

Rocío Sánchez Ameijeiras

LA PORTADA DEL SARMENTAL DE LA CATEDRAL DE BURGOS. FUENTES Y FORTUNA¹

Al maestro Manuel Ameijeiras
In Memoriam

La portada del Sarmental, obra seminal en la historia de la escultura del gótico clásico en Castilla y León, ha sido considerada hasta fechas muy recientes como el resultado de la recepción pasiva de un nuevo estilo exótico y foráneo, promovido por una élite eclesiástica con un conocimiento epidérmico de las nuevas fábricas francesas que habrían podido contemplar en sus viajes de

estudios o en sus embajadas políticas, una élite que se suponía conservadora y responsable de programas iconográficos pasados de moda². En efecto, el calificativo de *arcaico* para el programa figurativo del Sarmental es un tópico repetido hasta el aburrimiento. La preferencia de los mentores del programa —el obispo Mauricio de Burgos y su entorno cultivado³— por una

¹ De un modo más superficial y somero avanzaba algunas de las conclusiones de este trabajo en un artículo de divulgación titulado «El camino francés y el gótico», *Historia 16. Xacobeo'99*, pp. 84-93, que incomprensiblemente apareció publicado sin ninguna de las imágenes que se habían enviado para ilustrar el texto. Quisiera expresar mi agradecimiento a Angela Franco Mata, por las indicaciones bibliográficas que desde hace largo tiempo han sido muy útiles en mi trabajo, a Michael Evans, por lo mucho que me ha enseñado sobre artes liberales, a Lucía Lahoz, cuyos conocimientos sobre el gótico alavés me han ayudado a comprender el papel que juega Sasamón en esta historia, y a D. Clementino González, párroco de Sasamón, que me facilitó importante información sobre la historia del templo.

² A excepción de los trabajos de A. Franco para León (véase nota 4), paradójicamente han tenido que ser casi exclusivamente historiadores del arte y la arquitectura británicos y alemanes quienes recientemente han reivindicado una dinámica propia para las manifestaciones artísticas del gótico clásico en Castilla y León. Me refiero a la revisión de la arquitectura gótica burgalesa de H. KARGE, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995 (1^o ed. Berlín, 1989); de Christopher Welander sobre la arquitectura del claustro, C. WELANDER, «The Architecture of the Cloister of Burgos Cathedral», *Medieval Architecture and Its Intellectual Context. Studies in Honour of*

Peter Kidson, E. FERNIE y P. CROSSLEY eds., Londres: The Hambledon Press, 1990, pp. 159-169; los de Regine Abbeg sobre el programa escultórico del claustro burgalés, cfr. Regine ABBEG, *Königs— und Bischofsmonumente. Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos*, Zürich: Zurich Interpublishers, 1999; y el trabajo de Peter Kurmann sobre la arquitectura y escultura de las catedrales de Burgos y León, cfr. P. KURMANN, «Französischer als in Frankreich: Zur Architektur und Skulptur der Kathedrale von León» *Gotische Architektur in Spanien. La arquitectura gótica en España. Akten des Kolloquiums der Carl-Justi Vereinigung und des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Göttingen. Göttingen, 4.-6. Februar 1994. Actas del Coloquio de la Carl Justi-Vereinigung y del Seminario de Historia del Arte de la Universidad de Gotinga, Gotinga, del 4 al 6 de febrero de 1994*, Christian FREIGANG ed., Frankfurt, Madrid: Vervuert. Iberoamericana, 1999, pp. 105-117, esp. 115-117. Cfr. también P. WILLIAMSON, *Escultura gótica 1140-1300*, Madrid: Cátedra, 1997 (Londres, 1995) p. 386-387, que aunque resume a F. B. Deknatel en lo referente a Burgos, profundiza en la originalidad de la fachada occidental leonesa. La reciente bibliografía en lengua francesa ha tratado con menos benevolencia al gótico hispano, y más concretamente a la portada del Sarmental. A. ERLANDE BRANDENBURG, *El arte Gótico*, Madrid: Akal, 1992 (1^a ed. París, 1983), p. 83, tras

tradición que ya había sido abandonada en la vanguardia francesa, fue la razón esgrimida por F. B. Deknatel para explicar lo que suponía un llamativo contraste entre estilo e iconografía, explicación suscrita después por buena parte de los estudios posteriores. El papel de los escultores se limitaría a prestar un nuevo ropaje estilístico a un viejo tema, y a proporcionar modelos procedentes de su repertorio de origen —como es el caso de los evangelistas escribas— para modernizar su apariencia⁴.

Al tratar de revisar aquí la cuestión de la recepción del gótico clásico en Castilla a través del estudio de las fuentes y la fortuna de la portada burgalesa, se pretenderá demostrar que la elección del viejo tema no fue gratuita, y que a partir de modelos anticuados se articuló un discurso ori-

calificar de «vacilante» el estilo y la iconografía de los conjuntos de Burgos y León, incurre en importantes errores en lo referente a la iconografía del Sarmental —señala un Santiago en el parteluz— aunque reconoce la «modernidad» del diseño de su parte inferior. Para otras opiniones desfavorables de este autor sobre el Sarmental véanse las notas 5 y 9. Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris: Picard, 1996, pp. 138-139 comparte la opinión poco favorable de A. Erlande Brandenburg sobre la portada burgalesa datándola, además, muy tardíamente: «*qui stylistiquement s'inscrit dans le prolongement d'Amiens, d'une version dure et schématisée de l'art parisien des années 40 alors que son iconographie archaisante est restée romane*».

³ Sobre este prelado, véase Dom Luciano SERRANO, *D. Mauricio, obispo de Burgos y fundador de su catedral*, Madrid, Junta para la ampliación de estudios e investigaciones científicas, 1922.

⁴ Aunque los pioneros en el estudio de la portada burgalesa habían sido franceses, o alemanes como E. BERTAU, «La sculpture chrétienne en Espagne, des origines au XIVe siècle», *Histoire de l'Art*, dir. por A. Michel, Paris: Armand Colin, 1906, t. II, 1ª parte, pp. 214-295, esp. p. 274-278; A.L.MAYER, *El estilo gótico en España*, Madrid: Espasa-Calpe, 1929 (Leipzig, 1928), p. 40 y E. LAMBERT, *La arquitectura gótica en España en los siglos XII y XIII*, Madrid, 1977 (1ª ed. Paris, 1933), p. 226, el artículo de Frederick B. Deknatel es todavía la obra más influyente en el estudio de la escultura gótica burgalesa, cfr. F. B. DEKNATEL, «The Thirteenth Century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and León», en *The Art Bulletin*, 17 (1935) pp. 234-389, esp. 255-273, figs. 5-6, 8, 10-13, 16-18. Posteriormente se ha abordado el Sarmental siempre desde obras de conjunto, sin merecer un estudio monográfico dentro del ámbito académico. Cfr. J. AINAUD y A. DURAN

ginal hasta tal punto que los escultores se vieron incluso forzados a idear nuevas fórmulas —como por ejemplo para la representación de las artes liberales— al no servir los patrones conocidos a las exigencias de los patronos burgaleses. Por otro lado, también es posible que el recurso masivo a modelos estilísticos procedentes de Amiens, a menudo vilipendiados por su «sequedad», fuese intencional, al considerarse esas formas especialmente adecuadas para un programa destinado a una audiencia específica, y estrechamente dependiente del entorno urbano y topográfico que constituyó su marco original⁵. Se pretenderá aquí devolver el Sarmental a su entorno primitivo, y reivindicar la coherencia e intencionalidad de una opción figurativa que además de «*pasada de moda*» ha sido

SANPERE, *Escultura Gótica*, Col. Ars Hispaniae VIII, Madrid: Plus Ultra, 1954, pp. 16-20, figs. 3-6; S. MORALEJO «Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)», *Vè Congrès Espanyol d'Història de l'Art, Barcelona: Marzo 80*, Barcelona: UB, 1986, pp. 89-112, esp. p. 102, nota 97; S. ANDRÉS ORDAX, J. M. MARTÍNEZ FRÍAS, M. MORENO, *Castilla y León/1*, col. «La España Gótica», 9, Madrid: Encuentro, 1989, pp. 101-102; J. AZCÁRATE, *El arte gótico en España*, Madrid: Cátedra, 1990, pp. 153-156; S. ANDRÉS ORDAX, *La catedral de Burgos. Patrimonio de la Humanidad*, León: Edilesa, 1993, pp. 41-44; Cl. J. ARA GIL, «Escultura Gótica», *Historia del Arte de Castilla y León*, Valladolid: Ambito, 1994, pp. 219-329, esp. 228; A. FRANCO MATA, «Influence de la sculpture française dans les cathédrales espagnoles de Burgos, Léon et Tolède», *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12/13 Jahrhundert*, Frankfurt del Main, Henrik Verlag, 1994, I, pp. 321-333, II, figs. 164-182, esp. p. 322; EADEM, *Escultura gótica en León y su provincia (1230-1530)*, León: Diputación de León, 1998, esp. pp. 65-79; EADEM, «Escultura gótica en la catedral de Burgos», *Historia 16*, XXIII nº 281 (1999) pp. 98-109, esp. 102.

⁵ A mi juicio, una de las lacras que ha sufrido la escultura gótica durante mucho tiempo, que afecta todavía al estudio de la escultura castellana es la idea de que los programas catedralicios componen una volumen en imágenes sea éste la Biblia, el *Speculum Historiale* o la *Summa Theologica*, la vieja metáfora gregoriana retomada por J. Ruskin en su *Bible of Amiens*, a la hora de aplicarse al programa de una catedral gótica, cfr. J. RUSKIN «*The Bible of Amiens*», *Our Fathers Have Told Us. Sketches in the History of Christendom for Boys and Girls who have been held at its Fonts*, Orpington, 1884. Esta idea, ampliamente divulgada por E. Måle, hasta el punto

calificada como «*de escaso interés documental*», sin tener en cuenta las circunstancias históricas que la determinaron. Por último, se revisará el fenómeno de las conocidas como sus copias posteriores: la portada meridional central de la catedral de León y la también meridional de la colegiata de Sasamón. Si un especial sentido del *decorum* en materia artística, del que no faltan incluso proclamas escritas, explicaría la versión posterior del modelo burgalés en León, en Sasamón, ya en el segundo cuarto del siglo XIV, lo que tenemos es una «*cita*» intencionada del Sarmental (por entonces el más prestigioso modelo de portada episcopal del entorno), en el marco de una evocación nostálgica de un pasado episcopal perdido.

de utilizarla como esquema estructural para su célebre libro sobre el arte del siglo XIII en Francia, cfr. E. MÅLE, *El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid: Encuentro, 1986 (*L'art religieux du XIII^e siècle en France*, París, 1958, 1^a ed. París, 1925); habría de cobrar un nuevo impulso con el clásico análisis de la iconografía de las portadas de Chartres llevado a cabo por A. Katzenellenbogen, cfr. A. KATZENELLENBOGEN, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*, New York: W.W. Norton & Company, 1959, pp. 20-21. Todavía Stephen Murray al tratar de Amiens (cfr. nota 14) o A. Franco en León (cfr. nota 4) pretenden encontrar una esquema teológico que englobe la imaginería de las portadas de ambas catedrales. Al abordar de esta manera la iconografía de los ciclos escultóricos de las catedrales no se tuvo en cuenta el papel que la topografía del edificio desempeñaba en el diseño de los programas figurativos de las portadas góticas. Con respecto a programas franceses, ingleses y alemanes existe una larga tradición de estudios en este sentido. Es ya clásica la obra de Adalbert Erler, que, aunque historiador del derecho, relacionaba el conocido ciclo de la Iglesia y la Sinagoga de la catedral de Estrasburgo con las actividades judiciales para las que servía de marco, cfr. A. ERLER, *Das Strassburger Münster im Rechtsleben des Mittelalters*, Frankfurt, 1954. El parangón enciclopédico llevó a exagerar el recurso a suponer que ciclos completos de portadas laterales hubiesen estado originariamente pensados para el gran conjunto occidental, y tras un cambio de plan se hubiesen reutilizado. En este sentido es paradigmático el caso de Reims. W. M. HINKLE, *The Portal of the Saints of Reims Cathedral: a study of Medieval Iconography*, College Art Association of America Monograph XIII, Nueva York, 1965 devolvía las portadas del hastial norte de la metropolitana fran-



1. Burgos. Catedral. Portada del Sarmental antes de 1940 (foto: Mas).

cesa a su entorno urbanístico primitivo y reivindicaba la coherencia de su programa para tal destino. Véase también IDEM, «Kunze's Theory of an Earlier Project for the West Portals of the Cathedral of Reims», *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXXIV (1975) pp. 208-214. Con respecto a las portadas del crucero de la catedral de Burgos A. ERLANDE-BRANDENBURG, *El arte gótico*, p. 83, cae en la tentación de suponerlas parte de un programa primitivo occidental desechado posteriormente. En ámbito hispano, sólo recientemente L. Lahoz, en sus análisis de la portada norte de la iglesia de San Pedro de Vitoria y de la portada sur de Santa María de Vitoria relaciona sendos programas iconográficos con su localización contigua al baptisterio, cfr. L. LAHOZ, «La Portada Norte de San Pedro de Vitoria y su contexto litúrgico», *Norba-Arte* nº XIII, pp. 7-24; y EADEM, «Contribución al estudio de la portada de Santa Ana. Catedral de Vitoria», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXIII (1996) pp. 79-93.

Talleres, modelos y cronología

Antes de abordar el análisis estilístico de la escultura del Sarmental se hace necesario señalar los añadidos y alteraciones que sufrió desde que fuera instalada en el siglo XIII. Las intervenciones más llamativas se localizan en el cuerpo inferior, ya que en el siglo XVIII se labraron las estatuas más cercanas al ingreso —Moisés y Aaron, Pedro y Pablo—, en 1863 se colocaron las dos restantes que, a pesar de datar del siglo XIII, hasta entonces coronaban el arco que comunicaba el palacio episcopal con el claustro nuevo (fig. 1). De ello se deduce que no puede asegurarse la existencia de una serie estatuaria original en el Sarmental, aunque el diseño del cuerpo inferior de la portada implique que tal serie estaba prevista en un principio⁶. Ya en este siglo (1948), un nuevo *trumeau* fue labrado por el escultor Félix Alonso, conservándose en la actualidad notablemente dañada la estatua episcopal en el claustro, que si queremos ver en su antiguo emplazamiento, sobre una columna de fuste hexagonal, hay que recurrir a una foto antigua del Archivo Mas (figs. 1 y 3)⁷.

El cuerpo superior fue alterado en menor medida (figs. 2, 4, 5, 6). Posiblemente cuando se colocaron las estatuas en las jambas se restauró el dintel del apostolado. La cabeza del cuarto apóstol por la izquierda y la de San Pedro, fueron repicadas.

⁶ Sobre la colocación de las estatuas en las jambas, y la restauración del dintel, de la que hablo un poco más adelante, cfr. M. MARTÍNEZ SANZ, *Historia del Templo catedral de Burgos*, Amigos de la Catedral, 1986 (=Burgos, 1866) pp. 30-36 citado también por F. B. DEKNATEL, «The Thirteenth Century Gothic Sculpture», p. 259 y J. M. AZCÁRATE, *El arte gótico en España*, pp. 154-155. Pascual Madoz sólo describe cuatro estatuas en el Sarmental, por lo que se deduce que todavía no se habían colocado allí las dos medievales, cfr. P. MADDOZ, *Diccionario geográfico estadístico-histórico de España y sus posesiones en Ultramar*, 9 vols., Valladolid: Ambito, 1984 (=Madrid, 1845-50), III, p. 137. H. KARGE supone que una cabeza conservada en el claustro podría haber pertenecido originariamente a una estatua del Sarmental, aunque no existe

Se labró también una nueva cabeza para el apóstol imberbe contiguo a San Pedro, y nuevas manos para el segundo, el cuarto y el quinto de la derecha. Finalmente, estos últimos años se ha llevado a cabo una campaña de limpieza que ha suprimido el color negruzco, producido por la intemperie y la humedad.

A pesar de esta reciente limpieza y de la atención que ha merecido por parte de las autoridades de patrimonio, a mi juicio, el estudio de su programa escultórico necesita una urgente revisión. El célebre artículo de F. B. Deknatel sobre la escultura gótica de las catedrales de Burgos y León, que se publicó en 1935, constituye, todavía hoy, una obra de referencia obligada al abordar el estudio estilístico e iconográfico del conjunto burgalés. La restante discusión posterior se limitó, casi exclusivamente, a glosar y resumir sus conclusiones. Deknatel proponía allí una misma autoría para el *Beau Dieu* de la fachada occidental de Amiens y el Cristo que preside el tímpano del Sarmental; señalaba otras relaciones entre la escultura de la fachada occidental de la catedral picarda y la burgalesa, y, en fin, apuntaba la participación en la empresa de un taller local que suponía formado en la cantería compostelana del Pórtico de la Gloria, quizá movido, como ha señalado S. Moralejo, por «el apriorismo de que la introducción de un nuevo estilo ha de sorprenderse en un relevo efectivo en el seno de tradiciones establecidas»⁸. A pesar de que pronto la histo-

ninguna documentación que así lo confirme, cfr. H. KARGE, *La catedral de Burgos*, p. 15.

⁷ D. L. HUIDOBRO SERNA, *La catedral de Burgos*, Madrid: Tal-Aldus, 1949, p. 20; Juan B. OLARTE, *La catedral de Burgos (España). Su mensaje Simbólico-Iconográfico*, Valencia, Juan Ángel Oñate, 1987, p. 73. Ambos autores ponen en duda que la columna hexagonal pueda corresponder al parteluz original de la portada. Parecería más adecuado una columna de fuste triple, como las utilizadas en las jambas, que será el formato del parteluz de la portada central de la fachada sur de León, emparentada con el Sarmental.

⁸ Frederick B. DEKNATEL, «The Thirteenth Century Gothic Sculpture» esp. 255-273, figs. 5-6, 8, 10-13, 16-18. La opinión de Moralejo en S. MORALEJO «Modelo, copia y originalidad»,



2. Burgos. Catedral. Portada del Sarmental. Detalle. Tímpano dintel y arquivoltas (foto: Mas).

riografía hispana desligó al Sarmental de la tradición compostelana, las restantes opiniones de F. B. Deknatel, esclerotizadas bajo el prisma deformante de la necesidad de reducir a *maestros* con nombre propio el conjunto de esculturas de la portada burgalesa, fueron divulgados por J. Ainaud y A. Durán Sanpere, quienes adscribirán al *Maestro del Beau Dieu* de Amiens el tímpano, y al *Maestro del Sarmental* el dintel y la estatua de obispo del parteluz, atribuyendo a estos artífices llegados de

Francia la instrucción en el nuevo estilo de los locales, a quienes hacían corresponder la labra de las arquivoltas. Posteriormente resumirían sus conclusiones S. Andrés Ordax y Cl. Julia Ara Gil, quienes tímidamente apuntaron ciertas relaciones con Reims, haciéndose eco de la comparación con la metropolitana francesa invocada muy en términos generales por Elie Lambert⁹.

