rúa, en Estella. Su característica dominante es la audaz estilización, ya que su autor supo eliminar de esta efigie todo lo accesorio y ornamental para obtener un juego de volúmenes simples, claros y rotundos que dan una expresión unitaria, llena de idealismo y también de vida. Bastante geometrizados, los pliegues tienden a reproducir esquemas en ángulo agudo, los cuales armonizan a maravilla con el delgado cuerpo, el movimiento como de incorporarse que realiza el personaje y su fina cabeza que avanza y se tuerce levemente a la derecha (fig. 141). Es posible que su creador no fuera un escultor de primer orden, pero en realidad lo único que nos lleva a tal suposición es la falta de otras obras suyas en la comarca.

Más valiosas son las estatuas en piedra, por desgracia muy perjudicadas, ya que les faltan las cabezas y manos, que se conservan en el Museo de Navarra, en Pamplona, procedentes de Olite (fig. 142). Sin que pueda asegurarse que sean debidas al autor de la Puerta Preciosa, hay un parentesco estilístico evidente, lo cual se comprueba sobre todo en la calidad táctil de las telas, en la caída de las mismas y en la articulación de las formas, aunque hay mayor flexibilidad en estas dos esculturas que en las que decoran la puerta de la catedral de Pamplona, por lo cual, caso de ser su autor, debería tratarse de obras ulteriores y de concepto más avanzado. Diríamos, incluso, que estas dos estatuas mutiladas realizan uno de los paradigmas del estilo gótico en todo el Occidente. Se da en ellas con perfección inigualada el difícil cincelado de la forma cóncava, es decir, los amplios ropajes están dispuestos de tal modo, que, más que acusar el modelado del cuerpo, aún revelándolo, expresan predominantemente el espacio de en torno, espacio más simbólico y espiritual que geométrico o atmosférico. La longitud de los mantos, la cola del traje, se abren en la parte de abajo en forma ligeramente acampanada y este ritmo es repetido con organizada armonía en toda la figura, servido asimismo por una flexión del cuerpo. Consideramos que se constituyen así volúmenes negativos, estrictamente antisensuales, de la misma manera que las formas demasiado convexas tienden a lo torneado y a lo mórbido. La falta de las cabezas aumenta la dificultad de situar con probabilidades de certeza el estilo de estas admirables piezas; lo que antecede, respecto a la conexión con la decoración de la Puerta Preciosa queda a título de hipótesis.

A similar modalidad, flexible e idealizada, pertenecen las figuras que decoran las ménsulas y capiteles de San Cernín, de Pamplona, aun cuando su ejecución dista de poseer las cualidades relevantes anotadas, pese a lo cual hay algunas piezas muy bien resueltas que revelan la mano de un artesano dotado y en correcta orientación estilística para su momento. Entre estas figuras citaremos las de ángeles tañendo instrumentos musicales, en cuya composición y diseño advertimos una creciente ansiedad por apresar el movimiento y la línea

ondulante. Imagen de singular valor y excelente estado de conservación es la de Santiago, existente en la iglesia de la que es titular, en Puente la Reina.

JACQUES PERUT. — Al estilo del último cuarto del siglo XIV parece corresponder el grupo de la Epifanía en estatuas exentas colocadas contra un muro del claustro de la catedral de Pamplona, obra firmada por el escultor francés Jacques Perut (fig. 143). La constituyen cuatro figuras: la sedente de la Virgen con el Niño, bajo dosel; una de un mago arrodillado entregando su ofrenda, y otras dos de pie. En la disposición en que aparecen se hallan bastante separadas, pero aunque no fuera así el orden compositivo tiende a acentuar la independencia de cada personaje. Lo avanzado del estilo se manifiesta en la profunda caracterización de los mismos, en la ejecución cuidadosa, intensa y detallada; en la libertad más realista que naturalista del tratamiento. Las cabezas poseen vivacidad en cada uno de sus rasgos expresivos y los cuerpos producen la sensación de su corporeidad efectiva, sobre la cual las vestiduras caen ceñidas u holgadas, con calidad táctil y nobleza de ritmos. El plegado es especialmente artístico en la sedente de Nuestra Señora, y los esquemas lineales de esta efigie describen suaves aunque hondas curvas que convergen hacia la dirección apuntada por el brazo derecho del Niño, quien parece dirigirse al mago arrodillado en su presencia. Contribuye a la sensación de serenidad que produce el conjunto la espaciada colocación de las figuras, que constituyen una especie de friso en el que el eje horizontal formado por las cabezas prevalece sobre las verticales de cada figura.

En el mismo templo debe pertenecer a esta época la portada exterior del lado del Evangelio, con la Coronación de la Virgen, y el sepulcro (fig. 144) de una princesa —acaso doña Blanca— de la casa real de Navarra. La imagen funeraria ha sido, diríamos, reducida proporcionadamente. El dosel se separa de la cabeza y el león sobre el que se apoyan los pies de la finada crece de tamaño, superando la mera condición ornamental para producir un efecto realista. Y con el mismo criterio, cuatro ángeles a ambos lados de la difunta figuran sostener efectivamente la tensión del lienzo sobre el que descansa el cuerpo aligerado por el tránsito.

PAÍS VASCO

VITORIA. — Una interesante muestra del gótico en la región está constituida por la Virgen y el apostolado de las jambas de la portada de la iglesia de San Pedro, en Vitoria (Álava). Son estatuas recias y de profunda caracterización (fig. 146), en las cuales pervive mucho del espíritu clásico del estilo de Amiens, tal como fué ejemplarizado por el Maestro del "Beau Dieu" en la portada del Sarmental de Burgos, al iniciarse el segundo cuarto del siglo XIII. En las esculturas de Vitoria hay la misma propensión a la claridad formal, a los contrastes netos entre zonas ricas de diseño y otras simples y poderosas. Pero, aparte de que estas esculturas son inferiores a las burgalesas, como obra de seguidor y adaptador de un estilo y no de creador del mismo, vemos en ellas cualidades que denotan su fecha bastante más avanzada, con seguridad en torno al 1300. Se busca en todas ellas el rasgo que define la individualidad, un movimiento moderado, pero muy expresivo y, en fin, una sensación de realidad bien distinta de la ultramundana paz del tímpano del Sarmental. Son dignos de cita los pedestales de estas figuras de apóstoles, los cuales están labrados con relieves alusivos y temas hagiográficos.



Figs. 139 y 140.—IGLESIA DE SAN PEDRO EN VITORIA: TÍMPANO DE LA PORTADA. TÍMPANO DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE UJUÉ.



Figs. 141 y 142.—SAN PEDRO DE LA RUA EN ESTELLA: ESCULTURA DE UN OBISPO. PAMPLONA, MUSEO: ESCULTURA
PROCEDENTE DE OLITE.



Fig. 143.— J. PERUT: EPIFANÍA, EN EL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA.



Fig. 144.—CATEDRAL DE PAMPLONA: SEPULCRO DE UNA INFANTA.

ficos. Hay que destacar asimismo la bella imagen de Nuestra Señora en el parteluz (fig. 145) y el tímpano que, en cuatro zonas desenvuelve escenas de la vida de Cristo y de la de San Pedro, con unas veinte figuras en cada una de las tres zonas inferiores y más de diez en la cima, que representa el martirio del primer pontífice de la Iglesia (fig. 139). Hay ciertos detalles bien arcaicos, como la manera de presentar a María en la escena de la Natividad, en perspectiva por entero distinta de la que corresponde a las otras figuras del grupo. Puede tacharse también de monótona la serie de personajes de la segunda zona, comenzando por abajo; incluso los plegados tienen escasa diversidad. Sin embargo, el conjunto es tan estimable como cada una de las figuras por la buena ejecución de éstas, en cuanto a proporciones, ademanes y expresión.

Uno de los más hermosos conjuntos de escultura gótica, en Álava, es el que corresponde a la iglesia de Santa María de Suso o catedral vieja de Vitoria. Tiene en su fachada principal tres portales armoniosamente conjugados (fig. 147) y los tímpanos de los mismos muestran relieves de aparente unidad cronológica. No sucede lo mismo con las estatuas distribuidas en las jambas de todos estos portales (fig. 148), algunas de las cuales parecen de otra procedencia y, desde luego, corresponden a fechas ulteriores a la de la decoración general de los pórticos. Distinguimos las más antiguas de esas esculturas por la contención de su estilo, que ofrece parentesco algo ecléctico con las mejores obras de Burgos y León, aun cuando se trata de piezas del XIV y acaso sin conexión directa con tales centros. Mencionaremos las efigies femeninas del lado izquierdo del portal derecho; el profeta que se halla entre el portal central y el izquierdo, estatuas que pueden servir para la identificación de las demás, correspondientes a este período. Otras deben de ser de finales de la centuria e incluso del siglo XV, a juzgar por su barroco sentido y su pronunciada tendencia al realismo.

Las esculturas que conceptuamos relacionadas con el estilo de los tímpanos, en cuanto a período y sentimiento, tienden a una afirmación rotunda de la verticalidad; las superficies son amplias y contrastadas, estando encomendado al ademán de los brazos, o al manto arrollado en torno a la cintura, el disminuir la austeridad de una estructura semejante. La corporeidad, sin acusarse excesivamente, tiene su valor. Los rasgos de los rostros poseen mediana individualización. Los tocados femeninos son gruesos, como ocultando rica cabellera. Las barbas de los profetas no caen en lo ornamental sin dejar de bordearlo sutilmente. Muchas de estas figuras son de diversos tamaños; algunas aparecen sobre pedestales con labras decorativas y esto apoya la hipótesis de que se aprovecharon en el lugar que actualmente ocupan sin haber sido en su totalidad cinceladas para él.

En el parteluz de la puerta central hay una estatua de Nuestra Señora con el Niño que, por su estilo, parece datar de la segunda mitad del XIV. El canon es regular, tendiendo a corto; este efecto está acentuado por el amplio diseño ondulado que describe el manto por debajo de la cintura, siendo luego recogido por el brazo izquierdo, que sostiene al Niño contra el regazo. El rostro de la Virgen es sumamente dulce, de regulares facciones cinceladas con gran naturalismo. Los valores táctiles se acusan con fuerza y contribuyen a dar a esta imagen su aspecto ciertamente avanzado, que situaríamos entre las esculturas coetáneas de los tímpanos y las que significamos como pertenecientes a una época ulterior.

