



# XIX

RUTA CICLOTURISTICA

del

ROMANICO - INTERNACIONAL



PER LUDUM AD  
BONARUM ARTIUM STUDIA

POR EL DEPORTE HACIA LA CULTURA



Director de la Publicación: JOSE ANTONIO RODRIGUEZ MOURIÑO

Diseño Portada: ROGELIO LORENZO RODRIGUEZ

El trabajo en BRAILLE fue hecho en el Colegio Santiago Apóstol de la O.N.C.E. de Pontevedra

© Fundación Cultural Rutas del Románico  
Miembro del



CENTRO DE FUNDACIONES

I.S.B.N.: 84-931302-2-2

D.L.: PO - 03/2001

Imprime: Gráf. ANDURIÑA - Poio (Pontevedra)

“De este libro se editan 2.000 ejemplares que se distribuyen gratuitamente por todo el mundo”.

DIRECCION INTERNET:  
<http://www.adenle.es/fundaciones/rutas/>

CORREO ELECTRONICO:  
[rutas@adenle.es](mailto:rutas@adenle.es)



PER LUDUM AD  
BONARUM ARTIUM STUDIA  
POR EL DEPORTE HACIA LA CULTURA

# ESCULTURA ROMANICA DEL SIGLO XI EN EL REINO DE LEON Y CASTILLA: EL TALLER DE SAHAGUN

Por JAVIER PEREZ GIL  
E.T.S. de Arquitectura. Universidad de Valladolid

El creciente interés que en torno al arte románico en el monasterio de los Santos Facundo y Primitivo de Sahagún (León) han venido evidenciando los estudios artísticos realizados sobre el mismo a lo largo de la última década ponen de manifiesto la importancia, no sólo histórica, sino también artística, que este cenobio adquirió en el ámbito del Románico peninsular<sup>1</sup>. Uno de los aspectos analizados en menor profundidad es, sin embargo, el referente al capítulo de la Escultura, quizás debido a la escasez de muestras conservadas a raíz de las sucesivas transformaciones experimentadas por el templo y dependencias monásticas a lo largo de los siglos y, muy especialmente, a causa de la dispersión de muchas piezas a partir de la desamortización del monasterio en el siglo XIX. Nosotros nos centraremos en esta ocasión en unas pocas obras de excepcional valor y datables con anterioridad al siglo XII, concretamente el altorrelieve de la Kyriotisa, la tapa del sarcófago de Alfonso Ansúrez -ambos en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid- y el desaparecido relieve del Cristo en Majestad. Dejaremos, pues, a un lado, otras piezas conservadas *in situ* y en diferentes museos, también datables en torno al último tercio del siglo XI, como los capiteles de los arcos triunfales de las capillas del Evangelio y la Epístola, ejecutados a lo largo de la primera fase constructiva de la iglesia abacial (1080-1105) y emparentados con el repertorio borgoñón.

La Virgen con el Niño del Museo Arqueológico Nacional (nº Inv. 50194, Exp. 1871/25) es, sin lugar a dudas, una de las piezas más relevantes del románico facundino, considerándose la como un *unicum* por su celebrada calidad técnica y lo temprano de su fabricación. Representa una Virgen *kyriotisa* o *reinante*, sentada sobre *sella curulis*<sup>2</sup> y escabel, que sirve de trono a un Niño con libro y actitud bendicente. Es la imagen de la *sedes sapientiae*, típica imagen románica del trono del Señor. Tanto Virgen como Niño se representan con un nimbo circular -crucífero el de Jesús- y coronados con sendas diademas<sup>3</sup>. Éstas muestran señales de haber tenido piedras engastadas, al igual que el escote de sus túnicas, el pecho del Niño y los ojos de ambas figuras. Se trata de detalles decorativos que sin duda remarcarían el carácter mayestático de la representación y la expresividad de las miradas<sup>4</sup>. No obstante parece improbable que todas estas incrustaciones hayan sido llevadas a cabo en un mismo momento. Las oquedades de los ojos bien pudieron realizarse desde un principio con el fin de incrustar en ellas algún tipo de piedra o pasta, posiblemente azabache. También pudo ser éste el caso de los tres engastes de los remates de las túnicas. Sin embargo el resto de casos presenta extrañas irregularidades que inducen a pensar en un añadido posterior. La corona de

la Virgen, por ejemplo, posee cinco oquedades que se superponen parcialmente a seis círculos grabados, sin duda anteriores. Por otra parte, los tres orificios del pecho del Niño se han practicado sin respetar el juego de pliegues de la propia vestimenta, simulando lo que sería un extraño pectoral. No creemos, pues, que una obra de esta calidad, con una armonía y composición tan alabados, incluyese unos adornos de presencia tan incómoda.

El rostro de la Virgen queda enmarcado por una túnica, anudada al estilo bizantino, que cae por sus hombros para sumarse a una vestimenta llena de pliegues concéntricos y ondulantes que dan protagonismo al hieratismo de la divinidad en detrimento de la expresión corporal<sup>5</sup>. La mano derecha de la madre abraza el cuerpo del hijo, mientras que la izquierda reposa sobre su respectiva rodilla<sup>6</sup>. Estas



Altorrelieve de la Virgen con el Niño procedente del Monasterio de Sahagún. Actualmente en el M.A.N. (Madrid).





Cristo en Majestad (Maiestas Domini).

manos, envueltas en anchas mangas y claramente desproporcionadas entre sí, pierden valor frente a la *dextra dei*, que es la que acapara toda la atención de la escena. En efecto, es la descomunal mano la que bendice y, por tanto, la que debe adquirir una primacía que se manifiesta dentro de un orden que afecta a la composición y a las proporciones. Su otra mano sostiene el Libro, en este caso exento de cualquier tipo de motivo ornamental. A diferencia de su madre, que calza pedules<sup>7</sup>, el Niño aparece descalzo.

