

ICONOGRAFÍA DE LA ESCULTURA GÓTICA MONUMENTAL DEL INTERIOR DE LA CATEDRAL DE EL BURGO DE OSMÁ

JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ FRÍAS

La diócesis de Osma figura en la relación de aquellas españolas que, en el siglo XIII, sintieron la necesidad de construir nuevas catedrales en sintonía con la renovada imagen que las ciudades ofrecían en dicha centuria, propiciando con ello el inicio de uno de los períodos más brillantes del arte hispánico¹. Y también aquí, de acuerdo con lo consuetudinario, fue un obispo el promotor de la obra: don Juan Díaz (1231-1240), quien con anterioridad había dejado ya constancia de sus aficiones constructivas con la erección de la cripta de la catedral de Santander –de donde fue nombrado abad en 1217– y la reedificación de la iglesia de Santa María la Mayor, de Valladolid –de donde asimismo había sido abad en 1219–.

El inicio de la catedral oxomense –recordemos brevemente su proceso constructivo– se sitúa en 1232, año este, al igual que los subsiguientes, de intensa actividad constructiva en tierras castellano-leonesas, pues recordemos que por entonces se estaban levantando las catedrales de Burgos, Cuenca y Sigüenza, y las abadías de

¹ Sobre la fábrica gótica de la catedral oxomense véanse: MARTÍNEZ FRÍAS, J. M.: *El Gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental*. Salamanca, 1980. MARTÍNEZ FRÍAS, J. M.: “La catedral de El Burgo de Osma”, en *La España Gótica. Castilla y León*. 1. Edics. Encuentro. Madrid, 1989. MARTÍNEZ FRÍAS, J. M.: “La catedral de El Burgo de Osma”, en *Las Catedrales de Castilla y León*. Ed. Edileisa. León, 1992. MARTÍNEZ FRÍAS, J. M.: “Una versión castellana del Gótico clásico francés: La Catedral de El Burgo de Osma”, *Revista de Soria*, núm. 16, 1997, pp. 17-28. PALACIOS MADRID, F. y FRÍAS Balsa, J. V. de: *Burgo de Osma y sus monumentos*. Almazán, 1975. ARRANZ, J.: *La Catedral de Burgo de Osma. Guía turística*. Almazán, 1981. YUSTA, F.: “La catedral de El Burgo de Osma”, *Las Catedrales de Castilla y León. Un proyecto eterno*. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1995. ANDRÉS ORDAX, S.: “La catedral de El Burgo de Osma”, en *Sacras Moles. Catedrales de Castilla y León*. Consejo Autonómico de los Colegios Oficiales de Arquitectos de Castilla y León. Valladolid, 1996. ALMAZÁN DE GRACIA, A.: *El Burgo de Osma y su catedral. Guía para el viajero curioso e inquieto*. Sotabur. Soria, 1996. De obligada consulta son asimismo: LOPERRÁEZ CORVALÁN, J. M.: *Descripción Histórica del Obispado de Osma*. 3 vols. Madrid, 1788, y NÚÑEZ MARQUÉS, V.: *Guía de la Santa Iglesia Catedral del Burgo de Osma y Breve Historia del Obispado de Osma*. Burgo de Osma, 1949.

Santa María de Huerta y Las Huelgas. Las obras avanzaron en alzado de los pies a la cabecera durante los episcopados del citado don Juan Díaz y de su sucesor don Pedro Peñafiel (1240-1246). Entonces se realizaría el abovedamiento de los dos últimos tramos de la nave principal, el de las naves laterales, el de las capillas absidales y el del ábside de la capilla mayor, procediéndose asimismo como tarea inmediata a abrir las ventanas en los mencionados lugares y a ejecutar las puertas de San Miguel y de la Capiscolía. El abovedamiento del tercer tramo de la nave central parece corresponder a una fecha ligeramente posterior a la de los tramos precedentes.

A partir de 1247 las obras debieron de quedar prácticamente paralizadas, quizá hasta poco después de 1275, momento en que el prelado don Agustín, al comprobar todo lo que aún restaba por hacer en el edificio, se propuso conseguir nuevos recursos para reactivar los trabajos. Es posible que este parón constructivo viniera determinado por el desvío de las “tercias de fábrica” hacia las arcas reales, hecho que motivó la profunda crisis económica de la Iglesia castellana en la segunda mitad del siglo XIII. Conocido es, en efecto, cómo en 1247, las bases presupuestarias de las catedrales castellano-leonesas que por entonces se estaban construyendo sufrieron un drástico recorte al transformarse el tercio de los diezmos de la Iglesia, que hasta el mentado año se habían destinado a las construcciones religiosas (“tercias de fábrica”), en un impuesto de guerra para el monarca (“tercias reales”)².

Los trabajos se reanudarían cuando, a raíz del año 1275, el obispo don Agustín decidió extender la devoción a San Pedro de Osma por otros lugares de la región, con la intención de que la piedad de los fieles suministrara nuevos fondos económicos para la fábrica, y cuando al parecer se produjo un cambio de actitud de los monarcas, restituyendo “las tercias”, como prueba de su buena disposición hacia los obispos y cabildos. Así, pudo procederse al progresivo abovedamiento de la nave central —a partir del tercer tramo—, al del crucero y al del presbiterio. En esta misma etapa, y en torno a 1280, debió de realizarse la portada principal, abierta al crucero sur.

La catedral de El Burgo de Osma nos ofrece una interesante síntesis de arquitectura-escultura, a la que, como de todos es conocido, nos tienen tan acostumbrados los grandes edificios góticos del siglo XIII, y, al igual que en éstos, nuestra catedral se va a servir fundamentalmente de la escultura para desarrollar unos programas iconográficos perfectamente acordes con el pensamiento religioso de la época, expuestos con un arte que hace gala de una serenidad y claridad intelectual dirigidas, sobre todo, a la fe y a la inteligencia del espectador. Estos programas se proyectaron tanto por el interior como por el exterior de la fábrica, sometiéndose —en consonancia con las exigencias del momento— a las reglas de esa “especie de matemática sagrada”, de la que nos habla E. Mâle³, en virtud de la cual el lugar, la disposición, la simetría y el número eran objeto de especial consideración a la hora de fijar la iconografía en los templos.

² Sobre este particular véase KARGE, H.: *La Catedral de Burgos y la Arquitectura del siglo XIII en Francia y España*. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1995, p. 54 y ss.

³ *El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid, 1986, p. 21.

Las representaciones escultóricas del interior del edificio catedralicio se distribuyen esencialmente por las ménsulas de apeo de las columnitas de los arcos cruceros de las bóvedas y por las de las ventanas, por los capiteles de las naves y, finalmente, por las claves de las bóvedas. Las *ménsulas* nos ofrecen un variado repertorio de cabezas humanas, concebidas en muchos casos como rostros asomantes, tratados de manera convencional. Es éste, como bien es sabido, un tema muy reiterado en el arte gótico desde el siglo XIII al XV, y que, con anterioridad, había sido ampliamente utilizado por el románico, sobre todo en los frentes de los canecillos.