Si algún defecto pudiéramos al tímpano del portal central sería el exceso de figuración originada por el deseo de dar cabida al máximo potencial expresivo iconográfico. Desarrolla en cuatro zonas temas de la vida de Jesús y de Nuestra Señora, desde la Anunciación del ángulo de la izquierda en la parte baja, a la Coronación, de la cima. El dintel tiene un simple friso

de follaje y, mientras la primera zona del tímpano está separada de la de encima por una arquería de esquema acastillado en las enjutas, las otras tres se separan entre sí por líneas de nubes onduladas muy características por su nervioso diseño que da como resultado superficies abollonadas, que antes semejaban follajes o formaciones coralíferas que celajes. Excepto en la zona inferior, que deja un espacio entre las figuras y la arquería algo mayor al tamaño de las cabezas, en las otras priva la angostura espacial, a tal extremo que deben inclinarse y agacharse los personajes, o estar arrodillados por su formato. Esto crea cierta sensación opresiva que perjudica a la obra, o cuando menos le impide poseer serenidad. Sin embargo, se trata de relieves ejecutados por un escultor excelente, en los que cada figura posee cierta caracterización, gracia de movimiento y nobleza de porte. Los menores detalles se resuelven con relativa simplificación, lo cual no impide que cada grupo esté bien compuesto y realizado. Uno de los mejores es el que aparece inmediatamente debajo de la Coronación, y representa la Asunción de la Virgen. Es notable el ritmo general, muy libre, que envuelve las distintas escenas enlazándolas entre sí.

Los pórticos laterales tienen, como dijimos, relieves de buena factura. El de la derecha representa a María en la Gloria y en su papel de intercesora por la salvación de las almas. Cristo como Juez, la Virgen y San Juan Evangelista que aparecen a ambos lados, en la parte superior del tímpano, son figuras de mayor tamaño y corporeidad, llegando a ser tan acusado el alto relieve que semejan esculturas exentas. Tienen monumentalidad y correctas proporciones, pero muestran mayor refinamiento las esculturas muy mutiladas de la zona baja del tímpano. El portal de la izquierda es más historiado, dividiéndose en cuatro zonas; la separación entre ellas se verifica mediante arquería entre las dos partes inferiores y por series de nubes entre las superiores. Es el más anecdótico de los tres a causa de narrar de modo muy minucioso la leyenda de Santo Tomás apóstol, tema que incluye la construcción del palacio del rey de la India, un navío con el velamen desplegado y un frondoso árbol. Las figuras de las arquivoltas son también excelentes y muy airoas; representan reyes, ángeles y profetas.

Un tímpano de relieves más toscos que los del anterior, pero que merece ser citado es el perteneciente a la portada principal de la iglesia de San Miguel, en Vitoria. Desarrolla varios temas hagiográficos en las dos zonas inferiores y en la superior se ve a Dios Padre sosteniendo a Cristo en la cruz, entre la Virgen y San Juan Bautista y dos ángeles arrodillados.

SANTA MARÍA DE LA GUARDIA. — Al período que se extiende hasta 1400 corresponde la espléndida decoración escultórica de la portada de la iglesia de Santa María de los Reyes, de La Guardia (fig. 150). El tímpano tiene, en tres zonas, escenas del Nuevo Testamento y la composición nos ofrece un feliz compromiso entre el concepto de acumulación descriptiva que vimos en los tímpanos de Santa María de Suso y un sistema más sobrio y arquitectónico. Las tres zonas son casi de la misma altura, ostentando los relieves de la inferior y superior figuras de igual tamaño; en cambio, las de la parte central, o son menores o producen este efecto por la complejidad de las dos composiciones: una, con un grupo de justos sobre nubes; otra, representando la Dormición de María. Entre estas dos aparece Cristo dentro de una aureola almendrada, pormenor que aquí no resulta de sabor arcaico, entre tres ángeles y un profeta. El grupo de la cima del tímpano corresponde a la Coronación de la Virgen entre dos ángeles arrodillados que tañen instrumentos musicales. Estas figuras y las de la zona inferior —Anunciación, Visitación y Epifanía, narradas de modo continuo, como si formaran una



Figs. 145 y 146.—IGLESIA DE SAN PEDRO EN VITORIA: VIRGEN, DEL PARTELUZ, Y APÓSTOL, DE LAS JAMBAS DE LA PORTADA.

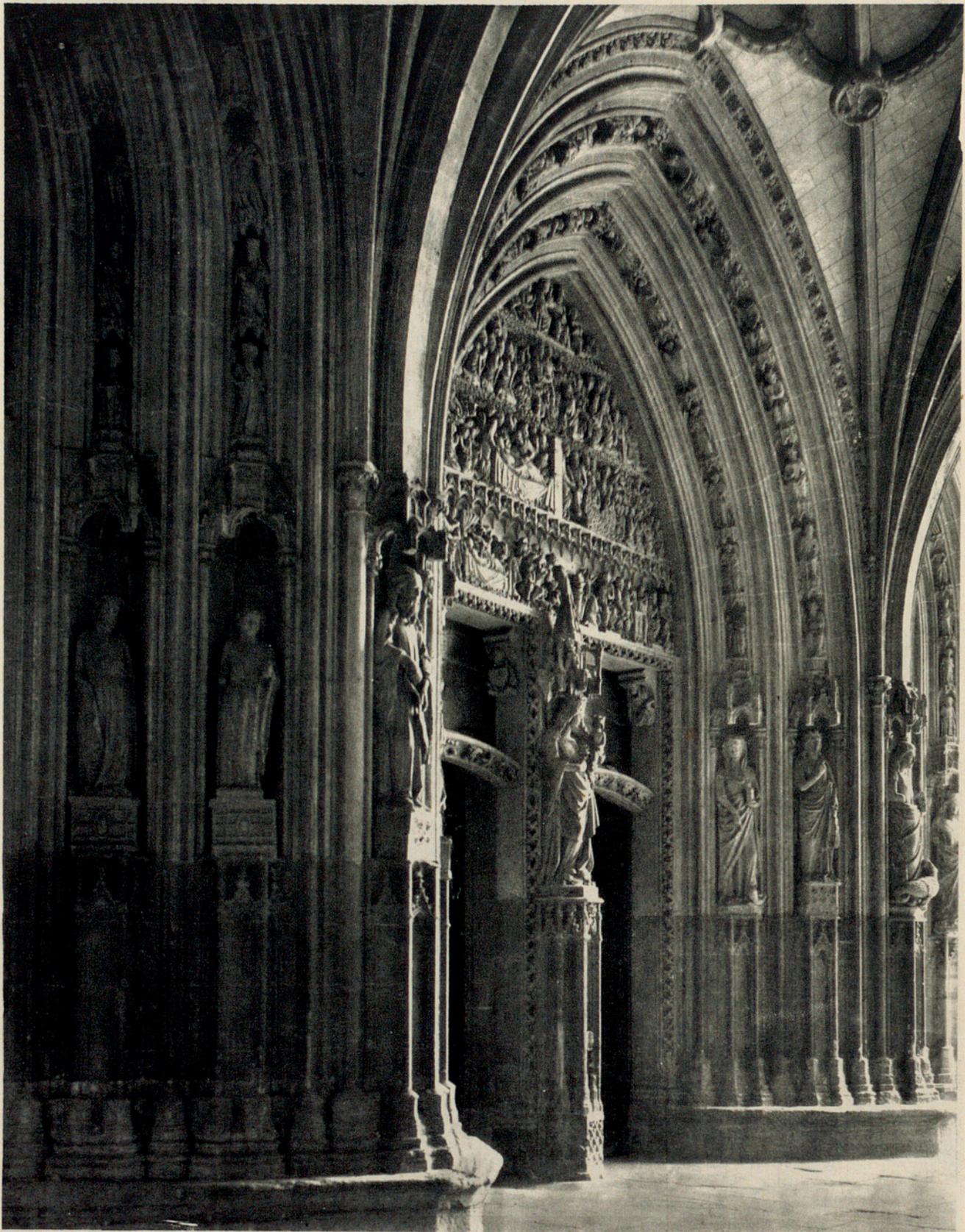
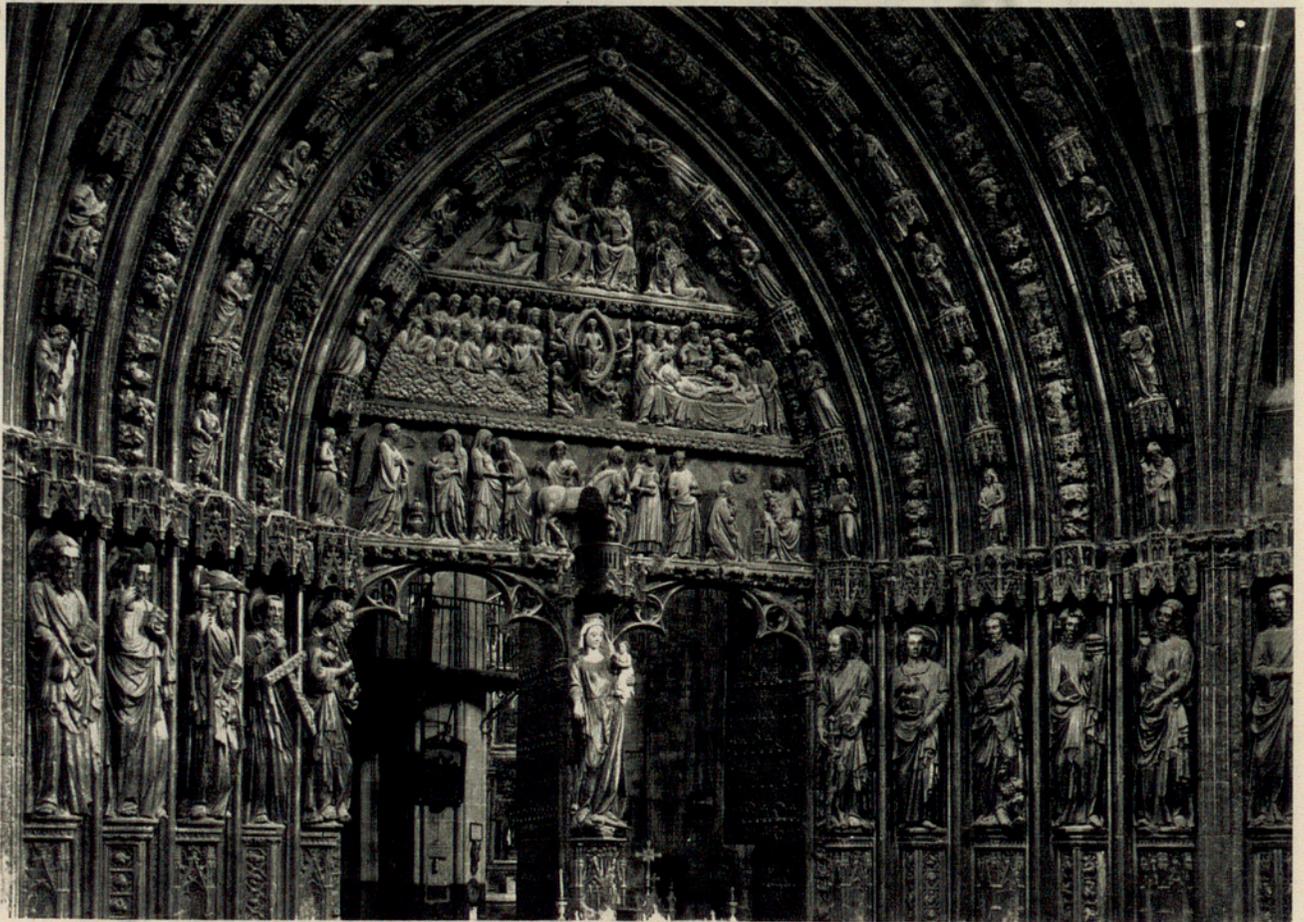
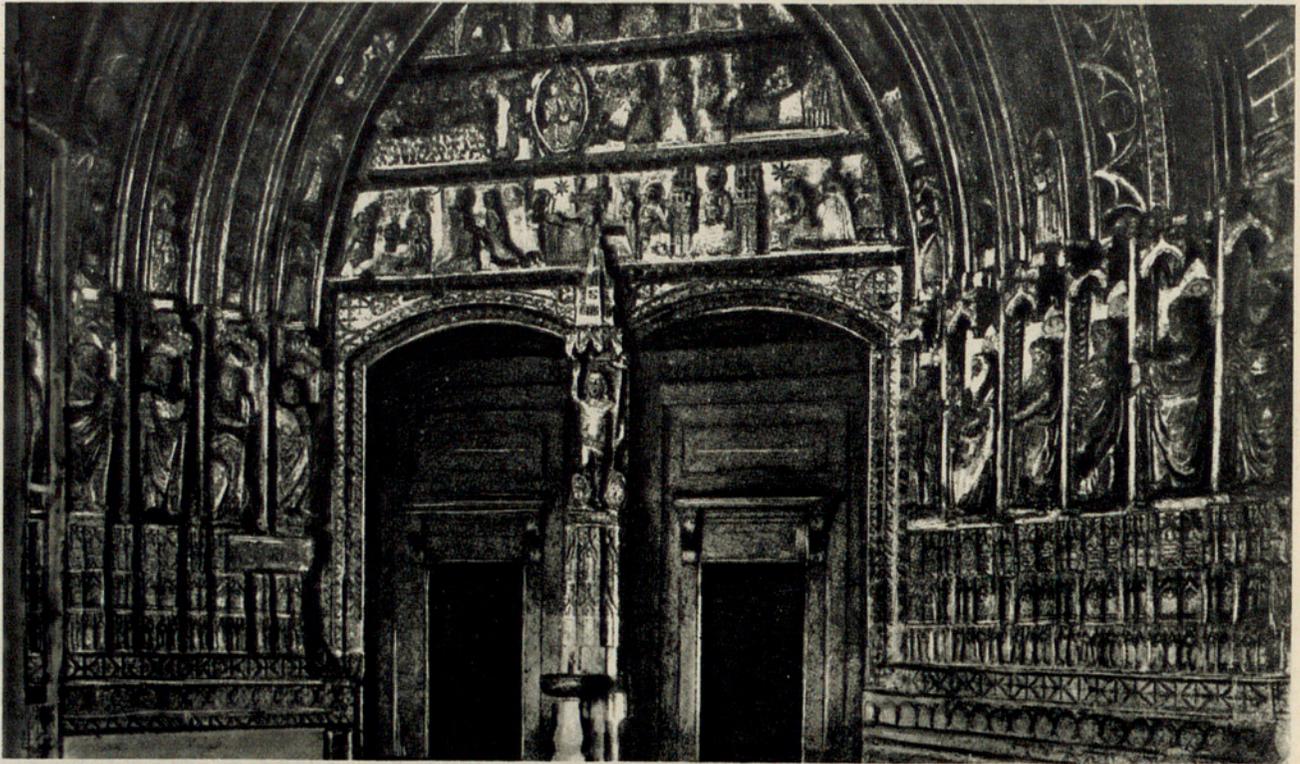