Esta representación de Virgen y Niño se acompaña de una inscripción en el ángulo superior izquierdo (RES MIRA/ N DA SAT/ IS·BENE/ CONPLA/ CITVRA/ BEA/ T/ I/ S) en la que aún se distinguen restos de policromía en los surcos de sus caracteres. Todavía no se ha descubierto la fuente exacta de este texto<sup>8</sup>, que se ha traducido como “Obra digna de ser admirada plenamente para complacer a los bienaventurados”<sup>9</sup>. Sin embargo esta traducción puede variar ligeramente dependiendo de la distinta agrupación de caracteres que se tome. En efecto, si partimos de que en la quinta línea tenemos dos palabras (*complacitur a*) habremos de ver el *beatīs* como ablativo agente, resultando la

lectura final del texto de la siguiente manera: “Obra que hay que admirar mucho, que es bien gozada por parte de los bienaventurados”. Por el contrario, si partimos de que *complacitura* es una sola palabra entonces el verbo será un participio de futuro y el *beatīs* cumplirá función de dativo y no de ablativo. De esta forma la correcta traducción sería la de “Obra bastante digna de admirar que bien gustará a los bienaventurados”<sup>10</sup>. Como no existen indicios (puntos o una mayor separación entre caracteres) de que la *a* final estuviese exenta y, teniendo en cuenta que en estos siglos del Románico el ablativo estaba bastante olvidado, tomaremos esta última interpretación. Advertimos, no obstante, que cualquiera de las tres puede ser válida, ya que no trastocan sustancialmente el significado final.

Al margen de su traducción, la inscripción presenta inquietantes sospechas sobre su originalidad en el contexto de la obra. Así es, a pesar de estar escrita en letra carolina, parece evidente que se realizó con posterioridad a la talla escultórica y, a juzgar por la distribución del texto, en un soporte que imponía un marco muy reducido. Las A de las líneas cuarta y quinta, por ejemplo, hacen un esfuerzo por ajustarse a la curvatura del nimbo de la Virgen; las palabras, pese a tratarse de un texto ciertamente breve, como corresponde a una *invocatio*, se cortan con excesiva frecuencia: MIRA-NDA, SAT-IS, CONPLA-CITUR, BEA-T-I-S. También se podría señalar que el módulo del texto no es uniforme, variando asimismo el espacio de separación entre caracteres, hasta el punto de apreciarse más distancia entre “MIRAN-DA” o “SA-TIS” que entre “MIRANDA” y “SATIS”. Las pautas no son rectas, ni en sentido horizontal (el de las seis primeras líneas) ni en vertical (las tres últimas) y los caracteres, aunque escritos en letra carolina, carecen de uniformidad, apreciándose variaciones tipológicas entre idénticas letras, como es el caso de la *R*, *E*, *A* y *B*. Así pues, podemos concluir al menos dos consecuencias claras de esta inscripción. La primera es que no se consideró desde un principio como parte integrante del conjunto artístico. Quizás pudo llevarse a cabo poco tiempo después, de la misma forma que los engastes antes mencionados, pero no parece que a una talla de la calidad técnica de esta Virgen con el Niño correspondiera una escritura tan mediocre. Frente a la armonía de la Virgen encontramos un escrito anárquico, frente a la firmeza de sus líneas una maraña de rasgos titubeantes, frente a la mesura del conjunto, en fin, un elemento que no deja de ser incómodo. En segundo lugar, podemos apuntar el origen bibliográfico de los modelos de estas letras. La inscripción alude a la magnificencia de la representación materno-filial y así lo confirman las ricas telas que los cubren y la pedrería que sobre éstas se incrustó. No debe extrañar, pues, que el texto que va a resaltar este don -una *invocatio*- se revista de este lujo al elegir variados y bellos caracteres tipográficos. De entre todos éstos destacan las dos *B*, la *E* de “BEATIS” y la *P* de “CONPLACITUR”. Esta última, a pesar de ubicarse en el medio de la palabra, parece copiar una inicial decorada, pues recoge en su interior lo que podría ser un esquemático pez.





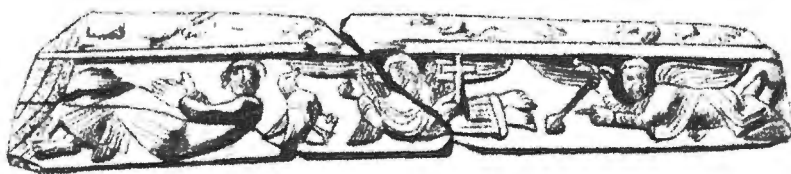
Altorrelieve con Santo Evangelista procedente de San Isidoro de León.

Respecto a la función, cronología y ubicación de esta pieza, muchas y diferentes han sido las opiniones desde que se descubriese en la segunda mitad del siglo XIX en la iglesia de San Tirso de la propia ciudad de Sahagún. Porter la describió en su día como la parte central de un tímpano que representaba la Adoración de los Magos, datándola en el año 1099, fecha de la consagración del templo románico<sup>11</sup>. Don Manuel Gómez Moreno en su obra *Arte románico español* advierte, empero, que más que de una Epifanía, podría tratarse de una representación encaminada a exaltar la figura mariana<sup>12</sup>. Esta propuesta parece haber alcanzado un mayor vigor en la actualidad, aunque sigue habiendo disparidad de criterios en torno a su cronología. Como hemos dicho, Porter estableció el año de 1099 como fecha aproximada de su realización. Este cálculo fue puesto en duda por Gómez Moreno, que lo retrasó a un siglo XII avanzado<sup>13</sup>, aunque estudiosos posteriores han mantenido la fecha sugerida por el investigador americano, llevándola como mucho a los primeros años de la duodécima centuria. En este sentido cabría considerarla como “uno de los primeros hitos que definieron la génesis del portal historiado en España”<sup>14</sup>.

Ahora bien, cabe preguntarse una serie de cuestiones en relación a estas afirmaciones. Primeramente, si tenemos en cuenta que la primera consagración de la iglesia románica, realizada en 1099, no afectó teóricamente a ninguna portada susceptible de llevar tímpano, habremos de poner en entredicho la fecha propuesta por Porter<sup>15</sup>; la pieza podría haberse realizado en torno a esas fechas, pero no como resultado de la consagración del nuevo templo románico. En segundo lugar, habría que preguntarse por la ubicación de esta obra. La pieza que hoy conservamos se inscribe en un rectángulo de 100 x 55 cm., lo que implica que, de formar parte de un tímpano, éste tuvo que tener un radio mínimo de 1 m. o, lo que es lo mismo, una longitud de más de 2 metros. Estos cálculos son muy moderados, pues el extremo superior de este relieve, suponiendo que fuese el límite del tímpano, tiene un remate recto y no curvo, como cabría esperar en una obra que se tiene que adecuar a un arco de medio punto. Estaríamos, pues, ante una portada monumental de en torno al año 1100 y dedicada a la Maternidad de la Virgen María, tema que se repetirá hasta la saciedad con la entrada del Gótico, pero no muy frecuente en estos tiempos<sup>16</sup>. ¿Cabría entonces pensar en una fecha más avanzada para este tímpano?. Ya hemos dicho que ha habido propuestas a favor, aunque quizás nos debiéramos preguntar si realmente formó parte de un tímpano o si no fue más que un relieve decorativo del tipo de los de San Isidoro de León o San Saturnino de Toulouse. Lo que sí parece claro es que debió encontrarse a cierta altura sobre el punto medio de visión, pues el perfil de la obra revela una talla que gana en volumen a medida que aumenta su altura en el soporte.