Estos rostros cumplen, en nuestra catedral, una labor exclusivamente decorativa. Entre ellos, los hay de sumaria factura, sobre todo los correspondientes a la primera etapa de las obras; otros, en cambio, presentan una mayor delicadeza de talla, como el perteneciente a una dama con tocado y barboquejo, que suponé un mayor avance en el camino hacia el pleno naturalismo. Estos últimos parecen salidos de una mano distinta a la de los anteriores, que puede relacionarse con la que ejecutó cabezas similares en la capilla de San Nicolás, en el brazo norte del crucero de la catedral de Burgos. Igualmente encontramos similitudes estilísticas entre los rostros que recogen los arcos que albergan el triforio de la nave de esta última catedral y los que decoran las ménsulas de apeo de las columnitas de las ventanas oxomenses.

Hay otras figuras, igualmente humanas, representadas de medio cuerpo y con los brazos en distintas posiciones. En determinados casos, aparecen como atlantes, desempeñando quizá una función exclusivamente ornamental, aunque autores como Kenann-Kedar hayan querido ver, en el caso de los atlantes románicos, imágenes genéricas del pecador sometido y vencido por el peso de sus pasiones⁴. Otras veces, estas figuras se nos ofrecen como orantes, sin que tampoco falten las representadas en actitudes ligadas a la vida cotidiana, como la que sostiene una copa con la mano izquierda y una jarra con la diestra, tema este que, entre otros lugares, también encontramos en una de las ménsulas de arranque de las columnas que sostienen los arcos de la bóveda de la tardorrománica capilla de Talavera, en el claustro de la Catedral Vieja de Salamanca.

Menudean asimismo, en nuestra catedral, las ménsulas decoradas con *cabezas de follaje*, motivo que, como ya puso de relieve Isabel Mateo⁵, gozó de una gran aceptación en el gótico –tanto en obras religiosas como profanas–, debido sobre todo a la divulgación que del mismo hizo Villard de Honnecourt en su “Álbum de dibujos”, renovando así una tradición iconográfica grecorromana. K. Toma⁶ considera que estas representaciones llegaron al mundo gótico a través de conexiones artísticas e ideológicas propiciadas por los sucesivos movimientos renacentistas, que

⁴ “Les Modillons de Saintonge et du Poitou comme Manifestation de la Culture Laïque”, C.C.M., XXIX, 1986, p. 318.

⁵ *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*. Madrid, 1979, pp. 196-198. J. Mateo ha resaltado la presencia de cabezas de follaje en las sillerías de Nájera, Plasencia, Talavera, Zamora y Astorga. Las cabezas en cuestión aparecen, en efecto, en *Villard de Honnecourt. Cuaderno*. Laín. 10. Ed. Akal. Madrid, 1991.

⁶ “La tête de feuilles gothique”, *L'information d'Histoire de l'art*, 1975, núm. 4.

fueron transformando las versiones del mundo clásico hasta convertirlas en una imagen híbrida, constituida por un rostro con cabellos, barba, bigotes y entrecejo de follaje, en el que se aunaban la naturaleza humana y vegetal. El precitado autor resalta el hecho de que este tema aparezca igualmente en conjuntos funerarios árabes del Tchad y de Liberia, donde las almas resucitan con capas formadas por hojas, lo cual induce a pensar que el tema tuviera allí una significación sagrada.

En el mundo clásico, el rostro vegetal se identificaba con la Primavera, que irrumpe con vigor tras la desaparición del Invierno. No es aventurado, pues, el suponer que, como ya lo sugirió Isabel Mateo, las representaciones góticas, fundamentadas en una pervivencia del mundo antiguo, constituyan una alegoría de Silvano, divinidad agreste y floral del mundo romano, aunque, en opinión de la mentada autora, a partir de los últimos años del siglo XV respondan a una intencionalidad esencialmente decorativa⁷, intencionalidad que, años atrás, había sido defendida ya por autores como Maeterlinck (1910), Bond (1910) y Anderson (1956).

Con el “hombre de la primavera” o *greenman* –conservado aún no hace mucho en ciertos festejos populares de Midland y Escocia– identifican también Uranga e Iñiguez a la carátula que, armada con tallos y hojas, ocupa la clave de la arquivolta exterior de la portada de Santa María de Olite (Navarra), obra que los citados autores sitúan en los últimos años del siglo XIII, relacionando a la vez su origen con el gótico inglés⁸. La citada cabeza guarda una cierta similitud con alguna de nuestra catedral y aquí, desde luego, no se rastrea lazo alguno de unión con lo inglés.

Bien distinta es, por lo que a la interpretación de este tema respecta, la opinión del P. Pinedo, quien, al estudiar las cabezas vegetales del románico, creyó ver en ellas una representación de las herejías que surgen en la Iglesia, y en la proliferación de ramas una alusión a las sectas que, como una intrincada red, se generan con las interpretaciones erróneas de la doctrina⁹. Por su parte, M.^a A. de las Heras y Núñez, al estudiar las máscaras que arrojan dos haces de caulículos por la boca, nos recuerda que este motivo no perdió vigencia con el paso del tiempo, como lo demuestra el hecho de su frecuente presencia en la arquitectura “revival” de fines del siglo XIX y comienzos del XX¹⁰.

Dignas de mención son igualmente las representaciones de las ménsulas dispuestas en los tres últimos tramos de la nave central de la catedral oxomense. Aquí, y a los pies del edificio, se dan cita un rostro con expresión compungida, de muy sumario tratamiento, y un personaje masculino, con bigote, con la proverbial postura encorvada del atlante. Esta figura apoya la cabeza entre las manos, con expresión de melancólica introspección, similar a la que ostentan en el románico las efigies de ancianos mesándose la barba, actitud en la que, por parte de algunos autores, se ha

⁷ O. cit., p. 198.

⁸ URANGA GALDIANO, J. E. e IÑIGUEZ ALMECH, F.: *Arte medieval navarro*. Vol. IV. *Arte Gótico*. Pamplona, 1973, p. 227, lám. 124.

⁹ Citado por S. HUICI: *Marfiles de San Millán de la Cogolla*. Madrid, 1925.

¹⁰ “La máscara que arroja dos haces de caulículos por su boca”, *Cuadernos de ARTE e ICONOGRAFÍA*. Madrid, Tom. II, n.º 3, 1989, p. 90.

querido ver una manifestación del dolor y sufrimiento del hombre ante su propia debilidad¹¹.

A las anteriormente citadas, acompaña una representación simbólica del demonio atormentando a un alma, tema que, huelga decirlo, admite no pocas variaciones artísticas. En El Burgo de Osma se plasma con arreglo a un procedimiento habitual en el románico: una cabeza monstruosa sujetando con los dientes a un condenado, concebido como una figurita desnuda, y que de inmediato va a ser engullido. Este recurso no difiere mucho del que, por ejemplo, encontramos en una de las arquivoltas de la puerta derecha del Pórtico de la Gloria, de Santiago de Compostela, o en una de las ménsulas de apeo de los nervios de la bóveda del Pórtico del Perdón, de la catedral de Ciudad Rodrigo, obra esta coetánea de la oxomense. En este tipo de representaciones, la fealdad de la figura demoniaca suele verse potenciada de ordinario por la repugnante violencia de su obrar, pues interesa enfatizar la expresión de lo negativo, del mal.

La serie de ménsulas culmina, en los supraaludidos tramos, con las concebidas como cabezas de toro –dos de ellas ocultas ahora por los órganos del coro catedralicio–, tema que, aunque frecuentemente encierra a un tiempo, en el mundo medieval, un sentido cristológico y redentor, suele asimismo aparecer, en otras ocasiones, como emblema de los vicios, significación esta última a la que, en nuestro sentir, se acomodan las representaciones oxomenses, en conexión con las otras ya analizadas.