El reciente estudio de P. Kurmann sobre la recepción del gótico francés en Castilla y León incide de nuevo en las fuentes de Reims para la portada

p. 111. La vieja idea de Deknatel sobre la participación de escultores del Pórtico, en P. WILLIAMSON, *La escultura gótica*, p. 337 quien reconoce en algunas figuras de las dovelas «pruebas del estilo indígena del norte de España, los últimos aleteos del estilo románico tardío que se había extendido hacia afuera desde el Pórtico de la Gloria». Siento no haber podido consultar el análisis de W. SHLINK, *Der Beau Dieu von Amiens. Das Christusbild der gotischen Kathedrale*, Francfort del Meno, 1991.

⁹ J. AINAUD y A. DURÁN SANPERE, *Escultura Gótica*, pp. 16-20, figs. 3-6; S. Andrés ORDAX, J. M. MARTÍNEZ

FRÍAS, M. MORENO, *Castilla y León/1*, col. «La España Gótica», pp. 101-102; Cl. J. ARA GIL, «Arquitectura Gótica», *Historia del Arte de Castilla y León*, p. 228. La relación general con Reims había sido apuntada por E. LAMBERT, *La arquitectura gótica*, p. 226, que también recoge el descabellado libro de M. RICO, *La catedral de Burgos. Patrimonio del Mundo*, Victoria: Fournier A. Gráficas, 1993. En la tradición historiográfica hispana sólo se han desmarcado de la versión de Ainaud y Durán S. Moralejo, J.M. Azcárate y A. Franco. S. MORALEJO, en «Modelo, copia y originalidad», p. 101, evita la caracterización

burgalesa, que reconsideraremos más tarde, pero sobre todo resulta especialmente revelador en su análisis de los problemas técnicos que acompañan la implantación de un estilo foráneo en un territorio acostumbrado a otras tradiciones. El recurso a pequeños modelos plásticos, y el carácter fragmentario de los mismos —es decir, pequeños modelos tridimensionales, de cabezas, miembros de cuerpos o recetas de ropajes—, procedimiento paralelo, en soporte tridimensional, a los apuntes del muy socorrido *Album* de Villard de Honnecourt, le permite explicar la convivencia de modelos distintos procedentes de la catedral picarda en el Cristo que preside el tímpano burgalés —cuyo rostro sería una réplica agrandada del *Beau Dieu* francés, mientras que las fórmulas del ropaje del cuerpo reproducirían modelos usados en las arquivoltas de la portada occidental central de la misma catedral—. Estos procedimientos técnicos le permiten justificar también la estrecha identidad entre la cabeza de un santo obispo en el muro derecho del portal occidental norte de Reims y la del santo obispo del *trumeau* burgalés¹⁰.

Y es que la relación con Reims, aunque más limitada que la conexión con Amiens, es más abundante en el Sarmental de lo que se había venido considerando hasta la fecha. Otros modelos de

cabezas también utilizados en los ciclos escultóricos de las portadas del crucero norte de Reims debieron formar parte del bagaje de llegada de los escultores franceses del Sarmental. En el dintel del apostolado se reproduce hasta tres veces un tipo de cabeza barbada —el primer apóstol y el tercero por la izquierda, y el tercero por la derecha— que presenta una estrecha afinidad con el de un papa en la arquivolta izquierda del portal de los Papas de la metropolitana francesa (figs. 2, 7 y 8). Otra solución, más *antiquizante*, con los cabellos y barbas de rizos trepanados, se reconoce en la estatua del San Pedro de la portada norte dedicada al Juicio en Reims, y en la representación del geómetra en la arquivolta externa burgalesa —cuarta dovela— (fig. 6 y 9)¹¹. Y entre el repertorio de modelos plásticos el taller del Sarmental contó con fórmulas de *paños mojados* para la notación de los plegados, una solución acuñada, de nuevo, en las portadas del crucero norte de la catedral champañesa, y aplicada en el modelado de la indumentaria del apóstol extremo de la derecha y el contiguo a san Pedro en el dintel castellano (figs. 2 y 10)¹². Estos procedimientos de taller analizados por P. Kurmann, una práctica común en las canterías francesas, no implican una merma de la calidad de la escul-

de maestros; J. M. AZCÁRATE, en *El arte gótico*, pp. 154-155 propone una solución «sintética», con un superhombre que conoce la tradición compostelana, posteriormente se forma en Francia, en el mismo medio que el maestro del *Beau Dieu* de Amiens, justificando de este modo el arcaísmo de los capiteles del cuerpo inferior, que claramente son anteriores e independientes del ciclo del tímpano, dintel y archivoltas. Angela Franco Mata señala la ausencia de documentación de justifique la presencia de un escultor picardo en Burgos y apunta el parecido del estilo con formas parisinas. Cfr. A. FRANCO MATA, «Escultura gótica en la catedral de Burgos», esp. 102. Es posible que A. Franco se cuestione una relación directa con Amiens influida por el rechazo de tal relación propuesto por A. ERLANDE BRANDENBURG, *El arte gótico*, pp. 83-84, para quien los escultores locales «habrían digerido mal» (*sic*) los modelos galos, y dieron «una imagen poco afortunada de los mismos». H. Karge, quizá buscando nuevos argumentos para reforzar su ya de por sí justificadísima hipótesis sobre la primitiva cabecera de Burgos, deudora de la de Bourges, ha puesto el acento en lo concerniente

a una misma filiación para la escultura del Sarmental, en aquello en que Burgos tiene en común con Bourges. Tras los estudios de T. Bayard sobre el ciclo escultórico de Bourges, que defienden una temprana incidencia de los modelos de Amiens en los relieves de los zócalos de la fachada occidental de la catedral del Berry, H. Karge proponía Bourges como eslabón intermedio en la transmisión de modelos entre la catedral picarda y la castellana. Cfr. H. KARGE, *La catedral de Burgos*, p. 115.

¹⁰ Peter KURMANN, «Französischer als in Frankreich: Zur Architektur und Skulptur der Kathedrale von León», esp. págs. 115-117. El mismo autor ya había tratado este procedimiento técnico en su análisis de las portadas occidentales de Reims. Cfr. P. KURMANN, *La façade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails. Etude archéologique et stylistique*, 2 vols. Lausanne/Paris, 1987, pp. 268-271.

¹¹ Para la dovela de la Portada de los Papas R. HAMMAN-MACLEAN y I. SCHÜSSLER, *Die Kathedrale von Reims. Die Skulptur*, 8 vols., Stuttgart: Franz Steiner, 1996, 5, fig. 325. El San Pedro de la portada del Juicio en *Ibidem*, 5, fig. 23;



3. Burgos. Catedral. Portada del Sarmental. Detalle. Parteluz, antes de 1240 (foto: Mas).

para el profeta de la portada occidental, *Ibidem*, 6, figs. 616-619. Sobre la identificación de la dovela dedicada a la Geometría, véase infra.

¹² Compárense por ejemplo el apóstol burgalés con las estatuas de San Pedro y San Pablo en la portada del Juicio de Reims (*Ibid.*, 5, figs. 21 y 31) y el San Pedro, San Pablo y el geómetra de la portada burgalesa con algunos bienaventurados del tercer registro del tímpano de la portada del Juicio en Reims, *Ibid.*, 5, figs. 70 y 71.

¹³ La opinión tradicional todavía en W. SAUERLANDER, *La sculpture gothique en France (1140-1270)*, Paris: Flammarion, 1975, pp. 140-146. La nueva cronología en A. ERLANDE BRANDENBURG, en «Le septième colloque

tura resultante, y en cambio justifican la pervivencia de soluciones tempranas similares en fechas tardías. No fue ese el caso de la Portada del Sarmental, adonde, como veremos, debieron llegar modelos «de última hornada» en la década de los treinta del siglo XIII.

La datación del Sarmental ha sufrido los vaivenes generados por las controversias abiertas sobre la cronología de los ciclos escultóricos franceses con los que guarda relación. Hasta los años setenta del siglo XX, se fechaba antes de 1230 dando por supuesta una interrupción de la obra burgalesa en ese año, y justificando la relación con Amiens por la cronología temprana propuesta para el ciclo occidental de la catedral picarda. La controversia abierta por A. Erlan-de-Brandenburg, al retardar más allá de 1236 la fecha de su ejecución en razón del documento de traslado de la iglesia de Saint-Firmin al lado norte, y de una hospedería al lado oeste de la catedral, por causa de las obras, vino a trastocar la cuestión de la cronología del Sarmental¹³. Recientemente S. Murray ha puesto en tela de juicio la interpretación llevada a cabo por Erlan-de-Brandenburg de los documentos de Amiens, revisando de nuevo la cronología del conjunto escultórico occidental, y proponiendo una fecha entre 1230-35 para las obras relacionadas con el estilo del *Beau Dieu*¹⁴. También H. Karge, al analizar la estructura arquitectónica del Sarmental llegaba a la conclusión de que la arcada ciega inferior, cuyos capiteles se encuentran

internacional de la Société française d'archéologie (1er et 2 octobre 1974). La façade de la cathédrale d'Amiens», *Bulletin Monumental*, 135, (1977) pp. 253-293. Su opinión fue suscrita por P. Kurmann en su análisis de la escultura de Reims, cfr. P. KURMANN, *La façade de la cathédrale de Reims*, p. 137, pp. 174-185, pp. 275-276. Críticas a la opinión de P. Kurmann en R. HAMMAN MAC LEAN/ I. SCHÜSSLER, *Die Kathedrale von Reims*, I: *Die Architectur*, 3 vols., 1, p. 301.

¹⁴ Para la crítica a la interpretación de la documentación de Amiens hecha por A. Erlan-de-Brandenburg, véase Stephen MURRAY, «Looking for Robert de Luzarches: The Early Work at Amiens cathedral», *Gesta* XXIX (1990) pp. 111-131, esp. pp. 112-114. Sobre la nueva cronología para la escultura de

estilísticamente relacionados con los de la cabecera, se podrían datar en torno a 1230, mientras que la parte superior de la portada se habría ya instalado hacia 1240, con lo que invertía los términos habituales de la comparación, convirtiendo la cronología del Sarmental en un argumento más a favor de una temprana datación para la escultura de la fachada occidental de Amiens¹⁵. El temprano conocimiento de soluciones burgalesas en la portada occidental de la catedral orensana, fechada hacia 1240, advertido por S. Moralejo, y la adscripción a los talleres del Sarmental del sepulcro del obispo leonés Martín Rodríguez (+1242), labrado también en torno a 1240, son nuevos argumentos que confirman la cronología propuesta por H. Karge para la portada burgalesa, y, en consecuencia, la temprana cronología de Amiens¹⁶. Las fechas para los modelos de Reims, hacen de nuevo posible la cronología propuesta por H. Karge para la portada castellana: a las puertas citadas del hastial norte de Reims se les atribuye una fecha entre 1225-1230¹⁷.

La recuperación del entorno urbanístico original

Cuando se montaron el dintel, el tímpano y las arquivoltas del Sarmental, el entorno arquitectónico que le servía de marco era muy distinto al actual. La portada lindaba a occidente con el palacio episcopal recién construido, contiguo al

Amiens véase también IDEM, *Notre-Dame. Cathedral of Amiens. The power of change in gothic*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, esp. p. 98, que fecha entre las décadas de 1225 y 1245 la mayor parte de la escultura de las portadas occidentales, siendo el *Beau Dieu* de la portada central, cercano a las fases más tempranas. P. WILLIAMSON, *La escultura gótica*, p. 221, acepta también las fechas de 1230-35 para la figura citada.

¹⁵ H. KARGE, *La catedral de Burgos*, pp. 117-118, 153-154, figs. 46-51.

¹⁶ Para el reflejo de la escultura del Sarmental en Ourense, cfr. S. MORALEJO, *Escultura gótica en Galicia. 1200-1350*, Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 1975, pp.



4. Burgos. Catedral. Portada del Sarmental en la actualidad. Detalle. La Medicina y ¿la Música Coral? (foto: I. Gígyey).

antiguo claustro, el «*palatio domini episcopi iuxta claustrum*», que se cita en la documentación desde 1215¹⁸. Los terrenos situados al este de la catedral correspondían al distrito conocido como la

21-25; y Idem, «Originalidad, modelo y copia», p. 102, fig. 21. Para el sepulcro del obispo Martín Arias o Rodríguez en León, cfr. R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, «Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del siglo XIII en Castilla y León», Tesis doctoral: Microfilms de la Universidad de Santiago, 1993, pp. 239-242; EDAEM, «Monumenta et memoria: the thirteenth century episcopal pantheon at Leon cathedral», *Memory and the medieval Tomb*, E. VALDÉS DEL ÁLAMO y C. STAMATIS PENDERGAST, eds, Cambridge: Ashgate, 2000, pp. 269-300.

¹⁷ Véase P. WILLIAMSON, *La escultura gótica*, pp. 103-106, con abundante bibliografía al respecto.



5. Burgos. Catedral. Portada del Sarmental en la actualidad. Detalle de las arquivoltas. La Gramática, la Retórica y ¿la Música Teórica? (foto: I. Gigurey).

¹⁸ Sobre la historia del palacio episcopal H. KARGE, *La catedral de Burgos*, p.24, nota 15 que fecha el palacio contiguo al claustro, por su estructura, como una obra de comienzos del siglo XIII. Entre 1215 y 1230 tienen lugar las primeras menciones del palacio episcopal «*in palacio maiori Sancte Marie*», «*in palatio domini episcopi iuxta claustrum*» (Cfr. J. M. GARRIDO y GARRIDO, *Documentación de la catedral de Burgos (1184-1222)*, Col. Fuentes Medievales Castellano-Leonesas, 14, Burgos: Garrido y Garrido, 1983, nos. 511, 515, 541). Cfr. también otras obras que hacen referencia fundamentalmente a su destrucción, Luis CORTÉS ECHANOVE, «De cómo la catedral de Burgos logró el aislamiento de la catedral», *Boletín de la Institución Fernán González* nº 192 (1971) 522-557; I. CADIÑANOS BARDECI: «El palacio del Sarmental a comienzos del siglo XIX: situación y primer intento de demolición», *Burguense*, 29/2, 1988, pp. 543-566; y E. CARRERO SANTAMARÍA, «Restauración monumental y opinión pública. Vicente Lampérez y los claustros de la catedral de Burgos», *Locus*

Llana (la Plana) que pertenecían al rey, en donde se encontraban los «*palatia vetera*» a los que hace referencia Alfonso VIII en 1208 en algunas donaciones al monasterio cisterciense de Las Huelgas¹⁹. La zona al sudeste de la primitiva cabecera, es decir, el solar del futuro nuevo claustro, debía ser ya propiedad del cabildo o del obispo, ya que no se registran compras de terrenos para la posterior ampliación de la nueva corona de capillas radiales, ni para la construcción del nuevo claustro.

Una vez rematados los niveles inferiores de la portada, aunque todavía sin labrar la galería, el cabildo fue ampliando sus propiedades al sur de la catedral gracias a la generosidad real. En 1257 Alfonso X donaba a la catedral «*vna plaça en la glera, delante la otra plaça que ha la iglesia*», es decir, la zona donde se asienta la actual plaza del Sarmental, existiendo ya un atrio al que se abría el ingreso sur de la catedral²⁰. En 1264, casi finalizada la fábrica de la nueva iglesia, aunque quedasen todavía por hacer los remates de los cuerpos superiores de las fachadas por encima de la línea de tejados, se planea una ampliación del palacio episcopal, por lo que el obispo

Amoenus, nº 3 (1997) 161-176, esp. 170-172, quien publica, además, algunos restos escultóricos del mismo.

¹⁹ Cfr. J. M. LIZOAIN GARRIDO, *Documentación del Monasterio de las Huelgas de Burgos (1116-1230)*, Col. Fuentes Medievales Castellano-Leonesas, 30, Burgos: Garrido y Garrido, 1985, pp. 154-155. Sobre la topografía del Burgos medieval, BALLESTEROS BERETA, «Datos para la topografía del Burgos medieval», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Historico-Artísticos de Burgos*, 20 (1941) pp. 609-618; 21 (1942), pp. 1-9, 33-44, 73-82, 113-118; 22 (1943) pp. 145-152; Julián GARCÍA SÁINZ DE BARANDA, *La ciudad de Burgos y su concejo en la Edad Media*, 2 vols., Burgos: El Monte Carmelo, 1967, I, pp. 315-317.

²⁰ «*Damos e otorgamos a la iglesia e a los canónigos de Santa María de Burgos, que es antel mio palacio, do mora don Ponz de Vals. E esta plaça que les nos damos comiença de parte del ryo, en la espina de la casa de Sancta Maria, do mora maestre Martín, dean de Burgos, e tiene fasta la carrera que nos mandamos dexar, que es entre esta plaça e el solar que nos diemos a don Ponz de Vals, so la puente de Mercado; e la carrera que sea a tal que puedan pasar tres carros en par e que*

recibe del cabildo unas casas contiguas al mismo²¹.

Una vez construido el claustro nuevo y la nueva cabecera, el atrio del Sarmental y el palacio quedaron aislados de la nueva plaza por medio de un arco —el *pontido* a que se refiere la documentación— que comunicaba el nuevo recinto claustral con el antiguo palacio episcopal²². Un testimonio de su estado en 1556 así lo confirma: «...si tienen noticia del asiento de la yglesia mayor y palacios episcopales y de dos plazas, la una pequeña, questá arrimada a la misma yglesia ante la puerta de los Apóstoles que llaman del Sarmental questá cerrada por la puerta de la calle con un arco de piedra y una puerta de berjas y la otra que sobre que se litiga y la llaman la plaza del Sarmental... si saben que encima desta puerta están los vultos de los doze apóstoles labrados de vulto en piedras grandes, sentados en sendas sillas el edificio de los quales y de las dichas puertas ansy de las puertas como de las de los palacios es antiquísimo a lo que muestra y parece todo es misma obra y mano»²³. Este cierre exterior del Sarmental, derribado entre 1858 y 1865 puede verse, con un cuerpo plateresco añadido poco después y las estatuas barrocas de las virtudes teologales coronando el *pontido*, en el grabado publicado por Flórez en la *España Sagrada*, o en un aguafuerte de París y Du Hamel, según dibujo

cubran el río de arcos o de puente o que pase por do suele... », cfr. F. Javier PEREDA LLARENA, *Documentación de la Catedral de Burgos (1254-1293)*, Col «Fuentes medievales castellano-leonesas», 16, Burgos: Garrido y Garrido, 1984, pp 52-53.

²¹ «...por razon de meiorar e por alargar la vuestra posada e el nuestro palatio, que es cerca la iglesia de Santa María, recibimos de vos, el cabildo des mismo lugar, aquellas nuestras casas en que moraua don Diego Pérez de Çayas, nuestro canonigo, que son alados des nuestro palacio sobredicho (*sic*)», cfr. J. PEREDA LLARENA, *Documentación (1254-1239)*, pp. 92-93.

