

LOS SEPULCROS DE LA SALA CAPITULAR DEL MONASTERIO DE SAN ANDRÉS DEL ARROYO (PALENCIA)

por Etlvina FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

El monasterio de San Andrés del Arroyo, existente ya en 1181, es un edificio emparentado artísticamente con el de las Huelgas de Burgos, y sirvió desde su origen como casa a una comunidad cisterciense femenina (1). De su fábrica primitiva conserva en la actualidad, la iglesia, el claustro y la sala capitular, recinto este último, que alberga los sepulcros que serán objeto de nuestro estudio. Uno de ellos pertenece a la abadesa fundadora y el otro, según la tradición, a una sobrina y sucesora suya.

Sobre la ascendencia de la primera, doña Mencía, las noticias no son muy abundantes ni precisas. En una copia del Libro Becerro de San Andrés del Arroyo que hoy se guarda en el Archivo del Monasterio se la menciona como: "infanta de Castilla, hermana que se dice de la infanta doña Verenguela,

(1) Sobre la historia del monasterio de San Andrés del Arroyo se consultaron los fondos documentales de su archivo, especialmente, el *Tumbo del Real Monasterio de San Andrés del Arroyo. Año 1664*. (Renovóse en 1704, siendo Abadesa la Sra. Doña Cathalina de Berg^a y Priora doña Manuela Osorio y Confesor el Padre Predicador Fray Baltasar de Garay y Mayordomo el Padre Fray Benito de Mollinedo, hijo de Osera, casa Imperial del Reino de Galicia) y el *Libro Becerro de San Andrés del Arroyo*, Orden de N.P.S. Bernardo. Hecho y ordenado, siendo Abadesa la M. III^a Sra. Doña Ignacia Francisca de Rávago y Rios... Priora Doña Ana Josefa de la Cuesta y Velarde. Año 1791. Los documentos publicados comprenden los trabajos de R. MORO, *Diploma inédito de Alfonso VIII. Historia del Monasterio Cisterciense de San Andrés del Arroyo y Municipio de Perazancas*. "B.R.A.H.", t. XXVI, 1895, pp. 276-281 y VIGNAU, *Documentos del Monasterio Cisterciense de San Andrés del Arroyo, existentes en el Archivo Histórico Nacional*. "B.R.A.H.", t. XXXVI, 1900, pp. 229-233. Dentro del grupo de fuentes y catálogos impresos, hay que señalar a J. M.^a QUADRADO y su obra *Recuerdos y bellezas de España. Valladolid, Palencia y Zamora*, Madrid, 1861; REVILLA, VIELVA y NAVARRO GARCÍA, *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*. (Partidos de Cervera, Pisuerga y Saldaña), Palencia, 1939, pp. 196 y ss. y J. M.^a DE AZCÁRATE Y RISTORI, *Monumentos españoles*, t. II, Madrid, 1954, pp. 457-458. Cierta interés presenta la monografía de ALMARAZ, *El Real Monasterio de San Andrés del Arroyo (Palencia)*. "B.R.A.H.", t. XXXVI, 1900, pp. 210-229. Se incluye en las siguientes obras generales: LAMPÉREZ Y ROMEA, *Historia de la arquitectura cristiana*, t. III, Madrid, 1930, p. 352; TORRES BALBÁS, *Arquitectura gótica*, "Ars Hispaniae", t. VII, Madrid, 1952, p. 110 y GARCÍA GUINEA, *El románico en Palencia*, Palencia, 1961, pp. 196-201.

hijas ambas del rey don Alonso el séptimo" (2). También se consideró indistintamente sobrina de dicho monarca (3) y "sobrina del rey Alfonso VIII el de las Navas" (4), lo cual —esto último— no parece exacto, si se tienen en cuenta los calificativos que le otorga este soberano en el año 1219, sin alusión concreta y específica a un parentesco próximo, en el documento de donación al monasterio de San Andrés de la villa de La Vid, en el que se lee: "e por ruego de nuestra *amiga* Doña Mencía, onrada condesa que siempre amamos, e por sus merescimientos de lealtad facemos carta de donación a Dios y al Monasterio de Sant Andrés del Arroyo e a vos doña Mencía, *condesa* e abadesa" (5).