Fig. 147.—CATEDRAL VIEJA DE VITORIA: PÓRTICO.



Fig.148 .— CATEDRAL VIEJA DE VITORIA: DETALLE DEL PÓRTICO.



Figs. 149 y 150.— PORTADAS DE LAS IGLESIAS DE DEVA Y DE SANTA MARÍA DE LOS REYES, EN LA GUARDIA.

sola escena, aunque con la repetición de los personajes que aparecen en varias de ellas—son las que poseen más valor estrictamente escultórico. Son figuras grandes, primorosamente labradas, de un acabado perfecto. Cada uno de los grupos expresa la mayor armonía. Los movimientos son sueltos y gráciles; las proporciones impecables. La suprema elegancia del espíritu gótico llena con su esplendor las escenas de este tímpano, haciendo de él una de las obras maestras del período a que corresponde, momento en que las tradiciones del XIII van a transfigurarse en el nuevo gótico impregnado de ansias barrocas de fuerza y movimiento, terrenalizando y materializando sus ímpetus primitivos y servido por una técnica que llega al virtuosismo. Las figuras de las arquivoltas —ángeles, reyes, profetas, figuras femeninas, personajes con instrumentos musicales— en tres dinámicas series que aparecen separadas por otras dos ornamentadas con follaje, son del mismo estilo, aunque algunas parecen ejecutadas con menor cuidado, pudiendo ser obra de taller del maestro del tímpano.

El parteluz y las jambas se hallan enriquecidos con estatuas que representan a Nuestra Señora con el Niño y los apóstoles (fig. 151). La primera de las citadas se distingue por la extraordinaria flexibilidad de la imagen que parece flotar en el espacio antes que sostenerse sobre su peso; contribuye a esta sensación la ligereza de la túnica de anchas mangas y la falta de manto. El plegado es simple y rotundo, aunque suave y de estudiada naturalidad. El rostro tiene finas facciones muy en consonancia con la expresión general de la efigie. Sin embargo, todas estas estatuas son rigurosamente plásticas y ejemplarizan de manera admirable la transición a que arriba hicimos alusión, es decir, el paso de la escultura derivada de los grandes maestros del XIII al siglo XIV, cambio del estilo que se manifiesta por un abandono de la abstracción, aún relativa, por la conquista definitiva de la imitación de la realidad, incluso dentro de los moldes espirituales del espíritu gótico, que perdurarán todavía durante una centuria o más, y asimismo, según hemos insistido en diversas ocasiones, por una tendencia a los ritmos fugados, a los amplios diseños que expresan movimiento, símbolo de una pasión que ya no se reconoce en lo espiritual y concentrado, antes aspira a derramarse por todos los ámbitos del espacio. No obstante las citadas premisas, hay aún mucha contención en los apóstoles de Santa María de los Reyes, e inclusive se hallan en mayoría las figuras que casi retienen la posición de frontalidad, ligeramente vivificada por el gesto de la cabeza y el desigual ademán de los brazos. En alguna figura advertimos un sutil ritmo cimbreado en S, como en la Virgen del mainel, y en todas ellas se tiende a un ideal de belleza soberanamente lograda. Por su disposición, las partes de esta portada se interpenetran y, así como en otros portales góticos la decoración escultórica se independiza por estructuras, aquí se unifica en un conjunto radioso.

OTRAS OBRAS. — Hemos de referirnos asimismo a la portada de Deva (Guipúzcoa), adaptación provincial de la estructura de las portadas trecentistas ya mencionadas que, con otros ejemplos menos importantes, demuestra como el arte navarro de origen francés se popularizó en las Vascongadas. En el tímpano aparecen, distribuidas en zonas horizontales, según lo usual, distintas escenas de la vida de Jesús (fig. 149). El apostolado, con figuras de tamaño natural, y distintas imágenes de ángeles decoran respectivamente las jambas y las arquivoltas. El estilo es tosco, aunque de buen efecto decorativo en conjunto. Merecen también citarse las portadas de San Bartolomé de OIaso, Lequeitio y Guernica.

La escultura funeraria trecentista se halla también representada por varias obras en el País Vasco. Sepulcro interesante es el del conde de Oñate en la iglesia de Oñate (Guipúzcoa),

que por el estilo muestra ser de la misma época, fines del siglo XIV o primer cuarto del siglo XV, y en el cual sorprende el contraste entre el tratamiento avanzado técnicamente y el primitivismo acusado por las desproporciones (fig. 153). Especialmente bella es la parte inferior de la estatua yacente, con el león de costumbre, y el borde de la vestidura, fina y profundamente trabajado. Estas inconsecuencias eran frecuentes en maestros de segundo orden, los cuales ejecutaban bien los pormenores siguiendo modelos suministrados por los grandes artistas, pero fallaban en la interpretación conjunta de la obra. Sin embargo, este mismo fracaso adquiere un valor positivo al convertirse en factor estilístico y caracterizar un determinado modo de enfrentarse con el problema representativo. Además, por contraste, brillan más los aciertos y la quiebra de la interpretación natural resalta el ornamentalismo de los detalles.

El doble sepulcro de Pedro López de Ayala y de Leonor de Guzmán, su esposa, labrado en 1399, en San Juan de Quejana (Álava), debe incluirse en el mismo grupo estilístico. En las yacentes se advierte la tendencia creciente al naturalismo y al aprovechamiento del factor temático e imitativo para lograr el máximo efecto (fig. 152). Evidentemente, el progreso sólo podía ser dado por una modificación de la fórmula dada por un creador de primer orden.