²² En 1457 el obispo D. Luís de Acuña obtuvo licencia del cabildo para usar el *pontido* que unía el palacio con las nuevas dependencias construídas sobre el claustro nuevo porque el viejo palacio resultaba insuficiente para alojar a sus familiares y sus servidores, cfr. N. LÓPEZ MARTÍNEZ, «Don Luís de Acuña, el Cabildo de Burgos y la reforma (1456-1495)», *Burguense*,

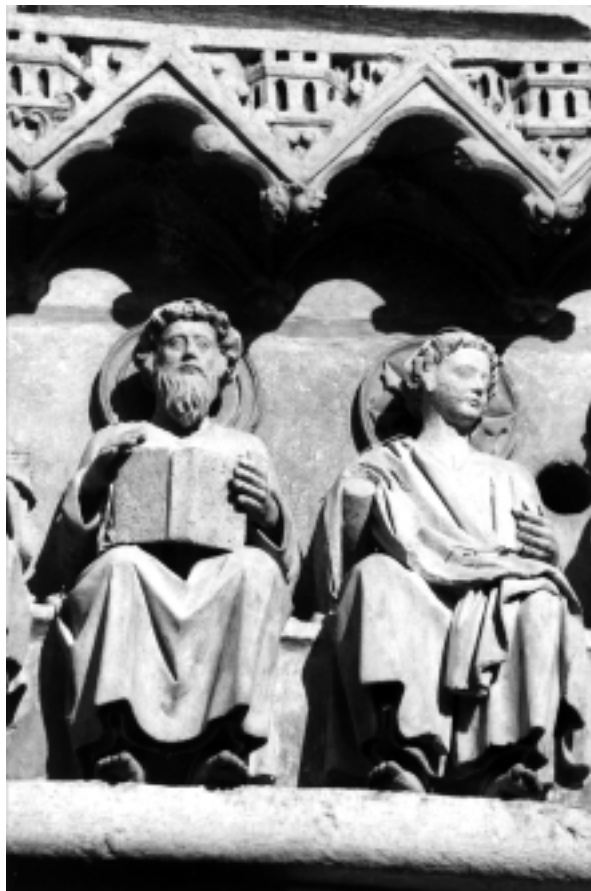


6. Burgos. Catedral. Portada del Sarmental en la actualidad. Detalle de las arquivoltas. La Geometría (foto: I. Gigirey).

2 (1961) pp. 185-318, esp. p. 191.

²³ Arch. Cat. Libro 61, que cita T. LÓPEZ MATA, *La catedral de Burgos*, Burgos, 1966, p. 75, que alude también a la plaza en las pp. 73 y 80. Sobre la plaza del Sarmental, cfr. también M. MARTÍNEZ SANZ, *Historia del Templo catedral*, pp. 165-66, 243-245; A. BALLESTEROS BERRETA 1941-1943, nº 79, 1942, pp. 38-42; GARCÍA SAÍNZ de BARANDA, 1967, vol. 1, p. 283; y L. HUIDOBRO, *La catedral*, p. 20.

²⁴ *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne par Alexandre Laborde et une serie de gents de lettres et de artistes de Madrid. Dediée a sa Altesse de S.M.C. Gran Amiral de l'Espagne et des...*, Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Aine, 1806-1820, en Justa MORENO GARBAYO «Biblioteca de Palacio. Vistas de España, 4» *Reales Sitios*, num. 67 (1981) pp. 50-56, esp. p. 55, lám. 5. Otros testimonios gráficos antiguos en J. C., NEGRO M., y PAYO R. J., *La imagen de la catedral de Burgos. Ciento once vistas del templo burgalés*, Burgos, 1995.



7. Burgos. Catedral. Portada del Sarmental en la actualidad. Detalle del dintel (foto: I. Gigirey).

²⁵ Cfr. E. CARRERO, «Restauración monumental», p. 169. La planta en George Edmund STREET, *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, 2 vols., 2^o ed. con notas de G. GODDARD KING, Nueva York, 1914 (1^o ed. Londres, 1865) I, pp. 40-41. H. KARGE, *La catedral*, p. 43 supone que el vestidor de canónigos podría identificarse con la sacristía citada en el testamento del chantre Pedro Díaz de Villahoz, fechado también en 1230, y que en 1277 se cita como el lugar donde se guardan los libros. Señala además (p. 59) que aunque el ala sur del primitivo claustro fue remodelado en el siglo XIV mantuvo su configuración y estancias primitivas. De la privacidad de la portada del Sarmental da cuenta el testimonio de A. Ponz, quien la omite en su descripción de la catedral burgalesa porque posiblemente no tuvo acceso a ella. Sólo cita la del Perdón —la occidental—, la de los Apóstoles —la Cononería— y la de la Pellejería, cfr. A. PONZ, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, vol. XII, Madrid: Aguilar, 1966 (1^a ed. Madrid, 1788), p. 558.

de Denon del *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne par Alexandre Laborde*²⁴.

La portada del Sarmental, por lo tanto, fue un acceso privado, pensado para constituir la entrada particular del obispo y los canónigos al coro. La propia topografía de la catedral, y el análisis de las estructuras del antiguo claustro y palacio episcopal, conocido como la *claustra vieja*, así lo confirman. Como ha señalado E. Carrero, allí debía situarse el *revestiarium* —conocido como vestuario de canónigos— que se cita en la concordia Mauriciana y por el que se accedía a la catedral desde el palacio episcopal y el claustro, como pone de manifiesto la planta publicada por Street (fig. 11)²⁵. Por otro lado, el núcleo más importante de población en la ciudad de Burgos se situaba al norte de la catedral, en la ladera de la colina, y era la portada norte, de las dos del crucero, la prevista para una audiencia masiva, entre la que cabe incluir a los peregrinos de Santiago, ya que contiguo al costado norte de la catedral discurría la calzada. La puerta occidental fue la gran puerta triunfal para las ocasiones solemnes, de modo que acabaría titulándose «portada real». La del Sarmental, que comenzó siendo bautizada como «de la Revelación del Evangelio», acabaría siendo conocida como «del arzobispo»²⁶, en atención a ese carácter privado.

La novedosa fórmula para el ciclo de las artes liberales

Hasta la fecha, el estudio iconográfico de la portada del Sarmental se había abordado sin tener en cuenta el papel jugado por su primitivo entorno urbanístico en la elaboración de su diseño. A mi juicio, la portada burgalesa constituye un ejemplo parlante de la imbricación entre programa, función e incluso repertorio formal. Como intentaré demostrar, la novedosa formulación del ciclo de las artes liberales en las arquivoltas guarda estrecha relación con la realidad histórica de las escuelas catedralicias burgalesas, cuya sede



8. Reims. Catedral. Fachada Sur. Portada de los papas. Detalle de una dovela (foto tomada de Hamman/Schlusser).

²⁶ Como Portada de la Revelación se la cita en los documentos más antiguos de archivo, cfr. L. HUIDOBRO, *La catedral de Burgos*, p. 26. La puerta del Sarmental fue también conocida como «puerta del Arzobispo», así la titula Pascual MADDOZ, *Diccionario geográfico*, p. 136 y lo señala E. CARRERO, «Restauración monumental», p. 169. Sobre el nombre de Sarmental no existe acuerdo unánime, para unos viene de que en esa plaza se vendían Sarmientos, otra que fue propiedad de los Sarmientos, para otros es una corrupción de Sacramental.

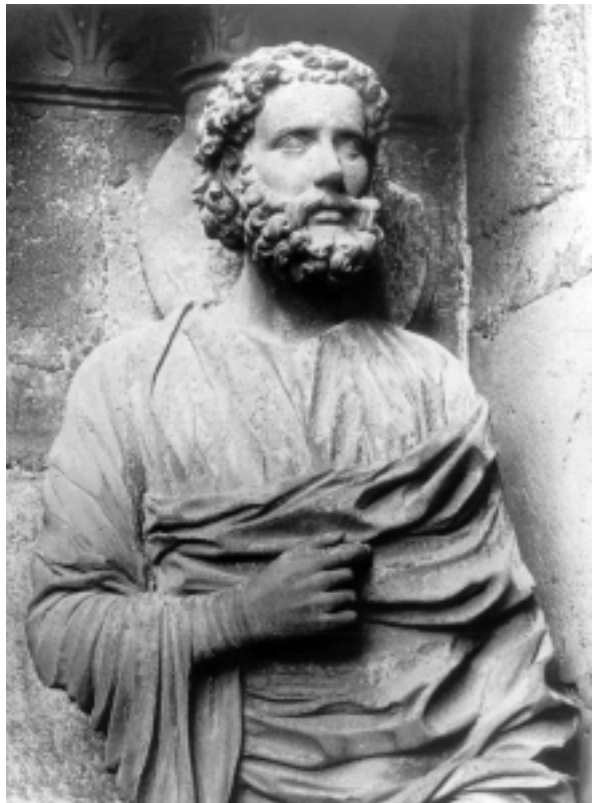
²⁷ F. B. DEKNATEL, «The Thirteenth Century Gothic Sculpture», p. 259 y nota 48. En general, para las cuestiones sobre artes liberales, cfr. P. D'ANCONA, «Le rappresentazioni allegoriche delle arte liberali nel Medioevo e nel Rinascimento», *L'Arte*, 5 (1902) pp. 137-55; 211-228, 269, 370-85; E. MÅLE, «Les arts libéraux dans la statuaire du Moyen Age», *revue Archéologique*, 17 (1891) pp. 334-46; Idem, *El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, esp. pp. 98-104; Marie-Thérèse D'ALVERNAY, «La Sagesse et ses sept filles», *Mélanges F. Grat*, Paris, 1946, I, pp. 245 —278, reimpresso con el título «La sagesse et sept filles. Recherches sur les allégories de la philosophie et des arts libéraux du IXe au XIe siècle», *Etudes sur le symbolisme de la Sagesse et sur l'icono-*

se situaba, con toda probabilidad, en el antiguo palacio episcopal.

De nuevo al hablar del ciclo de las artes hay que invocar el nombre de F. B. Deknatel. Él fue el primero en reconocer entre las dovelas figuradas del Sarmental una serie de seis decoradas con diversas figuras que le recordaban las imágenes de las artes liberales, aunque señalaba que no se ajustaban al sistema lógico que incluye las disciplinas del *Trivium* y el *Quadrivium*²⁷. Identificaba con seguridad la Geometría y la Medicina, y sugería, con reservas, que otras dos podrían representar la Música o dos tonos musicales. En efecto, en la cuarta dovela de la arquivolta externa dos figuras infantiles contemplan interesadas cómo un personaje barbado con una tabla de dibujar en el regazo, traza distintas figuras con un compás que sostenía en su mano derecha — hoy mutilada— (fig. 6)²⁸. Los mismos atributos —tabla de dibujar y compás— presentaban las alegorías femeninas de la Geometría en una de las dovelas de la portada sur de la fachada occidental de Chartres, en una dovela de la ventana norte del cuerpo superior de la fachada occiden-

graphie, Cambridge: Variorum, 1993 (1º ed. 1946) pp. 245-278; Adolf KATZENELLENBOGEN, «The Representation of the Seven Liberal Arts», *Twelfth-Century Europe and the Foundations of Modern Society*, Marshall Clagett Gaines Post y Robert Reynolds ed., Madison, Milwaukee, y London: The University of Wisconsin Press, 1966, pp. 39-55; Philippe VERDIER, «Arts Libéraux et Philosophie au Moyen Age». *Actes du Quatrième Congrès International de Philosophie Médiévale. Université de Montréal, Montréal, Canada, 27 août-2 septembre 1967*, Montréal: Institut d'Etudes Médiévales, 1969, pp. 301-355; M. EVANS, «Allegorical Women and Practical Men: The iconography of the Arts reconsidered», *Medieval Women*, ed. D. BAKER, Oxford, 1978, pp. 305-330; Jutta TEZMEN-SIEGEL, *Die Darstellung der Septem Artes Liberales in der Bildenden Kunst als Rezeption der Lehrlängeschichte*, München: Tudv Verlag, 1993.

²⁸ Deknatel ya había propuesto que la cuarta dovela izquierda podría corresponder a la geometría. A pesar de mostrar el brazo izquierdo mutilado, la posición elevada de éste lleva a pensar que podría haber estado originariamente trazando dibujos a compás en la tabla. La copia del modelo en Sasamón, en donde la mutilación del brazo es menor, confirma la identificación, cfr.



9. Reims. Catedral. Fachada Sur. Portada del Juicio Final. Detalle: San Pedro (foto tomada de Hamman/Schlusser).

F. B. DEKNATEL, «The Thirteenth Century Gothic Sculpture», p. 259, nota 48.

²⁹ Ya E. MÂLE, *El gótico*, p. 98 señalaba los atributos de la geometría en los tres ciclos franceses citados. Cfr. también J. TEZMEN-SIEGEL, *Die Darstellung der Septem Artes Liberales*, pp. 152-156, 159-161. Sobre el de Chartres, cfr. también A. KATZENELLENBOGEN, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*, pp. 20-21 y J. VILLETTE, *Les portails de la cathédrale de Chartres*, Chartres: J.M. GARNIER, 1994, p. 42. Para la ventana de Laon, cfr. Xavier de MASSARY, «La cathédrale: architecture et decor», *Laon. Une Acropole à la française*, Martine Plouviers ed., Amiens: Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Région Picardie, 1995, pp. 263-287 esp. 284-285, fig. 319, quien piensa que el programa de la ventana podría haber sido concebido originariamente para la arquivolta externa de una de las portadas laterales pues las dimensiones autorizan a suponerlo así. Grabados de las Artes de Laon antes de la restauración fueron publicados por M. VIOLLET-LE DUC, *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XIe au XVIe siècle*, París: A. Morel, 1867, II, pp. 5-8 y reproducidos en un dibujo esquemático por F. BAUMGARTEN, «Die Sieben freien Künste

tal de Laon (fig. 13), y en un relieve del zócalo izquierdo de la portada central de la catedral de Sens²⁹, atributos que encontraban su origen en las farragosas alegorías literarias de las artes liberales que Marciano Capella había cons-truido en su *De nuptiis Philologiae et Mercurii*³⁰. También la representación de la Medicina en Burgos —un médico sentado, con una ampolla en la mano, dictaminando acerca de una muestra de orina, mientras un alumno le trae una bolsa con otras ampollas, en la sexta dovela de la misma arquivolta (fig. 4)— muestra los mismos atributos que la alegoría femenina en los ciclos franceses. Un matraz de orina en la mano sostenía la personificación de la Medicina en la arquivolta de la portada norte de la iglesia abacial de Déols (Indre), en la ventana de Laon y en el zócalo de Sens³¹ (fig. 13). La posterior fortuna de la solución burgalesa, como manifiesta la miniatura de Las Cantigas, confirma la identificación de la actividad profesional y de los atributos de maestro y alumno. En efecto, en Las Cantigas se encuentran escenas narrativas similares, con el médico sentado con la ampolla en la mano y los clientes

in der Vorhalle des Freiburger Münsters», *Shau-ins-Land*, 25, 1898, pp. 16-49, esp. p. 33. Para el zócalo de Sens, cfr. también A. KATZE-NELLENBOGEN, «The representation of the Seven Liberal Arts», p. 44, fig. 4 y W. SAUERLANDER, *La sculpture gothique en France*, figs. pp. 98-99, alm. 99.

³⁰ Ya en una ilustración del *Quadrivium*, en un manuscrito de Boecio escrito para el emperador Carlos el Calvo (Bamberg Staatsbibliothek, Ms. H. J. IV, 12, fol. 9v), la alegoría de la Geometría trazaba dibujos con el compás sobre un lecho de arena colocado sobre un ábaco para ilustrar un pasaje de *De nuptiis* de Marciano Capella «*abaci sui superfusum pulverum movens*». El compás —*radius*— era otro de los atributos que colocaba Marciano Capella en manos de la Geometría, además de la *sphaera*, puesto que la hacía hermana de la Astronomía. Cfr. Ph. VERDIER, «Arts Libéraux et Philosophie» pp. 319-320. Una ilustración del manuscrito en A. KATZENELLENBOGEN, «The Representation of the Seven Liberal Arts», fig. 3.

³¹ E. Mâle, que había identificado la alegoría en otros programas omitió la representación monumental más antigua, la de Déols. La portada de la gran iglesia abacial francesa se conoce por una descripción del abad Dubouchat (Ms. de la Bibliothèque Municipale de Châteauroux), anterior a su



10. Reims. Catedral. Fachada Sur. Portada del Juicio Final. Detalle: Bienaventurados en el tímpano (foto tomada de Hamman/Schlusser).

con sus bolsas —por ejemplo en las Cantigas 88a y 173a; y, en la Cantiga 108^a se representa a Merlín discutiendo con un alfaquí judío en su tienda, en la que pueden verse las bolsas para llevar los matraces³².

Los repertorios de las catedrales francesas pudieron informar también una de las representaciones musicales, la de la sexta dovela derecha de la arquivolta central, en la que un adulto golpea un carillón con un martillo ante la atenta mirada de un niño (fig. 5)³³. También en Chartres, la alegoría de la Música tocaba el carillón —*tintinnabulum*—, al igual que hacía en la anteriormente

destrucción, cfr. J. HUBERT, «L'abbatiale de Déols», *Bulletin monumental*, 1927, pp. 49-52. Sobre el ciclo de artes en ella representada, cfr. también M. T. D'ALVERNAY, «La Sagesse et ses Sept Filles», p. 269; A. KATZENELLENBOGEN, «The Representation of the Liberal Arts», p. 43 y nota 68; W. SAUERLANDER, *La sculpture gothique en France*, p. 81 que fecha la portada hacia 1160, en virtud de los fragmentos que han sobrevivido; y J. TEZMEN-SIEGEL, *Die Darstellung der Septem Artes Liberales*, pp. 156-57.

³² G. MENÉNDEZ PIDAL, *La España del Siglo XIII leída en imágenes*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1987, p. 161.

³³ La dovela puede verse todavía completa en las fotografías

citada ventana y en una vidriera de Laon (fig. 13)³⁴. Este era el instrumento que la tradición asociaba al origen de la teoría musical, bien atribuida a Tubal, bien a Pitágoras³⁵. Sin embargo, en Burgos la Música aparece representada también en la sexta dovela izquierda de la arquivolta externa, con un clérigo tocando el órgano portátil asistido por un alumno que presiona el fuelle (fig. 4), fórmula para la que no se conocen precedentes en el espectro de los ciclos de alegorías en el arte monumental francés ni en las tradiciones figurativas de los manuscritos iluminados. Paradójicamente habrá que esperar

antiguas del archivo Mas, incluso con un nido de golondrina que debió causar importantes daños. En la actualidad aparece mutilada.

³⁴ En Chartes la Música, además del carillón, tiene en su regazo un salterio, y tras la espalda un monocordio, y una viola aparece colgada del muro cfr. A. KATZENELLENBOGEN, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*, pp. 20-21; y J. VILLETTE, *Les Portails*, pp. 45-46. El esquema se simplifica después en Laon, para el ciclo monumental de Laon, cfr. nota 29, para la vidriera J. TEZMEN-SIEGEL, *Die Darstellung der Septem Artes Liberales*, p. 161.

³⁵ Cfr. MÅLE, *El Gótico*, p. 102; A. KATZENELLEN-



11. Burgos. Catedral. Restos de la «claustra vieja». Detalle de la planta publicada por Street.

al siglo XIV, cuando Andrea da Firenze diseñe los frescos de la capilla de los Españoles en Santa Maria Novella en Florencia para volver a encontrar, en este caso, a una alegoría femenina de la Música, con un órgano portátil como atributo³⁶.