En otro documento de don Juan II, firmado en Medina del Campo el 2 de diciembre de 1410, se dice del monasterio de San Andrés del Arroyo que "es fundado por la condesa doña Mencía señora que fue de Lara e por los reyes donde nos venimos". A propósito de este texto opina el obispo palentino Almaraz que, probablemente esta abadesa "fue nieta de algún magnate de los condes de Lara, quizá de don Rodrigo González", suposición que fundamenta el hecho de que los escudos que aparecen en el sepulcro se adornen con los blasones de los Lara (6).

La personalidad y relevancia de esta señora quedan bien patentes en el hecho de que estuviese presente en el capítulo de su Orden celebrado en Burgos el 27 de abril de 1189, con motivo de la fundación del monasterio de las Huelgas, al que acudió junto con los obispos de Burgos, Palencia, Sigüenza y varios abades cistercienses, formando desde entonces parte de la Comisión visitadora (7).

No se conoce con exactitud la fecha de su muerte, pero el hecho de que se la mencione en donaciones otorgadas al monasterio palentino en 1226 y que en 1228 aparezca citada como abadesa una doña María, hace suponer, que probablemente falleció en 1227 (8).

(2) *Libro Becerro*, fol. 29r.

(3) Así se menciona en una carta que se conserva en el Archivo monástico y que dirige un tal Diego de Lecuna al capellán del monasterio don Emilio Hidalgo, fechada en Palencia el 3 de agosto de 1931, donde se le da cuenta, en un avance, de los estudios que está efectuando sobre el monasterio y su primera abadesa.

(4) El citado Diego de Lecuna hace esta precisión errónea respecto a la noticia de la nota anterior, en otra carta fechada también en la ciudad de Palencia el 22 de julio de 1933, dirigida a sor María del Pilar Bravo, en San Andrés del Arroyo.

(5) *Libro Becerro*, fol. 102r y ALMARAZ, *ob. cit.*, p. 217.

(6) *Ob. cit.*, p. 217 y J. GONZÁLEZ, *El reino de Castilla y León en la época de Alfonso VIII*, t. I, Madrid, 1960, pp. 522-524.

(7) ALMARAZ, *ob. cit.*, pp. 213-214, que recoge un fragmento de los *Anales Cistercienses* reunidos por MANRIQUE.

(8) En otra carta fechada en Palencia el 20 de julio de 1931, y que se guarda también en el Archivo del monasterio, el ya citado don Diego de Lecuna se dirige al capellán don Emilio Hidalgo en estos términos sobre la personalidad de la abadesa: "Esta buena señora fundadora fue una andariega y movediza, pues la documentación demuestra cuánto corrió, y la muerte la sor-

Por el alma de doña Mencía “se hacían antiguamente dos memorias al año, con mucho número de sacerdotes que se juntaban y pagaba el convento y hoy —año 1664—, están reducidos a dos aniversarios cantados que dice el convento y a dos misas cantadas que dice el confesor; el uno se celebra el 12 de marzo y el otro el 22 de noviembre, y se lee en capítulo la cláusula siguiente en un colectáneo o collecta antigua: *Celebratur festum sancti Pape, Eodem die observatio Sancte Recordationis ac religiosa memoriae illustrissime ac preclarissime Menzie, pia in Christo hujus agregationis Mater et domino duce, istius Monasterii prime adificatus*”(9).

Una bella loa que se hace de su persona se contiene en la obra de fray Antonio de Heredia(10): “La bienaventurada Mencía Virgen fundadora y abadesa del monasterio de Arroyo, de nuestra Sagrada Familia Cisterciense, que la honró con el menosprecio del siglo y de su nobleza y riquezas y con su vida ejemplar en continuas oraciones, vigiliias, lágrimas, ayunos y otras penalidades en que la halló una santa muerte, año de... (se interrumpe el texto)”.

En 1228, la ya citada doña María, también condesa y, según la tradición, sobrina de la anterior, empuña el báculo abacial de San Andrés del Arroyo. Las noticias sobre su paso por el monasterio son muy escasas y se refieren exclusivamente a donaciones y compras de tierras y otros bienes; su figura parece eclipsada por la personalidad de su antecesora(11).