EL GÓTICO BORGÑOÑ EN NAVARRA

JANIN LOMME. — Una magnífica creación de estilo borgoñón, perteneciente a tal concepto, la tenemos en Navarra con el sepulcro del rey Carlos el Noble y de su esposa, actualmente emplazado en el centro de la nave de la catedral de Pamplona, labrado en el año 1416 por el escultor francés Janin Lomme de Tournai. Su actividad en Navarra está documentada a partir de 1411 y falleció en Viana en 1444; a partir de 1439 fué maestro mayor de la catedral de Pamplona, labor en la que tuvo como principal ayudante a Juan de Bruselas. Las yacentes de los monarcas antes mencionados se hallan sobre el plano de los sarcófagos, según costumbre, mientras los frentes presentan figuras en relieve de encapuchados y plañideros. Éstas ofrecen admirables y variadas soluciones que expresan el gran virtuosismo técnico de su autor, quien bajo los pesados mantos y capuchones de ricos y varios plegados, sabe acusar el volumen del cuerpo y su posición, tanto como el sentimiento que lo agita (figs. 156 y 157). Estas figuras surgen con su acusado naturalismo bajo el dogmatismo ornamental de los doseles de tracería, sobre ménsulas con animales entrelazados. En alguna de estas imágenes el autor se propuso deliberadamente efectos de elegante amaneramiento cortesano: exageraciones del vestir o del ademán nos ponen en contacto directo con el mundo del 1400, con matices de la sensibilidad de aquella época tan diferente de la nuestra. Ahora bien, la verdadera prueba de la alta capacidad de Janin Lomme está en los retratos de los finados (figs. 158 y 159). En particular, la efigie de Carlos el Noble es de una delicadeza y perfección insuperable. El cincel modeló la superficie de la materia hasta hacerla apta para transformarse en la calidad de la piel, acusando los músculos tensos, el encaje de las mandíbulas, el justo espesor de la carne sobre el hueso. La grande y bien dibujada nariz del rey, la boca de finos y apretados labios, la inteligente mirada, nos impresionan como el gesto de un hombre vivo cuya importancia histórica trasciende de sus propios rasgos. El gesto de las manos unidas frente al pecho, toma también un carácter de realidad, de acto único, y se olvida lo convencional de la costumbre.

Aunque no conocemos otras obras documentadas de Janin Lomme, hay testimonios su-



Fig. 151.—IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LOS REYES, EN LA GUARDIA: APÓSTOL SANTIAGO, EN LA PORTADA.

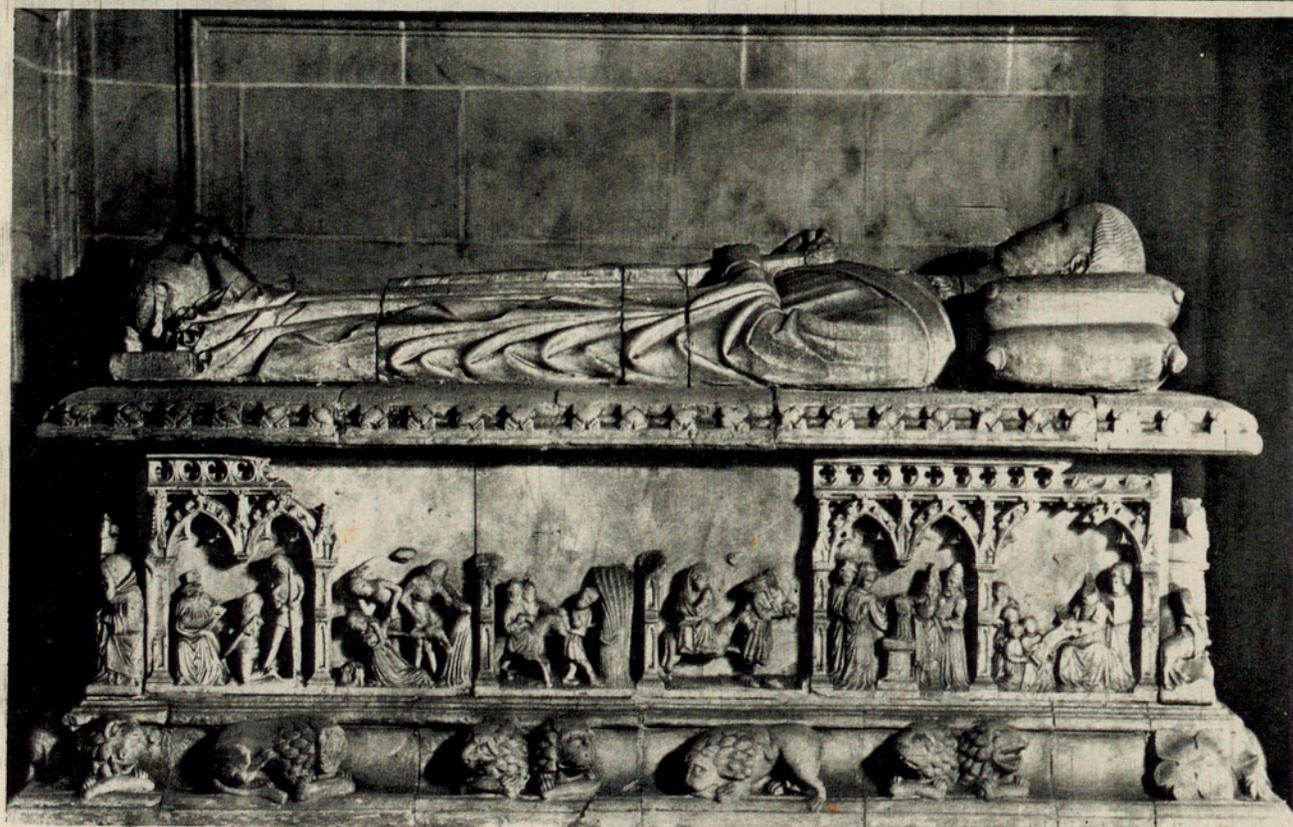
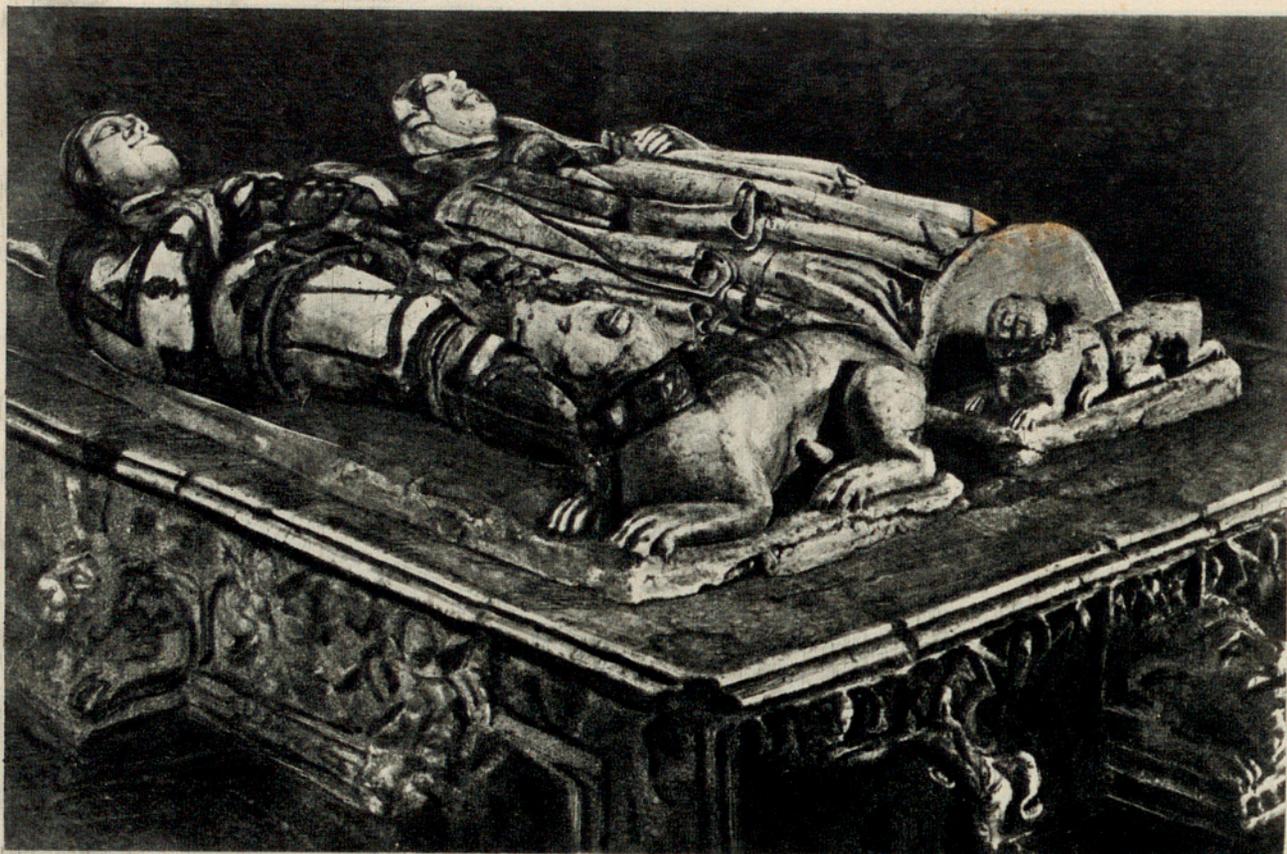
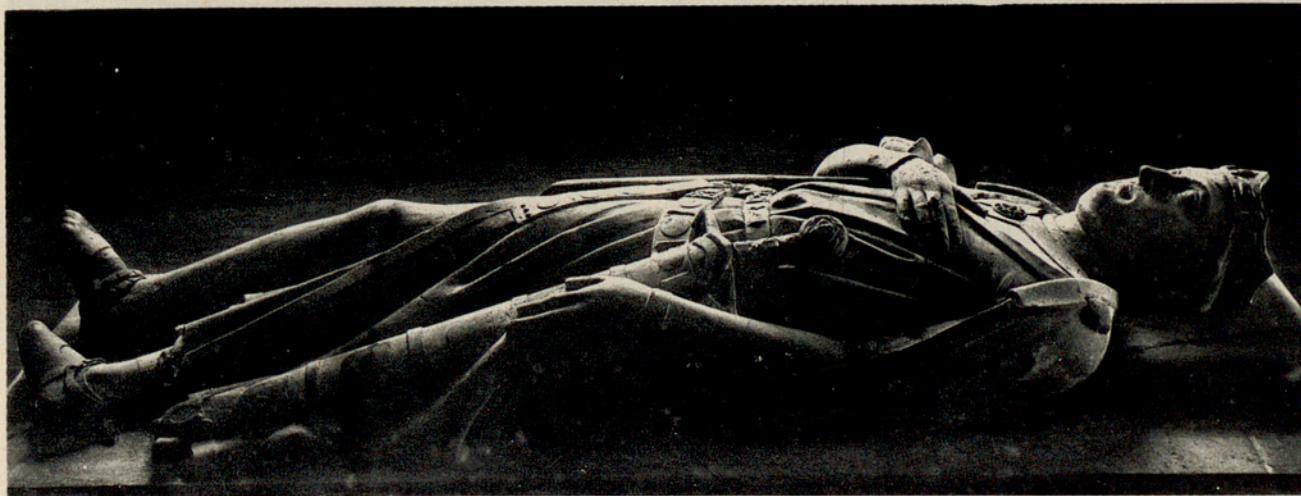
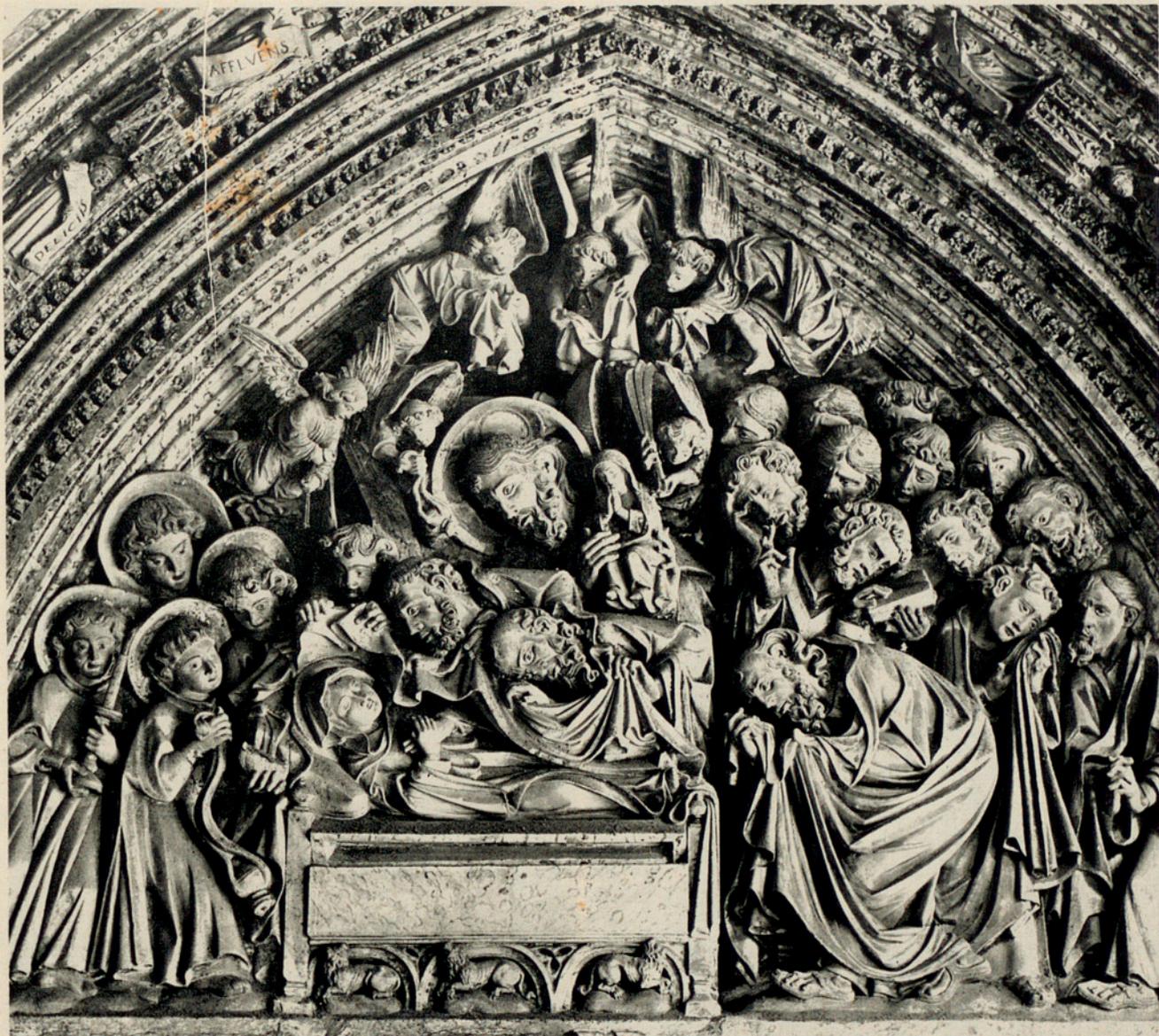
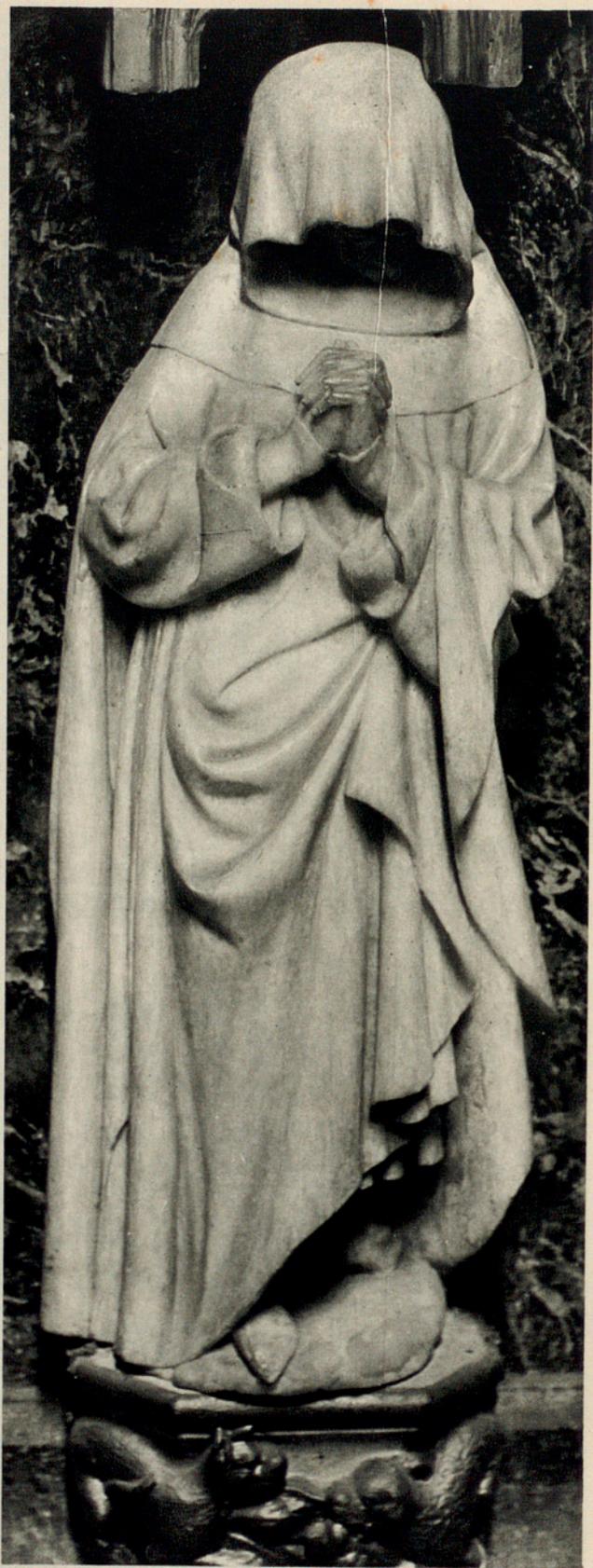


