CABECERA

YACIMIENTO: Monasterio Real de San Benito de Sahagún (Sahagún, León)
MUNICIPIO: Sahagún
PROVINCIA: León
REF. AEHTAM:
REFERENCIA: AEHTAM 5072; ER V, pp. 699-701
N. INV: Museo Arqueológico Nacional (Madrid, Madrid)
TIPO YACIMIENTO: MONASTERIO
OBJETO: Cubierta de sarcófago
TIPO: Mármol

GENERALIDADES

MATERIAL: PIEDRA
SOPORTE: Sarcófago
TIPO DE EPÍGRAFE: Funerario; explanatio
TÉCNICA: INCISION
DIMENSIONES DEL OBJETO:
DIMENSIONES DE LA INSCRIPCIÓN:
NÚMERO DE LÍNEAS: 35
H. MAX. LETRA:
H. MIN. LETRA:
RESPONS. EPIGR.:
REVISORES:
RESPONS. ARQUEOL.:
CONSERV. EPG.: Original
CONS. ARQ.: B
INSCRIPCIONES ADICIONALES:
NUM. INSCRIPCIONES: +3
FORMA:
DIRECCIÓN ESCRITURA:
REVISORES ARQ.:

TEXTO Y APARATO CRÍTICO

TEXTO:

Texto A:
(Crux) In era MCXXXI VI id(us) dec(em)br(is) obiit an[...] et Eilonis comitisse carus filius (Crux)

Texto B:
Dextra Xr(ist)i benedicit Anfusu(m)/ defu/nctu

Texto C:
S(an)c(tu)s/ Ioh(anne)s/ evan/ gelis/ta

Texto D:

Micha/el/ ar/change/lus

Texto E:
Gabriel angel/us

Texto F:
Ra/pha/el/ an/gel(u)s

Texto G:
Mar/cus et/ Lucas/ evan/ ge/lis/te

Texto H:
Ma/the/us/ evan/gelis/ta

Texto I:
Calice

Textos dados por Miguélez Cavero 2011, p. 81-83.

APARATO CRÍTICO:

Texto A :
*Sandoval 1601,*da para la laguna actual quot
fos Petri A ssurez comitisquot
.

TRADUCCIÓN:

COMENTARIO:

Las relaciones entre Mondoñedo y Sahagún pueden sostenerse también desde el punto de vista institucional, al tener en cuenta el papel jugado por el obispo Gonzalo, durante cuyo episcopado se llevó a cabo la remodelación del edificio prerrománico de San Martiño de Mondoñedo para adaptarlo a las nuevas formas de hacer románicas, en las últimas décadas del siglo XI. El obispo Gonzalo procedía de la familia Froilaz, la más poderosa de Galicia en ese momento. Antes de su consagración episcopal, desempeñó el cargo de abad de Sahagún, posición que ocupó, al menos, entre 1063 y 1070. Fue elevado a la condición de obispo por Alfonso VI, siendo una de las figuras más cercanas al monarca y, por tanto, también al conde Pedro Ansúrez, entre los años 1070 y 1108. Tras su nombramiento como obispo de Mondoñedo y su marcha a Galicia, volvió en varias ocasiones a León y Castilla. En este sentido, es relevante señalar que estuvo presente en los concilios de Burgos de 1080 y de Husillos de 1088 y que confirmó algunos de los privilegios reales de Alfonso VI a Cluny. Por todo ello, creemos que compositiva e iconográficamente, las imágenes esculpidas en la cubierta del sarcófago de Alfonso Pérez podrían pertenecer al acervo figurativo que poseía el propio monasterio de Sahagún, repertorio del que procederían también los modelos que podemos ver en otras obras cronológicamente próximas, entre las que destacan el documento de fundación de San Salvador de Villacete, el Beato de Burgo de Osma y el retablo de San Martiño de Mondoñedo. En este sentido, no hemos de olvidarnos de los comitentes de estas obras, todos ellos alrededor de la figura de Alfonso VI y sus aires aperturistas: uno de sus principales magnates, Pedro Ansúrez, el abad Gonzalo, que colaboró estrechamente con el monarca y el arzobispo Bernardo, procedente de Francia e introductor del nuevo rito litúrgico. Teniendo como

referencia la lectura hecha por Sandoval para la parte que actualmente no se conserva, podemos señalar que el epígrafe da noticia de la muerte de Alfonso, hijo querido del conde Pedro Ansúrez y la condesa Eilo, el 6 de diciembre de 1093. Mediante este texto, por tanto, simplemente se da noticia del fallecimiento del hijo del conde. No se trata de un epitaphium sepulcral en el que se recoja el enterramiento del difunto en el sepulcro mediante los términos iacet o requiescit ni tampoco se reivindica su persona. Es, sencillamente, un epitafio necrológico que recoge la fecha del óbito del hijo de un noble. En ellas hay dos aspectos que llaman la atención: el primero se refiere a la utilización de textos diferentes para nombrar a los evangelistas: Juan, figurado como un águila, es descrito como "santo"; mientras que el resto, representados como figuras aladas, son identificados únicamente con su nombre, sin ningún tipo de alusión a su santidad. En segundo lugar, también se hace una diferenciación en el caso de los ángeles. Miguel es identificado como "ARCHANGELVS" mientras que Gabriel y Rafael son "ANGELUS." (Miguélez Cavero, 2011, 79-83)

EPIGRAFÍA Y PALEOGRAFÍA

FTE. LEC.: Miguélez Cavero 2011 p. 81-83.
SIGNARIO: LATINO
SEPARADORES:
LENGUA: LATIN
NÚM. TEXTOS: +3
METROLOGIA:
OBSERV. EPIGRÁFICAS: La cubierta del sarcófago de Alfonso Pérez es una pieza de mármol de doble vertiente, con una ligera pendiente. El vértice de unión entre ambos lados está suavizado por un listel y las dos vertientes fueron decoradas con un programa escultórico.