La última mención de doña María, recogida en el Libro Becerro, pertenece a una escritura firmada el 4 de abril de 1266 ante el notario fray Garcia de Ferreras, en la cual Fernando García y su mujer Sancha otorgan bienes al monasterio de San Andrés del Arroyo y a su abadesa doña María(12). Sin embargo, opinamos que en la copia de este documento existe algún error, ya que se incluye en el citado libro otra cesión correspondiente al mes de febrero del mismo año, en la cual Juan Núñez, vasallo de Santa María, señor de Albarracín, Nuño González y su hermano donan varias tierras a este monaste-

prendió fuera del convento por ella fundado, aunque el cadáver se le trasladó y enterró, no donde hoy se halla (en la Sala Capitular), sino en otro sitio diferente”. No cita las fuentes documentales en las que encontró estas noticias; únicamente hace referencia a un libro de un autor inglés, que no lo vende sino que “lo regala a aquellos amigos que le ayudaron en las pesquisas”.

(9) Arch. Monas. S. Andrés, *Tumbo*, fol. 81r y v.

(10) *Vidas de Santos bienaventurados y personas venerables de la Sagrada Religión de N.P.S. Benito, patriarca de religiosos*, t. II, Madrid, 1685, p. 163.

(11) En 1228 la abadesa doña María sostuvo pleitos con los Caballeros Templarios que pretendían el dominio sobre Dehesa de Romanos y otros lugares. Soluciona el problema años más tarde firmándose avenencia el 6 de julio de 1256 (REVILLA, VIELVA y NAVARRO GARCÍA, *ob. cit.*, pp. 197-198). En 1256 Alfonso X otorga un privilegio al monasterio y a su abadesa doña María, en el que le concede 300 maravedís anuales de la nueva moneda (*Libro Becerro*, fol. 42r). En 1263, don Pedro Guzmán, adelantado Mayor de Castilla, le hace donación de ciertos bienes (*Libro Becerro*, fol. 293r). En el Archivo del monasterio se conservan además, firmadas por doña María, una carta de compra de 1263 y otra carta mandato de 1265.

(12) *Libro Becerro*, fol. 259r.

rio, siendo su abadesa doña Mayor Alfonso, quien desde 1266 es mencionada como abadesa de esta comunidad (13).

Las noticias documentales que se conservan en el archivo monasterial, relativas a los sepulcros que nos ocupan son muy parcas y proporcionan escasas luces al respecto. En el antiguo Tumbo del monasterio (14) se dice de ellas que "tiénese por tradición que están enterradas en el capitulo de este monasterio dos señoras infantas, en dos sepulcros grandes levantados del suelo". Sin embargo, la representación del báculo abacial en las tapas de ambos sarcófagos, la aparición de los escudos de la casa de Lara, la tipología de dichos sarcófagos y la estilística de los relieves ornamentales, encajarían cronológicamente en el siglo XIII, coincidiendo con las épocas que doña Mencía y doña María dirigieron los destinos de este monasterio.

Las dos piezas son de tipo exento, modelo muy difundido en la península durante la referida centuria (15).

I. EL SEPULCRO DE DOÑA MENCÍA

Está situado en la actualidad en el centro de la sala capitular; es de piedra calcárea y se encuentra en buen estado de conservación, sin restos de policromía. Las dimensiones aproximadas son: 2,28 × 0,95 × 0,80 metros (figs. 1, 2 y 3).

La urna se eleva sobre soportes de piedra, uno de cuyos lados remata en dos prótomos de león, de aspecto feroz, con pobladas melenas, fauces entreabiertas (fig. 4) (16) y con fuerte sentido simbólico y funerario (17).

(13) *Ibid.*, fol. 71r.

(14) Fol. 81r.

(15) Recuérdense los bellos e interesantes ejemplos de las Huelgas de Burgos. Villarcázar de Sirga y Aguilar de Campoo, entre otros. M. ASSAS, *Sepulcros de Aguilar de Campoo*, "Museo Español de Antigüedades", t. II, Madrid, 1873. R. de ORUETA, *La escultura funeraria en España. Provincias de Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara*, Madrid, 1919. M.^a Elena GÓMEZ MORENO, *Breve historia de la escultura española*, Madrid, 1935, p. 37. M. GÓMEZ MORENO, *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos*, Madrid, 1946, p. 16. E. PANOFSKY, *Grabplastik*, Colonia, 1946, p. 43. A. RUBIO SALÁN, *Villarcázar de Sirga y su templo*, "Institución Tello Téllez de Meneses", t. VIII, Palencia, 1952, pp. 27-45. R. del ARCO, *Sepulcros de la Real Casa de Aragón*, Madrid, 1945, p. 17. *Idem. Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954, p. 14. M.^a Ángela FRANCO MATA, *Escultura funeraria en León y provincia*, Madrid, 1951. *Idem. Escultura gótica en León*, León, 1976. C. J. ARA GIL, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977.