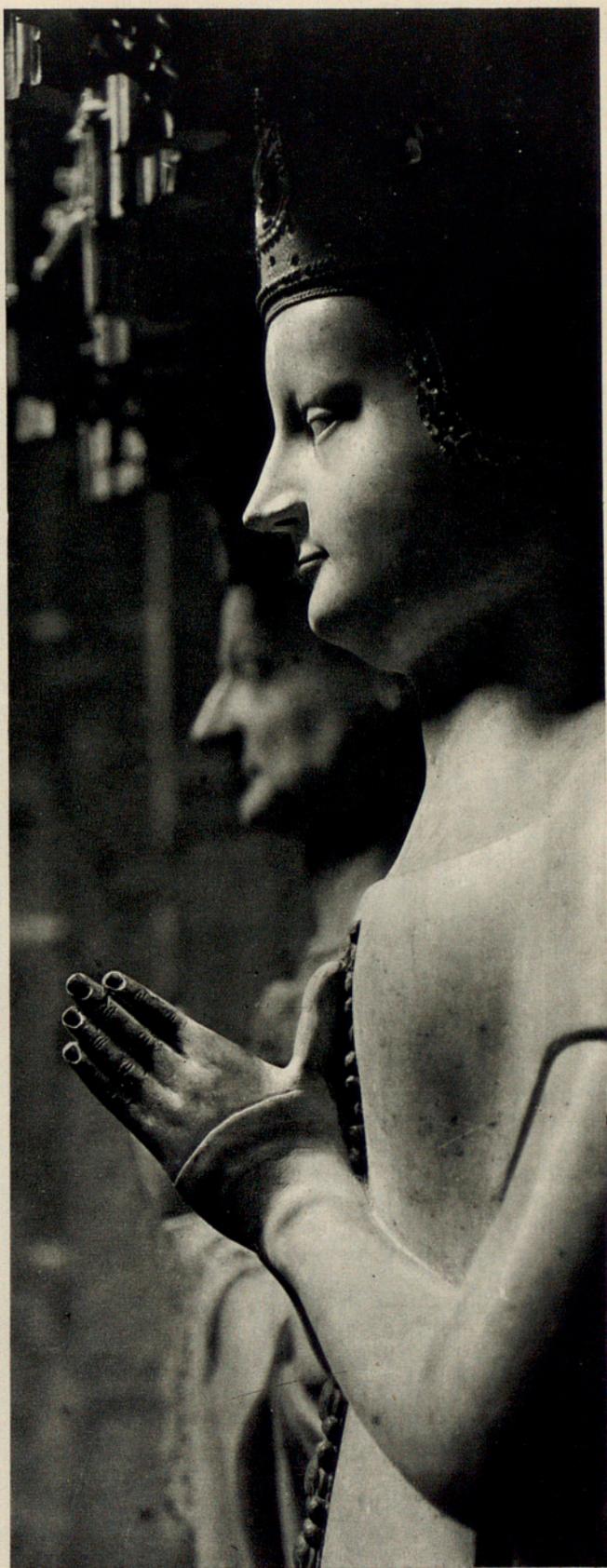
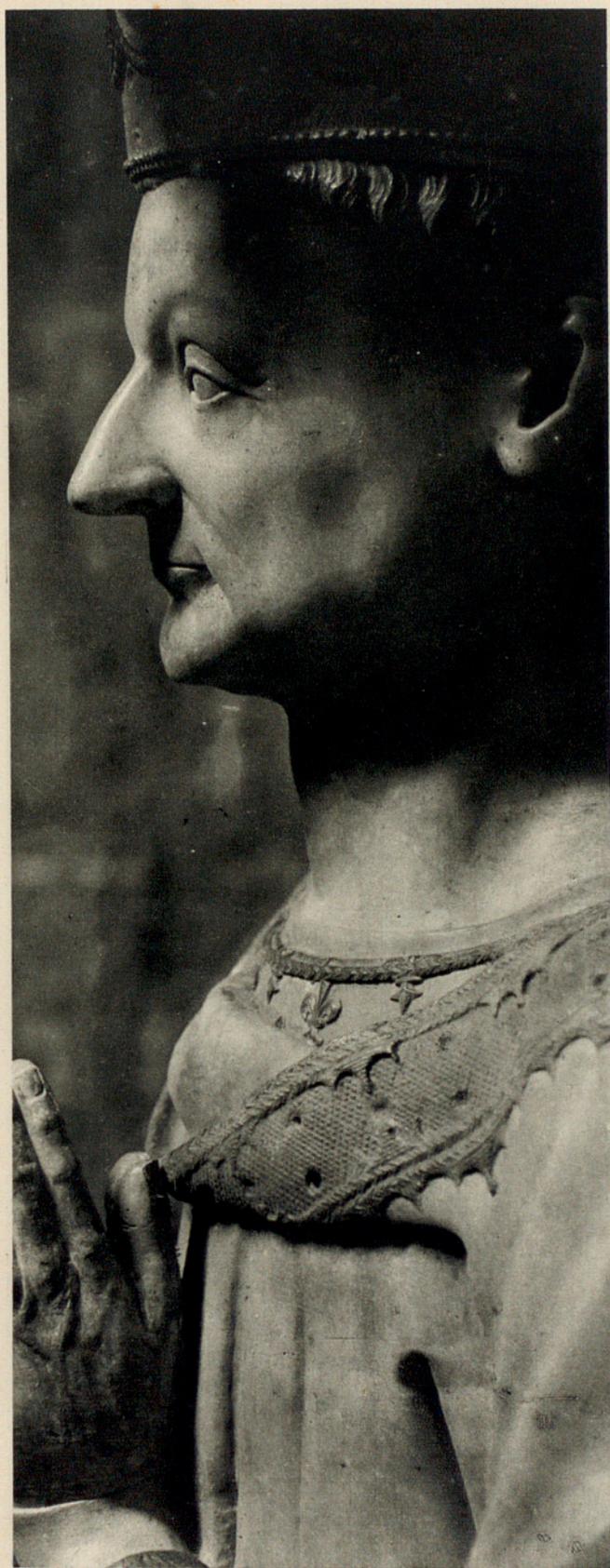
Fig. 152 y 153.— QUEJANA: SEPULCRO DE LOS AYALA. IGLESIA DE OÑATE: SEPULCRO DE UN CONDE DE OÑATE.