En uno de los lados de la tapa, que de ahora en adelante llamaremos vertiente A, se disponen linealmente varias figuras. La primera de ellas es un personaje masculino que ofrece sus manos, muy desproporcionadas respecto al resto del cuerpo, hacia la mano que emerge del cielo, representado éste último a través de unas líneas que cobijan estrellas. A continuación, se hallan un águila y dos figuras aladas que portan una cruz y un incensario. Todas ellas van acompañadas por un conjunto de inscripciones que las identifican como Alfonso, el personaje difunto, San Juan Evangelista, el águila, y el Arcángel Miguel y el Ángel Gabriel las dos figuras aladas.

En el otro lado de la cubierta, vertiente B a partir de ahora, hay cuatro personajes. Siguen también una disposición lineal, pero están colocados simétricamente, de manera que hay dos a cada lado de un cáliz, que está situado en el centro. Las figuras de esta vertiente también van acompañadas de inscripciones, que los identifican como el Arcángel Rafael, y tres evangelistas: Lucas, Marcos Y Mateo. Todos ellos portan un libro en una mano y señalan con el dedo índice de la otra hacia el cáliz, que también es identificado por un texto situado sobre él.

Si hacemos un análisis comparativo de la composición de ambos lados de la cubierta podemos observar que se produce un contraste significativo entre la simetría de la vertiente B con respecto a la vertiente A, donde la asimetría es clara. Además, parece como si el artista no hubiera sido capaz de hallar una fórmula compositiva apropiada, de manera que, al menos a primera vista, tenemos la sensación de hallarnos ante un "caos iconográfico". S. Moralejo ya señaló en su momento la posibilidad de que la composición que sirvió de modelo a esta pieza fuera vertical, de manera que el cielo y la mano divina estuvieran en la parte superior de la escena. Es, realmente, la solución que nos parece más probable. Además, creemos que sería factible que el modelo copiado fuera una escena más amplia, con más personajes, de los cuales sólo se

tomaron algunos para trasladarlos a la cubierta.

En cuanto al tratamiento de la figura humana, debemos diferenciar entre la representación del difunto y la que porta el incensario, por un lado, y el resto de los personajes por otro. Aunque todos ellos presentan un rostro frontal, el fallecido y el identificado como Ángel Gabriel, tienen el cuerpo de perfil. En cambio, el resto de los personajes presentan el rostro y el busto frontales, mientras que las piernas están de perfil.

De todas las figuras, la que porta el incensario en la vertiente a es la más trabajada del conjunto de la cubierta. Con su postura de perfil y el objeto que sostiene en la mano consigue imprimir cierto dinamismo al conjunto iconográfico. Esto contrasta con la frontalidad del personaje situado a su lado y también con los del otro lado de la cubierta. Todos ellos han sido esculpidos gracias a una misma plantilla, que se ha utilizado tanto en recto como en verso para conseguir figuras situadas hacia la izquierda o la derecha en función de la dirección deseada.

En cuanto a la vestimenta, todas las figuras de ambos lados de la cubierta visten un brial o túnica talar con mangas estrechas y puños en los que se genera un plegado, cuyo borde está decorado con motivos geométricos. Sin embargo, mientras ése es el único atuendo del difunto, el resto de los personajes porta, encima del brial, un manto. En el caso del personaje que porta el incensario y que, como acabamos de señalar, tiene el cuerpo situado de perfil, su manto le cubre toda la espalda. Es abierto en el pecho, pero se cierra a la altura del cuello. En cambio, los demás personajes, situados frontalmente, portan un manto rectangular, con pliegues ondulados, que les cubre el busto y cae hasta la altura de los codos, dejando los antebrazos y manos libres. Se trata de un manto completamente abierto, de manera que es posible verlo en todo su conjunto y los dos extremos del mismo aparecen representados a ambos lados del cuerpo.

Este tipo de atuendo, con túnica y manto encima que cae hasta los codos remite a las miniaturas del Beato de Burgo de Osma, aspecto ya señalado por S. Moralejo. Creemos, asimismo, que también pueden establecerse paralelismos con la vestimenta que presentan varias de las figuras esculpidas en los capiteles de la catedral de Jaca. Concretamente, en el capitel de la Anunciación, hallamos dos figuras angélicas que flanquean a la Virgen y que van ataviadas de esa manera. Además, ambos señalan con el dedo índice de una de sus manos; en la otra uno porta una cruz y otro podría sostener un libro. En el exterior del templo, en el capitel de Balaam y el ángel, éste último presenta una vestimenta muy similar: túnica hasta los pies y manto con pliegues ondulados que le cubre el busto; es abierto y deja libres de movimiento los brazos y manos. En este caso, la figura angélica va nimbada, blande una espada en la mano derecha y recoge el manto con la izquierda.

Para finalizar con la descripción formal de la cubierta hemos de aludir al trabajo del cabello. En este sentido, debemos de nuevo individualizar la figura que porta el incensario respecto al resto de los personajes. Tiene el cabello rizado, trabajado con trépano, muy cuidado, que contrasta significativamente con el resto de las cabezas. El personaje situado a su lado, que porta la cruz, también tiene el cabello ondulado, pero, a pesar de estar hoy bastante desgastado, no presenta un tratamiento tan perfilado. El resto de los personajes presenta el cabello dividido en dos mitades, a partir de la raya al medio. Es importante señalar que ninguno de los personajes va nimbado, ni los identificados como ángeles ni los evangelistas.