Por lo que atañe a los *capiteles* del cuerpo del templo hemos de resaltar, en primer lugar, la presencia dominante en ellos de los temas vegetales, con reiteración de crochets, hojas acantiformes, cardinas, hiedras, vid, etc. No faltan tampoco las hojas polilabiadas, con los bordes repujados, al modo en que nos es dable contemplar en obras de metalistería. Estas versiones en piedra –tan gratas al gótico– se dan ya en algunos capiteles del claustro de Santillana del Mar y, dentro de nuestra provincia, en el monasterio de Santa María de Huerta.

Pero mayor interés encierran, desde el punto de vista iconográfico, dos de los capiteles sobre los que descansan los nervios de la bóveda del segundo tramo –contando a partir de los pies– de la nave principal, donde se acomodan representaciones que, en nuestra opinión, están directamente relacionadas con las de las claves de las bóvedas de los dos tramos finales de dicha nave. En uno de estos capiteles campea un águila bicéfala, con dos pares de patas; dos de ellas sostienen peces, mientras que con las dos restantes parece domeñar a un animal, que asoma la cabeza en actitud agresiva. Estamos, pues, ante una representación con un claro y rico contenido simbólico: se trata del enfrentamiento entre el ave celeste (el águila) y el reptil telúrico (la serpiente), tema este que, como ya puso de relieve C. Cid en un documentado trabajo¹², ha gozado de una larga consideración en el espacio y en el tiempo, pues se detecta desde el Extremo Oriente hasta la América precolombina.

¹¹ GARNIER, F.: *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique*. París, 1982, p. 181.

¹² "La miniatura del águila y la serpiente en los "Beatos". *B.S.A.A.*, n.º 56, 1990, pp. 335-348. Sobre el simbolismo del águila, en general, véase la monografía de A. VOLGUINE: *Le symbolisme de l'Aigle*. París, 1960.

Representaciones de este tipo es fácil encontrarlas en todo el Próximo Oriente, desde Mesopotamia y el Asia Anterior hasta el antiguo Egipto. Aquí, por ejemplo, es frecuente ver al dios Ibis en forma de pájaro devorando a una serpiente. El arte clásico se ocupó asimismo del tema, lo que, por otro lado, tampoco tiene nada de extraño, pues el enfrentamiento entre el águila y la serpiente —en el que la victoria corresponde siempre a aquélla— fue un tema recurrente en su literatura (Homero, Aristóteles, Cicerón, Ovidio, Horacio, Virgilio, Plinio..) ¹³. Recordemos a su vez que, dentro de este mismo mundo, el águila simbolizaba a la divinidad suprema (Zeus o Júpiter), si bien es cierto que esta idea resulta casi universal en todas las religiones celestes. Pero puede afirmarse que, con carácter general, en la lucha entre estos dos animales teofánicos se simboliza, en el plano cosmológico, la lucha entre la luz y las tinieblas, y, en el moral, la lucha entre las buenas y las malas obras. Esta idea se generalizó de tal modo que abundan por doquier modelos para su representación plástica.

Nada nuevo descubrimos al decir que, en la vida cultural de la Edad Media, el águila alcanzó un gran prestigio, subrayando los que, por entonces, se consideraban los rasgos esenciales de su leyenda en las distintas versiones del Fisiólogo: por un lado, el de la recuperación de su juventud, tras volar por los aires hacia el sol y sumergirse posteriormente en una fuente, y por otro, el de su agudeza visual, capaz de enfrentarse a los rayos del sol, sin pestañear, y de distinguir desde lo alto de los cielos pequeñas presas en el bosque o en el mar (peces), sobre los que se lanza con gran tino ¹⁴.

El enfrentamiento del águila y la serpiente fue igualmente un tema reiterado en el arte medieval. El ya citado C. Cid ha analizado su presencia en determinados “Beatos” y “Biblias”, así como en otro tipo de manuscrito: en las “Moralia” de San Gregorio, códice conservado precisamente en la catedral de El Burgo de Osma, y en el que, en el folio 172 v., se representa, con un arte no muy esmerado, al águila sobre la serpiente, introduciendo su pico en el ojo de ésta ¹⁵. Menudean asimismo representaciones de este tipo en la escultura románica, como las de las iglesias de San Pedro de Cervatos (Cantabria), San Miguel de Íscar (Valladolid), Santa Eulalia de Lloraza (Asturias), Santa María de Uncastillo (Zaragoza) o la de la portada del monasterio de Ripoll, sin pretender ser exhaustivo en la enumeración. La lucha entre estos dos animales se interpreta ahora dentro de un contexto cristiano, pues la tradición patrística identificaba a Cristo con el águila, y en la victoria de ésta sobre la serpiente veía simbolizada la de Cristo sobre el demonio.

¹³ Vd. Carlos CID PRIEGO, o. cit., p. 338, nota 12. En el relato de Plinio, como oportunamente recuerda el Prof. Cid, uno de los protagonistas de la lucha no es la serpiente, sino el ciervo, p. 338.

¹⁴ Véase: *El Fisiólogo. Bestiario medieval*. Introducción y notas de Nilda GUGLIELMI. Buenos Aires, 1971, p. 46. Santiago SEBASTIÁN: *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio, seguido de El Bestiario Toscano*. Madrid, 1986, pp. 39-43 y 42-45. Ignacio MALAXEVECHERRÍA: *El bestiario esculpido en Navarra*. Pamplona, 1982, pp. 17-27. *Bestiario Medieval*. Edición a cargo de I. MALAXEVECHERRÍA. Madrid, 1989, pp. 73-78. MARIÑO FERRO, X. R.: *El Simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*. Madrid, 1996, pp. 21-26.

¹⁵ O. cit., pp. 346-347. Vd. también M. GUERRA: *Simbología románica*, Madrid, 1978, pp. 250-251.

A tenor de todo lo expuesto, cabe hacer la siguiente interpretación del tema desarrollado en el capitel oxomense que nos ocupa: es evidente, en primer lugar, el deseo de resaltar la capacidad de ascensión del águila y, por consiguiente, de su despegue de lo terrenal, pues recordemos que la escena se localiza en uno de los capiteles altos de la nave, junto a la bóveda. Parece a su vez clara la significación simbólica del animal en la línea de lo expresado por San Epifanio, San Isidoro y San Ambrosio, que vieron en el águila revitalizada la imagen de Cristo resucitado, por lo que, dentro de esta referencia, resulta lógica la presencia del reptil domeñado entre sus garras, para evocar así la victoria de Cristo sobre el demonio.

Pero, en El Burgo de Osma se ha querido reflejar a su vez otra de las funciones del águila: la de transportar o conducir almas de la tierra al cielo, cumpliendo así el papel de psicopompos. Las almas son aquí los peces que el águila lleva en sus garras, peces que, como ya quedó indicado, puede capturar este animal con gran facilidad, lanzándose por ellos desde lo alto. Un comentarista de bestiarios, Philippe Thaün, nos vuelve a recordar que el águila es Cristo, que vive en las alturas, lo abarca todo con su mirada y que vino al mundo (el mar) para redimirnos (atrapar a los peces). Como el águila mira al sol, así Cristo contempla a su Padre Omnipotente¹⁶.