Es seguro que el relieve no perteneció a la única puerta románica que conservamos en pie; la que comunica la nave colateral norte con la Capilla de San Benito<sup>17</sup>. Sobre el resto de portadas nada podemos conjeturar, aunque sí se podría citar la posibilidad de que correspondiese a alguna dependencia románica dedicada a la Virgen, como la iglesia de Santa María Magdalena de Doña Constanza, esposa de Alfonso VI. Esta última dependencia estaba integrada en los palacios que la reina tenía en San Facundo. En 1093 Alfonso VI la donó, junto con los palacios, baños y molino de su mujer, al monasterio<sup>18</sup>. Sin embargo, durante las primeras revueltas burguesas (1111-1117) todas estas construcciones fueron duramente atacadas, perdiéndose quizás en pleno siglo XII un importante testimonio de nuestra arquitectura románica civil<sup>19</sup>.

En definitiva, nos encontramos ante una de las más alabadas obras escultóricas de nuestro románico. Su presencia, junto a la de las obras que a continuación analizaremos, no parece dejar duda de la existencia de un taller escultórico en Sahagún desde fechas muy tempranas<sup>20</sup>, en directa relación con el de San Isidoro de León, centro éste también especialmente ligado a la monarquía leonesa. En este sentido, es sintomática la similitud en el tratamiento escultórico de la Virgen de Sahagún y el altorrelieve de un santo evangelista procedente de San Isidoro y custodiado en la actualidad en el Museo de León. Al igual que la primera,



Tapa sepulcral de Alfonso Ansúrez (1).



Tapa sepulcral de Alfonso Ansúrez (2).

ha sido datado en torno al año 1100, y presenta un modelado y tratamiento de pliegues similares, así como con una serie de oquedades en ojos, pectoral, brazaletes y libro. Cabría la posibilidad, pues, de que estas dos piezas, si no salidas de una misma mano, sí podrían haber sido creadas por un taller que trabajaría en León y en Sahagún, habida cuenta de la cercanía entre ambas localidades y de sus calidades de *sedes regias* bajo el reinado de Alfonso VI (1065-1109).

La segunda pieza que pretendemos abordar en este artículo es el mediorrelieve de un Cristo en Majestad de 64 cm. de altura, en paradero desconocido hoy. De él tenemos constancia gracias a las noticias ofrecidas por algunos autores en torno a los años finales del primer cuarto del siglo XX<sup>21</sup>. Por aquel entonces se encontraba en la huerta de Don Rodrigo Torbado (Sahagún), quien, según Gómez Moreno, tenía en su poder otras obras procedentes del monasterio<sup>22</sup>. Desde hace más de medio siglo no se sabe nada de ella, ignorándose si continúa en Sahagún o si ha pasado a integrar alguna colección nacional o extranjera<sup>23</sup>.

La obra, aunque contemporánea a la Virgen con el Niño del M.A.N., es inferior en mérito. Representa a un Cristo barbado, con ojos postizos, nimbo crucífero y en actitud de bendecir<sup>24</sup>. Su posición es de completa frontalidad y se encuentra sentado, por lo que los pliegues de la túnica se agrupan en ondas concéntricas en torno al vientre y las rodillas. En su mano izquierda porta el Libro, quedando toda la figura inscrita en una mandorla, con la salvedad de los pies y la mano derecha, que transgreden este marco.

En conjunto es una obra bastante equilibrada, si bien las manos, especialmente la diestra, llaman la atención por su extraordinario tamaño. Este hecho la pone en directa relación con el Niño del altorrelieve del M.A.N., cuya mano es muy similar en proporción y forma. Da la impresión de que el artista está buscando a través de una peculiar jerarquía corporal la primacía de la acción más importante a destacar; la bendición. Porter piensa que se trata de la pieza central de un tímpano, opinión que ha sido secundada por otros autores<sup>25</sup>. Estilísticamente no puede relacionarse con otras *Maestates* de centros cercanos, como de Santa Marta de Tera (Zamora), bastante cercana en lo cronológico, la de

Castroquilame (León), de carácter más rural, la de la colegiata de Santillana del Mar o las palentinas de Nuestra Señora de Rocamador, la de la iglesia de Santiago de Carrión de los Condes y la de San Juan de Moarbes de Ojeda, ya tardorrománicas<sup>26</sup>.

La tapa del sepulcro de Alfonso Ansúrez (M.A.N., nº Inv. 1932/115, Exp. 1932/115) representa otro *unicum* que refleja de manera inequívoca el grado de esplendor al que debió llegar la escultura de Sahagún desde finales del siglo XI<sup>27</sup>. Se trata de la cubierta de mármol del sarcófago del joven Alfonso Ansúrez († 1093), hijo de Pedro Ansúrez, del linaje de los Ansúrez de Monzón y los Banu Gómez de Carrión y Saldaña. La influencia de este último dentro de la corte leonesa fue considerable, mostrándose como uno de los más importantes *comites* de Alfonso VI<sup>28</sup>. Quizás por ello decidió enterrar a su hijo en Sahagún, *porque entonces la mayor parte de la flor y poderío y nobleza de España se hallaba aquí en Sahagún, pues el rey don Alonso solía casi todo el año residir en los palacios que estaban edificadas junto a este Monasterio*<sup>29</sup>.