Por lo que respecta al conjunto del programa iconográfico de esta pieza, son varios los aspectos que han llamado la atención de los especialistas. En primer lugar, la propia representación del difunto, que es una

figura vestida y con los ojos abiertos, que extiende sus brazos en una actitud de ofrecimiento. No nos hallamos, por tanto, ante la plasmación gráfica de la elevatio animae, sino ante la presencia de un hombre todavía vivo. Plásticamente, se incide en su imagen corpórea.

En lo que concierne a los paralelismos iconográficos de esta figura, S. Moralejo estableció, de manera muy acertada, el vínculo entre la representación de la figura de Alfonso y la de Oveco Munioz en la miniatura que acompaña al documento de fundación del monasterio de San Salvador de Villacete, que fue realizado en el scriptorium de Sahagún. En ambos casos nos hallamos ante un personaje que, con las rodillas flexionadas, extiende sus brazos hacia la divinidad en una actitud de ofrecimiento. Además, S. Moralejo subraya el carácter funerario de esta miniatura, ya que fue realizada algunos años después de la muerte del donante. Apunta la posibilidad de que ambas imágenes pudieran haberse originado a partir de un mismo repertorio iconográfico funerario.

Junto a la miniatura de San Salvador de Villacete, existen otras obras, próximas al contexto facundino, en las que podemos hallar una figura muy semejante. nos referimos a la representación del monarca que flexiona sus rodillas y extiende sus brazos ante la figura del crucificado en las pinturas murales del panteón de San Isidoro de León. En este caso, la dirección de la figura es la misma que la del documento de Villacete, ya que se trata de una composición vertical. Pero, en este mismo conjunto pictórico hallamos otro personaje en la misma actitud recostada que la de Alfonso Pérez: se trata de la figura de Juan en la bóveda que acoge el tema de la visión de San Juan en el Apocalipsis. Al igual que sucede con la representación de Alfonso, Juan se encuentra en posición horizontal, aunque boca abajo. Presenta las piernas flexionadas y las manos y brazos en una actitud de ofrecimiento muy parecida. Algo posterior es también la representación de la figura de Alfonso II en el Libro de los Testamentos de la catedral de Oviedo.

Otro aspecto que también ha llamado la atención poderosamente a los investigadores que se han ocupado de estudiar esta cubierta es el hecho de que los personajes, identificados por las inscripciones como evangelistas, sean figuras aladas. Sin embargo, en el estudio del profesor S. Moralejo ya fueron señalados un número considerable de ejemplos en los que se puede hallar esta particularidad, comenzando por la Biblia del 960 de la catedral de León, que sería el ejemplo geográficamente más cercano a la cubierta del sarcófago. Según este investigador, a lo largo de los siglos XI y XII tuvo lugar un proceso gradual de mala interpretación, que terminó en una eventual suplantación de identidades entre los ángeles y los evangelistas. Por su parte, M. Durliat ha propuesto que la presencia de las figuras aladas está relacionada con la representación de Cristo a través de la mano divina. El conjunto simbolizaría una teofanía similar a la del Cristo glorioso sentado en el trono, entre los símbolos de los evangelistas y los representantes celestes en las escenas de Cristo en majestad. Se podría interpretar, entonces, que el difunto es representado en el momento mismo de morir, cuando el cielo se abre para él.

Finalmente, es también atípica la representación de Juan mediante su símbolo y no mediante un hombre alado, como el resto de las figuras evangélicas. Además, está separado de todos ellos, ya que se halla situado en la vertiente A, junto al difunto. S. Moralejo también se ocupó de la problemática, haciendo referencia a varios ejemplos en los que se producía una situación similar, entre los que destacaba de nuevo la Biblia del 960 de León. Por otro lado, para este investigador la situación del águila al lado del difunto está relacionada con el significado funerario de ese animal, siendo símbolo de la ascensión de Cristo y de la resurrección del cristiano. El águila acogería, por tanto, dos niveles de significación: la de ser símbolo del evangelista y su propio simbolismo funerario.

Por nuestra parte, nos gustaría señalar la relación iconográfica, que no estilística, entre la cubierta del sarcófago de Alfonso Pérez y otra pieza realizada en un período cronológico próximo. Se trata del frontal de altar de San Martiño de Mondoñedo, fechado entre 1077 y 1100.

Son varias las semejanzas iconográficas de la pieza leonesa con la gallega. A primera vista y, de manera general, el relieve gallego presenta un aparente caos iconográfico similar al del sarcófago de Sahagún. Pero hallamos paralelismos mucho más concretos: en el relieve de Mondoñedo podemos ver también la presencia de figuras aladas que, sin embargo, no son propiamente ángeles, ya que van ataviados con ropas litúrgicas. Se trataría de sacerdotes alados, de manera que las figuras terrenas son parangonadas con las celestiales.

Por otro lado, dos de los sacerdotes-ángeles de San Martiño también extienden, al igual que las figuras aladas de la tapa del sarcófago, sus manos y dedos, aunque en este caso el gesto es distinto, utilizando los dedos índice y corazón en señal de bendición y no únicamente el dedo índice como en el caso del sarcófago leonés.

En tercer lugar, en ambas obras hallamos la presencia del águila, independiente y sola, jugando un papel importante y con dos niveles de significado. Según J. Yarza podría aludir tanto a San Juan como al ave volante que se menciona en el Apocalipsis. Encontramos también cierta similitud en el gesto que realizan dos de los personajes del retablo pétreo, que inclinan su cabeza a la hora de recibir la ordenación sacerdotal, de manera muy similar a la postura de cabeza que presenta el difunto del sarcófago. Se trata de una actitud de ofrecimiento, recogimiento y aceptación. Si la figura de Alfonso se encontrara en posición vertical, la postura de su cabeza sería muy semejante a la de los personajes de la pieza gallega.