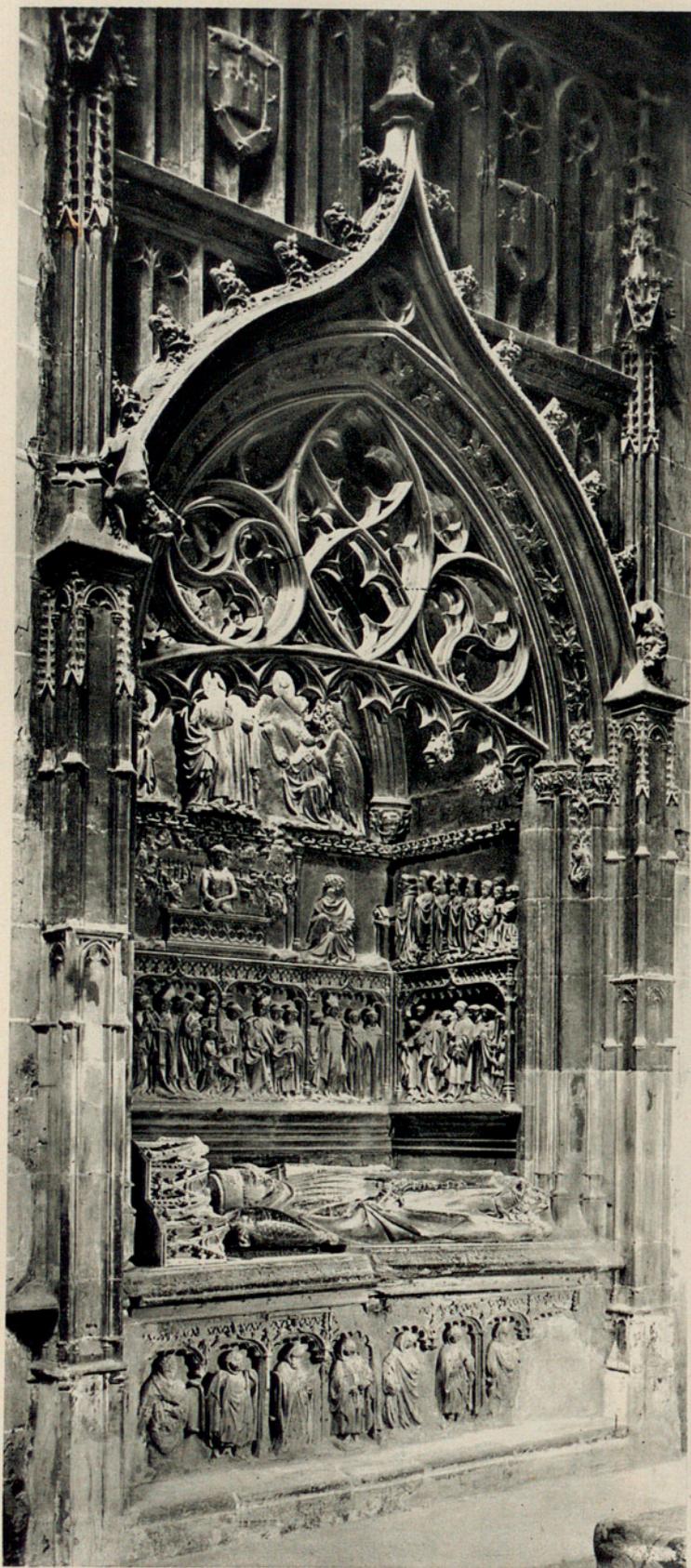
Figs. 154 y 155.—CATEDRAL DE PAMPLONA: TÍMPANO DE LA PORTADA DEL CLAUSTRO. RONCESVALLES: ESTATUA YACENTE DE SANCHO EL FUERTE.



Figs. 156 y 157.—JANIN LOMME DE TOURNAI: ESCULTURAS DEL SEPULCRO DE LOS REYES DE NAVARRA EN LA CATEDRAL DE PAMPLONA.



Figs. 158 y 159.—JANIN LOMME DE TOURNAI: DETALLES DE LAS FIGURAS YACENTES DEL REY CARLOS EL NOBLE Y SU ESPOSA, EN LA CATEDRAL DE PAMPLONA.



Figs. 160 y 161.—CATEDRAL DE TUDELA: SEPULCRO DEL CANCELLER VILLAESPESA Y FIGURA ORANTE DEL CANCELLER EN EL MISMO.