(16) El sentido de dichos soportes como aislamiento de los sarcófagos del suelo se advierte ya en el siglo X y paulatinamente, estos apoyos se van convirtiendo en grifos o leones en épocas posteriores (M. GÓMEZ MORENO, *El Panteón Real*, p. 8 y R. del ARCO, *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, p. 15).

(17) CHAMPEAUX, *Introduction au monde des symboles*, Zodiaque, 1972, p. 275; G. FERGUSON, *Símbolos y signos del arte cristiano*, Buenos Aires, 1956, p. 18; PÉREZ RIO-

Las cuatro caras de la urna poseen la misma decoración; una banda con retículas esculpidas en dos planos enmarca la superficie en que se disponen los motivos heráldicos: seis en las paredes laterales, dos en la zona correspondiente a la cabecera y uno en la de los pies. El tramo a decorar se divide en espacios iguales, mediante columnas de recuerdo románico. En el campo del escudo se ordenan los blasones, consistentes en dos calderas superpuestas, con pequeñas bandas horizontales que indican azur; de los extremos de sus asas afloran las cabezas de monstruos con las fauces abiertas y largas lenguas colgantes (figs. 2 y 5)(18).

La tapa presenta dos vertientes y el ángulo achaflanado (fig. 3). En los tramos verticales se repiten los motivos heráldicos de la urna, seis a cada lado, en sentido perpendicular al eje del sarcófago. No aparecen entre ellos las columnillas intercaladas de las paredes. Las aristas de la tapa se suavizan con una media caña perlada.

El motivo ornamental de la parte superior, achaflanada, consiste en un báculo abacial, atributo de la abadesa como pastora de la comunidad, símbolo del poder y de la fe (19). Técnicamente está ejecutado de un modo muy sencillo, en bajorrelieve, pertenece al tipo "pedum" del mundo clásico, muy empleado en la Edad Media, con la voluta bastante desarrollada. A pesar de la simplicidad de sus trazos se perciben claramente las tres partes más significativas: la voluta, que aparta del mal y orienta al bien, se interpreta como símbolo de la solicitud pastoral; su curvatura triple remata en una pequeña cabeza monstruosa, que recuerda las descritas anteriormente en los blasones, mo-

JA, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, 1962, p. 226; CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1969, p. 283. Véase también sobre el mismo tema la obra de W. WEISBACH, *Reforma religiosa y arte medieval*, Madrid, 1944.

(18) Es el motivo heráldico de la casa de los Lara, cuyas armas son "de gules, con dos calderas puestas en palo, jaqueladas de oro y sable y gringoladas de ocho cabezas de sierpe de sinople" (A. GARCÍA CARRAFFA, *Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana*, t. 46, Madrid, 1919 y ss. art. Lara.) Véase también: CADENAS ALLENDE, *Documentación nobiliaria procedente de la Cámara de Castilla, que se conserva en el Archivo del Ministerio de Justicia*, "Hidalguía", Madrid, 1961. L. B. DE SALAZAR Y CASTRO, *Historia genealógica de la casa de Lara*, 3 vol. Madrid, 1696-97. Dichos motivos se disponen de forma muy similar en la urna del sepulcro de Fernán Pérez de Guzmán, en el monasterio de Silos y en fragmentos conservados en la Huelga de Burgos, que probablemente pertenecieron al sarcófago de la Sala Capitular.

(19) CIRLOT, *ob. cit.*, p. 104 y PÉREZ RIOJA, *ob. cit.*, p. 90. El báculo "simboliza el alivio, el arrimo o consuelo, por esa razón el báculo de los peregrinos es atributo de muchos santos famosos por sus viajes y peregrinaciones".

Como atributo pastoral; el báculo se menciona por primera vez en el canon XXVIII del IV Concilio de Toledo, año 633, cuando se hace alusión a los ritos con que se vuelve a ordenar a los obispos que han sido depuestos: "Episcopus, presbyter aut diaconus si (a) gradu suo iniusti in secunda synodo innocens repperiatur, non potest esse quod fuerat recipiat orarium, annulum et baculum" (*Concilios visigóticos e hispano-romanos*; edición preparada por José Vives, con la colaboración de Tomás Marín y Gonzalo Martínez, Barcelona, 1963, pp. 202-203).

tivo repetidísimo en piezas de orfebrería de épocas variadas. La parte intermedia, que sirve de apoyo, con sus adornos pertinentes, significa que el obispo, o en este caso la abadesa, deben conducir a su grey. Finalmente, la parte inferior, en agujón o "stimulus", simboliza la diligencia y entusiasmo que debe presidir su labor pastoral.