Por otro lado, como hemos señalado ya, el modelo copiado en la cubierta pudo ser más amplio, una escena con más personajes, entre los que podrían estar el cordero apocalíptico, que sí podemos ver en el Beato de Burgo de Osma y en Mondoñedo o la representación de Cristo en Majestad, que hallamos también en las obras citadas. Ángeles y evangelistas serían entonces figuras que acompañarían a la Maiestas.

Por lo que se refiere a las filiaciones estilísticas de esta pieza y su lugar en el desarrollo del arte románico, en la década de los años treinta Georges Gaillard señaló que las figuras que ornan esta cubierta no tenían nada de románicas, sino que en ellas sobrevivía una técnica más arcaica. Años más tarde, en uno de los trabajos más profundos y concienzudos sobre esta pieza, S. Moralejo propuso una relación estrecha del sarcófago leonés con la iglesia de San Martín de Frómista, concretamente con los canecillos del ábside, planteando la posibilidad de que el autor material del sarcófago se hubiera formado en el taller palentino. Por su parte, M. Durliat señaló las posibles concomitancias con los retablos de altar pétreos de Saint-Sernin de Toulouse y de Saint-Alain de Lavour. En este sentido, enmarcó la cubierta del sarcófago de Ansúrez en el contexto del nacimiento, en Sahagún, de un estilo muy vigoroso, aunque un poco rudo, que habría tenido lugar a finales del siglo xi en el marco de las relaciones entre Toulouse y Moissac.

Posteriormente, y tras los hallazgos escultóricos de la portada occidental del monasterio de San Zoilo en Carrión de los Condes, J. L. Senra estableció un vínculo entre la cubierta del sarcófago de Sahagún y la escultura del monasterio palentino. Siguiendo la línea marcada por este investigador, E. Valdez del álamo ha señalado que el escultor de San Zoilo pudo ser el puente de unión entre Frómista y Sahagún. Debido a que a finales del siglo XI, la tenencia de la villa de Carrión de los Condes estaba en manos del conde

Pedro Ansúrez, la mencionada investigadora ha sugerido que el conde pudo encontrar al escultor de la cubierta del sarcófago de su hijo en la villa palentina. Por su parte, M. Castiñeiras ha establecido ciertos paralelismos entre los ángeles que forman parte de la procesión funeraria de la portada de platerías de la catedral de Santiago de Compostela con las figuras del sarcófago procedente de Sahagún.

Como señalábamos al comienzo del trabajo, el proceso de impaginatio previo a la labra de los textos de esta pieza estuvo condicionado por la presencia de las imágenes. Fue necesaria una delimitación del campo de escritura en función de los espacios que quedaban entre las figuras.

En este sentido, la cubierta de este sarcófago se distancia respecto a otras piezas funerarias análogas realizadas en un período cronológico cercano. Un análisis sumario de los conjuntos funerarios que se conservan de los siglos XI y XII, en los que el programa iconográfico va acompañado de un corpus epigráfico, delata una situación claramente diferente. Las inscripciones revelan un proceso previo de impaginatio precisa y completa, en un espacio especialmente reservado para los textos.

En ámbito ultrapirenaico es el caso, por ejemplo, de la tapa del sepulcro de Berward de Hildesheim, que fue comparado ya con la pieza leonesa por S. Moralejo. Ciertamente, la estructura de ambas obras es similar y se podrían establecer concomitancias iconográficas. Sin embargo, en el caso alemán la inscripción está situada alrededor de la imagen en un espacio especialmente habilitado para ella y delata un proceso de impaginatio del que todavía quedan restos. Algo similar sucede en la losa sepulcral de Santa Reinheldis, conservada en la iglesia de Riesenbeck (Westfalia) o en las losas sepulcrales de las abadesas Adelhaid I, Beatrix I y Adelhaid II situadas en la cripta de la abadía de Quedlinburg. Todas ellas presentan un modelo similar, con la representación de la difunta en el centro de la losa, rodeada de una inscripción muy cuidada y que, sin duda, responde a un proceso de impaginatio completo y racional previo a su traspaso a la piedra.

Si nos trasladamos a ámbito francés, también es fácil encontrar ejemplos de sepulcros y piezas funerarias en las que los programas iconográficos y epigráficos han sido preparados y pensados de manera paralela, y conviven perfectamente. es el caso, por ejemplo, de la losa funeraria del abad Isarn en la abadía de San Víctor de Marsella, realizada unos años antes que el sarcófago de Alfonso o del sepulcro de Saint Junien, ya del siglo XII y hoy conservado in situ en la abadía de Saint Junien en Haute-Vienne (Vienne).

Sucede algo similar con las piezas producidas en soporte musivario, por ejemplo, en el fragmento que se conserva del mosaico funerario de Guillaume, hijo del conde Robert de Flandes y enterrado en la abadía de St. Bertin o en la losa del abad Gilberto, procedente del monasterio germano de Santa Maria de Laach.

En ámbito pirenaico podemos también hallar algún ejemplo, como la lauda sepulcral de Ferrán de Soler actualmente conservada en el claustro de Elna y atribuida a Ramón de Bianya. Finalmente, en relación con la región más próxima a Sahagún se encuentra el caso del sepulcro de uno de los hijos de Alfonso VIII, conservado en el panteón real de las Huelgas e identificado como el sepulcro de doña Leonor o don Sancho.