Durante siglos el sepulcro se ubicó a la entrada del coro de la iglesia, junto al enterramiento del arzobispo Bernardo de Toledo<sup>30</sup>. No obstante, con la desaparición del monasterio en el siglo XIX, esta pieza fue trasladada al cementerio de la ciudad, donde fue reaprovechada para la sepultura de Don Manuel Guaza<sup>31</sup>. De allí se trasladó al Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard, que la compró en 1926<sup>32</sup>. Seis años más tarde fue devuelta a España, conservándose desde entonces en el Museo Arqueológico Nacional. Su importancia radica en dos aspectos fundamentales: su cronología y su tipología artística. La primera se ha datado en el año 1093, pues la obra conserva un *epitaphium* necrológico que así lo indica: "IN ERA MCXXXI VI ID DECBR OBIIT". La segunda la incluye dentro del conjunto de la escultura funeraria. Se trata, pues, de una pieza muy temprana que supone un hito en el desarrollo de la escultura funeraria en general y de la románica en particular.

La lauda sepulcral tiene forma trapezoidal, más ancha en la cabecera, y está tallada a dos vertientes, siguiendo un modelo hispánico que podemos remontar al sarcófago de Ithacius de Oviedo. En el centro se deja una espina dorsal





plana sobre la que se desarrolla la siguiente inscripción: “†IN ERA MCXXXI VI ID DECBR OBIIT AN ET EILONIS COMITISSE CARVS FILIVS †”, lo que deja bien claro a qué enterramiento se dedicaba. A ambos lados se desarrolla un programa iconográfico que, en opinión de Serafin Moralejo, “se resumiría en una exposición de la fe en la resurrección corporal operada en virtud de la participación sacramental del cristiano en la Pasión de Cristo”<sup>33</sup>. Debra Hassig, por su parte, matiza esta interpretación, ligándola a la tradición de la liturgia funeraria francesa, que habría llegado a Sahagún transmitida a través de los cluniacenses<sup>34</sup>.

La zona dedicada a la cabecera recoge una serie de bandas concéntricas y decoradas con estrellas que se extienden a ambas vertientes. Se trata sin duda de la representación del cielo, del que sale la *dextra dei* para bendecir al difunto, tal y como indica una *explanatio*: “DEXTRA XP[isti] BENEDICIT ANFVSV[m] DEFVNCTV[m]”. El arquetipo, muy frecuente en la ilustración miniada, puede considerarse como una primicia en el contexto de la escultura funeraria europea<sup>35</sup>. Seguidamente se representa al joven Alfonso, recostado con la cabeza hacia la derecha, y mirando al frente según el convencionalismo narrativo románico. Está incorporándose, despertando como despertó de la muerte Lázaro. El pie izquierdo se encuentra tocando el cielo y los brazos se representan extendidos hacia la mano divina, mostrando así el deseo del difunto por acceder a su última morada. Moralejo Álvarez ha relacionado esta escena con una cita de San Agustín referido a Cristo muerto: “Ego dormivi et soporatus sum: et exurrexi, quia Dominus suscepit me”<sup>36</sup>. Los rasgos faciales del joven, como los de los ángeles que le acompañan, son muy característicos; poco modelados y mofletudos, pueden relacionarse directamente con la escultura de San Isidoro de León y con la de la portada occidental de San Zoilo de Carrión de los Condes<sup>37</sup>. El volumen del cuerpo se crea a partir de las bandas tubulares de la túnica, las cuales tienen su paralelo en los brazaletes de las mangas y en los mechones del cabello. Se trata de una talla muy preocupada por los detalles, como evidencian las incisiones de las uñas o la ornamentación del cuello y falda de la túnica.

Siguiendo con la lectura iconográfica, se representa un águila orientado en sentido contrario y asiendo un libro. Se trata de San Juan Evangelista, y así nos lo hace saber una inscripción contigua: “SCS IOHS EVANGELISTA”. Este flanco izquierdo del sepulcro se completa con la talla de dos ángeles, los dos volando hacia el difunto y con el rostro de frente. El primero se identifica con el arcángel San Miguel, describiéndolo como tal su *explanatio*: “MICHAEL ARCANGELVS”<sup>38</sup>. El rostro se encuentra bastante perdido y se enmarca, como en el resto de seres alados del sepulcro, entre las dos alas abiertas. Estas últimas tienen su correlación rítmica en los brazos y en las acanaladuras de la túnica. La mano derecha se encuentra con el dedo índice extendido, señalando al motivo principal

del conjunto; el difunto y la *dextra dei*. Con la mano izquierda sostiene una cruz potenziada anicónica, símbolo de la victoria del Señor sobre la muerte. El segundo ángel es otro arcángel; San Gabriel. Sin embargo su texto epigráfico no le citará con esa categoría: “GABRIEL ANGELVS”. A diferencia de San Miguel, éste mantendrá los dos brazos extendidos hacia la izquierda, viéndose obligado a replegar sus piernas para adaptarse al marco. El rostro mantiene los caracteres de los anteriores, aunque su pelo se ordena en rizos. Su mano izquierda acentúa la jerarquía compositiva al señalar la bendición de Ansúrez y la derecha balancea un incensario, otro instrumento imprescindible en las ceremonias funerarias.

La otra vertiente recoge otras cuatro figuras aladas. Llama la atención, empero, la orientación de sus inscripciones, inversas a las representaciones escultóricas y en el mismo sentido que las de la vertiente anterior: posteriormente nos referiremos a este hecho y a las posibles consecuencias que pueda implicar el mismo. Como decimos, aparecen cuatro ángeles que se disponen de manera ordenada de acuerdo a un eje de simetría marcado por un cáliz. Siguiendo con una descripción en el sentido de lectura, nos encontramos con San Rafael (“RAPHAEL ANGELVS”), que sostiene un libro con su mano derecha, destinando la siniestra para señalar el eje de la composición<sup>39</sup>. Delante de él se ubica San Marcos, también alado y con una disposición similar al anterior. Junto a éste se encuentra una copa y el texto que le identifica a él y al siguiente ángel, que se encuentra afrontado: “MARCVS ET LVCAS EVANGELISTE”. El cáliz tiene cuello con cuatro bandas sogueadas y recipiente de media esfera, relacionándose con las ilustraciones de cálices de la Biblia del año 960 de San Isidoro de León. Lleva incisa la palabra “CALICE”, que recuerda las connotaciones escatológicas de este símbolo: “El que come mi carne y bebe mi sangre, tiene vida eterna; y yo le resucitaré el último día” (Jn. 6, 54).