El otro capitel, contiguo al que acabamos de analizar, se cubre con motivos vegetales y, en la zona superior, con dos sagitarios con los arcos tensados, a punto de disparar las flechas; no se nos ofrecen, pues, como imágenes pasivas. Desprovistos igualmente de las connotaciones sexuales que en muchos casos suelen atribuírseles, estos sagitarios cobran aquí, a nuestro entender, un sentido cristiano, en la línea del de uno de los señalados en el águila del capitel anteriormente mencionado. Todo, en efecto, parece indicar que se han servido de ellos para expresar una metáfora mística cristiana, muy reiterada ya desde el románico: el centauro-sagitario dedicado a la caza de las almas para su salvación eterna, como símbolo también de Cristo. Y, en este contexto, las flechas no constituyen una manifestación del impulso brutalmente agresivo de tales híbridos, sino una expresión del amor, destinadas a la captación de espíritus descarriados hacia lo trascendente religioso¹⁷.

Y llegamos ya a las bóvedas de los tres últimos tramos de la nave central, en cuyas claves encontramos las escenas más relevantes del programa iconográfico proyectado en el interior de la catedral. En conexión con las representaciones de los capiteles, se nos manifiesta la de la clave del primero de los tramos citados. Allí, en efecto, se divisa la figura de un ángel, con las alas desplegadas, vestido con túnica y manto. Lleva una figurita humana en la mano izquierda y una filacteria en la diestra; aquélla debe entenderse como la imagen de un bienaventurado, mientras que,

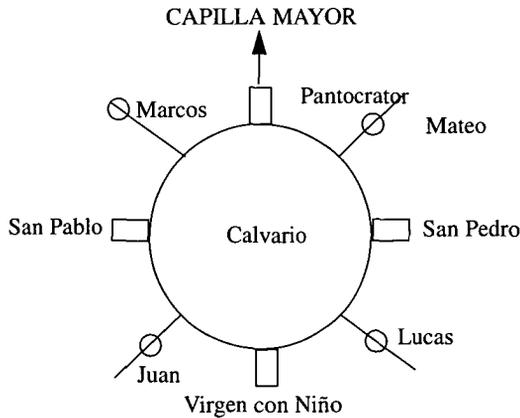
¹⁶ Philippe de THAÜN: *Le Bestiaire*. Ed. Emmanuel Walberg. Paris-Lund: H. Möller. 1990. La idea del águila pescadora aparece ya recogida por San Isidoro en sus *Etimologías*: "Cuando se mantiene inmovil sobre los mares sostenida por sus alas a una altura que no es visible al ojo humano, ella desde tan elevada altura ve nadar a los peceditos, sobre los que se precipita a manera de un rayo" (XII, 7, 10).

¹⁷ I. MALAXEHEVERRÍA: o. cit., p. 225.

con el rollo, se quiere aludir al “libro de la vida”. Es frecuente –dicho sea de pasada– que, sustituyendo a éste, nos encontremos, como aquí, en la plasmación de este tema con la presencia del rollo, de sabor más arcaico y lejano por lo que al material de escritura se refiere. Se trata, en suma, de la representación de un ángel en su función psicopómpica o de “conducción de almas” al más allá, concepción antropomórfica que, en el Cristianismo, se concedió a San Miguel, a quien, en efecto, desde muy pronto lo encontramos acompañando las almas de los muertos al Paraíso. Esta función del arcángel aparece asimismo subrayada en el ofertorio de la Misa de difuntos (“*Signifer S. Michael repraesentet eas (almas) in lucem sanctam*”). Ángeles, en su función psicopómpica y con pergamino en la mano, aparecen también –entre otros lugares– en la puerta derecha del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela.

En lo estilístico, la figura del ángel de El Burgo de Osma se halla emparentada con las que recorren las arquivoltas de la puerta de San Miguel de esta catedral, abierta a los pies de la nave central. Todas estas esculturas parecen corresponder a una fecha avanzada dentro del segundo cuarto del siglo XIII¹⁸.

El punto culminante y referencial de todo el programa iconográfico del interior del templo se encuentra en la clave de la bóveda del segundo tramo, contando a partir de los pies, donde, como seguidamente veremos, se dan cita un nutrido grupo de representaciones, perfectamente conexionadas entre sí, con arreglo al orden que se fija en el siguiente esquema:



La escena principal corresponde al *Calvario*, concebida con arreglo a lo consuetudinario en el arte medieval. La figura de Cristo se impone a las de sus acompañantes por sus mayores dimensiones, de acuerdo con su mayor categoría moral,

¹⁸ MARTÍNEZ FRÍAS, José M.ª: *El Gótico en Soria...*, cit., pp. 95-98.

aunque desde el punto de vista formal acusa una evidente desproporción anatómica. La concepción de esta imagen se ajusta todavía, en algunos aspectos, a planteamientos propios del románico. Así, se le representa vivo, triunfador sobre la muerte y sin acusar señales de la Pasión, es decir, como Rey de reyes¹⁹. Su rostro, hermético e impassible ante el dolor, muestra luenga barba, en consonancia con los cabellos, a los que se deja caer por los hombros.

El tórax responde a un patrón convencional, distinguiéndose en él con nitidez las costillas, rasgo este típico, como bien es conocido, de la anatomía que P. Thoby dio en llamar de “tipo bizantino”. Los brazos, conforme a lo acostumbrado en el románico, aparecen rígidos, perpendiculares al cuerpo y con las manos muy abiertas, mientras que los pies –en uno de los pocos rasgos góticos de la imagen– se nos ofrecen cruzados y sujetos por un solo clavo. Es muy de resaltar esta última peculiaridad, por convertir así a nuestra imagen en uno de los primeros Crucificados de tres clavos existentes en tierras castellano-leonesas²⁰. El paño de pureza se ha dispuesto anudado sobre la cadera derecha, lo que, en el lado contrario, origina una serie de ondulaciones descendientes, con reminiscencias románicas.

Estamos, pues, ante una representación más simbólica que histórica de la Crucifixión, en la que Cristo manifiesta su “maiestas”, hecha de poderío, gravedad y esplendor. Es por ello por lo que, la Cruz, más que un instrumento de tortura, semeja ser un trono desde el cual el crucificado parece gobernar el mundo. Y es que, los artistas cuando, en el siglo XIII, representaban la Crucifixión, se proponían, como nos recuerda E. Mâle²¹, no tanto conmovernos ante los sufrimientos del Hombre-Dios, cuanto recordarnos dos ideas dogmáticas: una, la de que Jesucristo es el segundo Adán, venido a este mundo a borrar el pecado del primero, y otra, la de que, en ese mismo momento, nació la Iglesia y quedaron con ello abolidos los poderes de la antigua Sinagoga.

La consideración de Cristo como nuevo Adán se escenifica en El Burgo de Osma con arreglo a la fórmula más habitual en la Edad Media: colocando la figura del primer hombre bajo el supedáneo de la cruz, con las manos unidas en devota unión. Así se deja constancia de que la sangre del sacrificio, como la de la eucaristía, sirve para vivificar al que está muerto por el pecado, del mismo modo que, según la tan familiar leyenda a los hombres del mundo medieval, sirvió para resucitar a Adán, que estaba enterrado en el Gólgota.

¹⁹ Sabido es que la corona de espinas –atributo gótico por antonomasia– no comenzó a difundirse sino a partir de mediados del siglo XIII, y como consecuencia de la llegada de la Sagrada Reliquia de la corona de espinas a la Santa Capilla de París, en 1239 (P. THOBY).