Sobre la voluta del báculo, aparecen también en bajorrelieve, una roseta nervada, inscrita en un círculo.

En el testero de la cabecera, se esculpieron una serie de escenas bíblicas. Preside esta composición la Crucifixión, símbolo de la salvación y tema central de la iconografía cristiana. En torno a ella, sin solución de continuidad entre unas figuras y otras, se disponen varios pasajes evangélicos: la Anunciación, la Natividad, la Adoración de los Reyes y la donante. Completan el conjunto, adoptándose al marco, dos ángeles turiferarios, a ambos lados de la cruz (figs. 1 y 5)(20).

Análisis iconográfico

1. *La Crucifixión.* La escena central representa la Crucifixión, con la figura de Cristo vivo, reinante desde la cruz, a modo de los viejos modelos tradicionales del siglo XI(21). No alcanza el patetismo de los Cristos sangrantes de las visiones de Santa Brígida(22) o de aquellos otros impregnados del fuerte misticismo de las predicaciones de San Francisco. Iconográficamente responde al modelo sirio(23). La anatomía está muy poco detallada y no se advierte la llaga del costado(24). La disposición de las piernas es forzada y los pies cruzados, fijados con un clavo, tallados en bloque, el derecho sobre el izquierdo. Dicha postura, difundida a partir del siglo XIII, la fijación de los pies a la cruz con un solo clavo se atribuye a los albigenses, que presentaron así la figura de Cristo para subrayar su mayor escarnio(25), generalizándose esta

(20) Véase la obra de A. SANCHO CAMPO, *El arte sacro en Palencia*, t. III, Palencia, 1971, lám. 5.

(21) Consúltense las obras siguientes: MÂLE, *L'art religieux du XIIIe. siècle en France*, Paris, 1924, p. 83; BRÉHIER, *Les origines du crucifix dans l'art religieux*, Paris, 1904; RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, Paris, 1958, pp. 462 y ss. C. J. ARA GIL, *Los crucifijos románicos en la provincia de Valladolid*, "B.S.A.A.", t. XXXVI, Valladolid, 1970, pp. 483-491 y Dom HESBERT, *Le problème de la Transfixion de Christ*, Paris, 1940.

(22) Véase la obra: *Celestiales revelaciones de Santa Brígida, princesa de Suecia, aprobadas por varios Sumos Pontífices y traducidas de las más acreditadas ediciones latinas por un religioso doctor y maestro de Sagrada Teología*, Madrid, 1901.

(23) C. J. ARA GIL, *Los crucifijos...* pp. 483-491; *Idem. Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, p. 66.

(24) P. THOBY, *Le crucifix des origines au concile de Trente. Étude iconographique*, Nantes, 1959, p. 92.

(25) Lucas de TUY, *De altera vita, fideique, controversiis adversos Albigensium errores libri III, nunc primum in lucem prolati, notisque illustrati a P. Jéanne Mariana*. S.I. Ingols-

posición a partir de esas fechas(26). Se cubre con el "perizonium" o paño de pureza(27).

La cruz, latina, se trabajó en bajorrelieve, con trazado impreciso para adaptarse al marco. Quizá por falta de espacio no se representó en la parte superior de la misma el "titulus" o escritura trilingüe. Tampoco aparece el "supedaneum"(28). Completan la escena la Virgen y San Juan, a ambos lados de la cruz, siguiendo el modelo compositivo más simple, difundido durante el período románico(29). En dichos personajes se advierten los gestos de dolor tradicionales(30).

En el espacio libre, sobre la escena de la Crucifixión, aparecen dos figuras alegóricas, dos ángeles turiferarios que vuelan sobre la cruz, símbolo de las plegarias que se elevan al cielo. Se trata, en esta pieza, de dos imágenes muy expresionistas, en escorzo, de las cuales se muestra la cabeza, el cuello y un largo y desproporcionado brazo que lanza el incensario; las alas desplegadas se adaptan al marco(31).