Tanto San Lucas como San Mateo (“MATHEVS EVANGELISTA”) respetan la axialidad que el cáliz impone. El primero se encuentra muy deteriorado por la fractura que atraviesa la pieza. El segundo se representa saliendo de las bandas celestes. Su definición formal es semejante a la de los otros tres ángeles, con ojos almendrados y saltones y carrillos hinchados. El cuello y la falda de la túnica se encuentra decorado con formas geométricas que simulan pedrería. Marcel Durliat ha señalado algunas concordancias de este programa iconográfico con la épica francesa y, más concretamente, con la *Chanson de Roland*<sup>40</sup>. En el recital funerario de este cantar los arcángeles San Miguel y San Gabriel bajan del cielo para recoger el alma del héroe y conducirla al paraíso: “Rolando está acostado sobre un cerro escarpado, el rostro vuelto hacia España... Los ángeles bajan hacia él... Él ha ofrecido a Dios su guante derecho: San Gabriel le ha cogido de la mano... Dios le envía su ángel querubín del peligro; con ellos allí viene San Gabriel. Llevan el alma del conde al Paraíso”. De ser así se trataría de una adaptación leonesa de la épica





francesa, lo cual podría tener sentido, ya que las relaciones de Sahagún con Francia, tanto con la corte de Borgoña como con Cluny, eran fluidas<sup>41</sup>. Sin embargo, el investigador francés termina por rechazar la hipótesis en virtud de la presencia de los evangelistas, que no actúan como ángeles, sino como ilustradores de una teofanía representada por el cáliz.

La obra ha sido alabada por su calidad técnica y compositiva. Algunos autores, como Manuel y María Elena Gómez Moreno, Porter o Gaillard han resaltado sus caracteres hispánicos, precluniacenses, llegando a relacionarlos con las ilustraciones de los Beatos<sup>42</sup>. También se ha comparado con piezas transpirenaicas como el sarcófago de Bernward de Hildesheim, obra de principios del siglo XI, aunque no se pueda hablar más que de meras concordancias compositivas<sup>43</sup>.

En relación a su cronología, conviene analizar, sin embargo, algunos detalles que plantean problemas añadidos. En primer lugar, debemos tener en cuenta que el texto de las dos vertientes tiene la misma orientación, lo que evidencia que se esculpió para ser leído desde un sólo lado. Sin embargo, las figuras están distribuidas hacia el exterior de la pieza, de modo que las inscripciones de la composición del cáliz aparecen invertidas en relación a los personajes. Este hecho puede traducirse en una ejecución más temprana de las figuras escultóricas, que se operarían para la tapa de un sepulcro horizontal, como es nuestro caso. Posteriormente se aplicarían las *explanations* y *epitaphium*

epigráficos, aunque quizás esta vez el enterramiento pudo estar previsto para adosarse o enjarsarse en un muro, por lo que el texto se desarrollaría en un sólo sentido; el único posible<sup>44</sup>.

A esta incongruencia debiéramos sumar otra reflexión. La tumba de Alfonso Ansúrez siempre fue alabada como una de las más notables del panteón facundino<sup>45</sup> y es obvio que sobran razones para ello. El difunto era hijo de uno de los hombres de confianza del monarca, descendiente, pues, de una de las más poderosas familias nobiliarias leonesas. Sin embargo llama la atención que este sepulcro tan elaborado, y tan grande (200 x 70 cm.), se ejecutase para un individuo que murió repentinamente y *mozo*. María Elena Gómez Moreno ha dicho que no tiene por qué extrañar que “se encargase de labrar su monumento fúnebre uno de los escultores que trabajaban en la fundación real de San Isidoro”<sup>46</sup>. De ser así, se podrían justificar mucho mejor las estrechas concomitancias que se aprecian entre la escultura de San Isidoro de León y la lauda de Sahagún, pues habrían salido del mismo taller escultórico<sup>47</sup>. También se solucionarían las incoherencias del texto y las dimensiones de la obra, pues se trataría de un encargo.

Esta obra supone un punto álgido dentro de la escultura románica facundina. Tras ella el taller de *Domnos Sanctos* no volverá a realizar ninguna obra de estas características o, para ser más exactos, no las hemos conservado. Ahora bien, si la sepultura del joven Ansúrez alcanzó este nivel, ¿cómo sería la de Alfonso VI, *labrada en un precioso mármol*<sup>48</sup>?

#### NOTAS:

1.—M<sup>a</sup>. P. SÁNCHEZ PÉREZ, *El monasterio de los santos Facundo y Primitivo (Estudio de los aspectos artísticos)*, Sahagún, 1993; J. PÉREZ GIL, “El monasterio de Sahagún: Románico olvidado”, *Rutas del Románico Internacional*, XVII (1999), pp. 154-157 y “El monasterio románico de los Santos Facundo y Primitivo de Sahagún”, *Actas del Congreso Internacional sobre Restauración del Ladrillo*, Sahagún, 1999, en prensa; M<sup>a</sup>. V. HERRÁEZ ORTEGA (coordinadora), *Esplendor y decadencia de un monasterio medieval. El patrimonio artístico de San Benito de Sahagún*, León, 2000.

2.—A. K. PORTER, *La escultura románica en España*, t. I, Barcelona, 1928, pág. 76, relacionó esta silla con las de las miniaturas carolingias, identificándolas como su precedente más inmediato. Este modelo se repetirá en representaciones miniadas, como la imagen de Ramiro III en el Libro de las Estampas de la Catedral de León o las de Ordoño I, Fruela II, Ramiro II, Vermudo II, Alfonso VI y Alfonso VII en los Tumbos de Compostela: F. GALVÁN FREILE, *La decoración miniada en el Libro de las Estampas de la Catedral de León*, León, 1997, pp. 62-70. También tenemos un paralelo escultórico en la representación de San Isidoro de Portada del Cordero de San Isidoro de León cuyos rasgos escultóricos, por cierto, se han puesto en relación con los facundinos.

3.—La de la Virgen se remata con siete flores de lis a modo de almenas. J. D. RADA Y DELGADO, “La Virgen con el Niño Jesús. Relieve labrado en mármol, procedente del monasterio de Sahagún, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional”, *El Mensajero Leonés*, n<sup>o</sup> 552-568, 4-24 de marzo de 1905, ha señalado las similitudes de estas coronas con las de los crucificados de esa misma época.