Tampoco se encuentran precedentes en los ciclos monumentales franceses para la duplicación de escenas escolares con las que en Burgos se ha querido representar muy probablemente la Gra-

BOGEN, *Chartres*, pp. 20-21. ISIDORUS, *Ethymologiarum*, III, 16. 1— «*Moses dicit repertorem musicae artis fuisse Tubal, qui fuit de stirpe Cain ante diluuium. Graeci vero Pythagoram dicunt huius artis invenisse primordia ex malleorum sonitu et cordarum extensione percussa*». A ese mismo instrumento vuelve a hacer referencia al tratar de las tres clases de música *Ibid.*, III, 22.1: «*Tertia est divisio rythmica, pertinens ad nervos et pulsum, cui dantur species cithararum diversarum, tympanum quoque, cymbalum, sistrum, acceptabula aenea et argentea, vel alia quae metallico rigore percussa reddunt cum suavitate tinnitum et cetera huiuscemodi*», en SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, I. ed. bilingüe J. Oroz Reta y M.-A. MARCOS CASQUERO, Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1993, pp. 442-443 y p. 450. CASSIODORUS, *De artibus ac disciplinis liberalium litterarum*, c. 5: «*Gaudentius*

mática y la Retórica —sexta y séptima dovelas derechas de la arquivolta externa (fig. 5)—. Aunque la alegoría de la Gramática con el *flabellum* disciplinante en la mano actuando de maestra ante sus discípulos infantiles será la fórmula clásica en el arte monumental galo a partir de la solución de Chartres (fig. 12), para la retórica se optaba, en cambio, por una personificación femenina identificada no por sus atributos, sino por su gesto elocuente, como por ejemplo en Laon (fig. 13). Quizá la duplicación de escenas escolares provenga de una ilustración errática de la obra de Marciano Capella, que hubiese mantenido las fórmulas iluminadas más antiguas que se conocen de ese texto, donde *Grammatica* y *Rethorica* protagonizaban también escenas escolares³⁷ por ser las disciplinas que se enseñaban a los más pequeños, aunque el hiato cronológico entre los dos ejemplos inclina a creer poco probable esta posibilidad. El esquema escolar podría proceder de otra fuente, de la tradición de «retratos de maestros infantiles», una tradición figurativa de la que se tiene noticia, al menos de un ejemplo, en la península. En efecto, en el frontis del arca de san Millán de La Cogolla, entre los retratos de donantes, de los escultores de marfil, y de los benefactores del cenobio, Prudencio de Sandoval describe los de «*Sancius magister*» y «*Munio infans*» en un panel en el que se representa a «un monje con una pluma y un puntero, y muchas

quidam, de musica scribens, Pythagoram dicit huius rei invenisse primordia ex malleorum sonitu et cordarum extensione percussa», cfr. PL. LXX, col. 1208.

³⁶ Cfr. Ph. VERDIER, «Arts libéraux et philosophie», p. 328, fig. 12. Como precedente para la imagen del maestro de órgano en Burgos cabría señalar algunas representaciones del rey David en salterios iluminados de comienzos del siglo XIII, en las que el rey bíblico suele tocar este instrumento auxiliado por un ayudante que maneja el fuelle.

³⁷ Para las representaciones de la Gramática y la Retórica, cfr. E. MÅLE, *El Gótico*, p. 101. La copia más antigua ilustrada de *De nuptiis* de Marciano Capella (Bibliothèque Nat. MS lat 7900A, 127v) muestra a estas dos personificaciones protagonizando escenas escolares. Cfr. L. H. HEYDENREICH, «Eine illustrierte Martianus-Capella Handschrift des Mittelalters und

cabecitas de niños frente a él, descubriendo uno medio cuerpo», es decir una escena de disciplina inspirada en las representaciones de la gramática; como la de un segundo panel con «otro monje en pie con un mongezico niño a los pies y el monje tiene un açote en la mano y está como enseñando al niño, y tiene una letra que dice *Dominicus infantium magister*»³⁸. Con todo, tampoco en este caso la singularidad del precedente favorece la posibilidad de la transmisión del modelo.

A pesar de los paralelos y precedentes que acabamos de apuntar, el ciclo de las artes en la portada burgalesa sorprende fundamentalmente por dos razones. En primer lugar, por el número de disciplinas figuradas: sólo en cinco de las dovelas se hace referencia a artes liberales, ya que la Medicina no formaba parte del sistema de siete correspondientes a las ramas del *Trivium* y el *Quadrivium*; y además la Música está duplicada. En segundo lugar en Burgos se ha optado por representar las diferentes ramas del conocimiento humano por medio de personajes masculinos acompañados de figuras infantiles, en lugar de utilizar las tradicionales alegorías femeninas, acompañadas, en ocasiones, por personalidades representativas de cada disciplina, como sucedía en los programas monumentales galos³⁹.

Como ha señalado M. Evans, es en el ámbito de la miniatura donde se encuentran algunos precedentes para la representación de las artes encarnadas en personajes masculinos realizando una



12. Chartres. Catedral. Fachada Occidental, portada sur. Detalle: La Gramática (tomado de J. Villete, *La catedral de Chartres*).

ihre Kopien im Zeitalter des Frühhumanismus», *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Berlin: Verlag Grab.Mann, 1956, pp. 59-66, esp. p. 61, fig. 1. Estas soluciones aflorarán de nuevo en manuscritos enciclopédicos en el último tercio del siglo XIII; cfr. M. EVANS, «Allegorical women and practical men», pp. 314-315.

³⁸ Cfr. Prudencio de SANDOVAL, *Primera parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso Padre San Benito*, Madrid: Luís Sánchez, 1906, I, fol. 25 v. Estas placas se han perdido hoy día. Escenas escolares aparecen esporádicamente en la ilustración de textos de gramática usados en las escuelas monásticas o catedralicias. Por ejemplo, en el manuscrito anteriormente citado que contiene las *Partitiones* y las *Institutiones* de Prisciano (Cambridge University Library MS

Gg. ii.32, fol. 1) precedente del monasterio de San Sulpicio de Bourges, en el registro superior de la miniatura se representa una escena genérica de instrucción monástica: el maestro sentado ante un atril, con la vara en la mano, y el discípulo arrodillado lleva en la mano una tablilla de cera. cfr. M. GIBSON, «A Picture of *Sapientia* from S. Sulpice, Bourges», *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 6 (1973), p. 126, lam. V. Un retrato de enseñante es ya la representación de Hugo de San Victor enseñando en París, de finales del siglo XII (Oxford, Bodleian Library Laud. Misc. 409, fol. 3v), cfr. O. PÄCHT y J.J. ALEXANDER, *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library, Oxford*, III, Oxford: Clarendon Press, 1972, no. 255, pl. XXIV.

actividad relacionada con las respectivas disciplinas. Entre las iniciales historiadas de un manuscrito de las *Etimologías* de Isidoro procedente de Suabia (Stuttgart, Landesbibliothek MS poet et phil 2º 33), ilustrado a comienzos del siglo XII, se incluye una imagen de un doctor con un paciente al inicio del libro IV (*De Medicina*); la de un músico tocando el monocordio en la M de Música; un geómetra con una vara y un compás en la G de Geometría, y un matemático con un ábaco en la A de Aritmética, las iniciales que dan comienzo al discurso sobre estas respectivas disciplinas del *Quadrivium* en el Libro III⁴⁰. Como una excepción, y probablemente inspirada en un fórmula procedente de vidrieras, califica M. Evans las personificaciones masculinas de la Geometría y la Aritmética, flanqueadas por sendos exponentes, en una serie predominantemente femenina ilustrada en la *Historia scholastica* de Scheyern (Munich, Staatsbibliothek MS Clem 17405 fol. 3r, 4v), de hacia 1200⁴¹. Aún sin descartar la posibilidad de que se echase mano de un modelo procedente de la miniatura o de las vidrieras para el caso de las imágenes masculinas de las artes en Burgos, allí las

³⁹ Figuras masculinas personificando artes liberales son extrañas a los ciclos monumentales franceses, en donde habrá que esperar a finales del siglo XIII para encontrarlas en un relieve del gablete del transepto norte de la catedral de Clermont-Ferrand, cfr. H. du RANQUET, *La cathédrale de Clermont-Ferrand*, Paris: Henri-Laurens s. f., p. 81. M. EVANS, «Allegorical women and practical men», p. 318 ha señalado la dependencia de la solución de Clermont-Ferrand de modelos miniados.

⁴⁰Cfr. A. KATZENELLENBOGEN «Liberal Arts», pp. 45 y 46; M. EVANS, «Allegorical women and practical men», p. 317, que cita a K. LÖFFLER, *Schwäbische Buchmalerei in romanischer Zeit*, Augsburg: B. Fisler, 1928, p. 69. M. Evans, desconociendo la existencia del ciclo burgalés suponía que la tradición de la ilustración de las etimologías isidorianas habrían informado las ilustraciones del ciclo de artes masculino del más antiguo manuscrito ilustrado de la enciclopedia de Gossoin de Metz, *Image du Monde*, fechada en 1277 (Paris, Bibliothèque Ste-Geneviève Ms. 2200), el ciclo de artes masculino más antiguo que registra, cfr. *Ibid*, pp. 314-316.

⁴¹M. Evans señala la relación de esta miniatura, con una

personificaciones han sido sustituidas por escenas narrativas, escenas escolares, una nueva fórmula que creo gestada expresamente para ajustar el ciclo a la propia realidad escolar burgalesa.

La existencia de una escuela de Gramática en la catedral de Burgos está documentada desde mediados del siglo XIII. Cuando en 1250 el cardenal Gil Torres dicta las constituciones sinodales, no sólo muestra un alto interés por la formación del clero, se hace además alusión en ellas al funcionamiento de una escuela catedralicia, que no debió de ser sino una escuela de primeras letras, ya que se indica que de ella se deben seleccionar, en número de diez, los niños de coro. De ello se deduce que por esas fechas existían dos escuelas bien diferenciadas, una abierta a los hijos de los laicos, y una segunda para los niños de coro⁴². Pero estas escuelas de carácter primario debieron ya existir desde comienzos del siglo XIII cuando se incrementa notablemente el número de canónigos con el título de *magister* entre los confirmantes de la documentación catedralicia⁴³. A Odas, arcediano de Burgos en 1185, Melendo y Martín, que se citan en 1200 y 1207⁴⁴, se suman Egidio y Rodrigo en 1210. El mismo *magister*

inusual disposición vertical de las alegorías, con modelos procedentes de vidrieras, cfr. M. EVANS, «Allegorical women and practical men», pp. 311-313, figs. 2 y 3 cita J. DAMRICH, *Ein Künstlerdreiblatt des XIII Jahrhunderts aus Kloster Scheyern*, Strassburg: J.H.E. Heitz, 1904, p. 24 y 84; A. BOECKLER, «Zur Conrad von Scheyern-Frage», *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, I (1923) p. 83.

⁴² Cfr. Demetrio MANSILLA, «El Seminario Conciliar de S. Jerónimo de Burgos», *Hispania Sacra* 7 (1954), pp. 3-21, esp. 6; y también I. GONZÁLEZ GALLEGU, «La enseñanza durante la Edad Media», *Historia de Burgos. II. Edad Media*. 2, Burgos: Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1987, pp. 345-386, esp. p. 367 ya retrotraía a finales del siglo XII la existencia de una escuela de Gramática en la catedral burgalesa.

⁴³ Debía tratarse de una escuela primaria ya que el título de maestrescuela no existió entre las dignidades catedralicias burgalesas hasta mediados del siglo XV. El primer maestrescuela toma posesión en 1454, como indica la documentación del archivo catedralicio. Cfr. Demetrio MANSILLA, «El Seminario conciliar», p. 7. Sobre la ausencia de una escuela secundaria de Gramática en Burgos, véase también BELTRÁN DE HEREDIA,



13. Laon, catedral. Fachada occidental. Ventana norte. Artes liberales (antes de la restauración). (Dibujo publicado por Fritz Baumgarten a partir de los grabados de Viollet-le Duc.)

Rodrigo aparece en varios documentos de 1211, y todavía lo hace en 1220, año en el que se registran nuevos *magistri*, Helias y el prior Aparicio. Al año siguiente se incorporan los arcedianos Vela y Martín (quizá el mismo Martín del año 1210) y el chantre Pedro Díaz, sacristá⁴⁵. De ello cabe deducir que las disposiciones de los concilios III y IV Lateranenses de 1179 y 1215, que prescribían la existencia de escuelas de Gramática en todas las catedrales, y de Teología en las metropolitanas debieron cumplirse tempranamente en Burgos⁴⁶. La

favorable impresión que el cabildo burgalés causó en 1228 al estricto legado pontificio Juan de Abbeville, encargado de intentar poner en práctica en las indisciplinadas iglesias castellanas las disposiciones conciliares, viene a confirmar la por lo menos aceptable formación del clero catedralicio burgalés, y la existencia de una escuela catedralicia ya entonces⁴⁷.

Las particularidades reseñadas en la formulación de las artes liberales en la portada del Sarmental encontrarían sentido en el marco de esa realidad

Bulario de la Universidad de Salamanca 1219-1549, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1966, pp. 108 y 196; J. FERNANDEZ ALONSO, y F. RIVERA, «Escuelas eclesásticas», *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, III, C.S.I.C., Madrid, 1972, pp. 855-860; y V. Beltrán de Heredia, «La formación intelectual del clero en España durante los siglos XII, XIII, y XIV», *Miscelánea Beltrán de Heredia*, I, Salamanca: Biblioteca de Teólogos Españoles, 1972, pp.19-58. Escuelas de este tipo se habrían fundado también en Sigüenza, donde existía al menos desde 1197, y en Cuenca, donde en 1198 se ordena la disciplina de la escuela— *conventum puerorum*—, que debía estar situada

cercana al claustro, ya que se ordena que los niños salidos de la escuela no entren en el claustro sin licencia del prior. Cfr. J. GONZÁLEZ, *El reino de Castilla en el época de Alfonso VIII*, Madrid, CSIC, 1960, pp. 626-628.

⁴⁴ J. GONZÁLEZ, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, p. 631.

⁴⁵ J. M. GARRIDO GARRIDO, *Documentación de la catedral de Burgos (1184-1222)*, pp. 235, 241, 243, 244, 263, 285, 291, 294, 302, 341 y 385-386.

⁴⁶ Las disposiciones sobre la formación del clero se recogen en los cánones 18 del Concilio III de Letrán y canon 2 del IV.



14. Iglesia abacial Saint-Benoit-sur-Loire. Portada norte (tomado de W. Sauerländer, *La sculpture gothique en France*).

histórica. En Chartres, Laon o Sens los clérigos letrados reconocían con facilidad las cultas alegorías que habían nacido de la progresiva transformación visual de farragosas alegorías lite-

Cfr. HEFELE, *Historie des conciles d'après les documents originaux*, V, París: Letouzey, 1912-14, pp. 1101 y 1341.

⁴⁷ P. LINEHN, *La iglesia española y el papado en el siglo XIII*, «Bibliotheca Salmanticensis», V, Salamanca: Universidad Pontificia, 1975, p. 18. De la formación cultural del clero burgalés e incluso del celo que siente por su actividad docente en la segunda mitad del siglo XIII dan cuenta un par de testamentos, en los que respectivos «maestros» enumeran los volúmenes de sus bibliotecas que ceden a sus familiares para que sigan la carrera escolar. Garcí de Campo, chantre de Burgos, lega en su testamento de 1267-1274 «a Ferrando Tellez, C moravedies, con que aprenda, e los míos Decretos e las Decretales, en que

estudie por VI annos; et mando que, los VI annos pasados, que el Decreto e las Decretales e todos los libros de derecho —que son estos: vn libro de Razones, e los Casos del Derecho e de las Decretales—, los libros de diuinidad —son estos: quatro pares de Sermones, vn libro vbi sunt Actum Apostolorum, Apocalipsis et Epistole Canonice e vn volumen, Libri Salomonis en otro volumen, Duoecim Prophete en otro volumen, vn Iob sin tablas, vna Bibria en dos partes— mando que se los den a Gustio, mio sobrino, si quisiere aprender; si non quisiere aprender, non le den dellos nada. Et si Guterreio uisquiese mas que Gustio, denlos a Guterreio, si quisiere aprender; e si non, nol den dellos nada».

Cfr. J. PEREDA LLARENA, *Documentación de la catedral de*

—al fin y al cabo una solución generada a partir de la tradicional alegoría de la Gramática— se ajustaba especialmente al carácter primario de los estudios de la escuela catedralicia. Ahí radica la causa por la que resulta imposible reconocer en el caso burgalés un ciclo lógico de artes liberales, que encuentre correspondencia con un sistema lógico teórico, como se ha intentado para las catedrales francesas⁴⁸. Este especial valor documental se manifiesta también en la novedosa presencia del maestro de órgano con el discípulo que lo auxilia con el fuelle. Tal maestro existía ya quince años antes de que se labrase la portada: en 1222, P. Leonis, *burgensis magister in organo* actúa como notario en el palacio episcopal⁴⁹. Como es sabido, el término *organum* puede tener referirse bien al instrumento musical, bien a un tipo de composición polifónica especialmente cultivada por la escuela de París a finales del siglo

xii y en el siglo xiii, para cuya enseñanza se utilizaba el instrumento. Todo indica que el estilo gótico llegó a España acompañado de una importante renovación de la música polifónica en los coros catedralicios⁵⁰. La duplicación de la Música en la serie de Burgos debió venir condicionada por la progresiva autonomía que fue adquiriendo el canto en los programas escolares a partir del siglo xii⁵¹, que exigió un docente especializado. El caso burgalés, con separadas escuelas, es ilustrativo de esta separación real, que figuradamente se muestra en la distinción entre teoría musical y canto en el ciclo de las artes de la portada.

Fueron los escultores franceses, y no los locales, los encargados de labrar las dovelas de las artes en Burgos. Y a ellos se debe, entonces, una nueva formulación masculina y narrativa para un ciclo particular de disciplinas. Este proceso de sustitución

Burgos. (1254-1293), pp. 175-176. En 1277 el maestro Pedro Pascual, arcediano de Burgos da instrucciones en su testamento «E el libro de los Evangelios que tenia, tornelo a la sacristania, dont lo tenia. Et los mis Decretos e las mis Decretales Nuevas mando a don Benito el Menor. A Miguel Vicente mando e do las Glosas de sus Decretos e las Causas e el Esforçado...e dol la Summa de Galfredo e el Libello de Rofredo, e en tal manera que torne el Codigo que tiene a Benito...Et a Simon mando el Libro de los Fueros que fizo el rey...Et mando el Digesto Vieio e la Instituta e la Summa de Aço e el Libro de Salamon a Iuan Perez, mi sobrino...Et mando el Libro de los Sermones a don Martin, compañero de la iglesia...Et do el Libro de las Sentencias a Domingo Miguel, capellan mayor de la iglesia de Osma. Et mando los Libros de las Horas a Miguel Roman, arcipreste de Lerma, e a Gil Perez», cfr. *Ibidem*, pp. 200-201.