²⁰ Recordemos sobre este particular que S. MORALEJO ÁLVAREZ consideró al Crucifijo que porta el anciano Simeón en el pórtico occidental de la catedral de Tuy –obra de hacia 1225– el primero de los de tres clavos conservados en Galicia, y quizá en España. Vd. “Escultura Gótica en Galicia (1200-1350)”. Resumen de su Tesis Doctoral. Servicio de Mecanización de la Universidad de Santiago de Compostela, 1975, p. 7.

²¹ *El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid, 1986, p. 199.

A los lados de la cruz, como es de ritual, figuran la Virgen y San Juan, ocupando el lugar que les asigna el Evangelio. Pero su presencia en el arte del siglo XIII tiene además, en opinión de E. Mâle²², un sentido suprahistórico, pues responde a un simbolismo muy concreto. María, en opinión de los teólogos, no es sólo Madre de Dios, sino también la Iglesia personificada, sobre todo cuando permanece junto a la cruz, según lo defiende la literatura patrística medieval. En El Burgo de Osma, la Virgen lleva corona real, atributo que, en principio, puede llamar la atención por ser insólito en la representación de este tema, tanto en el románico como en el gótico, y que, a nuestro modo de ver, puede ser el reflejo de uno de los sentimientos más arraigados en los siglos XII y XIII: el de la realeza de María, expresado igualmente, como veremos, en la clave de la bóveda colindante. Y es que en los libros dedicados a la glorificación de la Virgen, quizás sea esta la idea que con más frecuencia se pone de relieve. María, dice el “*Speculum Beatae Mariae*” –atribuido sin pruebas a San Buenaventura–, es a la vez reina del cielo, reina de la tierra y reina de los infiernos. Y, en El Burgo de Osma, es bien patente esa solemnidad regia de que hace gala la figura. En lo tocante a su vestimenta, es de resaltar el tratamiento dado al manto, donde en lugar de los característicos pliegues en ruedo del románico, se distinguen ya, conforme a la nueva estética gótica, pliegues en ángulo.

La figura de San Juan, ataviada también con túnica y manto, porta el consabido libro de la mano izquierda, símbolo parlante del valor testimonial de su presencia junto a la cruz, a la vez que expresa su sentimiento de tristeza con el convencional ademán de apoyar la mejilla en la palma de la mano. Completan la escena objeto ahora de nuestra consideración dos ángeles turiferarios, dispuestos por encima de los brazos de Cristo, que con sus incensarios proclaman, como en las escenas celestes, la divinidad del crucificado, con lo cual se potencia el concepto trascendente de esta representación.

En torno a la clave se suceden cuatro medallones con los símbolos de los Evangelistas. San Marcos, San Mateos y San Lucas se nos ofrecen conforme a la iconografía habitual, con la obligada presencia del libro para atestiguar su condición de inspiradores y escritores de los Evangelios. San Juan se ha concebido como una figura híbrida –humana y animal–, al modo en que, verbigracia, aparece en el panteón de San Isidoro de León. Porta un rollo desplegado en la mano izquierda, al que apunta con el dedo índice de la otra, como testimonio de la verdad que reside en la palabra inspirada del relato.

Esta peculiaridad iconográfica en la representación de San Juan es bien conocida, como ya resaltó M. Schapiro²³, en el arte carolingio francés, sobre todo en la escuela de Tours. La proliferación de este motivo en obras francesas a lo largo de los siglos XII y XIII fue tal que, para el citado autor, cabe concluir que los ejemplos

²² *Ibidem*, p. 217. Sobre el origen y la presencia de estos dos personajes al pie de la cruz, vid. D. C. SHORR, “The Mourning Virgin and Saint John” en *The Art Bulletin*, XXII (1940), pp. 61-69.

²³ “Dos dibujos románicos en Auxerre y algunos problemas iconográficos”, en *Estudios sobre el Románico*. Madrid, 1984, p. 355.

foráneos proceden en último término de obras carolingias o románicas francesas. Schapiro cree, a su vez, que la sustitución del códice por el rollo en el símbolo de San Juan obedeció a razones religiosas, derivadas, de una parte, del sentido profético del Apocalipsis —lo que justificaría la presencia de este atributo, compartido por los profetas del Antiguo Testamento— y, de otra, por el deseo de distinguir a Juan del resto de los Evangelistas, por el carácter teológico y místico de su Evangelio²⁴.

Pero no son sólo éstas las representaciones desplegadas por la bóveda, sino que hay otras, prácticamente invisibles desde el suelo, y que gracias a los teleobjetivos fotográficos hemos conseguido identificar. Entre los nervios de la bóveda, en efecto, y adheridas —en sentido vertical— a la clave analizada, se distinguen cuatro figuras, que, según veremos, están en estrecha conexión temática con lo hasta ahora visto. Una de ellas es sedente, viste túnica y manto, y muestra barba y corona. Se halla en actitud de bendecir, lo que nos hace suponer que se trata de una *Maiestas Domini*, es decir, de la representación de Jesús como juez en la consumación de los tiempos. Este tema, tan grato al románico, resumía la visión cristiana del momento, en la plenitud que Jesús victorioso debe establecer definitivamente en su Parusía. Era, en suma, el gran símbolo de la seguridad y esperanza de la sociedad medieval.

En posición frontera a la efigie citada se alza la de la Virgen, concebida de pie, con larga cabellera, túnica y manto. Mantiene al Niño en su brazo izquierdo, para evidenciar así su condición de ser Madre de Dios. Sus pies, en contraposición con los de los personajes que seguidamente analizaremos —y este rasgo sí que se percibe bien desde el suelo— aparecen calzados, según la conocida prescripción iconográfica en virtud de la cual sólo se permitía la desnudez de los mismos a Dios, a Jesucristo, a los ángeles o a los apóstoles²⁵. Las dos figuras restantes corresponden a San Pedro y a San Pablo, los dos jefes del colegio apostólico. Aquel, con barba y cabellos ensortijados, empuña con la derecha la consabida llave, de gran tamaño, como suele hacerse cuando ésta es única. San Pablo es reconocible por su proverbial frente des poblada y por la espada que exhibe en su mano derecha, arma de su muerte, ya que no se podía dudar de que había sido decapitado, atributo que —dicho sea de pasada— comenzó a emplearse a partir del siglo XIII, pues con anterioridad este personaje solía llevar un rollo o un libro. Todas las figuras de esta clave se desenvuelven dentro de la misma atmósfera estilística que las de la clave anteriormente analizada, por lo que igualmente las situamos en fechas avanzadas del segundo cuarto del siglo XIII.

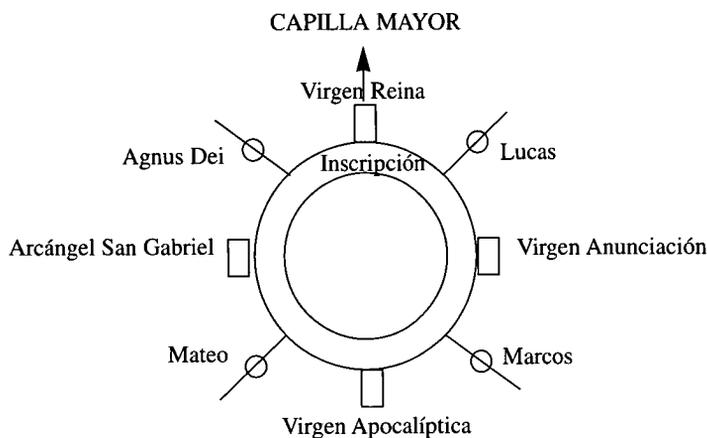
En conexión con el programa de la citada clave se halla el de la colindante, donde asistimos al enaltecimiento Virgen-Iglesia. Encontramos aquí, en efecto, una gráfica exposición de la doctrina mariológica vigente en la época, y una buena muestra del destacado papel que el programador o programadores del conjunto iconográfico del interior catedralicio, han concedido a María, papel que está plenamente justificado en función del gran número de fuentes teológicas y literarias exis-

²⁴ *Ibidem*, p. 356.