4.—El enriquecimiento de esta pieza con pedrería está en consonancia con un tipo de imágenes revestidas de plata y con aplicaciones de piedras preciosas que tuvieron gran éxito en los reinos peninsulares durante los siglos XII-XIII: J. PÉREZ GIL, “Virgen de la Majestad de la S.I.A.C. de Astorga”, *Encrucijadas. Catálogo de la exposición “Las Edades del Hombre”*, Astorga, 2000, pp. 290-291. En breve publicaremos nuevas aportaciones documentales sobre el desarrollo de estas obras en León.

5.—J. D. RADA Y DELGADO, *Op. cit.*, ha remarcado la modernidad de la vestimenta de Virgen y Niño en detrimento del tradicional atuendo de tradición romana.

6.—“Iconográficamente estos grupos escultóricos de la *Sedes Sapientiae* se caracterizan porque en ellos... la Virgen mantiene los brazos en ángulo recto, sin tocar al Niño y sin tener nada en las manos, como si se tratase de los brazales de un sitial. Producen la impresión de que allí quien está sentado es la *Sapientia* más que el *sapiens*, y parezca un niño *conceptual* más que





naturalista": M. GÓMEZ RASCÓN, *Theotókos. Virgenes medievales de la Diócesis de León*, León, 1996, pág. 45.

7.-L. FARIÑA COUTO, "El calzado en los siglos del románico", *Rutas Cicloturísticas del Románico Internacional*, n.º XVI (1998), pp. 107-108, alude a este calzado del siglo XI, localizándolo en representaciones de Vezelay y Santiago de Compostela.

8.-Otras invocaciones epigráficas del Alto Garona recogen expresiones similares, como ocurre con el relieve de la Kyriotisa de la iglesia de la iglesia de Saint-Aventin: RES MIRANDA NIMIS MATER DEI ERAT VI NIMIS (M. DURLIAT y V. ALLÈGRE, *Pyrénées romanes*, colección Zodiaque, 1969, pág. 60 y láms. 24-25; Cit: M.ª V. HERRÁEZ ORTEGA, *Op. cit.*, pág. 73). Nótese que esta iglesia se encuentra en la Gascuña, no lejos de Auch, localidad que contó con un monasterio -el de San Orenco- en el que habría de hacer votos Bernardo de Sédillac, abad de Sahagún, arzobispo de Toledo y máximo responsable de los proyectos arquitectónicos del monasterio de Sahagún (J. PÉREZ GIL, "El monasterio románico...").

9.-M.ª A. FRANCO MATA, "Arte medieval cristiano leonés en el Museo Arqueológico Nacional", *Tierras de León*, n.º 71 (1998), pp. 27-59; M. GÓMEZ MORENO, *El arte en España*, Barcelona, 1929, pág. 95.

10.-Agradezco a mi querido amigo Don Maximino Gil González el aviso de esta posible tergiversación.

11.-*Op. cit.*, pág. 76.

12.-*Op. cit.*, pág. 161. La Dra. FRANCO MATA, *Op. cit.* y *Museo Arqueológico Nacional. Edad Media*, Madrid, 1991, pág. 85, ha especulado con la posibilidad de que este tímpano estuviese flanqueado por dos ángeles adoradores.

13.-M. GÓMEZ MORENO, *El arte románico español*, pág. 161.

14.-"Se ha querido retrasar su cronología, sin embargo el rígido hieratismo iconográfico, los esquematismos convencionales que definen anatomía y vestidos, tan próximos a obras de San Isidoro de León, aconsejan no situar su datación muy lejos de 1100": I. G. BANGO TORVISO, *Historia del Arte en Castilla y León*, t. II, Valladolid, 1994, pág. 70.

15.-M. GÓMEZ MORENO, *El arte románico español...*, Esquema de un libro, Madrid, 1934, pp. 157-158 sostiene que la consagración celebrada en 1099 pudo afectar a la denominada Capilla de San Mancio, ubicada a los pies de la iglesia abacial y de la que sólo conocemos algunos aspectos parcialmente. A esta hipótesis se ha sumado recientemente M.ª V. HERRÁEZ ORTEGA (coordinadora), *Op. Cit.*, pp. 58-62. En breve publicaremos un estudio que, bajo el título "Aproximación a la basílica *mire magnitudinis* del Monasterio de Sahagún: catálogo de elementos arquitectónicos mozárabes, nuevas aportaciones y propuestas para su interpretación", atenderá a esta posibilidad.

16.-A. K. PORTER, *Op. cit.*, I, lám. 52 b y 55, menciona la epifanía del tímpano meridional de San Pedro el Viejo (Huesca) y la Virgen y ángeles del tímpano occidental de Cornellá de Conflent (Lleida) como ejemplos de obras de este tipo realizadas a finales del siglo XI o primer cuarto del siguiente.

17.-Podría, eso sí, haber sido recolocada en la Puerta de Nuestra Señora de la cerca de la villa de Sahagún; W. FERNÁNDEZ LUNA, *Monografía histórica de Sahagún y breve noticia de sus hijos ilustres*, Sahagún, León, 1920, pág. 81 de la reedición de F. PACHO REYERO, Sahagún, 1999, se refiere a ésta diciendo que "se llamaba puerta de Ntra. Sra. por tener encima una imagen de piedra de la Virgen". De todas formas esta información no aclara nada, pues ni el P. FERNÁNDEZ la vio allí ni es seguro que se estuviese refiriendo a nuestro relieve.

18.-M. HERRERO DE LA FUENTE, *Colección documental del monasterio de Sahagún*, III, León, 1988, doc. n.º 914, pp. 240-242.

19.-I.ª *Crónica Anónima de Sahagún* (en adelante: I.ª C.A.S.), edición de A. UBIETO ARTEA, Zaragoza, 1987, cap. 15, 20 y 21, pp. 23 y 35-36; R. ESCALONA, *Historia del Real Monasterio de Sahagún*, Madrid, 1782, lib. II, cap. VII, pág. 83 y apénd. III, escr. CXXVII, pp. 493-494. Otra iglesia dedicada a la Virgen es la de Santa María la Nueva, pero aparece documentada por primera vez en el año 1200: J. M. CUENCA COLOMA, *Sahagún, Monasterio y Villa (1085-1985)*, Valladolid, 1983, pág. 71.