⁴⁸ Entre la teoría de la distinción de artes liberales en textos hispanos cabe indicar que tanto Isidoro como Pedro Alfonso incluyen la Medicina entre las artes. Isidoro, a pesar de no incluirla en la introducción de la Gramática, en donde siguiendo a Casiodoro, cita las disciplinas del *Trivium* y el *Quadrivium*, más adelante dedicará un libro distinto a la Medicina, otro a las Leyes y un tercero a la Cronología. Cfr. ISIDORO, *Ethymologiarum*, I, 2: «De septem liberalibus disciplinis. Disciplinæ liberalium artium septem sunt. Prima grammatica... Secunda rethorica,... Tertia dialectica... Quarta arithmetica... Quinta musica... Sexta geometria... Septima astronomia», cfr. Isidoro, *Etimologías*, ed. cit., p. 276. El texto de Pedro ALFONSO, «Vnus ex discipulis interrogavit magistrum suum et dixit: Cum septem probitates et septem industrie, uellem ut hec mihi sicut si

habent enumerares. Magister: Enumerabo. He sunt artes: dialectica, arithmetica, geometria, phisica, musica, astronomia», cfr. Pedro Alfonso, *Disciplina clericalis*, introducción y notas de María Jesús LACARRA, traducción Esperanza DUCAY, Zaragoza: Guara, 1980, p. 117. Por física se entiende, por supuesto, la Medicina. En el *Códice Calixtino* de la catedral de Santiago se incluye una descripción de las pinturas murales del palacio de Aquisgrán de Carlomagno, un larguísimo excursus que estaba ausente en otros mss de la crónica del *Pseudo Turpin* en la que se inspiraba el escriba, descripción que M. DÍAZ y DÍAZ fecha entre 1180-1190. Cfr. *Liber Sancti Jacobi «Codex Calixtinus»*, ed. A. MORALES, C. TORRES y J. FEO, Santiago de Compostela, 1951, pp. 478-480 y M. C. DÍAZ y DÍAZ, M^o A. GARCÍA PIÑEIRO y P. ORO TRIGO, *El Códice calixtino de la catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*, Santiago de Compostela: Monografías de Compostellanum, 1988. Para una interpretación novedosa de la función que la *ekphrasis* sobre el palacio de Carlomagno y otros pasajes pudieron haber tenido, cfr. Ch. HOHLER, «A Note on Jacobus», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 35, 1972, pp. 31-80, esp. 36-38.

⁴⁹ J. M. GARRIDO GARRIDO, *Documentación de la catedral de Burgos (1184-1222)*, pp. 381-382.

⁵⁰ Curiosamente *Magister Leoninis optimus organista* es el único de los autores conocidos de entonces (1160-1180), el autor del *Magnus Liber Organi*, aunque pretender una identificación con el P. Leonis burgalés parece demasiado arriesgado. Las composiciones incluidas en un manuscrito musical (Bibl. Nacional de Madrid, Ms. 20486) procedente de la catedral de



15. Burgos. Catedral. Portada del Sarmental. Detalle: mochetas (fotos Mas).

de las alegorías por escenas narrativas se rastrea contemporáneamente en otros ciclos figurativos en las catedrales francesas. Poco antes de que se diseñase el Sarmental, en la serie de los vicios de los plintos de las jambas de la portada central de la fachada occidental de Notre Dame de París, las alegorías habían dejado paso a escenas narrativas. Pero si en París, como ha demostrado A. Katzenellenbogen, se había recurrido a repertorios procedentes de la ilustración de los manuscritos penitenciales para la nueva formulación del tema, en Burgos se transformaron esquemas procedentes de los ciclos alegóricos en razón de una mayor adecuación a la realidad escolar burgalesa⁵².

El carácter de primicia de esta solución debe ser subrayado, ya que inaugura una tradición «esco-

Toledo, y en el Códice Musical de Las Huelgas apuntan hacia una temprana llegada del *organum* parisino a la península. Cfr. Richard H. HOPPIN, *La Música medieval*, Madrid: Akal, 1991 (1978), esp. pp. 232, 234, y G. Reese, *La Música en la Edad Media*, Madrid: Alianza Música, 1989 (Nueva York, 1940) pp. 366. Sobre el manuscrito de las Huelgas Higini ANGLÉS, *El Códex musical de Las Huelgas (Música a veus dels segles XIII-XIV)*, 3 vols., New York: AMS, 1977 (1ª ed. 1933), Introducción, facsímil y comentario. Para una lista más amplia de manuscritos españoles que comprenden piezas del siglo XIII. Idem, «Die mehrstimmige Musik in Spanien vor dem 15. Jahrhundert», *Beethoven-Zenzenarfeier Kongressbericht* n° 158 (1927), p. 160. La imagen del maestro tocando el órgano con el discípulo que le auxilia con el fuelle en la catedral burgalesa pudo estar inspirada en representaciones de David en los salterios.

⁵¹ Guy BEAUJEAU, «The Transformation of the Quadrivium», *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Robert L. BENSON y G. CONSTABLE eds., Oxford: Clarendon Press,

lar» en la iconografía de las artes que pervivirá en la península —en una vidriera de León y en la cita burgalesa en Sasamón—, y que emergerá de nuevo en las ilustraciones del prefacio del *Livre du Trésor* de Brunetto Latini, de comienzos del siglo XIV⁵³.

Imágenes, modelos y topografía

El ciclo de las artes liberales esculpido en la portada burgalesa encontraba su razón de ser en un programa de marcado carácter sapiencial, como intentaré demostrar más adelante, pero además nacía como consecuencia de su localización cercana a la escuela catedralicia. Hasta el siglo XIII las escuelas catedralicias se solían situar

1982, pp. 463-487, esp. 467.

⁵² Sobre el ciclo de vicios parisino, y su relación con los posteriores de Chartres y de Amiens, cfr. A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories on the Virtues and Vices in Medieval Art. From Early Christian Times to the Thirteenth Century*, Londres: Kraus Reprint, 1977 (= London, The Warburg Institute, 1939), pp. 82-84, lams. XLVI, XLVII, XLVIII, figs. 72a, 72b, 73a, 73b, 76.

⁵³ (British Library Add. 30024 fol 1 v°), cfr. M. EVANS, «Allegorical Woman and Practical Men», pp. 305-308, fig. 1. Las vidrieras primitivas de León, como se sabe, no sólo fueron desmontadas, sino también restauradas el siglo pasado. Del primitivo ciclo de artes liberales incluido en la llamada «vidriera de la cacería» o de «Carlomagno» se conserva únicamente un panel en el que bajo el epígrafe de Aritmética se representa a un clérigo con una tableta sobre el atril instruyendo a un personaje ricamente ataviado sentado en un estrado. Bajo *Grammatica*

dentro del recinto catedralicio, concretamente, en muchas ocasiones, en el palacio episcopal⁵⁴. La situación cambiaría con el surgir de las universidades, pero en el caso burgalés, en donde se cuenta únicamente con una escuela primaria, y otra de coro, habría de encontrarse situada en el conjunto de edificios conocido como *claustra vieja* en la documentación posterior y que englobaba el palacio episcopal. La localización de la escuela de Gramática en la zona del Sarmental está atestiguada, al menos, desde 1443⁵⁵, y el hecho de que cuando el obispo don Luis de Acuña proyecte un traslado del palacio episcopal, suponga adecuada su localización sobre las Escuelas de Gramática de la calle Cerería, indica que todavía en el siglo xv se consideraba apropiado que palacio y escuela compartiesen un mismo edificio⁵⁶.

Algunas imágenes del programa del Sarmental, guardan entonces una estrecha relación con la topografía del edificio. Pero es más, las leyes del decoro paracen haber jugado también un papel importante en la selección de modelos que en la portada burgalesa se combinan en función de crear un programa específico adecuado a su destino. En efecto, aunque como ha puesto de

aparece hoy día un ángel tocando un carillón, y bajo dialéctica otro haciendo sonar un órgano portátil, que lógicamente no se corresponden a la identificación original. Para las vidrieras de León, cfr. V. NIETO ALCAIDE, *La vidriera española*, Madrid: Nerea, 1998, pp. 53 y 65, figs. Sobre la «cita» del ciclo de las artes en Sasamón véase *infra*.

⁵⁴ Sobre la situación generalizada de las escuelas en el recinto catedralicio y en el palacio episcopal, cfr. A. ERLANDE-BRANDENBURG, *La catedral*, Madrid: Akal, 1993 (París: Arthème Fayard, 1989), pp. 129 y 130, que cita como algo excepcional, en el siglo XII que se generalizará más tarde, al nacer los Estudios Generales, el caso de Châlons, en donde se menciona una escuela en el exterior del recinto. Documentación de la localización de la escuela catedralicia parisina en el palacio episcopal en la primera mitad del siglo xii, cfr. R. W. SOUTHERN, «The Schools of Paris and the School of Chartres», *Renaissance and Renewal*, pp. 113-137, esp. p. 124, y notas 27 y 29. Es muy probable que la *schola grammaticorum* compostelana se situase también en el siglo xii en el palacio episcopal, ya que en el *Códice Calixtino* se especifica que la última de las puertas menores de la basílica es «la de la Escuela de

manifiesto H. Karge, la estructura arquitectónica del cuerpo inferior del Sarmental presenta estrechas semejanzas con el diseño primitivo de la portada occidental de Bourges —con una arcada ciega corrida prevista para alojar una serie estatuaria independiente ya del fuste de la columna, solución anticipadora de lo que se habría de ensayar después en las portadas del dominio real francés⁵⁷—, en el diseño del programa figurativo del cuerpo inferior del Sarmental se han tenido en cuenta otros patrones coetáneos, posiblemente entendidos como especialmente adecuados para su destino, por tratarse de modelos correspondientes a portadas únicas y no triples, y que al igual que en Burgos comunicaban con las dependencias claustrales y el palacio episcopal, portadas que, por lo demás, remiten al horizonte artístico propuesto por la filiación estilística de la escultura.

El esquema del parteluz con una estatua episcopal soportando el dintel se encuentra en el cuerpo bajo del hastial norte de la catedral de Amiens, que se abría al espacio privado entre la catedral y el palacio episcopal, portada generalmente olvidada debido a su austeridad frente al prolífico despliegue escultórico de la occidental⁵⁸. La aus-

Gramáticos y también da acceso al palacio episcopal», cfr. R. YZQUIERDO PERRÍN, «A Arte protogótica», *Arte Medieval (II)*, col. «Galicia. Arte», La Coruña: Hércules, 1993 pp. 70-249, esp. p. 193. Cfr. también *Liber Sancti Jacobi «Codex Calixtinus»*, A. MORALES, C. TORRES y J. FEO eds., Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Gallegos «Padre Sarmiento», 1951, p. 557, nota 5. Sobre la localización cercana al claustro en Cuenca, véase nota 43.

⁵⁵ Demetrio MANSILLA, «Seminario de San Jerónimo», p. 9 y nota 28. I. GONZÁLEZ GALLEGO, «La enseñanza durante la Edad Media», p. 356 dice que en 1433 se regula la enseñanza de gramática en las casas del Sarmental, sin citar fuente, aunque posiblemente ha equivocado un dígito del dato proporcionado por Demetrio Mansilla.

⁵⁶ T. LÓPEZ MATA, *La catedral de Burgos*, p. 446; también recogido por E. CARRERO, «Restauración monumental» p. 162, nota 2.

⁵⁷ Cfr. H. KARGE, *La catedral de Burgos*, pp. 155-156. Sobre el primitivo diseño de la catedral de Bourges, véase T. BAYARD, *Bourges Cathedral: The West Portals*, Nueva York y



16. León. Catedral. Fachada Sur. Portada central. Detalle: tímpano y arquivoltas (foto: Mas).

tera portada, bífora, con sendos modillones figurados soportando el dintel en cada uno de los vanos, y una única estatua de un obispo en el parteluz, que Sauerländer identifica con San Fermín en razón de la propia localización, presenta la misma estructura que el Sarmental. Con ella comparte además tanto la disposición de la figura central en el parteluz —que no invade la altura del dintel— como incluso la morfología decorativa del baldaquino que corona a la columna con arcos trilobulados rematados en gabletes con óculos trifoliados. Esta misma estruc-

Londres: Garland Publishing, 1976, pp. 50-51. Para París, W. SAUERLANDER, *La sculpture gothique en France*, pp. 21-22, lams. 49, 52.

⁵⁸ Las partes inferiores —el dado— de la portada norte de la catedral picarda fue fechada por Murray hacia 1225, cfr. S. MURRAY, *Notre Dame. Cathedral of Amiens*, pp. 101, 118 y fig. 114; véase también W. SAUERLANDER, *La sculpture gothique en France*, p. 172.

⁵⁹ W.M. HINKLE, *The Portal of the Saints of Reims*

tura bífora muestra la portada central norte de Reims, que se abrió al jardín del claustro capítular, y fechada en torno a 1225-1230, aunque allí el santo obispo del parteluz es sustituido por el santo papa Calixto⁵⁹. Para el diseño de la parte inferior de la portada del Sarmental se tuvieron en cuenta, entonces, los modelos coetáneos más apropiados para una entrada de carácter particular, contigua al palacio episcopal y al claustro.

Cathedral: a Study in Medieval Iconography, esp. pp. 6 y 7; W. SAUERLANDER, *La sculpture gothique en France*, pp. 481-482 y P. WILLIAMSON, *La escultura gótica*, pp. 103-105. En Reims no se puede considerar la posibilidad de que la portada sur sea una portada episcopal ya que aunque el palacio de Tau románico estaba situado allí, después del incendio de 1210 fue destruido quedando en pie tan sólo la capilla palatina, y los arzobispos-condes se trasladaron a la fortaleza de Port de Mars, en las murallas de la ciudad. El viejo palacio de Tau no será

Este sentido del *decorum* en lo que respecta a la selección de modelos, contribuye a explicar también la opción figurativa del cuerpo superior de la portada burgalesa. El programa escultórico desplegado en el tímpano, el dintel y las arquivoltas ha sido calificado por Yves Christe de románico por lo exótico que resulta un ciclo apocalíptico en una catedral gótica, ya que en las fábricas francesas las visiones teofánicas habían dejado paso a Juicios Finales nacidos a partir de la visión de Mateo XXIV-XV⁶⁰. En efecto, desde que F. B. Deknatel había propuesto la portada occidental de Chartres como el anticuado modelo para Burgos —con un tímpano con un Cristo en Majestad rodeado por el tetramorfos, un dintel de apostolado, y una serie de ancianos en las arquivoltas— siempre se ha insistido en lo *demodé* del programa burgalés sin reparar que en territorio galo, aunque no se labrasen nuevas portadas apocalípticas, por lo menos en Bourges se reutilizó

reconstruido hasta finales del siglo XV, cfr. Patrick DEMOUY, *Notre-Dame de Reims. Sanctuaire de la monarchie sacrée*, Paris: CNRS Editions, 1995, pp. 46-49.

⁶⁰ Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, pp. 138-139. Sobre las parusías de los tímpanos románicos y del primer gótico, IDEM, *Les grands portails romans*, Ginebra, Droz, 1969; A.A.V.V., *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégetiques et iconographiques IIIe-XIIIe siècles*, Yves Christe ed., Ginebra: Droz, 1979; Peter KLEIN, «Programmes eschatologiques, fonction et réception historique des portails du XIIIe siècle: Moissac-Beaulieu-Saint-Denis», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXIII/4 (1990), pp. 317-349. P. KLEIN, «Eschatologische Portalprogramme der Romanik und Gotik», *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur in 12/13 Jahrhundert*, Frankfurt de Meno: Henrik Verlag, 1994, I, pp. 397-411. Otra excepción, el programa apocalíptico de la portada occidental de Reims, de muy distinto carácter de la portada burgalesa, había sido explicado por Kurmann, como una evocación del ciclo pictórico que posiblemente a instancias del obispo Sanson se habría decorado la ante-iglesia románica de mediados del siglo XII, conservando así la antigua tradición de la torre-pórtico carolingia, cfr. P. KURMANN, «Le portail apocalyptique de la cathédrale de Reims», *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégetiques et iconographiques IIIe-XIIIe siècles*, pp. 245-318. Una última excepción cabría señalar en el tímpano de la fachada occidental de la iglesia de Donnmarie-en-Montois, de mediados del siglo XIII, donde, como ha señalado Mme. de Maillé, al igual que en Burgos, Cristo aparece flanqueado por evangelistas escribas

una antigua con un ciclo semejante⁶¹. Una portada parusiaca, una de las sucesoras de la portada occidental de Chartres, labrada hacia 1160, se había reutilizado y colocado en su destino definitivo en 1225 en la portada sur de la catedral de Bourges, una portada contigua al palacio episcopal, y que se abría también al claustro⁶².

Y en portadas de claustro o que comunicaban con dependencias conventuales en iglesias monásticas, es decir, portadas privadas, pensadas para una audiencia clerical, se encuentran también los referentes tanto para la fórmula de los evangelistas escribas del Sarmental, como el precedente para un ciclo apocalíptico acompañado de la serie de las artes liberales. Como ya hace mucho tiempo había señalado E. Bertaux, la solución de los evangelistas escribas acompañados por los símbolos, habitual en la ilustración de los evangeliarios, se había traspasado a

acompañados por sus símbolos, cfr. Mme. de MAILLÉ, «L'église de Donnmarie-en-Montois (Seine et Marne)», *Bulletin Monumental*, 87 (1928) pp. 5-38.

⁶¹ Deknatel, poniendo el acento en la presencia de los ancianos del Apocalipsis en la arquivolta, ausentes en los ciclos hispanos —a excepción de Pórtico de La Gloria, cuya repercusión en lo iconográfico limita, a diferencia de lo que hacía al referirse al estilo— encontraba en la portada central occidental de Chartres el anticuado modelo último de la portada burgalesa. Cfr. DEKNATEL, «The Thirteenth Century Gothic Sculpture», pp. 255-259 y 281-282. Por supuesto que también en otros ciclos castellanos están los ancianos, pero en un contexto totalmente distinto. Véase Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean*, esp. pp. 141-143. Deknatel, que escribió en una época en que las visiones parusiacas no habían sido analizadas en profundidad, entendía que el Sarmental y la Coronería eran dos formulaciones distintas de un mismo tema, el final de los tiempos, por ello hablaba de repetición y falta de originalidad en los programas burgaleses. Sorprende que Y. Christe se haya dejado llevar por el desprecio que la bibliografía francesa ha manifestado con respecto a esta portada y no se cuestione las particularidades iconográficas que presenta, aunque —quizá determinado por la opinión de Deknatel— ha propuesto que es una portada con cierto tono judicial, cfr. *Ibid*, pp. 136.

⁶² Sobre la topografía de Bourges y la localización de esta portada, R. BRANNER, «Les portails latéraux de la cathédrale de Bourges», *Bulletin Monumental*, CXV (1957) pp. 263-270; y IDEM, *The cathedral of Bourges and Its Place in Gothic Ar-*

piedra en el tímpano de la portada norte de la abacial de Saint-Benoit-sur-Loire (Loiret) labrada hacia 1200, que se abría a una serie de edificios conventuales; y en el de la portada sur, la portada del claustro, de la iglesia del priorato bene-



17. León. Catedral. Fachada Sur. Portada central. Detalle. Parteluz. San Froilán (foto: Mas).

dictino de Saint Pierre Le Moutier (Nièvre), de comienzos del siglo XIII (figs. 2 y 14)⁶³.