²⁵ *Ibidem*, p. 19.

tentes sobre su figura²⁶. Y es que la devoción mariana había arraigado a la sazón en todas las capas sociales. A este enaltecimiento de María, como bien nos recuerda J. Yarza²⁷, no debió ser tampoco ajeno el cambio producido en la consideración de la mujer y el impulso del amor cortés.

El programa iconográfico de la clave se halla distribuido del modo que sigue:



Se destaca, en primer lugar, a lo largo de la clave y en caracteres góticos del siglo XIII, el texto abreviado y levemente modificado del capítulo XII, versículo 1º, del Apocalipsis, texto que, como bien es conocido, hace alusión a la mujer apocalíptica en relación con la Inmaculada. La inscripción dice así: “ET SIGNUM MAGNUM APPARUIT IN CAELO: MULIER AMICTA SOLE ET LUNA SUB PEDIBUS EIUS, ET IN CAPITE EIUS CORONA STELLARUM DUODECIM”. (“Una gran señal apareció en el cielo: una mujer vestida del sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza”).

En torno a la clave, y repitiendo la fórmula seguida en la bóveda precedente, campean cuatro medallones, que contienen el Agnus Dei y los símbolos de los evangelistas Mateo, Marcos y Lucas, respectivamente. Falta, pues, el de San Juan, cuya presencia es probable que se haya omitido en razón del texto extendido por la clave, atribuido al citado apóstol. La presencia del Cordero se justifica en función de la visión apocalíptica (XIV, 1s.). El tema, cuya aparición en el arte data de fines del

²⁶ Hay que leer los Sermones de San Bernardo, el “Laudibus beatae Mariae” (atribuido sin pruebas a San Alberto Magno), el “Speculum beatae Mariae” (erróneamente, según dijimos, atribuido a San Buenaventura), a Pedro Lombardo o a Santo Tomás, entre otros, para formarse una idea exacta de la devoción que los siglos XII y XIII profesaban a María.

En lo concerniente a las fuentes literarias, basta con recordar los escritos de Alfonso X el Sabio, Berceo o el Arcipreste de Hita, por ejemplo.

²⁷ *Introducción al Arte español. Baja Edad Media. Los Siglos del Gótico*. Madrid, 1992, p. 148.

siglo III, fue habitual en la miniatura mozárabe y en el románico, dado que se tenía por el símbolo de Cristo por excelencia. Los cristianos, en efecto, vieron en Cristo tanto al cordero pascual que salva a los hombres al precio de su sangre, como al Cordero triunfante, victorioso sobre la muerte, que comparte el trono de Dios y que es adorado por los seres celestiales. Este precisamente es el sentido que encierra su representación en nuestra catedral, pues aparece con el correspondiente estandarte crucífero. La presencia del Tetramorfos hay que entenderla, a nuestro modo de ver, en relación con las restantes figuras de la clave, que seguidamente estudiaremos, simbolizando lo permanente y eterno en el reino de la Virgen-Iglesia²⁸.

Entre los nervios de la bóveda, y adheridas a la clave –de acuerdo una vez más con el procedimiento seguido en la clave anteriormente analizada– se dispusieron una serie de imágenes, de rico contenido simbólico, pero que prácticamente resultan invisibles desde el suelo. Dos de ellas se resisten incluso a poder ser captadas por el teleobjetivo fotográfico, pues la presencia de los dos órganos catedralicios elimina cualquier posibilidad de asentar la cámara en el espacio adecuado para ello. No obstante, y merced a una paciente labor en el laboratorio fotográfico, creemos que estamos ya en condiciones de establecer su identificación. El interés de la iconografía de la clave, que evidencia una estrecha colaboración entre clero y artistas, se acrecienta por la temprana cronología que, dentro del ámbito escultórico, nos deparan estas representaciones. Consideramos, en este sentido, que son ligeramente posteriores a las de las otras dos claves, pues parecen algo más avanzadas estilísticamente hablando, lo que permite situarlas muy a fines del segundo cuarto del siglo XIII.

La primera de las imágenes objeto ahora de nuestro análisis constituye la versión plástica de la que describe San Juan en el supraaludido texto de la clave. Se trata, pues, de la llamada *Virgen apocalíptica o preexistente*, la que la liturgia nos presenta el día de la fiesta de la Inmaculada Concepción. Es la Virgen que anuncia a Dios en el momento del castigo a Adán y Eva, y la que, como acabamos de indicar, vio San Juan en Patmos²⁹.

Los tratadistas eclesiásticos han visto en esa mujer una personificación de María, convirtiéndose así en una madre alegórica, por lo que representa también a la comunidad de fieles. El testimonio de San Agustín es bien concluyente al respecto: “*Ninguno de nosotros ignora que... la mujer representaba a la Virgen María, la cual, siendo virgen, dio a luz a nuestro Redentor; virgen que, además, en su persona representaba a la Iglesia*”³⁰. Posteriormente San Bernardo insistirá en esta

²⁸ Esta es la tercera de las lecturas iconológicas que, según I. BANGO, pueden hacerse de la relación Virgen-Tetramorfos. Creemos, en efecto, que ella se aviene bien con la idea rectora del programa oxomense y, en todo caso, en mayor medida que las otras dos lecturas apuntadas por el citado autor; a saber a) el Tetramorfos testigo de la Divina Encarnación; b) El Tetramorfos considerando a María como “Divina Sabiduría” y coevangelista. Vd.: “La Virgen y el Tetramorfos. I”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. Zaragoza, tom. XV, 1984, p. 6.

²⁹ M. TRENS: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1946, p. 55.

³⁰ *Ibidem*, p. 56.

misma interpretación –idea que se aclarará en su sermón “*dominica infra octavam Assumptionis*”–: la mujer apocalíptica era la misma Virgen María, y las palabras citadas representaban el triunfo de Ella sobre el pecado. Recordemos que la mujer apocalíptica aparece por primera vez en las ilustraciones de los Beatos, proporcionando con ello un modelo que más tarde se adaptará para representar alternativamente a la Virgen de Guadalupe –la española del santuario de Cáceres, que luego se apareció en Méjico al indio Juan Diego–, a la Virgen de la Esperanza o de la O, a la del Rosario, a la de la Anunciación o, finalmente, a la Inmaculada Concepción³¹.

La imagen de El Burgo de Osma se nos ofrece conforme a la primera de las tres maneras en que, según M. Trens³², se representa a la mujer apocalíptica en el arte español, a saber: sin la presencia del Hijo, con la cabeza coronada de doce estrellas, el disco solar sobre su pecho y la luna creciente bajo sus pies. El tipo deriva claramente de los modelos que al respecto proporcionan los Beatos, como, pongamos por caso, el recogido en un manuscrito del siglo XI, de la Real Academia de la Historia, de Madrid³³. Estamos, pues, ante un ejemplo más que confirma la influencia de la ilustración apocalíptica en el arte monumental medieval, tesis esta defendida hace ya algunos años por E. Mâle y de la que recientemente se ha ocupado también entre otros, Melero Moneo, resaltando en este sentido la incidencia de ciertos modelos miniados en la iglesia de San Miguel de Estella³⁴.