Por tanto, creemos que, en el caso del sarcófago de Alfonso Pérez, nos encontramos ante una particularidad de la pieza leonesa, especificidad que, sin embargo, sí comparte con otro relieve procedente del monasterio de Sahagún. se trata del relieve de la Maiestas Mariae, en el que esculpió la figura de la Virgen en posición sedente sujetando a Cristo en su regazo. a su derecha y, ocupando el espacio que deja

libre el trabajo escultórico, se encuentra la siguiente inscripción: “RES MIRA/NDA SAT/IS BENE/COMPLA/CITUR A/BEA/TI/S.” Tanto la imagen esculpida como su inscripción pudieron haber tenido una connotación funeraria, ya que la pieza podría haber estado colocada presidiendo el acceso al panteón real de Sahagún.

Por otro lado, el hecho de que la impaginatio de las inscripciones se viera condicionada por las imágenes en el sarcófago de Alfonso Pérez no el único rasgo distintivo en lo que concierne a la relación entre imagen y texto, que presenta esta obra. En la vertiente A, las figuras y las inscripciones están dispuestas en la misma dirección, de manera que es posible realizar una lectura coetánea de texto e imagen. Éste no es el caso de la vertiente B, donde las figuras están colocadas con los pies hacia la parte exterior de la pieza mientras que el texto mira hacia el interior.

Ante esta particularidad, cabe preguntarse la razón por la cual texto e imagen no se compenetran en la vertiente B, facilitando así una lectura comprensiva de ambos programas a la vez. En este sentido, debemos señalar que la cubierta de este sarcófago no es la única pieza medieval que presenta estas características. A lo largo del período medieval podemos hallar numerosos casos en los que las inscripciones que acompañan a las imágenes presentan disposiciones atípicas. Por ejemplo, destacan aquéllas que se hallan invertidas con respecto a la figura a la que aluden. Así ocurre, por ejemplo, en el bajorrelieve en que se esculpió la representación del abad Gregorio del monasterio de San Miguel de Cuxá.

Si nos trasladamos a otros soportes, por ejemplo, el pictórico, hallamos algo similar en una tabla del siglo XIII, procedente de la iglesia de Santa maría de Pessonada, en Pallars Jussá (Lleida) y hoy conservada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. También parece ser algo que ocurrió en la eboraria, como sucede en una arqueta de finales del siglo XII procedente de Colonia, hoy conservada en el Louvre.

En el caso que nos ocupa, la tapa de lo que fue el sarcófago de Alfonso Pérez, opinamos que este hecho es consecuencia de que el trabajo del autor material de las inscripciones tuvo que verse condicionado por algún motivo, que a su vez tuvo como consecuencia la distinta dirección que adoptan figuras y texto. Tenemos que tener en cuenta que existe una diferencia sustancial entre la manera de trabajar del escultor y la del autor de las inscripciones. El escultor pudo realizar su trabajo libremente, sin impedimentos físicos que le obligaran a esculpir desde un lado u otro. Pudo colocarse ante ambas vertientes para labrar sus figuras. No así sucedió con el ejecutor de las inscripciones, que hubo de actuar únicamente desde un punto concreto. No pudo situarse ante la vertiente B para labrar las inscripciones correspondientes a ésta, sino que realizó todas desde la vertiente A. Además, esta particularidad no sólo influyó en el proceso de creación de la obra, sino que también condicionó al lector posterior. Así, la lectura completa y simultánea de ambos programas, el iconográfico y el epigráfico, sólo es posible hacerla desde una posición muy concreta: ante la vertiente A de la cubierta.

Eso nos lleva a plantearnos cuál fue el motivo que impidió al autor de los textos trabajar desde ambas vertientes. No cabe duda que los textos fueron realizados cuando el programa iconográfico ya estaba terminado, porque, como hemos señalado, las inscripciones ocupan los espacios que dejan libres las figuras. Por otro lado, parece lógico suponer que la pieza fue cambiada de lugar en algún momento que podemos situar entre la finalización del programa iconográfico y el comienzo del trabajo epigráfico. De ahí que el lapicida se encontrara con un impedimento físico a la hora de realizar su labor, mientras que el autor del programa escultórico no tuvo problema alguno.

Creemos que las inscripciones pudieron haber sido hechas cuando la pieza cambió de lugar y fue trasladada al sitio que se le había reservado, siendo éste una pared, un pilar o un muro.

Esto explicaría las dos particularidades epigráficas a las que hemos aludido: en primer lugar, que, cuando el lapicida fue a realizar su trabajo, tuvo que hacerlo desde el único punto que el sarcófago le dejaba libre, es decir la vertiente A. En segundo lugar, hubo también que adaptar sus inscripciones a los espacios que le dejaban libres las figuras, que habían sido ya esculpidas anteriormente. La impaginatio del texto tuvo que adaptarse a la composición de la imagen.

De la descripción de Fray Prudencio de Sandoval llaman la atención varios aspectos. El primero de ellos es que describe a todos los personajes alados como “ángeles”, sin distinguir entre ángeles y evangelistas. ¿No leyó las inscripciones de ambos lados de la cubierta? Por otro lado, al transcribir la inscripción del vértice, lee erróneamente la fecha, ya que en vez de la era 1131, lee 1181. Actualmente una parte de la inscripción se ha perdido y, por ello, la mayoría de los estudios de la segunda mitad del siglo XX que se han hecho sobre esta pieza se han basado en la lectura hecha por él.

Otro de los aspectos sobre los que nos hemos interrogado es si el lapicida que realizó las inscripciones de ambos lados de la cubierta identificó correctamente a los personajes. ¿Debemos interpretar las imágenes y los textos como un todo global? En principio, debido a que las inscripciones de ambos lados de la cubierta fueron realizadas en el mismo período cronológico que el programa iconográfico, la lectura simultánea de imagen y texto no debería plantear ningún problema. Además, lo que sería el punto aparentemente más frágil de la relación icónico-textual de esta pieza, es decir, la representación de los evangelistas alados, ya fue analizado por S. Moralejo, que demostró que no existe ningún problema en identificar a las figuras aladas como evangelistas.