Es también en la hoy destruida portada norte, la portada del claustro, de la iglesia abacial de Déols (Indre) en donde el abad Dubouchat describía un tímpano con la imagen Cristo en majestad aplastando bajo sus pies los monstruos citados en el versículo 13 del salmo 90 —hoy conservada en el Musée des Beaux-Arts de Chateauroux (Indre)— flanqueado por los signos de los evangelistas, y un ciclo de artes liberales presididas por la filosofía en las arquivoltas⁶⁴. Parece ser, por lo tanto, que en la selección de modelos que sirvieron para organizar el programa del Sarmental jugaron un papel especial soluciones propias de las portadas catedralicias que daban acceso al palacio episcopal o abiertas al claustro, o en portadas de claustro de iglesias monásticas. No creo que todos estos parecidos sean meras coincidencias. Como veremos, es posible que la particular situa-

chitecture, New York: The MIT Press, 1989, p. 58. Un estudio del diseño definitivo y del estilo del Cristo-Logos del *trumeau* en T. BAYARD, *Bourges Cathedral: The West Portals*, pp. 63, 84-84, figs. 70-71, 108-109. Sobre el tímpano, cfr. también W. SAUERLANDER, *La sculpture gothique*, pp. 80-81, lam. 37.

⁶³ E. BERTAUX, «La sculpture chrétienne en Espagne, des origines au xive siècle», pp. 214-295, esp. p. 274. También se encuentra esta particularidad en el tímpano de la iglesia de Donne-Marie-en-Montoise (Seine-et-Marne), aunque allí es la portada occidental, véase nota 62. Para Saint-Benoit sur Loire, cfr. W. SAUERLANDER, *La Sculpture gothique*, lam. 66, pp. 102-104; y para el segundo *Ibidem*, lam. 67 alto, pp. 102-104. F. B. Deknatel, «The Thirteenth Century Gothic Sculpture», pp. 256, 259 rechaza la relación con los modelos franceses, señalando que el tipo de evangelista burgalés tiene más que ver con el San Mateo del Louvre que se supone procedente del *jubé* de Chartres, ya comparado con anterioridad con Burgos por André Michel (A. MICHEL, «Saint Mathieu?», *Monuments et Mémoires Piot*, XIII (1906) p. 60). De un modo tangencial S. Moralejo había retomado y divulgado la idea de Bertaux sobre los precedentes marginales franceses, al tratar de la misma cuestión en su análisis del Pórtico de la Gloria de la catedral compostelana, véase S. MORALEJO ALVAREZ, «Le porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle: problèmes de sources et d'interprétation», *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 16 (1985) pp. 92-100, esp. 97-98; IDEM, «Modelo, copia y originalidad», p. 102, nota 47. E. Bertaux señaló también para Burgos la particularidad de situar los evangelistas en un orden distinto al de los modelos

ción histórica que atravesó el cabildo burgalés cuando se diseñó el Sarmental determinase la búsqueda de modelos en repertorios de programas monásticos, aunque éstos fuesen, por entonces, considerados pasados de moda en Francia. Estas fórmulas se conjugaron con otras utilizadas en muy recientes portadas lindantes con los palacios episcopales y abiertas a claustros catedralicios, conformando un novedoso discurso en el diseño definitivo del Sarmental. Como ha señalado J. Bony al tratar del sistema de arbotantes de la cabecera primitiva de la catedral de Toledo, en los núcleos periféricos se rompe la profundidad temporal que determina la dinámica de la evolución en los centros metropolitanos. Fórmulas propias de diferentes generaciones de artistas se conjugan conformando una solución distinta que ha de ponderarse siguiendo parámetros distintos a los fijados por el devenir del arte de la metrópoli⁶⁵.

El tono sapiencial del Sarmental

Aunque desconocedor de las tradiciones figurativas medievales de las artes liberales, Juan B. Olarte, impregnado en cambio de cultura bíblica, publicaba en 1946 un artículo —siempre olvidado en los estudios sobre la portada del Sarmental— que a mi juicio, y quizá porque Olarte era el legítimo descendiente de su audiencia original, un canónigo burgalés, proponía para ella una nueva interpretación, especialmente acorde con el título con que se la conoce en los más antiguos documentos del archivo catedralicio «*la portada de*

la Revelación del Evangelio». Defendía, entonces, que el ciclo glosaba figuradamente el pasaje de Mateo 23, 8-10: «*Vos autem nolite vocari Rabbi: unus est enim Magister vester, omnes autem vos fratres estis... Nec vocemini magistri: quia magister vester unus est, Christus*», reconociendo en la figura central del tímpano no una Majestad, sino un Cristo-Logos, un Cristo maestro dictando el evangelio a sus discípulos⁶⁶. Sin lugar a dudas, Juan B. Olarte indicaba muy acertadamente el carácter sapiencial del Sarmental, y es en la tradición figurativa del Cristo-Sabiduría en donde cabe encuadrar al que preside el Sarmental.

La imagen de Cristo como Sabiduría se había venido utilizando desde el siglo XI como sinónimo e intercambiable de la alegoría de la Sabiduría que ilustraba en las Biblias iluminadas desde época carolingia la inicial O de «*Omnis sapientia a Domino Deo est et cum illo fuit semper et est ante aevum*» con que da comienzo el *Ecclesiasticus*⁶⁷. Este carácter intercambiable determinó que los atributos —libro, cetro y corona— que Boecio había colocado a la alegoría de la *Philosophía* en su *De consolatione Philosophiae*, pasasen en ocasiones al Cristo-*Sapientia* que generalmente, como es también el caso en Burgos, muestra un libro abierto en las manos. Una particularidad de Cristo burgalés en la que no se ha reparado hasta la fecha podría ser el resultado de otra contaminación con la alegoría de la Filosofía. Entronizado, no sólo su corona sobresale del nivel de las nubes que sirven de apoyo a Juan y Mateo afanosamente ocupados en escribir, también su nimbo crucífero

franceses, disposición que es, en cambio, habitual, en los tetramorfos de los tímpanos con castellanos de la segunda mitad del XII.

⁶⁴ Cfr. J. HUBERT, «L'abbatiale de Notre-Dame de Déols», *Bulletin Monumental*, LXXXVI (1927) pp. 49-52; A. LAPEYRE, *Des façades occidentales de Saint-Denis et de Chartres aux portails de Laon*, Paris: Université de Paris, 1960, pp. 81-83, figs 49-50. W. Sauerländer, en razón del estilo del Cristo en Majestad conservado fecha el programa hacia 1160, cfr. W. SAUERLANDER, *la sculpture gothique*, p. 81.

⁶⁵ Cfr. J. BONY, *French Gothic Architecture*, Los Angeles: Berkeley University Press, 1986, p. 132.

⁶⁶ J. B. OLARTE, «La Portada del Sarmental de la Catedral de Burgos, exégesis artística de Mt, 23, 8.10», *Cultura Bíblica* 3 (1946) pp. 45-50, opiniones que recoge en IDEM, *La catedral de Burgos (España). Su Mensaje Simbólico-Iconográfico*, pp. 63-71. Su opinión fue aceptada por L. HUIDOBRO, *La catedral de Burgos*, pp. 25-26: «Ocupa el centro del tímpano la bellísima figura de Nuestro Señor Jesucristo coronado, en actitud, no como suele interpretarse de bendecir, sino de enseñar».

⁶⁷ En ámbito carolingio, por ejemplo en la Biblia de Tours (Bamberg Staats Bibliothek. Ms. bibl. 1) o en la Moutier-Grandval (Londres, British Library, Ms. Add. 10546) la alegoría había tomado prestado sus atributos la *Philosophía* de Boecio



18. Sasamón (Burgos). Colegiata de Santa María. Portada Sur (foto: Mas).

queda oculto en parte por esa notación del cielo (fig. 2). También hundía su cabeza en el cielo trascendental la *Philosophia* de la ventana de Laon (fig. 13), y una cúpula de nubes enmarcaba el busto coronado de la alegoría en un dibujo a pluma de la escuela de Salzburgo (col. R. v. Hirsch, Basilea), de finales del siglo XII, una fórmula derivada del pasaje de Boecio en el que describía a la Filosofía «como de una estatura difícil de medir, pues algunas veces se ajustaba a las proporciones humanas y otras parecía tocar el cielo con la parte superior de la cabeza; y otras, finalmente, alzando más la cabeza, penetraba en el mismo cielo y escapaba a la mirada de los hombres»⁶⁸. El

«... *dextera quidem eius libellos, sceptrum vero sinistra gestabat*» Boecio, *Consolatione philosophiae*, I, 1. La tradición pervivió: en una Biblia del siglo XI de san Marcial de Limoges (París, Bibliothèque Nationale. Ms. latin 8, t.II, fol 47 v.). Cfr. D'ALVERNY, «La Sagesse et ses sept filles», pp. 255-256, 264 y lam. II izda. Con cetro, corona y filacteria aparece también en la Biblia de Saint-Bénigne de Dijon, de comienzos del siglo XII (Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 23, fol 25). Sin embargo, ya a finales del siglo XI en una Biblia del monasterio de Saint Amand (Valenciennes, Bibliothèque municipale, Ms 9, 10 y 11), y en otra Biblia ligeramente posterior y deudora de ésta, procedente de Saint Martin de Tournai (Bruselas, Bibliothèque Royale, Ms.II 2525, fol 24v), un Cristo en majestad con nimbo crucífero y un libro abierto en la diestra sustituye a la alegoría en la misma inicial (cfr. W. CAHN, *La Bible romane*, Friburg: Office du Livre, 1996 [1° ed. 1982] p. 114, cat. 116 y cat. 40) al igual que se ilustrará poco después en la Biblia latina de Beaune (Beaune, Bibliothèque municipale, ms. 1, fol. 100v), cfr. François GARNIER, «L'imagerie biblique médiévale» *Le Moyen Age et la Bible*, P. Riché y G. Lobrichon, eds., Paris: Beauchesne, 1984, pp. 401-428, esp. pp. 408-412 figs 5 y 6. Cristo entronizado como sabiduría con el *mundus* en la izquierda y bendiciendo con la derecha ilustra la misma inicial en una Biblia procedente de Saint-Benoit-sur-Loire (Orléans, Bibliothèque Municipale Ms. 13, p. 112); cfr. W. CAHN, *Romanesque manuscripts. The Twelfth Century*, Col. «A Survey of Manuscripts Illuminated in France», F. Avril y J.J. Alexander dir., I, 2 vols., London: Harvey Miller, 1996, I, cat. n° 18, pp. 29-30, II, fig. 40. Un busto de Cristo como Sabiduría en la Biblia de mediados del siglo XII quizá producida en Saint-Etienne de Tours y regalada a Clairvaux (Troyes, Bibliothèque Municipale Ms. 458, fol. 42); y un Cristo en majestad ilustra la Biblia de los Capuchinos, del último cuarto del siglo XII (Paris, Bibliothèque Nationale Ms. lat. 16743-46, fol. 127). Cfr. W. CAHN, *Romanesque manuscripts. The Twelfth Century*, I, cat. nos. 71 y 79, p. 114, II, fig. 69. Curiosamente en el ámbito de las

préstamo figurativo en el caso burgalés vendría justificado por la interpretación cristológica que recibió el pasaje de Boecio a lo largo de la Edad Media, que traspasó al mismo Cristo-Sabiduría los atributos y características de la *Philosophia*, de modo que también Él «a veces reduce su estatura a las proporciones humanas, y a veces toca el cielo», características especialmente apropiadas para el «*altissimus Rex potens, sedens super Thronum*» de *Ecclesiasticus*, 1,8, de donde proviene toda la sabiduría del mundo⁶⁹. Un Cristo-Sabiduría, es, entonces, el burgalés, entronizado, coronado, con el libro abierto en las manos, y hundiendo su cabeza en las nubes.

ilustraciones de esta inicial del Esclesiástico se encuentran imágenes similares a las de la portada burgalesa, que de algún modo confirman el campo semántico sapiencial del Sarmental. En la Biblia de Saint Vaast de Arras, del primer cuarto del siglo XI las contaminaciones con ciclos apocalípticos explicarían, como ha señalado Y. Christe, la vara de medir de oro, como atributo de Cristo-Sabiduría que dicta el evangelio a sus afanados evangelistas, que redactan sus textos en sus pupitres, rodeados de personificaciones de las cuatro virtudes, simbolizadas las artes liberales en las siete columnas del templo de la sabiduría. Cfr. Y. CHRISTE, *L'apocalypse de Jean*, pp. 158-159; W. CAHN, *Bible romane*, p. 112, fig. 69. La misma inicial posiblemente ilustrada en el *scriptorium* de Chartres a mediados del siglo XII (Paris, Bibl. Nat., MSS lat. 166, fol. 19v) presenta a Cristo rodeado por los símbolos de los evangelistas; y una Biblia proveniente de la fundación premonstratense de saint-André-au-Bois (Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque Municipale Ms. 2, f. 34) ilustrada probablemente en París en torno a 1170 presenta en la misma inicial, dividida en dos registros, las imágenes de medio cuerpo de Salomón y Jesus Sirach, y las de un *magister* discutiendo con un *discipulus*. Cfr. W. CAHN, *Romanesque manuscripts*, cat. nos. 27 y 137, II, pp. 27 y 164. Las Biblias hispanas permanecieron ajenas a esta tradición. En la Biblia de Lleida la O del inicio de Eclesiástico se ilustra, en cambio con el abrazo de Cristo y la Iglesia, cfr. J. YARZA LUACES, «Acotacions iconogràfiques a la Bíblia de Lleida», *Quaderns d'estudis medievals* (1988) VII/4, pp. 67-80.

⁶⁸ «*Quae cum altius caput extulisset, ipsum etiam coelum penetrabat, respicientiumque hominum frustrabatur intuitum*» (Boecio, Anicio Manlio Torcuato Severino, *La consolación de la filosofía*, ed. Leonor PÉREZ GÓMEZ, Torrejón de Ardoz: Akal, 1997, Lib.I, prosa I. Para la ventana de Laon, MÁLE, *El Gótico*, p. 104, y el dibujo de Basilea, KATZENELLENBOGEN, pp. 43-44.

⁶⁹ M. T. D'ALVERNY, «La Sagesse et ses sept filles», p. 251, que cita a P. COURCELLE, «Étude critique sur les

Y es en la tradición figurativa de Cristo-Sabiduría en donde se encuentran precedentes para la asociación de Cristo con las artes liberales. La ilustración inicial de un manuscrito fechado hacia 1150, procedente del monasterio de S. Sulpice en Bourges (Cambridge University Library, Ms. Gg. 11.32, fol. 1) que contiene las *Partitiones e Institutiones Grammaticae* de Prisciano, un libro de texto de las escuelas primarias de Gramática, muestra a un Cristo-*Sapientia* entronizado, que con un libro abierto y un cetro en la mano es acompañado por sus hijas *Logica* y *Grammatica*⁷⁰. En otro manuscrito anterior, en una *Psychomachia* de Prudencio, de origen italiano, un dibujo a pluma muestra a Cristo de medio cuerpo, reconocible por su nimbo crucífero, en un medallón con la leyenda *Sancta Sophia*. Tiende con la mano derecha un libro a una mujer titulada *Philosophia*, y con la izquierda ofrece un rollo a *Mathematica*. En el centro, entronizada, aparece la Medicina rodeada de las divisiones aristotélicas de la filosofía: *Theorica* y *Practica*⁷¹.

Un esquema de este tipo había informado la solución de las artes liberales en la arquivolta de la portada norte de la abacial de Déols, donde la

filosofía en la clave extiende una filacteria a la Gramática, a su derecha, y otra a la Dialéctica, a su izquierda, mostrando el tímpano, como ha señalado Ph. Verdier, un Cristo-Logos que triunfa por la palabra, aplastando bajo sus pies los monstruos citados en el versículo 13 del salmo 90, flanqueado por el tetramorfos⁷². En Déols, entonces, como después en Burgos, una escena apocalíptica adquirió un nuevo tinte sapiencial⁷³.

El tono sapiencial debe extenderse también a las portadas francesas en las que se localizan los precedentes para la particularidad de mostrar a los evangelistas como escribas acompañados por los símbolos. Los programas de las portadas de Saint-Benoit-sur-Loire y Saint Pierre-Le-Moutier (fig. 14), inspirados en modelos miniados, en concreto, en los frontispicios de los evangelarios, sin duda debieron ser entendidos, como ha señalado X. Barral i Altet con respecto a los modelos miniados, como un ejemplo de Cristo dictando sus lecciones a los evangelistas⁷⁴. Es más, las mochetas de Saint-Pierre-le-Moutier se decoraron con personificaciones de los Ríos del Paraíso, conformando, entonces, el conjunto del programa una versión sintética para expresar los mismos

Commentaires de la Consolation de Boèce», *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen âge*, XV (1939), p. 53; y P. COURCELLE, *La Consolation de la Philosophie dans la tradition littéraire: antécédentes et postérité de Boèce*, Paris: Études Augustiniennes, 1967, pp. 58-61. También, como ha señalado Verdier, en el tímpano de Chartres, la virgen entronizada, al tiempo *Hagia Sophia* y *Theotokos* tocaba el cielo de la jerarquía angélica originariamente antes de que se destruyese el baldaquino que la alojaba. Cfr. Ph. VERDIER, «Arts Libéraux et Philosophie», p. 306.

⁷⁰ D'ALVERNY, «Le Symbolisme de la Sagesse et le Christ de S. Dunstan», *Bodleian Library Record*, V (1956), pp. 232-44, pl. XII-XIII; y Margaret GIBSON, «A picture of Sapientia from S. Sulpice, Bourges», pp. 127-128, fig. IV; reimpresso en EADEM, «Artes» and *The Bible in the Medieval West*, London: Ashgate Variorum, 1993.

⁷¹ D'ALVERNY, «La sagesse et ses sept filles», p. 266; y R. STETTINER, *Die illustrierten Prudentius Handschriften*, Berlin: Grote, 1905, fig. 109.

⁷² M. T. D'ALVERNY, «La sagesse et ses sept filles», p. 269; Ph. VERDIER, «Arts Libéraux et Philosophie», p. 232, y ver también nota 64. Una asociación similar se ha supuesto

originariamente en el cuerpo inferior de la portada central de la fachada occidental de Notre-Dame de París. Las últimas investigaciones apuntan a que el grabado supuestamente anterior a la reconstrucción de Soufflot, es en cambio, ajeno a la realidad original de la portada. Cfr. J. TARALON, «Observations sur le portail central et sur la façade occidentale de Notre-Dame de Paris», *Bulletin Monumental*, 149/1 (1991) pp. 314-432, esp. 373-377.

⁷³ Otra tradición distinta en la que un ciclo apocalíptico asume contenidos sapienciales, surgida a partir de interpretaciones figurativas del templo de la sabiduría que Prudencio en un *Psicomaquia* equipara a la Jerusalén Celeste, es analizada por Y. CHRISTE, «Traditions littéraires et iconographiques dans l'élaboration du programme de Civitate», *Texte et image*, Paris, 1984, pp. 117-134; Idem, «La Cité de la Sagesse», *Cahiers de civilisation médiévale*, t. 31 (1988) pp. 29-35; Y. CHRISTE, *L'apocalypse de Jean*, pp. 108-109, 158-159.