2. *La Anunciación*. El tema de la Anunciación, en los relieves del sepulcro de doña Mencia, es el comienzo de unas escenas que, presididas por la Crucifixión, decoran la tapa en la zona de la cabecera (fig. 5). Ilustra el pasaje evangélico en el cual no se precisan demasiados detalles(32).

tad, 1612, L. II; cap. XI, en el que se refiere a estos temas: "Contra illos qui dicunt, tres tantum clavos fuisse fixos in manibus-pedibus Salvatoris". Consigna el dato F. J. FERNÁNDEZ CONDE, "Albigenses en León y Castilla a comienzos del siglo XIII", en *León Medieval. Doce Estudios*. Ponencias y Comunicaciones presentadas al Coloquio "El Reino de León en la Edad Media"; XXXII Congreso de la Asociación Luso-Española para el Progreso de las Ciencias. León, 1978, pp. 97-114. J. GUERRERO LOVILLO, *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949, p. 282. C. J. ARA GIL, *Escultura gótica...*, p. 69.

(26) C. J. ARA GIL, *ob. cit.*, p. 69.

(27) THOBY, *ob. cit.*, pp. 156-157.

(28) RÉAU, *ob. cit.*, t. II, pp. 481 y ss.

(29) Recuérdese como en centurias posteriores y concretamente a partir del siglo XIV, se amplía el número de personajes, con la representación de la Magdalena y las Santas Mujeres primero, y posteriormente con la aparición de otros espectadores, a la vez que la Virgen se dispone de forma radial. Frente a la estabilidad y estatismo de los modelos anteriores, esta nueva composición queda impregnada de un fuerte dramatismo, de contenido teológico, con el "desmayo" de la Virgen, tan patético en algunas escuelas artísticas del centro de Europa.

(30) Se analizan detenidamente estos conceptos en las obras siguientes: MÂLE, *ob. cit.*, p. 83, Ch. DIEHL, *L'église et les mosaïques de Saint-Luc en Phocide*, Monuments Piot. 1896, p. 253; MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1960, pp. 402-406 y RÉAU, *ob. cit.*, t. II, p. 491.

(31) Compárese con los bellos ejemplos pertenecientes al timpano de la puerta del Perdón de San Isidoro de León, los del relieve del claustro de Silos, los de la tapa del Arca Santa de la catedral de Oviedo y las interesantes muestras de buen número de sarcófagos de las provincias de León, Valladolid, Burgos y Palencia.

(32) Dichos detalles se amplían y divulgan a través de los Evangelios Apócrifos. Véase además sobre el tema iconográfico de la Anunciación RÉAU, *ob. cit.*, t. II, pp. 174 y ss. y L. RUDRAUF, *Le thème plastique de l'Annonciation*, Paris, 1943.

La escena que aquí contemplamos pertenece a la corriente iconográfica occidental con los personajes fundamentales, la Virgen y el arcángel anunciador. Ambas figuras se disponen en pie. La primera vestida con túnica y la cabeza velada, lleva como atributo un libro, significando que en aquel momento meditaba sobre la Biblia (33).

El arcángel se coloca a su lado, con las alas desplegadas; como único atributo, igual que la figura de San Juan en la escena de la Crucifixión, porta la flacteria en la que iría escrito el texto de la salutación (34).

3. *La Natividad.* A continuación de la Anunciación se esculpió la escena de la Natividad. Desde el punto de vista iconográfico adopta la modalidad siria, en la cual la Natividad es un verdadero alumbramiento. La figura de la Virgen presenta rasgos muy similares a los de la Anunciación. Está presente San José, que contempla impasible la escena y sirve al mismo tiempo de elemento de separación entre ésta y el pasaje de la Anunciación.

La versión que nos ofrece del tema el relieve del sepulcro de doña Mencía está bastante simplificada. De las figuras del asno y el buey, por falta de espacio o recursos técnicos solamente se esculpieron las cabezas, en posición frontal.

En este relieve se omiten otros dos temas relacionados con el motivo iconográfico que nos ocupa. Se trata de la figura del ángel anunciador, que comunica a los pastores la buena nueva y la estrella que indica el camino a los Magos.

4. *La Adoración de los Magos.* Completan la ornamentación de este panel, a la izquierda de la Crucifixión, la escena de la Adoración de los Magos (fig. 5).

La imagen principal, en torno a la cual gira dicho tema iconográfico, es la Virgen con el Niño, entronizada, siguiendo el viejo modelo de la Theotocos bizantina, que alcanzó gran fortuna en el románico, muy difundida también en el siglo XIII; se ajusta a la descripción que hace Gonzalo de Berceo en los *Milagros de Nuestra Señora*:

“Estava la imagen en su trono posada,
so fijo en sus brazos, cosa es costumada
los reis redor ella, sedie bien compannada,
como rica reina de Dios santificada.