Sin embargo, debemos señalar que la cubierta del sarcófago de Alfonso Pérez no sería la única pieza medieval en la que los personajes son identificados erróneamente por sus inscripciones o, dicho de otra manera, no hay relación exacta entre imagen y texto. Podríamos citar diversos casos en los que esto sucede así. Por ejemplo, procedentes de la tribuna de San Miguel de Cuxá se conservan dos fragmentos con la representación simbólica de los evangelistas Lucas, Marcos y Mateo. El libro portado por el león de San Marcos presenta una inscripción que identifica al personaje como LVCHA, por lo que estamos ante un claro error del lapicida, que ha confundido el personaje con su atributo particular.

Corpus iconográfico y epigráfico tampoco parecen concordar en varias de las escenas esculpidas en la pila bautismal de San Isidoro de León, que ha sido estudiada en profundidad recientemente por la prof. E. Fernández González. Al analizar las caras 1 y 2 de la mencionada pila, ha advertido una serie de desajustes iconográficos que permiten plantear la posibilidad de que el artífice que labró los relieves dispusiera de un modelo para copiarlo, pero que no logró comprender bien. Por ello, al pasarlo a piedra, repitió plantillas, confundió símbolos y ubicó a los personajes en lugares erróneos. A ese desajuste iconográfico se añade otro desajuste epigráfico: el contenido de las inscripciones, a pesar de estar hoy en día muy maltrechas, evidencia una desconexión total respecto a las imágenes a las que acompañan. En este sentido, E. Fernández ha propuesto que los textos pudieron haber sido realizados antes de que las escenas fueran esculpidas. El escultor que acometió los relieves no entendió la relación entre los textos y las imágenes que debía esculpir, a lo que habría que sumar también su dificultad para trasladar a la piedra los modelos iconográficos de los que disponía. El resultado final sería una obra con grandes desajustes plásticos y una evidente discordancia entre imagen y texto.

También, en este sentido, podemos hacer mención al relieve de las dos vírgenes procedente de la basílica de S. Sernin de Toulouse y hoy conservado en el Musée des Augustins de la misma ciudad. La pieza, en la que fueron esculpidas dos figuras femeninas que sostienen en sus manos un león y un cordero, presenta varias inscripciones. Al igual que sucede en la cubierta de Sahagún, los textos ocupan los espacios que dejan las figuras, de manera que su proceso de impaginatio también tuvo que adaptarse y se vio condicionado por, las ya presentes, imágenes. Dos de las inscripciones, SI/G/NV(M) L/E/O/NIS Y S/ I/G/NV(M) AR/E/TIS, hacen referencia a los animales representados, mientras que una tercera está situada entre ambos personajes y presenta una incisión menos profunda que las dos primeras. Esta inscripción es fácilmente leída: H/OC/ FU/IT/ FACT/UM/ T/ TEMPO/ RE/ IULII CE/SA/RI/S. Nos encontramos, por tanto, ante una pieza cuyos programas iconográfico y epigráfico parecen discordar, ya que la imagen es claramente de época románica pero la inscripción remite cronológicamente a época romana. En este sentido, el enigma de la aparente discordancia entre ambos mensajes, el icónico y el textual, ha sido resuelto al plantear que la intención del comitente y, por tanto, del autor material, sería la de crear un falso antiguo.

En el caso del sarcófago de Alfonso Pérez, podemos proponer varias hipótesis sobre lo que pudo ocurrir y la relación icono-textual. La primera de ellas, quizá la más sencilla, es que realmente imagen y texto se corresponden. Estaríamos, por tanto, ante la representación del difunto Alfonso, San Juan, el Arcángel Miguel, el Ángel Gabriel, el Ángel Rafael y los evangelistas Lucas, Mateo y Marcos. En este caso, las inscripciones habrían sido realizadas con posterioridad al programa escultórico por varias razones. Pudo existir cierta premura a la hora de colocar el sarcófago en su sitio, por lo que se dejó para más adelante la labra de las inscripciones. Es posible, asimismo, que éstas fueran colocadas después con el fin de clarificar el mensaje iconográfico.

En segundo lugar, podemos admitir que hubo un error en el transcurso de creación de la pieza. Existiría, entonces, una discordancia entre la imagen y el texto. Lo más fácil es pensar que el error fue del autor de las inscripciones, que se pudo equivocar a la hora de realizar su labor, de manera que no identificó correctamente las figuras que habían sido esculpidas con anterioridad. En este caso, podríamos interpretar a todos los personajes, excepto al difunto y al águila, como figuras angélicas. Pero ¿y si fue el propio escultor el que cometió algún tipo de equivocación, deliberada o no, a la hora de traspasar a la piedra el modelo que estaba copiando? Si se trataba, como hemos señalado anteriormente, de un modelo en el que había más figuras de las que aparecen en la cubierta del sarcófago, ¿pudo el escultor haber confundido o sintetizado el programa iconográfico que estaba copiando?

(Miguélez Cavero, 2011, 74-81, 84-88, 92-94)

OBSERV. PALEOGRÁFICAS: Escritura carolina. Un análisis técnico de todo el corpus epigráfico revela que los textos pertenecen a dos momentos cronológicos distintos. Las inscripciones situadas en las vertientes de la cubierta, realizadas en letra visigótica, pertenecen a los años finales del siglo XI. En cambio, el epitafio situado en el vértice, es de una mano distinta a la que realizó las explanaciones. Además, en él aparecen ya rasgos de la escritura carolina. Por ello, esta inscripción sería algo posterior, aunque, en todo caso, fue esculpida en un marco cronológico que no rebasaría los cincuenta años después del resto de las inscripciones. Por tanto, podríamos enmarcarlo en los primeros años del siglo XII.