⁷⁴ X. BARRAL i ALTET, «L'iconographie de caractère synthétique et monumental inspirée de L'Apocalypse dans l'art médiéval d'Occident (IXe-XIIIe s.)», *L'Apocalypse de Jean*, pp. 187-216, esp. p. 190.

contenidos que los célebres ideogramas conocidos como *Paraísos Místicos* ilustrados en un texto destinado a la edificación de comunidades monásticas femeninas, el *Speculum Virginum* de Conrad de Hirsau. Allí, los Ríos del Paraíso, colocados en paralelo con los cuatro evangelistas, los padres de la iglesia y las virtudes, fluyen de Cristo de donde mana toda la Sabiduría⁷⁵. El tono sapiencial que se ha querido expresar en ambos programas pudo haber determinado también el insólito patrón compositivo de ambos tímpanos, con la notación de las nubes formando un arco polilobulado y proporcionando una cúpula celeste a Cristo-Sabiduría: un esquema compositivo similar al dibujo a pluma de la colección von Hirsch anteriormente aludido, con la Sabiduría bajo una cúpula de nubes, de donde fluía el conocimiento hacia sus hijas, las artes, un dibujo, por cierto, casi contemporáneo de los tímpanos franceses.

En el cuerpo superior del Sarmental burgalés, entonces, se labró una portada apocalíptica de marcado tono sapiencial volviendo a elaborar modelos de portadas de claustro de iglesias monásticas. La elección del atrio del Sarmental como cementerio de maestros y hombres de letras en los siglos XIII y XIV confirma esta cualidad sapiencial de la portada burgalesa (fig. 18). De las tres *memoriae* empotradas entre las arcadas del cuerpo bajo, dos corresponden a canónigos con el título de *Magister* —Maestre Juan Domínguez, deán (+ 1295), Maestre Domingo Bueno, sacristán (+ 1360)—

⁷⁵ Cfr. A. KATZENELLENBOGEN, *Virtues and vices*, pp. 68, 69 y figs. 68 y 69; IDEM, «Liberal Arts», pp. 50-51.

⁷⁶ La del meastre Juan Domínguez, deán (+ 1295) reza: «Emeritis annis migravit ad astra/ Joannis spiritus archipius/ cui Jesus esto pius/Mens sacra larga manus/ Reverendus ubique decanus/ legis sacrarium vas in honore pium/ pastus egenorum/ generalis mensa suorum/ sub strue murorum/ cinnatus clauditur horum. Aquí yace Maestre Juan Domínguez, Deán que fue de la iglesia de Burgos, que Dios perdone. Amen. e fino a XI de Agosto de M e CC y noventaicinco annos». La de Domingo Bueno (+ 1360) reza: «Aquí yace Maestre Domingo Bueno, Sacristán de la iglesia de Santa María de Burgos, que Dios perdone, Amen. e fino Jueves XVII días del mes de Septiembre. Era de Mil e CCC e LX annos. Pater Noster». Y la del poeta Domingo: «Metrificus vir Dominicus jacet hic tumultus.

y la tercera, a un poeta —Metrificus Vir Dominicus (+ 1355)—⁷⁶.

El programa del Sarmental y la reforma canonical

A pesar del tono sapiencial que acabamos de analizar, el programa del Sarmental se configuraba a partir de un esquema apocalíptico. No hay que olvidar que incluso el Cordero en el centro de la Jerusalén Celeste se labró sobre el baldaquino que corona la estatua del obispo del parteluz (figs. 1 y 2). Recientemente, A. Franco, aplicando el análisis de las distintas fórmulas parusíacas de las portadas románicas y del primer gótico llevado a cabo por Y. Christe y P. Klein, precisaba el carácter intemporal de la visión apocalíptica representada (Ap. 4, 5), encuadrando al Sarmental en una tradición que arrancaba de Moissac, y reconociendo en la arquivolta interna los serafines de la visión de Isaías que se habían incorporado a la visión de Juan en la portada languedociana⁷⁷.

La elección de ese programa, que hemos visto enriquecido con otros discursos, vendría justificada por la interpretación eclesiológica que de la visión del Apocalipsis 4, 5, proporcionaron san Agustín o Beato. Para ellos esta visión era una imagen de la Iglesia presente reinando con Cristo⁷⁸. El paralelismo entre la visión celeste y la realidad de la iglesia terrestre se hace explícito

Spiritibus cum celitibus maneat tumultus. Quisquis sis pater noster dices ut in pace quiescat. Vis vel monos ter semper pro sua pace amen. Obiit predictus dominicus Fernandi de Villasilos XXI die mensis Martii Anno Domini MCCCCL y D». No se ha abordado aquí el programa de los capiteles del cuerpo bajo del Sarmental, labrados con anterioridad al resto de la portada y en el que trabajaron los mismos talleres que labraron los capiteles y las claves de la primitiva girola. La localización de dos de las *memoriae* flanqueando el capitel con una Cristo mostrando las llagas y la Deesis, obviamente no es fortuita.

⁷⁷ A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y su provincia (1230-1530)*, León, 1998, esp. pp. 65-79. Para los serafines de Moissac, N. MEZOUGH, «Tympan de Moissac: études d'iconographie», *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa* 9 (1978) pp. 171-200, esp. pp. 195-198, que reproduce tam-

en el acompasamiento de la actitud del prelado en el parteluz y del Cristo que preside el tímpano; y la Jerusalén Celeste, imagen de la iglesia celeste en la exégesis agustiniana y en Beato, corona la figura del santo obispo que encarna, en cambio, la autoridad terrestre de la iglesia burgalesa (figs. 1, 2 y 3)⁷⁹.

El ambiente de reforma que conoció el cabildo burgalés en los momentos previos al diseño de la portada contribuyen a comprender la elección de un programa eclesiológico para el Sarmental, así como el recurso a modelos de tono sapiencial ensayados en programas monásticos de portadas de claustro. Como ha puesto de relieve P. Linehen, la visita del legado pontificio Juan de Abbeville en 1228, a quien caracteriza como «defensor de una disciplina draconiana», tenía por objeto intentar que en la fronteriza provincia eclesiástica española se cumpliesen las disposiciones de los concilios lateranenses III y IV. Uno de los objetivos del legado era el conseguir acrecentar la formación del clero, y, como hemos señalado anteriormente, en ese aspecto nada tuvo que objetar al cabildo burgalés. La única irregularidad que advirtió en su primera escala castellana fue la inasistencia de los capitulares al coro⁸⁰. Tras la visita del francés, el obispo Mauricio tuvo especial empeño en convertir en ejemplar a su comu-

bién P. KLEIN, «Programmes eschatologiques», pp. 325-326. Sobre las interpretaciones de Deknatel y Christe, cfr. nota 61.

⁷⁸ P. KLEIN, «Programmes eschatologiques», p. 325. La glosa de Beato: «Sic totum tempus ecclesiae repetit diversis figuris dicens: vidi ostium apertum in coelo (Ap. IV, 1). Ostium apertum Christum natum et passum, qui est janua», E. ROMERO POSE, *Sancti Beati a Liebana Commentarios in Apocalypsin*, Romae: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1985, I, p. 440. La explicación de Agustín en Agustinus, *De civitate Dei*, «*Regnat itaque cum Christo nunc primus ecclesia in vivis et mortuis*». La explicación cristológica que estos autores proporcionaban a la visión apocalíptica, que se adaptaba especialmente bien a la lozcalización del ciclo escultórico en el tímpano, como señalaba P. Klein para el caso de la portada occidental de Moissac, se adapta bien también en Burgos. En general sobre la exégesis eclesiológica del pasaje de la Jerusalén Celeste (Ap. 22,1 a 22,15). Cfr. Y. CHRISTE, «Traditions littéraires et iconographiques dans l'interprétation des images apocalyptiques», *L'Apocalypse de Jean*, 1979, pp. 109-134, esp. p. 129.



19. Sasamón (Burgos). Colegiata de Santa María. Portada Sur. Detalle: arquivoltas (foto: I. Gigirey).

⁷⁹ Sobre la identificación del santo obispo no existe acuerdo unánime. La opinión más común es que se trata de D. Mauricio el obispo que regía la diócesis cuando se planeó la fachada, aunque parece poco probable que un personaje vivo fuese efigiado en lugar tan señalado como es el parteluz. La opción de que se trate de un antiguo obispo tenido por entonces como reformador de la vida episcopal parece más probable, bien sea éste San Indalecio (según AZCÁRATE, *Arte Gótico*, p. 155) o D. Asterio, obispo de la sede visigoda de Oca, en el año 589, (S. ANDRÉS ORDAX, *La catedral de Burgos*, 1993, p. 27). Cfr. también BARÓN de la VEGA de HOZ, «La estatua del Obispo D. Mauricio en la catedral de Burgos», *Arte Español (Revista de la Sociedad de amigos del arte)* 1, (1012-13), pp. 11-38.

⁸⁰Cfr. L. SERRANO, *Don Mauricio*, p. 141; y P. LINEHAN, *Iglesia y papado*, p. 18. Curiosamente también se registra una alusión a la Sabiduría en la ilustración de la *Regularis Concordia*

nidad. De su preocupación por la instrucción del clero de su diócesis da cuenta, por ejemplo, la constitución capitular dada a la iglesia de Castrojeriz⁸¹ y la *Concordia Mauriciana* con la que reguló la vida canonical en la sede burgalesa. El tono sapiencial del programa del Sarmental debe ser entendido en este ambiente de reforma, pero otros aspectos iconográficos de la portada inciden de nuevo en ello.

En Burgos, el colegio apostólico del dintel parece recién salido de la barbería (fig. 2). Cortadas las largas melenas con que habitualmente se los caracteriza —como sucederá en la burgalesa portada de la Coronería, o incluso en la portada sur de León—, rasurada la barba dos de ellos además del habitualmente imberbe san Juan, y posiblemente tonsurados, sentados en sus respectivas cátedras, más parecen canónigos en el coro que santos en la gloria. El «atildamiento» del apostolado del Sarmental, que le hizo merecer los elogios de E. Bertaux —«el más hermoso apostolado del gótico»— no es sólo el resultado del estilo sucinto y geométrico de Amiens. En la *Concordia Mauriciana*, el prelado burgalés, convertía en norma las recomendaciones del legado pontificio sobre la asistencia regular de los canónigos a los oficios divinos, y sobre la decencia en el cuidado personal y el vestido. De hecho se prescribía en ella la obligación de afeitarse los días festivos⁸². Especificaba también la disposición exacta de cada uno de los canónigos en las cátedras del coro. El apostolado del Sarmental, bajo una arquería que evoca las estructuras del mobiliario litúrgico, muestra figu-

radamente la modélica disposición de los canónigos en el coro. No hay que olvidar que la portada era contemplada por los canónigos, cuando desde el *revestiarum* accedían al coro. Además, el tópico que convertía a los discípulos de Cristo en modelo para la vida comunitaria era una idea firmemente arraigada en la mentalidad reformadora, y para la que existen incluso formulaciones visuales, como es el caso del apostolado tonsurado del frente del sarcófago de San Juan de Ortega (Burgos), no lejos de la capital, y ligeramente anterior al Sarmental⁸³.

Si el apostolado del Sarmental muestra visualmente la modélica disposición de una comunidad en el coro —como se instituía en la *Concordia Mauriciana*—, y una escena de magisterio ocupa las mochetas del ingreso occidental, en las del ingreso oriental se reconoce una amonestación figurativa contra la *luxuria rustica* (fig. 15). Un necio Marcolfo, con rasgos faciales deformes, caracterizado como espinario, mostraba sus atributos sexuales —hoy mutilados— a un personaje femenino acucillado en la mocheta frontera, que parece sorprenderse ante tamaña visión. Como ha señalado S. Moralejo, no faltan precedentes en territorio castellano leonés para la presencia de este personaje en programas monumentales catedralicios. En la portada sur de la catedral orensana el enano tramposo aparecía integrado en la disputa entre Salomón y la reina de Saba; y en Chartres o en Tuy, en una versión sintética, se había individualizado al personaje en las peanas de las respectivas estatuas del sabio rey bíblico. A la inherente necedad del personaje, se suma, en todos estos casos, una caracterización que

de la Iglesia de Cristo (Christ Church) de Canterbury (British Library, MS Cotton Tib. Aiii, fol. 2v). Allí el rey Edgard caracterizado como la Sabiduría aparece flanqueado por los santos Dunstan y Ethelwold. Cfr. M. H. CAVINESS, «Images of the Divine Order and the Third Mode of Seeing», *Gesta*, XXII (1983) pp. 99-120, esp. pp. 112-113, fig. 32.

⁸¹ En ella ordena se distribuya una cantidad «*in luminaribus ministrandis et libris faciendis et capellanis dandis ecclesie Sancte Marie et Sancti Nycholai de Castro et de Villaios*». Cfr. J. M. GARRIDO y GARRIDO, *Documentación de la catedral de*

Burgos (1184-1222), pp. 383-384.

⁸² Cfr. P. LINEHAN, *Iglesia y papado*, p. 41; y L. SERRANO, *Don Mauricio*, p. 145.

⁸³ R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, «Una empresa olvidada del primer gótico hispano: la fachada de la sala capitular de la catedral de León», *Archivo Español de Arte*, nº 276 (1966) pp. 404-405. Precedentes y paralelos para esta iconografía no faltan ni en los modelos franceses —vidrieras de Chartres, por ejemplo— ni en otros ciclos escultóricos castellano-leoneses ligeramente anteriores: en un San Pedro que pudo pertenecer al

abunda en lo sexual⁸⁴. De nuevo el ambiente de reforma proporciona un horizonte de experiencias que sirven de marco para esta amonestación figurada. Una de las prácticas que el draconiano legado pontificio había venido a erradicar, aunque sus esfuerzos en este sentido fueron vanos, fue el concubinato eclesiástico⁸⁵.

La portada del Sarmental presenta, entonces, una composición especialmente trabada y «escolástica» que pudo determinar la génesis de ciertos diseños anticipatorios —como el ya aludido de las artes liberales en clave narrativa—, al servicio de unas intenciones dictadas posiblemente por el propio don Mauricio o su entorno cultivado, y estrictamente ajustadas a un especial sentido del *decorum*, que exigía un programa que resultase especialmente educado para la audiencia y la función que esa puerta desempeñaba en el conjunto de la catedral.

Y ajustado a este programa debió parecer el estilo de la tradición de Amiens. Como se ha puesto de manifiesto al comienzo de este trabajo, el repertorio inicial del taller del Sarmental comprendía tanto modelos del «estilo severo» de Amiens, como del «antiquizante» de Reims. Es posible que el recurso masivo a las fórmulas de procedencia picarda hubiera sido intencionado. Por sus propias características formales fueron considerados el ropaje formal más apropiado para el discurso de la portada. Curiosamente el estilo «severo» de Amiens está presente también en el sepulcro del obispo leonés Martín Rodríguez (+1242), quien durante largo tiempo había ocupado la sede zamorana, la única sede caste-

llana que además de la burgalesa llevó a la práctica, bajo el mandato de don Martín, las disposiciones del legado pontificio sobre la asistencia regular de los capitulares al coro y sobre el atildamiento que debían mostrar⁸⁶. Puede decirse, entonces, que al menos en Castilla el estilo «severo» del Sarmental fue el de los obispos reformadores.

La sucesión del Sarmental

Peor fortuna crítica que el Sarmental sufrieron la portada central de la fachada sur de la catedral de León, calificada de «copia evolucionada» de aquella, y la meridional de Sasamón, reducida a ejemplo parlante de la falta de imaginación y creatividad de los que lo encargaron a los mismos escultores leoneses, que se contentaron con reproducir, medio siglo después, el prestigioso modelo seminal⁸⁷.

Sin embargo la similitud entre el programa del Sarmental y la portada central-sur leonesa encuentra explicación en razón de su localización en el contexto urbanístico en el que se encontraba originalmente. La portada leonesa, como la burgalesa, casi lindaba con el palacio episcopal. En efecto el palacio episcopal leonés, contemporáneo de la catedral, y fuertemente alterado, se mantenía en pie, a finales del siglo pasado, junto con «puerta obispo», una poterna de la ciudad medieval incluida en el complejo edificio, y una sala que comunicaba el palacio con el templo catedralicio⁸⁸. A mi juicio, fue esta localización la que determinó, no sólo la

ciclo figurado de la portada de la sala capitular del primitivo claustro leonés.

⁸⁴ Cfr. S. MORALEJO ALVAREZ, «Marcolfo, el espinario, Príapo: un testimonio iconográfico gallego», *Primera Reunión Gallega de Estudios Clásicos. (Santiago-Pontevedra, 2-4 julio 1979)*, Santiago de Compostela, 1981, pp. 331-355. Sobre el espinario como necio W.S. HECKSHER, «Dornauszieher», *Reallexikon zur Deutsche Kunstgeschichte*, IV, Stuttgart, 1958, col. 290. La supuesta necedad de Marcolfo en la consola burgalesa se confirma en la caracterización que adquiere en la «cita» en Sasamón. Véase infra.

⁸⁵ Cfr. P. LINEHEN, *Iglesia y papado*, pp. 2 y 3.

⁸⁶ Cfr. L. SERRANO, *Don Mauricio*, p. 145; y P. LINEHAN, *Iglesia y papado*, p.41. La documentación zamorana en Archivo de la Catedral de Zamora, *Liber Constitutionem*, fols. 8rb y 16vb.

⁸⁷ A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León*, pp. 65-72, la califica «copia evolucionada de la portada del Sarmental», y la fecha entre 1265-1270. Su programa es «atípico y *démodée*», pero introduce novedades que le «prestan un carácter sintético, propio de los últimos estadios evolutivos de las catedrales francesas». Sobre Sasamón, véase infra.

⁸⁸ Fueron derribados a comienzos de este siglo. Cfr. I. GONZÁLEZ VARAS IBÁÑEZ, «La Edad Contemporánea

elección del Sarmental como modelo en León, sino también las modificaciones a que se sometió el patrón de base (figs. 1, 2, y 16). El tono episcopal se mostraba en la inclusión del santo obispo Froilán en el parteluz (fig. 17)⁸⁹. Se acentuaba, además, en León por la decoración de la portada sureste con un ciclo sobre la muerte y el traslado de las reliquias del prelado. Por otro lado se omitían todas las referencias sapienciales del Sarmental. Cristo, con el libro cerrado, no hunde ya su cabeza en las nubes, y se han suprimido las representaciones de las artes liberales en las arquivoltas (fig. 16). Por último, los apóstoles del dintel, «melenudos» y barbados, no se sientan ya en sus cátedras, sino que de pie conversan en un ámbito palaciego que evoca la Jerusalén Celeste⁹⁰.