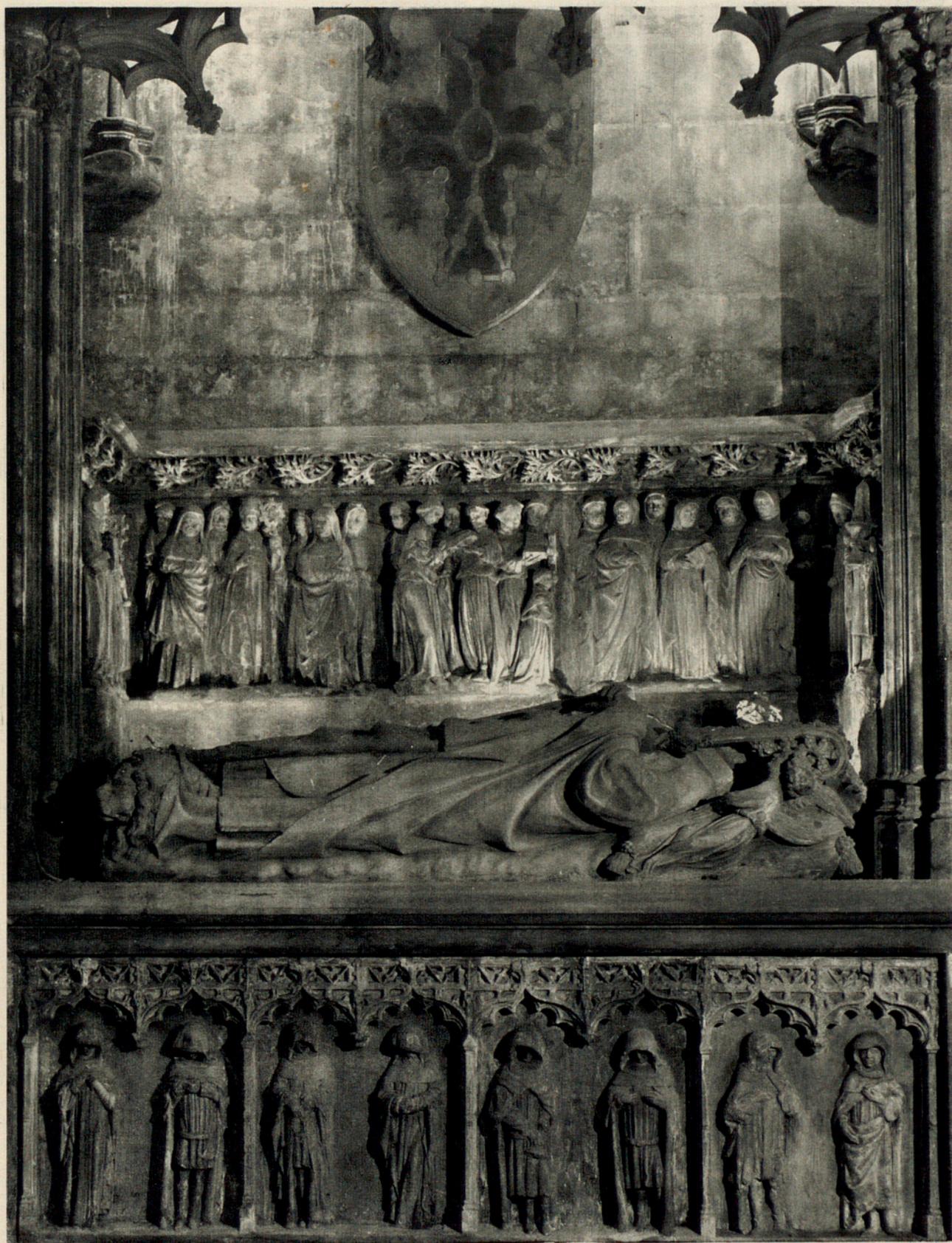
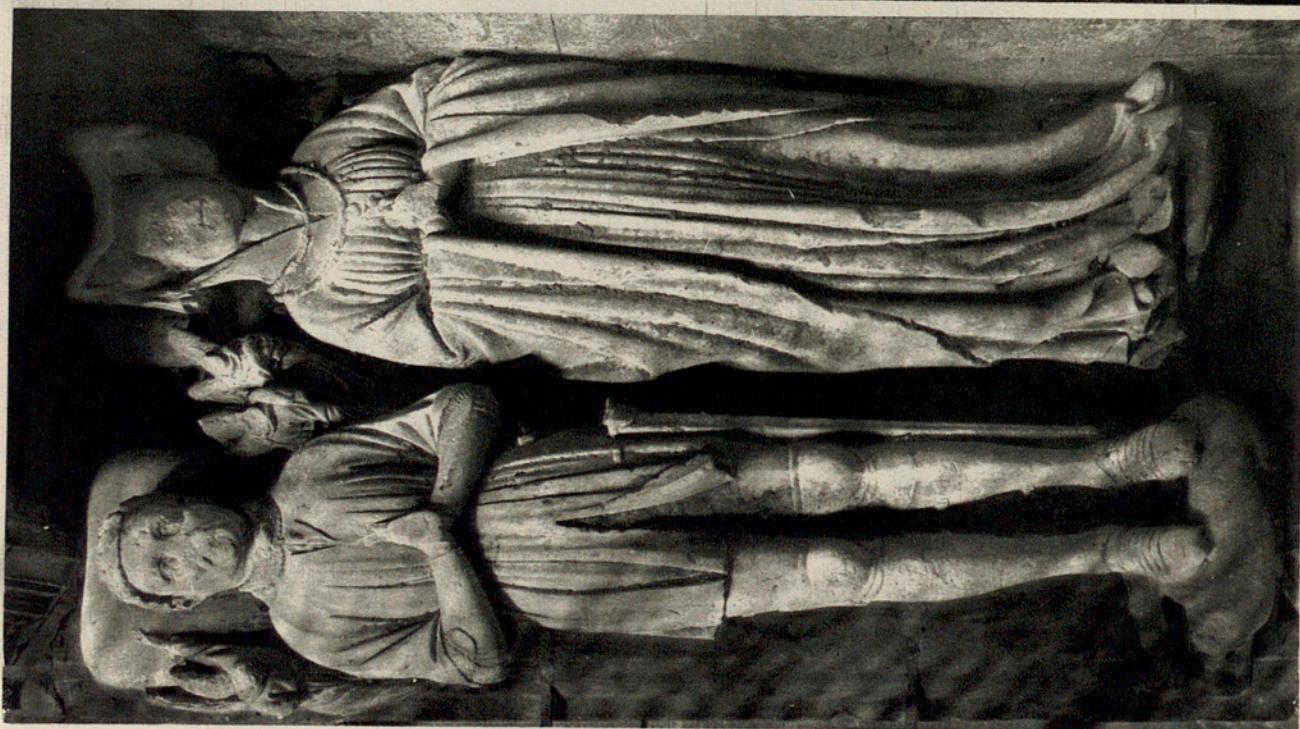
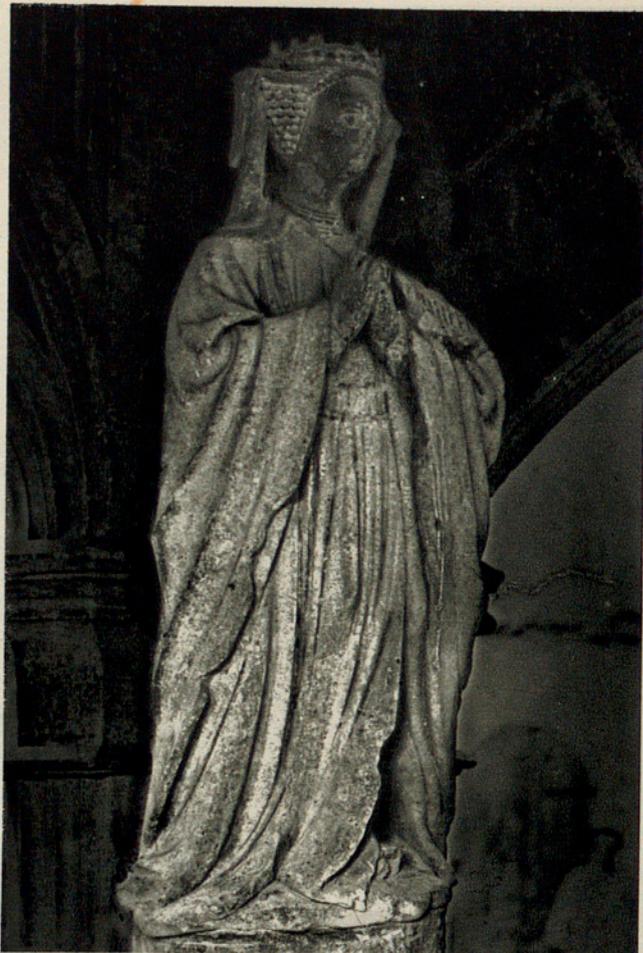


Fig. 162.—CATEDRAL DE PAMPLONA: SEPULCRO DEL OBISPO SANCHO SÁNCHEZ DE OTEIZA.



Figs. 163, 164 y 165.—SANTA MARÍA LA REAL DE OLITE: ESCULTURA DEL PÓRTICO. CATEDRAL DE PAMPLONA: SANTA CATALINA Y FIGURAS YACENTES DEL SEPULCRO DE DON LIONEL DE NAVARRA Y SU ESPOSA.

ficientes de que su estilo, a lo largo de un tercio de siglo de actividad del maestro en Navarra, debió tener una importancia preponderante en la producción de los escultores contemporáneos. Entre éstos, sabemos que trabajaron para el propio rey Carlos el Noble, los maestros Artal, Johanet de Toulouse y Juan de Borgoña, sin que pueda precisarse si el último es o no distinto del propio Janin Lomme.

Aparte de la doble sepultura real ya mencionada, sólo parece atribuible a Lomme con ciertos visos de posibilidad la tumba del obispo Sancho Sánchez de Oteiza († 1425) en la catedral de Pamplona (fig. 162). En su estructura, dentro de un arcosolio, sigue el modelo trecentista de la tumba ya aludida de Miguel Sánchez de Asiaín, con la estatua yacente del prelado y el cortejo fúnebre en un friso corrido dentro del arcosolio. El retrato es excelente y lleno de humanidad, y las figurillas, con sus actitudes bien diferenciadas, no desmerecen por su calidad de las de la tumba de los reyes, que precisamente fueron reproducidas toscamente no hace muchos años para decorar con algunas de sus imitaciones el frente del sarcófago del obispo.

En la catedral de Tudela se conservan otros dos sepulcros góticos de buena labor que pertenecen seguramente a otra mano, más hispánica que la del maestro de Tournai, aunque no se separe del concepto general del gótico borgoñón. El más suntuoso es la tumba doble de mosén Francés de Villaespesa († 1421), natural de Tudela y canciller de Navarra, y de su esposa doña Isabel de Ujué (fig. 160). El estilo de las yacentes es decididamente realista, y en el fondo del arcosolio hay una rica decoración escultórica presidida por la Trinidad bajo el aspecto de tres personajes barbudos; en la parte baja, los retratos del canciller (fig. 161) y de sus familiares están tratados con naturalismo no exento de elegancia. También hallamos en la misma iglesia una sepultura episcopal de parecido estilo. Fué labrada antes de 1418 para don Sancho Sánchez de Oteiza, siendo éste deán de Tudela, aunque luego se destinó a otro personaje. Debe colocarse dentro del mismo grupo, al parecer, la bella imagen yacente de la princesa Juana de Navarra († 1425), hija de Carlos el Noble. Fué publicada por Poleró y estuvo en el convento de San Francisco, en Tudela.

En San Pedro de Olite, un relieve votivo fechado en 1432, con la Trinidad y el donante con su familia presentados por santos, es muestra típica de la perduración del mismo estilo. Cabría citar además, dentro de la corriente borgoñona, otras obras sueltas como la Virgen de la Leche, de los Franciscanos de Olite, de gracioso movimiento ondulante, o la bella estatua de princesa en el pórtico de la iglesia de Santa María de la misma localidad (fig. 163), de gran empaque y acusado ritmo.

Pero la obra más destacada, a modo de colofón de este período del arte gótico en Navarra, es el sepulcro doble del claustro de la catedral de Pamplona que, según se afirma, perteneció al príncipe Lionel de Navarra y a su esposa (fig. 165). Sin poseer tampoco esta obra la perfección de las labradas por Lomme, es sensiblemente superior, en cuanto a refinamiento, a los otros sepulcros estudiados como consecuencia de su influjo, especialmente en lo que se refiere a las figuritas situadas en la parte alta, que completan el conjunto iconográfico y decorativo de la obra. Muy francesas de espíritu, poseen una gracia y un refinamiento de difícil glosa (fig. 164), que contrasta con la severidad e incluso rigidez de las yacentes de este monumento funerario.

En esta época siguió produciéndose asimismo imaginería de sabor más popular, de la que existen ejemplares tan valiosos como el San Jorge a caballo, de la iglesia de San Miguel, en Estella (fig. 166), de talla muy plana, concebida casi a modo de relieve de singular efecto decorativo.

ESCULTURA GÓTICA RIOJANA

Incluimos las obras pertenecientes a la comarca de la Rioja en el grupo vasconavarro por la relación histórica que dichas regiones mantuvieron entre sí durante la Edad Media. En lo que respecta al estilo, las piezas riojanas muestran la interacción de tres factores, con predominio de uno u otro según la obra: influjo navarro, influjo castellano y tendencia al desarrollo autónomo, con cierta pervivencia de un fondo popular que, sin llegar a los excesos y originalidades del arte de otras comarcas que también produjeron este tipo aislado de arte, como Galicia, tiene características bastante semejantes.

Acaso podría agregarse a este apartado la magnífica estatua mariana de Treviño, de claro entronque con el arte burgalés, aunque aquella localidad se halla enclavada en el condado del mismo nombre rodeado por territorio de la provincia de Álava.