Salta a la vista que los referidos ornamentos astrales confieren a la figura oxomense un aspecto glorificado y de divinidad, que a su vez se ve reforzado por la forma que adopta el manto, desplegado a modo de regio dosel por detrás de la imagen. Tal disposición parece evocar la que determinaría una supuesta postura por parte de la mujer, con los brazos abiertos –y ocultos por el manto–, con la actitud propia de la figura orante, actitud que, dicho sea de paso, distingue a la mujer en la primera de las tres versiones que, en la opinión de M. Trens, se dan en la plasmación de este tema, y que precisamente, como ya se dijo, es la del caso que nos ocupa. Es igualmente digna de constatar la similitud existente entre la forma del manto de la imagen de nuestra catedral y la del manto protector de determinados tipos marianos, como los de la Virgen de la Misericordia, Virgen de las Gracias, Virgen de la Merced o Virgen del Socorro, en los que dicho atributo actúa generalmente como vehículo simbólico-psicológico.

Las figuras que, flanqueando a la Virgen Apocalíptica, se sitúan en el eje transversal de la clave resultan prácticamente invisibles desde el suelo, pues, una vez más, los órganos del coro catedralicio ciegan con su presencia las arcadas de las

³¹ Santiago SEBASTIÁN: *Iconografía medieval*. Donostia, 1988, p. 354 y Suzanne STRATTON: *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid, 1989, p. 40.

³² O. cit., p. 57.

³³ Véase su reproducción en M. TRENDS: o. cit., pp. 57-58, figs. 18-19.

³⁴ Vd. E. MALE: *L'Art religieux du XIIème siècle en France*. París, 1953, pp. 1-44 y *L'Art religieux du XIIIème siècle en France*. París, 1988, p. 642-654. M. L. MELERO MONEO: “La mujer apocalíptica y San Miguel: modelos miniados en San Miguel de Estella”, en *Lecturas de Historia del Arte, Ephialte*. Victoria, Gasteiz, 1994, p. 168.

naves, imposibilitando así su contemplación. Pero tras una paciente labor fotográfica, hemos podido identificarlas con el tema de la Anunciación. Del arcángel San Gabriel —situado en el lado del Evangelio— llegan a distinguirse una de sus alas y la consabida filacteria epigráfica —ambas desplegadas—, mientras que, en el caso de María, ubicada en el lado opuesto, llegamos a percibir que se encuentra arrodillada en el reclinatorio —la representación de este mueble cuenta ya con precedentes en lo carolingio y otoniano—, con el libro abierto entre sus manos y la vista levantada, en actitud de atender al mensaje divino. Es evidente que el tema de la Anunciación se aviene bien con la idea rectora del programa iconográfico de las claves, al compendiarse en él las doctrinas mariológica y cristológica, pues, como bien es sabido, supone la esencia de la figura de María y la de su unión con Cristo.

En el lado opuesto al de la citada Virgen Apocalíptica se alza una nueva imagen, a la que tampoco en este caso ha resultado tarea fácil identificar, debido a la altura en que se encuentra y a la habitual penumbra reinante en el lugar. Se trata de una nueva representación de la Virgen, pero concebida ahora como Reina de los Cielos y flanqueada por carnosas manifestaciones vegetales, que se encaraman airoosamente por una amplia zona del espacio disponible en esta parte de la clave. Es muy probable que estas plantas no carezcan de contenido simbólico, pues, en nuestra opinión, bien pudieran aludir al Paraíso, que, como transposición del “locus amoenus” de la Antigüedad, puede rastrearse desde el siglo XII. Gonzalo de Barceo explica precisamente el simbolismo mariano de este paraje edénico en el prólogo de los *Milagros*³⁵. Recordemos a este respecto que una representación del Paraíso, concebido igualmente como jardín ameno, se extiende por una de las arquivoltas de la portada occidental de la Colegiata de Toro, tal como ya puso de manifiesto J. Yarza³⁶.

María aparece de pie, hierática, y dotada, conforme al gusto del gótico, de una aristocrática majestad, inspirada en la de los soberanos de la época³⁷. Ciñe corona regia, de notables dimensiones, que contiene el cabello; junto a ella se divisa, por detrás de la figura, la parte superior de una de las hojas que, según dijimos, anima la representación. Su vestimenta consta de túnica, sobretúnica y manto. Este último es recogido por los brazos de María, motivando así los consabidos remolinos de pliegues. Pero lo más remarcable de la pomposa indumentaria es la sobretúnica, pieza más corta que la túnica, que alcanza más o menos la altura de las rodillas. Esta pieza —presente ya en muchas esculturas románicas— exhibe gruesos pliegues tubulares en “V”, tan gratos al gótico. María sujeta con la mano izquierda parte de esta indumentaria, mientras que en la diestra debía llevar un objeto hoy en día desaparecido, que posiblemente fuera el cetro de la realeza.

³⁵ J. M.^a CAAMAÑO: “Berceo, como fuente de iconografía cristiana medieval”. B.S.A.A., Valladolid, XXXIV-XXXV, 1969, p. 184.

³⁶ “La portada occidental de la Colegiata de Toro y el sepulcro del Doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano”, STVDIA ZAMORENSIA (ANEJOS 1). ARTE MEDIEVAL EN ZAMORA. Zamora, 1989, p. 124.

³⁷ M. TRENS: O. cit., p. 408.

Asistimos, pues, con esta representación a la máxima apoteosis de la Virgen dentro del conjunto escultórico oxomense, que es aquella en que aparece glorificada como Reina de los Cielos, reflejando con ello la idea y creencia que anima a toda la literatura mariana de la Edad Media y que cautivaba a los fieles de aquellos tiempos. El tema, en efecto, aparte de ratificar la importancia de la veneración de María en la época gótica, deja gráfica constancia, a través de su simbolismo, del cambio operado en la significación de la Virgen dentro del mundo medieval: la *Agia Theotokos* (Santa Madre de Dios) se ha transformado ya en la hermosa señora, intercesora de la Humanidad ante Cristo, corredentora y Reina del Cielo, tal como insistentemente se proclama en la iconografía del siglo XIII. No estará de más, por otra parte, el recordar que, en uno de los pilares del claustro de Silos, la Coronación se hace simultánea a la Anunciación, temas ambos que, como acabamos de ver, se suceden en la clave de El Burgo de Osma, dejando así constancia del comienzo y término de la misión mariana.

El programa iconográfico de las claves concluye con la presencia, una vez más, del Tetramorfos, en la bóveda del tramo central del crucero, dejando con ello constancia del papel de los Evangelistas como intercesores y testigos, a la vez que glorifican a Dios. Son éstas figuras de fina talla, más avanzadas que las de las claves de la nave central, pues se mueven dentro de la órbita estilística de las esculturas de la puerta del crucero de la catedral, realizadas en torno al 1280.