Creemos que pudo haber tres momentos o fases en la labra de los textos, dos de ellos próximos cronológicamente y un tercero algo más distanciado. La secuencia sería la siguiente: el término CALICE,

que identifica al objeto situado en el centro de la vertiente B sería la inscripción labrada en un primer momento, de manera coetánea al programa iconográfico. Pudo haber sido el mismo artífice que esculpió el objeto el que lo identificó mediante una explanatio.

El resto de las inscripciones que se encuentran situadas en las vertientes de la cubierta habrían sido realizadas una vez que el sarcófago estaba terminado y situado en su sitio. Cronológicamente sería llevado a cabo en un momento posterior, pero cercano, al de la labra del sepulcro.

Por último, el epitafio que discurre a lo largo del vértice pertenecería a un momento cronológico distinto, siendo realizado unos años más tarde. El hecho de tratarse de un epitafio necrológico y no sepulcral, y de señalar de manera muy concreta la fecha del óbito del noble, parece remitirnos a la estructura que se seguía en los obituarios. En este sentido, podría haber ocurrido que el obituario del propio monasterio de Sahagún recogiera la fecha de defunción del hijo del conde Pedro Ansúrez, como se sabe que obituarios de otros centros recogieron las defunciones de otros miembros de la familia. En este sentido, la cubierta del sarcófago de Sahagún presenta una situación similar a la de losa sepulcral del abad Isarn de San Víctor de Marsella. En ésta última, cuya escultura e inscripciones pertenecen a un período cronológico de entre 1070-1080, se añadió a principios del siglo XII otra línea de texto en la que se informa de la fecha del óbito del abad, constando así la data precisa de su muerte. Por tanto, en ambas piezas, en un período algo posterior al de su decoración escultórica y la realización de su corpus epigráfico, se añadió más información sobre el difunto, concretamente la fecha de su defunción.

En el caso que nos ocupa, la fecha del obituario pudo haber sido trasladada a la piedra con el deseo de que la memoria del joven perdurara en el tiempo. Pero, además, posiblemente también con una finalidad litúrgica y funeraria, concretamente con las prácticas litúrgicas del momento, vinculadas a Cluny y al establecimiento del nuevo rito en Sahagún, como ha señalado ya D. Hassig.

La segunda de las cuestiones que nos hemos planteado está relacionada con la causa que pudo motivar la realización de las inscripciones una vez que la pieza ya había salido del taller escultórico. Creemos que para intentar dar una solución a este interrogante debemos volver a la figura del difunto y al momento de su defunción. En este sentido, hemos de poner de relieve que 1093 fue un año aciago para la familia real leonesa y su entorno, produciéndose varias muertes importantes en el seno de la familia y la corte de Alfonso VI. En primer lugar, es el año de la muerte de la reina Constanza de Borgoña. Pero, además, en el mismo período se produjo el óbito del conde Martín Alfonso, hermano de la condesa Eilo y, por tanto, cuñado de Pedro Ansúrez. Fue otro de los nobles más cercanos al monarca y su desaparición se produjo en abril de 1093. Finalmente, es el año de la defunción de Alfonso, hijo de Pedro Ansúrez y su mujer Eilo. Los tres difuntos: la reina, el noble y el sobrino de éste, fueron enterrados en el monasterio de Sahagún y, de los enterramientos de los tres, dan noticias las fuentes de época moderna. Por ello, podemos suponer que fue un momento de gran actividad en los talleres escultóricos del cenobio, como también lo estaba siendo la empresa arquitectónica en estos años. En ese contexto creemos que podría analizarse la razón por la cual el sarcófago de Alfonso Pérez pudo tener varias fases de elaboración. (Miguélez Cavero, 2011, 83-84, 90-92)

CONTEXTO ARQUEOLÓGICO

FECHA HALLAZGO:
CIRCUNSTANCIAS HALLAZGO:
DATACIÓN: Siglos XI-XII. (Miguélez Cavero, 2011)
CRIT. DAT.:

CONTEXTO HALLAZGO: Cuando la pieza fue hallada en las primeras décadas del siglo XX, se encontraba en el cementerio del monasterio de San Benito de Sahagún, reutilizada sobre la fosa de Don Manuel Guaza. Sin embargo, ésta no fue su ubicación primigenia. Anteriormente, el sarcófago debía encontrarse en la iglesia. Allí es donde lo sitúa Romualdo de Escalona en el siglo XVIII, mencionando que su cubierta contenía un epitafio. Un siglo antes, en 1601, Fray Prudencio de Sandoval también describe la pieza en el interior del templo, a la altura del coro: “Arrimada al otro pilar del coro, que corresponde a este, está la sepultura de un hijo del conde don Pedro Assurez de Valladolid en vna arca de piedra, como jaspe cardeno, con vnos angeles de media talla en la tapa y en el borde con letras góticas: In Era M.C.LXXXI. Sexto Ius Decembris. Obiit Anfons Petri Assurez Comitis et Eylonis Comitisse Charus Filius. Fray Prudencio de Sandoval utiliza la expresión “la sepultura estaba arrimada al otro pilar”, que podemos interpretar como que el sarcófago estaba, literalmente, contra el pilar. Al contrario de lo que ocurre con su lectura equivocada de la data, la ubicación que describe Sandoval del sarcófago del hijo de Pedro Ansúrez parece acertada, ya que coincide con la descrita por Ambrosio de Morales en el siglo XVI. Ésta, que es la descripción más antigua del monasterio que se conserva actualmente, describe también la pieza a la altura del coro de la iglesia, donde se hallaban los sepulcros del arzobispo don Bernardo de Toledo y de Alfonso. Anteriormente al siglo XVI, esta pieza pudo haber estado ubicada en el panteón real del monasterio, al menos hasta el siglo XIII, como ya han señalado los profesores C. Cosmen, M. Herráez y M. Valdés. Teniendo en cuenta todas las fuentes señaladas, creemos que podría ser factible que el sarcófago de Alfonso Pérez pudiera haber sido colocado, tras su labra escultórica, en el interior del panteón, contra un espacio determinado y que las inscripciones pudieron haber sido realizadas cuando la pieza ya estaba colocada en ese lugar. En 1918, fue descubierta en el cementerio del monasterio y estudiada por J. Agapito y Revilla y Manuel Gómez Moreno. En 1926 fue comprada por un anticuario de Madrid, quien la revendió al Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard. Posteriormente, en 1932, el gobierno de la República Española canjeó esta pieza por otras románicas y, desde entonces, se conserva en el Museo Arqueológico Nacional. (Miguélez Cavero, 2011, 73 y 88-89).