20.-J. GUDIOL RICART y J. A. GAYA NUÑO, *Arquitectura y Escultura románicas*, Ars Hispaniae, vol. V. Madrid, 1948, pág. 195: "León se durmió un poco en torno a la sombra de su colegiata. El prestigio lo heredaba el gran foco monástico de Sahagún, que con tremendos alardes de independencia

artística, sólo muy tardíamente mermados, forma escuela de caracteres bien hispánicos". María Elena GÓMEZ-MORENO, *Mil joyas del arte español...*, I, Barcelona, 1947, pág. 126, relacionó esta obra con el maestro de las Platerías de Compostela y su padre, Don Manuel, *Catálogo monumental de la provincia de Zamora*, Madrid, 1927, pág. 185-186, vio semejanzas entre esta pieza y un relieve de la iglesia de Santa Marta de Tera (Zamora): "Categoría de preferencia... tiene un altorrelieve, de piedra pizarrosa, y 97 por 65 centímetros, representando a Cristo sentado bendiciendo y con libro abierto... cuyas letras y el estilo de toda la obra denuncian que corresponde a la primera mitad del siglo XII como la iglesia... El plegado forma bandas paralelas, y todo recuerda puntualmente el tímpano del crucero de San Isidoro en León y la Virgen de Sahagún. Se ignora su antiguo puesto, quizás sobre un altar, y hoy yace arrinconado y sucio a los pies de la iglesia".

21.-M. DIEULAFOY, *El arte en España y Portugal*, Madrid, 1920, pág. 139 y fig. 253; M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de León*, Madrid, 1925, I, pág. 348 y t. II, lám. 532; WEISE, *Spanische Plastik*, t. I, lám. 11. Reutlingen, 1925; A. K. PORTER, *Op. cit.*, t. I, pp. 76-77.

22.-*Op. cit.*, pág. 348. Juan Torbado Flórez cedió varias piezas de su colección para que fueran expuestas en el Palacio Nacional de Barcelona con motivo de la Exposición Internacional de 1929: M. GÓMEZ MORENO, *El arte en España*. Barcelona, 1929.

23.-J. URÍA RÍU, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, vol. II, Madrid, 1948, pág. 226, menciona que el Cristo en Majestad se encontraba en la fecha de la publicación de esta obra en el Museo Arqueológico Nacional. Creemos no obstante que se equivocaba; quizás pudo tergiversar la palabras de Gómez Moreno, al que cita frecuentemente, y confundir la ubicación de la Virgen con el Niño con la del Cristo en Majestad.

24.-M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo...*, pág. 348. Se trata, pues, de un Cristo *siriaco* y no *alejandrino*, como el ya citado de Santa Marta de Tera (M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de Zamora*, pp. 185-186; A. K. PORTER, *Op. cit.*, t. I, lám. 29) o el del deambulatorio de San Saturnino de Toulouse (M. DURLIAT, *La sculpture romane de la Route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Burdeos, 1990, pp. 108-109).

25.-A. K. PORTER, *Op. cit.*, pp. 76-77.

26.-M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de Zamora*, pp. 185-186; R. PUENTE, *La iglesia románica de Santa María de Tera*. León, 1998; J. PÉREZ GIL, "El Camino de Santiago en la comarca de la Cabrera (León)", *Actas del IV Congreso de Asociaciones Jacobeas*, Carrión de los Condes, 1996, pp. 183-186.; *Catàleg d'escultura i pintura medievals (Fons del Museu Frederic Marès/I)*, Barcelona, 1991, pp. 109-110; M. A. GARCÍA GUINEA, *El Románico en Palencia*, Palencia, 1961, lám. 105 y 135. No hemos incluido en esta somera lista de Majestades al Pantocrátor de Santa María de Carracedo (León) por haberse datado su fabricación en el siglo XVI (M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de León*, pág. 413).

27.-Esta pieza ha sido la más profusamente estudiada de todas cuantas componen el patrimonio románico facundino. No debe por ello extrañar que la bibliografía sobre ella sea extensa. A continuación incluimos las referencias más destacadas: P. SANDOVAL, *Las Fundaciones de los Monasterios de la Orden de San Benito...*, Madrid, 1601, pág. 54; A. MORALES, *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Felipe II a los reynos de León, y Galicia, y Principado de Asturias...*, Madrid, 1765, edición de Oviedo, 1977, pp. 34-39; R. ESCALONA, *Op. cit.*, lib. VIII, cap. III, pág. 236; J. AGAPITO Y REVILLA, "Restos del sepulcro del hijo del Conde Ansúrez, en Sahagún", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 16 (1918), pp. 49-55; A. BLÁZQUEZ JIMÉNEZ, "Dos sepulturas medievales interesantes. Sepulcro de Alfonso Ansúrez y sepulcro de Doña Beatriz, nieta de Alfonso X", *Arte Español*, V, 1921, pp. 419-422; M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de León*, pp. 348-349.; A. K. PORTER, *Op. cit.*, I, pp. 75-76; M. GÓMEZ MORENO, *El arte románico español*, pág. 160; M.ª E. GÓMEZ MORENO, *Mil joyas del arte español. Piezas selectas. monumentos magistrales*, Barcelona, 1947, I, pp. 125-126; J. GUDIOL RICART y J. A. GAYANUÑO, *Op. cit.*, pp. 195-196; J. M. CUENCA COLOMA, *Op. cit.*, pp. 44-45; S. MORALEJO ÁLVAREZ, "The Tomb of Alfonso Ansúrez (1093); Its Place and the Role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture", *Santiago, Saint-Denis, and Saint Peter, the reception of the Roman Liturgy in Leon Castilla in 1080*, Nueva York, 1985, pp. 63-100, y *The art of Medieval Spain (a.d. 500-1200)*, Nueva York, 1993, pp. 234-235; M.ª A. FRANCO MATA, "Arte medieval cristiano leonés en el Museo Arqueológico Nacional", *Tierras de León*, n.º 71