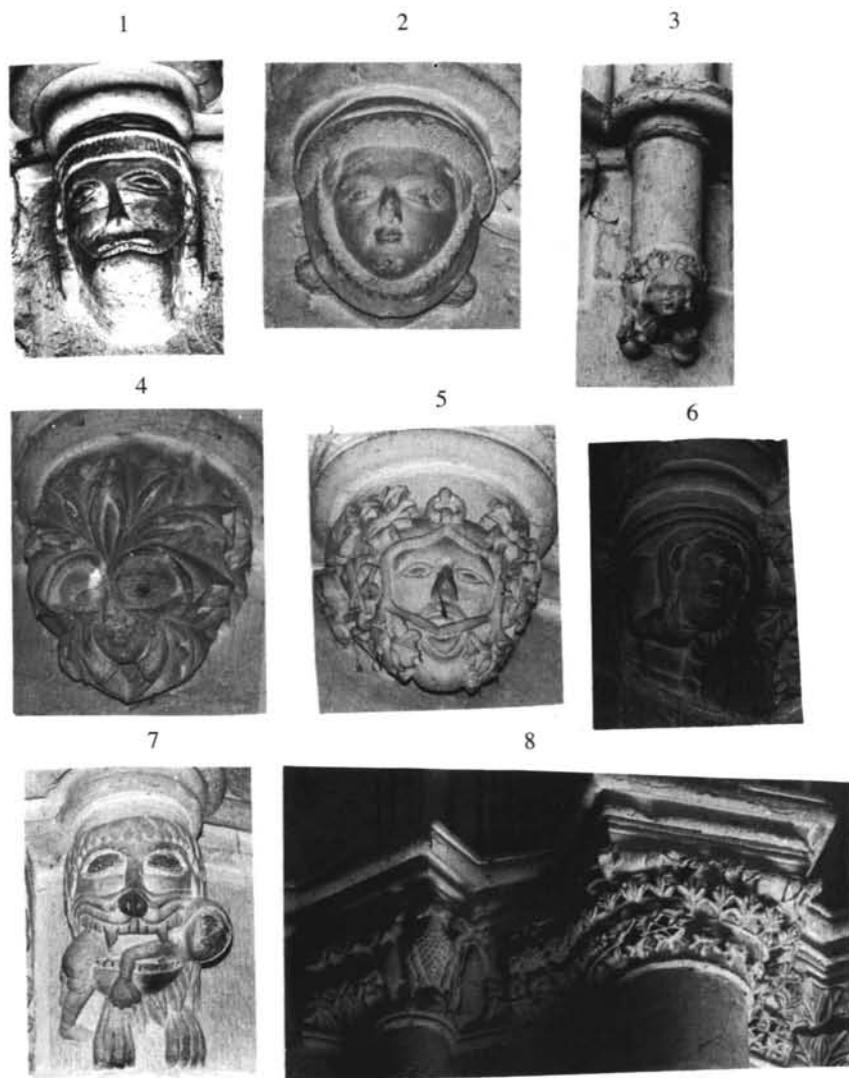
En suma, nos hallamos ante uno de los más coherentes e interesantes programas iconográficos proyectados a través de la escultura monumental en el interior de los templos góticos hispánicos del siglo XIII. Para su expresión simbólica se ha utilizado un medio muy grato al mundo medieval: la verticalidad, o superposición jerárquica, si se quiere, pues, según hemos podido comprobar, Cristo, la Virgen, los Santos, los Evangelistas y los ángeles se acomodan en lo alto, mientras que las figuras relacionadas con el mundo terrenal, la del diablo y otras con posibles connotaciones negativas, se sitúan en la zona inferior. Y aunque en lo temático se perciben algunas deudas con el románico, el programa —ejecutado en fechas avanzadas del segundo cuarto del siglo XIII— se aviene bien con la sensibilidad religiosa de los nuevos tiempos, persiguiendo un enaltecimiento doble: Virgen-Iglesia, como poco después volverá a plantearse en la portada del crucero sur de este mismo edificio, consagrado a Santa María de la Asunción. De esta manera, la catedral de El Burgo de Osma se suma al grupo de catedrales góticas (Ávila, Toro, Ciudad Rodrigo, León, Laguardia, Vitoria) que desarrollan programas tendentes a un ensalzamiento de contenido similar al precitado. Y todo parece indicar que fue precisamente ella la primera en emprender esta tarea, pues el programa oxomense, a tenor de los rasgos estilísticos de las obras que lo configuran —con excepción de la última clave analizada—, creemos que es anterior a los proyectados en las mentadas catedrales.

Digamos, ya para concluir, que la concepción del programa analizado en nuestra catedral coincide en el tiempo con los años en que escribe D. Lucas de Tuy sobre la conveniencia de la decoración figurada de los templos, a la que, como ya dejó

dicho Serafín Moralejo³⁸, el precitado cronista medieval justifica en virtud de la cuádruple función que, para él, ejercen las imágenes, a saber: la defensa de los fieles (función profiláctica), las enseñanzas que transmiten (función doctrinal), el estímulo de los buenos ejemplos (función ejemplarizante) y la decoración (función ornamental). ¿Es posible –nos preguntamos, con toda cautela y prudencia– que el programa oxomense deba algo al Tudense? Es difícil precisar la respuesta, por lo que sólo cabe moverse en el campo de la conjetura, como lo hace el propio Moralejo cuando, de alguna manera, admite la posibilidad de que los textos de D. Lucas de Tuy actuaran como estímulo de la espléndida floración de programas monumentales realizados años después por los obradores de Burgos y León³⁹.

³⁸ “D. Lucas de Tuy y la “actitud estética” en el arte medieval”, en EUPHROSYNE (Lisboa), 1994, vol. 22, p. 342.

³⁹ *Ibidem*, p. 346.



El Burgo de Osma (Soria) Catedral. 1 al 7: Ménsulas. 8. Capiteles: águila bicéfala y sagitarios con arcos.

LÁMINA II

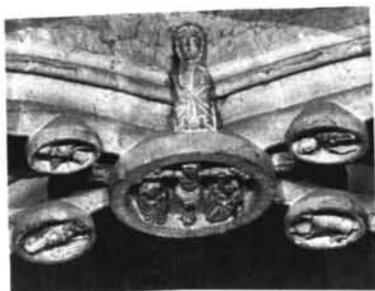
1



2



3



4



5



6



El Burgo de Osma (Soria) Catedral. Nave central. 1 al 6. Claves: ángel, calvario, Pantocrator, Virgen con Niño, San Pablo y San Pedro.

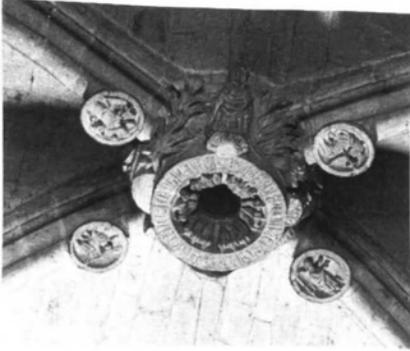
1



2



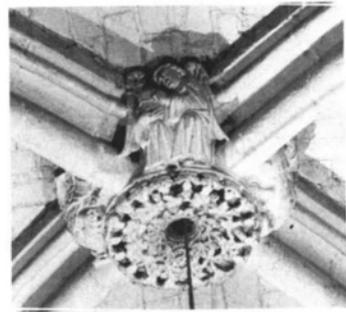
3



4



5



6

El Burgo de Osma (Soria) Catedral. Nave central. 1 al 46. Claves: Virgen apocalíptica, Tetramorfos, Virgen Reina. 5 y 6. Clave del tramo central del crucero: león (San Marcos) y ángel (San Mateo).