En León, por lo tanto, se ha recurrido, en términos generales, a reproducir el modelo burgalés de portada adecuada al espacio privado del obispo, pero al tiempo que se modificó el repertorio de imágenes del programa, el cambio en la forma de expresión para el repertorio común con Burgos trajo consigo un cambio en el discurso. Es decir, al cambiar la forma, cambió también el contenido⁹¹. Si aplicamos a los ejemplos castellanos las

(1859-1901). El debate sobre la recuperación ideal del modelo gótico», cfr. en *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, pp. 229-376, espec. 354-358.

⁸⁹ FRANCO MATA, *Escultura gótica en León*, p. 81, recoge la opinión de M. Gómez Moreno quien duda de que la estatua corresponda realmente al parteluz. Sin embargo un grabado anterior al desmonte de la portada, publicado por Risco muestra una estatua allí.

⁹⁰ Sobre otras diferencias entre el Sarmental y León, como la representación de Jerusalén a los pies de Cristo, véase A. FRANCO, *Escultura gótica en León*, pp. 65-72.

⁹¹ Como hace mucho tiempo señaló A. Katzenellenbogen, «la forma es el contenido». Además de las obras ya citadas de Katzenellenbogen, ver también «The Central Tympanum at Vezelay: Its Encyclopedic Meaning and its Relation to the First Crusade», *Art Bulletin*, XXVI (1966) pp. 141-51; «The Image of Christ in Early Middle Ages», *Life and Thought in the Early Middle Ages*, Robert S. Hoyt ed., Minneapolis, 1967, pp. 66-84. Este tópico fue también usado como punto de partida de las reflexiones de M. Caviness. Dos estudios, a mi modo de ver, especialmente ilustrativos de la necesidad de tratar los

categorías representativas establecidas por Magdalene Caviness en su análisis de las imágenes del siglo XIII, basada en la distinción de los modos de visión de Ricardo de San Victor, la composición altamente estructurada, jerarquizada y ordenada se ajusta a un modo de expresión calificado de visionario —*visio spiritualis*— exigido por el tema representado, una visión teofánica, modo de expresión que trasciende las categorías estilísticas aplicadas por la moderna historia del arte, y que M. Caviness reconocía también en el tímpano del Juicio de la catedral de Bourges⁹².

En el Sarmental el esquema fuertemente centralizado del tímpano se ve acentuado por la distribución de los evangelistas escribas en dos registros, y por la disposición de las figuras frontalmente o en estricto perfil (fig. 2). La tendencia a acentuar esquemas geométricos se muestra incluso en la presencia de un ideograma con la inicial de los nombres de Cristo y María formado por la estructura de las patas de los pupitres de los evangelistas⁹³. Mayor libertad se permitieron los escultores en las dovelas con la representación de las artes liberales. En ellas se optó por otra forma de presentar los asuntos, más narrativa,

problemas de estilo vinculados a la iconografía y referidos a la escultura gótica: O. von SIMSON, «Le programme sculptural du transept méridional de la cathédrale de Strasbourg», *Bulletin de la Société des Amis de la Cathédrale de Strasbourg*, 10 (1972) pp. 33-50, reimpresso en *Von Macht des Bildes im Mittelalter*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1993, pp. 77-100; y P. BINSKI, «The Angel Choir at Lincoln and the Poetics of the Gothic Smile», *Art History*, 20/3 (1997) pp. 350-374.

⁹² Cfr. M. CAVINESS, «Images of Divine Order and the Third Mode of Seeing», *passim*. Sobre la referencia a Bourges y las transformaciones que tienen lugar en los modos de expresión, cfr. EADEM, «“The Simple Perception of Matter” and the Representation of Narrative, ca. 1180-1280», *Gesta* XXX/ (1991) pp. 48-65. Caviness retoma la antigua idea de Schapiro y Kitzinger y la aplica a ciclos románicos y góticos usando las categorías de la visión de Ricardo de San Victor para la representación figurativa medieval.

⁹³ Cfr. A. FRANCO MATA, *La escultura gótica en León*, p. 77, que acepta la teoría de Juan de CONTRERAS, *Historia del Arte hispánico*, Barcelona: Salvat, 1934, II, p. 177, y señala que el Tetramorfos con los Evangelistas del Sarmental sirvió de modelo para un tímpano portugués de Batalha, hoy desaparecido. Cfr.



20. Sasamón (Burgos). Colegiata de Santa María. Portada Sur. Detalle: mocheta con un bufón (foto: I. Gígrey).

con un especial cuidado en la descripción de un suceso, y precisión en términos de edad, atributos, indumentaria, es decir, de experiencia humana (figs. 4,5 y 6). Estas características se ajustan al primer modo de visión en la escala de Ricardo de Saint Víctor, «la simple percepción de las cosas», con el que hace M. Caviness coincidir un modo de expresión narrativo. En el Sarmental se ha tenido en cuenta, entonces, un sistema modal que pervivió durante la Edad Media, al margen de las dinámicas evolutivas marcadas por parámetros de la historiografía actual. De hecho, poco antes de que se labrase el Sarmental el canónigo leonés Lucas de Tuy, que acabaría sus días como prelado en la diócesis gallega, llamaba la atención sobre

Reynaldo DOS SANTOS, *A escultura em Portugal I. Séculos XII a XV*, Lisboa, Academia Nacional de Bellas Artes, 1948, p. 51.

⁹⁴ M. SCHAPIRO «On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art», en *Romanesque Art*, New York: G. Braziller, 1977, pp. 28-101, y S. MORALEJO, «D. Lucas de Tuy y la "actitud estética" en el arte medieval», *Euphrosyne. Revista de Filología Clásica*, vol. 22, 1994, pp. 241-346.

⁹⁵ M. Caviness reconoce dos distintos períodos en los que las artes figurativas conocidas como «góticas» muestran una orientación hacia la verosimilitud en la descripción de escenas.

este tipo de exigencias «modales», además de apelar al *decorum* para las imágenes con que se decoraban los templos⁹⁴.

En la portada central-sur de León se retoma el modelo burgalés, pero además de las diferencias anteriormente reseñadas, rompe con el antiguo sistema modal. Se han apropiado «la simple percepción de las cosas» para la representación de una experiencia visionaria, como un recurso persuasivo para confirmar la realidad de la visión de Juan (fig. 16). Los evangelistas escribas se disponen en un mismo registro, Cristo ha disminuido de tamaño con respecto a ellos, y un grupo de ángeles de considerable tamaño entre las nubes, en la parte superior del dintel, sitúa en la realidad física del cielo perceptible la experiencia visionaria. Estas rupturas con la tradición que se constatan en ciertos momentos del siglo XIII, y que sufrirán un retroceso en el siglo XIV, suelen asociarse —referidos a otros ejemplos y en otros contextos— con el resurgir del aristotelismo. Tal pudo haber sido el caso de la portada sur de León, contemporánea de otro ciclo de imágenes castellanas, para las que el aristotelismo se invoca también por las mismas razones: *Las Cantigas* de Santa María⁹⁵.

A pesar de que como se ha dicho la portada meridional de Sasamón fue entendida como una mera reproducción mecánica de un programa pasado de moda, ya S. Moralejo advertía sobre su particular carácter de cita explícita de un prestigioso modelo vecino⁹⁶. Si uno compara el tímpano, dintel y arquivoltas del Sarmental con los del programa de la colegiata burgalesa, advierte, en efecto, que allí se han reproducido al detalle todos los

Uno se sitúa justo después del 1200, cuando grandes ciclos narrativos se usaron para decorar las catedrales —fundamentalmente en las vidrieras— en donde la creación de una narración ágil fue más importante que los detalles «naturalistas», y un segundo, después de la mitad del siglo XIII, en donde los detalles «naturalistas» se acentúan. Cfr. M. CAVINESS, «The Simple Perception of Matter», p. 59. También hacia 1270 en el Apocalipsis Douce este nuevo naturalismo se utiliza en representaciones visionarias.



21. Sasamón (Burgos). Colegiata de Santa María. Portada Sur. Detalles: entrega del cinturón a Santo Tomás, y grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño (foto: I. Gigirey).

elementos del modelo: desde las dovelas con las artes liberales, con idénticos atributos, hasta la actitud sedente del apostolado, y únicamente en uno de los modillones se ha cambiado la caracterización de Marcolfo, que de espinario pasa a bufón o loco con orejas de burro, omitiendo las referencias a la lujuria e insistiendo, en cambio, en su insensatez⁹⁷ (figs. 1, 18, 19; 15 y 20).

Esta modificación es uno de los indicios que apuntan a la necesidad de revisar la cronología que se ha venido atribuyendo a esta portada, y, en consecuencia, el significado que la «cita burga-

lesa» adquiere en el contexto histórico en el que se labró. También en este caso la opinión de Deknatel fue determinante, y el ciclo se ha venido fechando en el último tercio del siglo XIII. Sólo recientemente Clementina Julia Ara Gil retrasaba el conjunto a la primera mitad del siglo XIV. A las similitudes por ella señaladas entre la notación del cabello y la barba del Cristo que preside en tímpano y el Cristo de las Batallas de la catedral de Palencia, una moda en el acicalamiento personal que invade a la imaginería religiosa en tiempos del reinado de Alfonso XI, hay que sumar el barroquismo

⁹⁶ F. B. DEKNATEL, «The thirteenth century sculpture», Luciano HUIDOBRO SERNA, «Sasamón, villa de arte», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1911, pp. 59-63; 113-120; Teófilo LÓPEZ MATA, «Santa María de Sasamón», *Boletín de la Institución Fernán González*, XXXII (1953), pp. 38-42; S. ANDRÉS ORDAX, «Burgos gótica», *La España Gótica*, T. 9. Castilla y León/1, Madrid, 1989, p. 140; J. M. AZCÁRATE, *Arte Gótico en España*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 172-173; Julia ARA GIL, «Escultura», *Historia del Arte en Castilla y León: III. Arte Gótico*, p. 240; A. FRANCO, *Escultura gótica*, p. 64; R. ABEGG, «La escultura gótica en España y Portugal», *El gótico. Arquitectura. Escultura. Pintura*, Rolf TOMAN ed., Colonia: Könemann, 1998, pp. 372-385, esp. p. 372 fecha Sasamón hacia 1300. Sobre el calificativo de «cita» propuesto por Moralejo, cfr. S. MORALEJO, «Originalidad,

modelo, copia», p. 102, nota 50

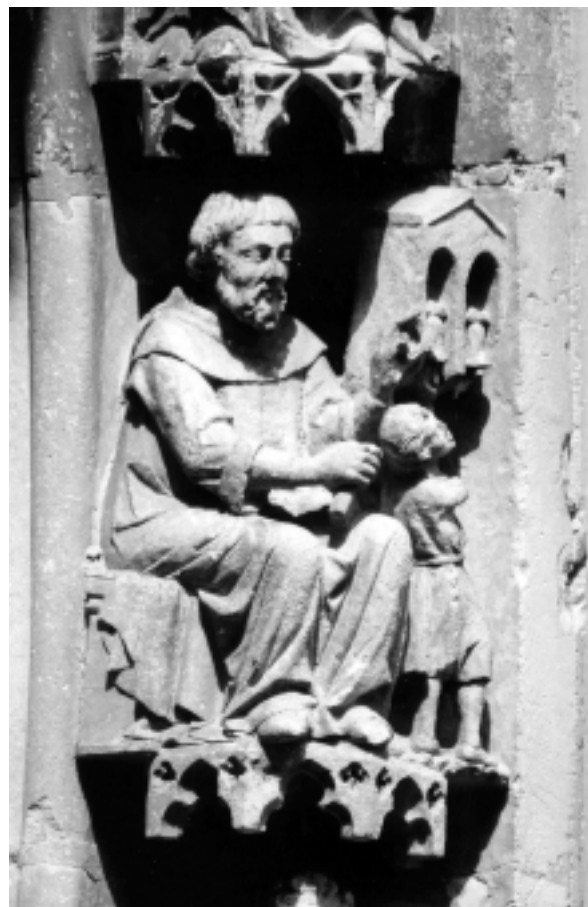
⁹⁷ Aunque esporádicamente aparecían bufones en canecillos románicos serán especialmente abundantes en los siglos finales de la Edad Media, y concretamente en las sillerías de coro, cfr. I. MATEO GÓMEZ, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid: C.S.I.C., 1979, pp. 365-367. Para precedentes románicos, en concreto un canecillo de San Pedro de Moarves (Palencia), cfr. F. I. PÉREZ CARRASCO e I. FRONTÓN SIMÓN, «El juglar románico. Sus manifestaciones en la literatura y el arte», *Ephialte*, 1 (1990), pp. 215-221, esp. 218, fig. 4.

⁹⁸ Para la estatua de Alfonso XI en la catedral de Oviedo, cfr. J. AINAUD y A. DURAN, *Escultura gótica*, p. 80, fig. 65; J. M. AZCÁRATE, *El arte gótico en España*, p. 203; y F. del CASO FERNÁNDEZ y P. PANIAGUA PÉREZ, *Arte gótico en*

en el tratamiento de los pliegues —advíertase, por ejemplo la complicada disposición del manto de Cristo a sus pies— o el modelado de transiciones suavísimas que comparten las figuras del tímpano de Sasamón y la imagen de Alfonso XI de la catedral de Oviedo⁹⁸. Otros datos, en este caso, iconográficos, que invitan a retardar al segundo cuarto del siglo XIV la cronología del programa, se encuentran en el cuerpo bajo, en concreto en los relieves de las enjutas de las arquerías de las jambas. Se reconocen allí dos escenas marianas cuya formulación apunta hacia fechas tardías. En una de ellas se figura la ascensión de María y la Entrega del Cinturón a Santo Tomás (fig. 21), un motivo apócrifo del que se conocen tempranos ejemplos en Cataluña, habitual en el gótico alavés del siglo XIV, y del que no faltan precedentes en los ciclos góticos castellanos⁹⁹. La fórmula por la que se opta en Sasamón —con María elevada al cielo en un paño por ángeles mientras Tomás postrado recibe el sagrado presente—, es tardía, más cercana a la utilizada en el tímpano de la iglesia de Santa María de Laguardia, que a los ejemplos castellanos de las catedrales de Ciudad Rodrigo y El Burgo de Osma¹⁰⁰. Otro tema mariano que se reconoce en las enjutas, es un grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño (fig. 21), y la incidencia en la genealogía femenina de Cristo en la portada de Sasamón debió ser en origen mayor, pues una estatua de Santa Ana —que felizmente conserva la policromía y la cartela identificatoria origi-

Asturias, Gijón. Trea, 1999, pp. 245-246.

⁹⁹Sobre este tema en el gótico hispano, Ma. Soledad SILVA VERÁSTEGUI, *Iconografía gótica en Alava. Temas iconográficos de la escultura monumental*, Alava: Diputación Foral, 1987, pp. 157-161; L. LAHOZ GUTIÉRREZ, «La Asunción del tímpano de la catedral de Victoria. Algunas consideraciones iconográficas», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, III, nº 6 (1990), pp. 5-10. Al precedente castellano ya señalado por Azcárate en el tímpano de la catedral de Ciudad Rodrigo, hay que sumar el del dintel de la catedral de El Burgo de Osma, y quizá el de la desaparecida portada



22. Sasamón (Burgos). Colegiata de Santa María. Detalle: arquivolta. ¿Música Teórica? (foto: I. Gigirey).

nal a los pies— hoy visible en el interior de la iglesia, debió formar parte de la serie estatuaria de la portada¹⁰¹.

Tanto las fórmulas iconográficas como el análisis estilístico invitan a situar la portada meridional

occidental burgalesa, que pudo haber servido de modelo para ambos. En el dintel de El Burgo de Osma, con la Dormición y Ascensión de María, Tomás, el apóstol extremo de la derecha tiene el santo cinturón en sus manos.

¹⁰⁰Véase SILVA VERÁSTEGUI, *Iconografía gótica en Alava*, p. 160.

¹⁰¹El hecho de que la parte posterior de la estatua no haya sido ni labrada ni policromada lleva a suponerle un primitivo destino mural. La portada castellana más antigua dedicada a Santa Ana de la que tengo noticia es la del crucero sur de Santa

de Sasamón en el segundo cuarto del siglo XIV, fecha que se corresponde con las noticias que proporciona Enrique Flórez sobre la documentación de la iglesia. En efecto, a Alfonso XI atribuye la más importante dotación, de la que se debió derivar la labra de la portada¹⁰². Del patronazgo del monarca quedó constancia en los escudos de las enjutas de las jambas, escudos cuyas características formales apuntan de nuevo a las fechas sugeridas por otras razones¹⁰³. Así las cosas, el recurso a la reproducción de la portada más episcopal de la catedral de Burgos en Sasamón, un siglo después de que se hubiese labrado el modelo, debió ser intencionado. Sasamón había sido, al menos durante un breve espacio de tiempo en el siglo XI, sede episcopal. Del único prelado documentado, don Nuño, se labró, por las fechas en que se realizó la portada meridional, una estatua que acompañada por la del benefactor Alfonso XI pudo todavía ver flanqueando el arco triunfal de la capilla mayor H. Flórez¹⁰⁴. Todo parece apuntar que con la cita textual del viejo programa episcopal del Sarmental en Sasamón se pretendía, figuradamente, evocar un pasado episcopal prestigioso ya perdido.

María de la Victoria, labrada a comienzos del siglo XIV. Cfr. L. LAHOZ, «Contribución al estudio de la portada de Santa Ana», *passim*.

¹⁰² H. FLÓREZ, *Iglesias colegiales, monasterios, y santos de la diócesis de Burgos. Conventos, parroquias y hospitales de la ciudad*, Madrid: Antonio Sancha, 1772, p. 28. Véase también A. ORIVE SALAZAR, *Sasamón. Ciudad milenaria y artística*, Burgos: Excelentísima Diputación Provincial, 1969, esp. pp. 31-32.

¹⁰³ Los escudos de la casa real de Castilla y León de Sasamón se asemejan a los representados en el Libro de la Cofradía de Santiago de Burgos, del año 1338. Cfr. MENÉNDEZ PIDAL y NAVASCUÉS, *Heráldica Medieval Española. I La Casa Real de León y Castilla*, Madrid: Instituto Salazar y Castro (C.S.I.C.), 1982, p. 140.

¹⁰⁴ H. FLÓREZ, *Iglesias colegiales*, p. 28.

Resum

El present estudi de la portada del Sarmental de la catedral de Burgos, té en compte el paper jugat en el seu disseny final, per la seva topografia i funció originals, tant pel que fa a la iconografia com en l'estil, dos aspectes indissociables que tradicionalment hom havia abordat per separat. Des d'aquesta perspectiva metodològica, el Sarmental adquireix una nova significació sapiencial, a la que s'ajusta el seu llenguatge formal. La revisió de la seva fortuna posterior permet comprendre com exigències topogràfiques i circumstàncies històriques concretes varen determinar la seva evocació a la portada sud de la catedral de Lleó, i la seva «cita literal» a la col·legiata de Sasamón.

Abstract

In this study, the Portal of Sarmental in Burgos cathedral is analysed, considering the role played by its original topography and function on its design, in terms of both its iconography and its style, (two intermingled aspects which must not be studied separately). From this methodological approach the Sarmental imagery acquires a new sapiential symbolism. A revision of its fortune in later portals allows us to understand how topographical conditions determined its evocation in Leon cathedral south portal. Also, historical circumstances urged a «literal quotation» at Sasamón, a century later.