OBSERVACIONES ARQUEOL.:

BIBLIOGRAFÍA

ED. PRINCEPS:

BIBL. FILOL: AEHTAM 5072; ER V, pp. 699-701; Prado-Vilar, Francisco (2020) “El despertar de Endimión: belleza, tiempo y eternidad en la escultura románica y su devenir fotográfico”, Codex Aquilarensis 35, pp. 223-251. Miguélez Cavero, Alicia (2012) "La Impaginatio como punto de partida: la relación entre texto e imagen en la cubierta del sarcófago de Alfonso Pérez procedente de Sahagún", en Encarnación Martín López, Vicente García Lobo (coords.) Impaginatio en las inscripciones medievales, León, Universidad de León, pp. 71-98. Franco Mata, Ángela (2010) Arte leonés fuera de León (siglos IV-XVI), León, pp. 260-265. Franco Mata, Ángela (2008) “Panorama general del románico español a través de los fondos del Museo Arqueológico Nacional”, en Enciclopedia del románico, Madrid, Aguilar de Campoo, pp. 132-282. Martínez de Aguirre, J. (2003) “La memoria de la piedra: sepulturas en espacios monásticos hispanos (siglos XI y XII)”, en Monasterios románicos y producción artística, Aguilar de Campoo, pp. 131-160, especialmente pp. 144-145. García Guinea, Miguel Ángel y Pérez González, José Mª (dirs) (2002) Enciclopedia del románico en Castilla y León, León, 5, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, pp. 699-701. Sánchez Ameijeiras, Rocío (2000) El patrimonio artístico de San Benito de Sahagún. Esplendor y decadencia de un monasterio medieval (coord. M. V. Herráez Ortega), Sahagún, pp. 72-73. Sánchez Ameijeiras, Rocío (1993) “El sarcófago de Alfonso Ansúrez”, Catálogo de la Exposición Santiago. Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela, Santiago, pp. 376-377. Hassig, D. (1991) "He will make alive your mortal bodies: cluniac spirituality and the tomb of Alfonso Ansúrez”, Gesta XXX/2, pp. 140-153 Durliat, Marcel (1990) La sculpture romane de la route

de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle, Mont-de-Mansard, pp. 197-203. Moralejo Álvarez, S. (1985) “The Tomb of Alfonso Ansúrez (+1093): its place and the role of Sahagún in the beginnings of spanish romanesque sculpture”, en Santiago, Saint-Denis, and Saint Peter. The Reception of the Roman liturgy in León-Castille in 1080, Nueva York, pp. 63-100. Gaillard, G. (1938) Les débuts de la sculpture romane espagnole. León, Jaca, Compostelle, París. Fernández Rodríguez, M. (1932-1933) “La lauda sepulcral del infante Alfonso Ansúrez”, Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Tomo 1, 2, pp. 140-143. Kingsley Porter, Arthur (1928) Spanish Romanesque Sculpture, París, vol. 1, pp. 59-60 y lámina 44. Gómez Moreno, Manuel (1925) Catálogo Monumental de España. Provincia de León, Madrid, vol. I, pp. 348-349 y vol. II, láms. 533-544. Agapito Revilla, Juan (1918) “Restos del sepulcro del hijo del conde Assúrez, en Sahagún”, Castilla artística e histórica. Boletín de la sociedad castellana de excursiones, XVI, núm. 183, pp. 49-55. de Sandoval, Fray Prudencio (1601) Primera parte de las fundaciones del glorioso Padre San Benito que los reyes de España fundaron y dotaron, desde los tiempos del Santo hasta que los moros entraron y destruyeron la tierra. Y de los santos y claros varones d’esta sagrada religión que, desde el año DXL, que San Benito embió sus monges, hasta el año DCCXIII, que fue la entrada de los moros africanos, han florecido en estos monesterios, Imprenta de Luis Sánchez, Madrid, fol. 74r.

BIBL. ARQUEOL:

IMÁGENES



Fig. 1 Cubierta del sarcófago de Alfonso Pérez Madrid, Museo Arqueológico Nacional Procede del monasterio de San Benito de Sahagún ©Miguel Calleja Puerta

1



Fig. 2 Cubierta del sarcófago de Alfonso Pérez (detalle) Madrid, Museo Arqueológico Nacional Procede del monasterio de San Benito de Sahagún ©Miguel Calleja Puerta

2



Fig. 3 Cubierta del sarcófago de Alfonso Pérez (detalle vertiente A) Madrid, Museo Arqueológico Nacional Procedente del monasterio de San Benito de Sahagún ©Miguel Calleja Puerta

3



Fig. 4 Cubierta del sarcófago de Alfonso Pérez (detalle vertiente B) Madrid, Museo Arqueológico Nacional Procedente del monasterio de San Benito de Sahagún ©Miguel Calleja Puerta

4