(1988), pp. 27-59 y *Museo Arqueológico Nacional. Edad Media*, Madrid, 1991, pág. 85; S. SILVA VERÁSTEGUI, "La escultura funeraria en el románico español", *Hispania Christiana*, 1988, pp. 323-350; M. DURLIAT, *La sculpture romane de la Route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Burdeos, 1990, pp. 197-203; D. HASSIG, "He will make alive your mortal bodies: cluniac spirituality and the tomb of Alfonso Ansúrez", *Gesta*, XXX/2 (1991), pp. 140-153; M<sup>a</sup>. P. SÁNCHEZ PÉREZ, *Op. cit.*, pp. 18 y 60-61; I. G. BANGO TORVISO, *Op. cit.*, pp. 69-70; M<sup>a</sup>. V. HERRÁEZ ORTEGA, *Op. cit.*

28.-B. F. REILLY *El reino de León y Castilla bajo el rey Alfonso VI (1065-1109)*, Toledo, 1989 (1<sup>a</sup> edición inglesa de 1987); C. ESTEPA DÍEZ, *El Reinado de Alfonso VI*, Madrid, 1985, pp. 17-18 y 57.

29.-J. B. GUARDIOLA, *Historia del Monasterio de San Benito de Sahagún*: BN, ms. 1519, f. 261-262.

30.-A. MORALES, *Op. cit.*, pág. 37; R. ESCALONA, *H.S.*, pág. 236, añade que el sepulcro de Alfonso Ansúrez se encontraba enfrente del altar del Santo Cristo.

31.-M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo...*, pp. 348-349.

32.-*Laude o cubierta de mármol del sepulcro de Alfonso, hijo del conde Pedro Ansúrez, procedente de Sahagún, entregada a España por el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard, Cambridge, Massachusetts (E.E.U.U.): homenaje del Museo Arqueológico Nacional (España) al Fogg Art Museum (Estados Unidos de América)*, Madrid, 1932.

33.-S. MORALEJO ÁLVAREZ, "The Tomb...", pp. 63-100.

34.-D. HASSIG, *Op. cit.*

35.-La *dextra dei* saliendo de un cielo de bandas concéntricas la podemos contemplar en obras librerías como el Apocalipsis de Bamberg o el Sacramentario de Enrique II (Ratisbona). En el *Liber Testamentorum* de la Catedral de Oviedo nos encontramos con un esquema parecido, con Alfonso II arrodillado y extendiendo los brazos, como en el caso del joven Ansúrez. Otras representaciones escultóricas coetáneas, aunque ajenas al ámbito funerario, las tenemos en el tímpano del Cordero de San Isidoro de León o el relieve de Pentecostés del claustro de Santo Domingo de Silos.

36.-*Op. cit.*

37.-"...los rostros hinchados de San Isidoro de León, son volúmenes de una incuestionable autoridad, precisamente porque están poco modelados, porque se presentan como máscaras escénicas, talladas a grandes trazos y hechas para ser vistas de lejos en el espacio": H. FOCILLON, *La escultura románica. Investigaciones sobre la historia de las formas*, Madrid, 1986 (1<sup>a</sup> edición de 1931), pp. 205-206. Precisamente una de estas esculturas de la capital leonesa, la del extremo derecho del tímpano de la Puerta del Perdón,

representa a un ángel de estas características mostrando el Sepulcro vacío; J. L. SENRA GABRIEL Y GALÁN, "La portada occidental recientemente descubierta en el monasterio San Zoilo de Carrión de los Condes", *A.E.A.*, n<sup>o</sup> 265 (1994), pp. 57-72, advirtió en su día con acierto la similitud del tratamiento de los paños y rasgos faciales de los capiteles de la portada occidental de la iglesia de San Zoilo con respecto al sepulcro de Ansúrez.

38.-"La représentation d'un évangéliste par son ange est relativement fréquente dans la Péninsule ibérique aux époques préromane et romane": M. DURLIAT, *La sculpture...*, pág. 199. El Prof. Durliat citará como ejemplo una obra leonesa como la Biblia del año 920 de la Catedral de León.

39.-"Beside Raphael are the three other evangelist shown as angels carrying books, according to a formula documented in Anglo-Saxon miniatures and having sculptural parallels in the Auvergne": S. MORALEJO, *The art of Medieval Spain*, pág. 234.

40.-*Op. cit.*, pp. 200-201.

41.-J. PÉREZ GIL, "El monasterio de Sahagún: románico olvidado", *Op. cit.*

42.-M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo...*, pp. 348-349; A. K. PORTER, *Op. cit.*, I, pp. 76; M<sup>a</sup>. E. GÓMEZ MORENO, *Op. cit.*, I, pp. 125-126; M. DURLIAT, *Op. cit.*, pág. 203, ha señalado que "par comparaison avec ses confrères languedociens contemporains (se réfère a las *mesas de altar de Saint-Sernin de Toulouse y de Saint-Alain de Lavaur*) le sculpteur de Sahagún offre des traits particuliers que l'on peut qualifier d'iberiques, car ils trouvent leurs correspondances les plus exactes dans d'autres endroits de la Péninsule".

43.-M<sup>a</sup>. A. FRANCO MATA, "Arte medieval...", pág. 49.

44.-Hemos de recordar que R. ESCALONA, *H.S.*, lib. VIII, cap. III, pág. 236, apunta que el enterramiento de Alfonso Ansúrez constaba de sepulcro y cubierta, por lo que parece que estaría adosado al muro y no en él. Sin embargo también es cierto que se trata de una noticia muy tardía, pudiendo haber sufrido cambios de ubicación.

45.-P. SANDOVAL, *Op. cit.*; A. YEPES, *Crónica General de la Orden de San Benito*, 3 vol., 1609, edición de B.A.E., 3 t., Madrid, 1959; A. MORALES, *Op. cit.*; R. ESCALONA, *Op. cit.*

46.-*Op. cit.*, pág. 126.

47.-"El arte de este sepulcro, en efecto, dimana directamente de la portada principal de San Isidoro de León y hubo además en la misma iglesia otro sepulcro semejante, pues ha aparecido un fragmento con un ala de ángel idéntica": M<sup>a</sup>. E. GÓMEZ MORENO, *Op. cit.*, pág. 126. Las similitudes con el taller isidoriano ya habían sido apuntadas por el padre de Dña. María Elena: M. GÓMEZ MORENO, *El arte románico...*, pág. 160.

48.-*I<sup>a</sup> C.A.S.*, pág. 26.