La primera obra importante dentro del grupo riojano es el pórtico de San Bartolomé, de Logroño, que data de principios del siglo XIV, a pesar de lo cual retiene factores fuertemente arcaicos (figs. 167 y 168). El conjunto iconográfico está presentado con profundo sentido decorativo y una gran veracidad humana, por lo que llega a dar la sensación de una reunión animada de personajes vivos. En el dintel hay figuras de los doce apóstoles en pequeño tamaño y en el tímpano vemos a Jesús como Juez y Salvador, con ángeles que llevan los instrumentos de la Pasión y personajes arrodillados que imploran; la Virgen y San Juan Evangelista. A derecha e izquierda, en menor tamaño, aparecen figuras adosadas al muro de fondo e incluidas bajo arquería, que componen escenas bíblicas, y también personajes aislados. El escultor que labrara esta obra carecía sin duda alguna de refinamiento técnico, como lo prueban los rostros escasamente diferenciados de las efigies, la manera burda de resolver los problemas imitativos, en especial los ojos, que tienen una fijeza propia del arte más primitivo en las culturas del Antiguo Oriente. Pero de modo inesperado encuentra la fórmula eficaz para resolver las proporciones y actitudes que, dentro del convencionalismo, tienen animación y gracia.

En la misma iglesia de San Bartolomé encontramos dos sepulcros interesantes: uno, bastante tradicional e inspirado en los grandes modelos castellanos y navarros de fines del siglo XIV, con figuras aisladas bajo arquería en los frentes del sarcófago (fig. 170), y otro, de mayor originalidad, perteneciente a un caballero cuya estatua yacente es ruda, pero muy intensa y dotada de valores plásticos y expresivos (fig. 169).

El sepulcro riojano que más se emparenta con las inesperadas originalidades que hallamos en Galicia, es el de una abadesa de fines del XIV, que se halla en la sala capitular del monasterio de Cañas (Logroño). Puede filiarse como de influjo castellano en cuanto al idioma plástico o, mejor, a la composición de la obra (fig. 171).

Acaba el repertorio consignable de escultura riojana el sepulcro de Santo Domingo de la Calzada, en la catedral dedicada al mismo, ya del cuatrocientos. Como corresponde a la avanzada fecha, y en esto el escultor se mostró a la altura de su tiempo, hay un pleno desenvolvimiento del sentido espacial; el relieve se hace casi pictórico, aunque simplificado, y el movimiento se conjuga con la expresión para lograr composiciones armoniosas y ricas (fig. 172).

En la Rioja, lo mismo que en Navarra y el País Vasco, el arte de la segunda mitad del siglo XV cae dentro de la tónica general germanoflamenca, con abundante importación de obras o de artistas, cuya referencia se hallará en el capítulo global que, más adelante, incluye asimismo las manifestaciones de tal modalidad en Castilla, Asturias, Galicia y Andalucía.

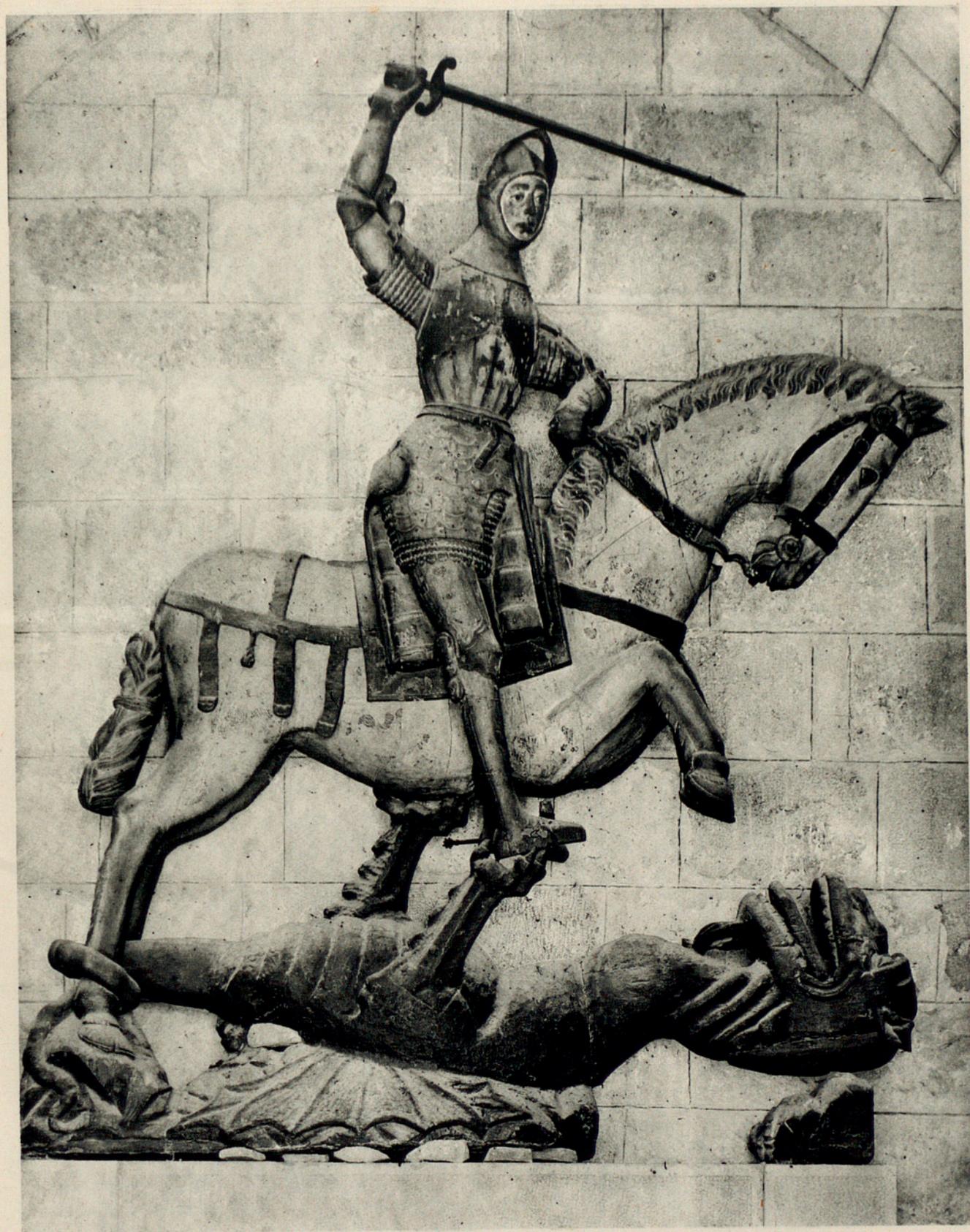
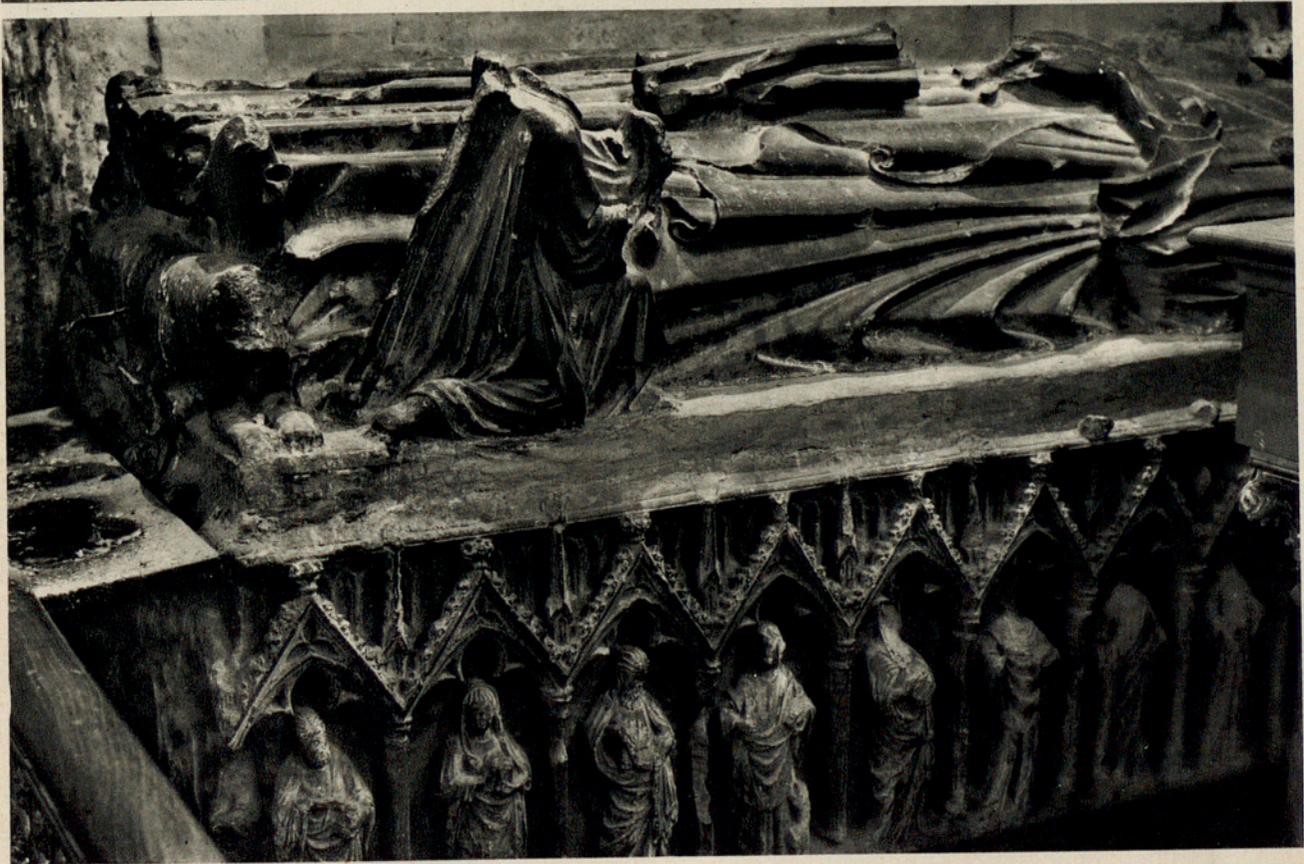


Fig. 166.—IGLESIA DE SAN MIGUEL, EN ESTELLA: SAN JORGE.



Figs. 167 y 168.—IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ, EN LOGROÑO: DETALLES DE LA PORTADA.



Figs. 169 y 170.—IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ. EN LOGROÑO: SEPULCROS EN EL INTERIOR.



Figs. 171 y 172.—MONASTERIO DE CAÑAS: SEPULCRO EN LA SALA CAPITULAR. CATEDRAL DE SANTO DOMINGO DE LA CALZADA: RELIEVES DEL SEPULCRO DE SANTO DOMINGO.