(33) Podemos señalar aquí la diferencia respecto a la iconografía bizantina y oriental, donde la Virgen de la Anunciación, llevando un cántaro, se sitúa junto a un pozo —el pozo de Rebeca—, o se la representa en sus aposentos hilando.

(34) Otros atributos que con frecuencia suele llevar el ángel anunciador en la mano es el bastón de mensajero, por contaminación con la figura de Mercurio, el mensajero de los dioses, y el cetro de cristal o flor de lis, que simboliza la pureza, tan frecuentes y repetidos en la pintura flamenca.

Tenie rica corona como rica reina,
De susi rica impla en logar de cortina,
era bien entallada de lavor mui fina,
valie más assi pueblo que la avie vezina.”(35)

La Virgen está pues sentada en el trono, en posición frontal con velo y corona mural. El Niño, sobre la rodilla izquierda, es una diminuta figura expresionista, con los rasgos e indumentaria apenas detallados.

Desde el punto de vista iconográfico, el relieve del sepulcro de doña Mencía presenta a los Magos como reyes, con corona mural, siguiendo la modalidad difundida en occidente desde el siglo XI(36). En los tres se observa una marcada isocefalia e idéntica indumentaria y rasgos étnicos(37). Llevan la ofrenda en la mano, pero la simplicidad con que están ejecutados no permite analizar el recipiente, que varía según las épocas, desde sencillos y simples platos hasta los más complejos objetos de orfebrería(38).

En el aspecto compositivo se adopta la variante en la que se disponen frontalmente la Virgen con el Niño en el regazo en oposición a la modalidad más antigua, en la cual se coloca ligeramente ladeada(39) con los Magos en pie, creando una simetría traslatoria.

No hay ningún elemento que haga referencia a la estrella o a su simbolismo.

5. *La donante*. Forma parte del conjunto ornamental, al lado de la Virgen con el Niño, la representación de una figura arrodillada, con las manos juntas, en actitud de adoración, que puede ser la donante, la propia doña Mencía, en la que se apreciaría el modelo tradicional aparecido en etapas anteriores tan difundido a finales del gótico y durante la etapa renacentista (fig. 5)(40).

(35) *Los Milagros de Nuestra Señora*, Milagro XIV, pp. 80 y ss. Ed. A. E. Solalinde, Madrid, 1972. J. M.^a CAAMAÑO, *Berceo como fuente en la iconografía artística medieval*, “B.S.A.A.”, tomos XXXIV-XXXV, 1969, p. 183.

(36) En los orígenes de la leyenda se les tenía por astrólogos persas. Desde Tertuliano se les considera reyes y es en la plástica románica cuando se sustituye el gorro frigio por la corona real.

(37) Sobre la problemática del número y la etnia de los Reyes Magos, véase RÉAU, *ob. cit.*, t. II, pp. 237-238 y A. MICHEL, *Histoire de l'Art*, t. IV, Paris, 1911, p. 880.

(38) A propósito de la advocación y las relaciones de las ofrendas en las distintas culturas, véanse las obras siguientes: F. CUMONT, *L'Adoration des Mages et l'art triomfal de Rome*, Paris, 1932; A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936; T. KLAUSER, *Aurum coronarium*, 1944 y G. VEZIN, *L'Adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif*, Paris, 1950.

(39) Así aparece en algún tejido copto del siglo VI o en el mosaico de San Apolinar Nuovo (Ravenna) y en algunas miniaturas mozárabes, en los cuales se observa la disposición de los Magos que avanzan hacia la figura sedente de la Virgen con el Niño.

(40) Sobre la figura del donante y su repercusión artística, véase la obra recientemente publicada: G. y P. FRANCASTEL, *El retrato*, Madrid, 1978.

Análisis estético

Al contemplar el panel ornamental que nos ocupa, correspondiente a la cabecera, se pueden formular una serie de consideraciones estéticas, que expresaremos seguidamente. Se trata, en primer lugar, de una composición en la que se observa cierta organización de los elementos que componen las diversas escenas de acuerdo con unas leyes de simetría bilateral; su eje imaginario coincide con la figura de Cristo, el cual a la vez funciona como eje compositivo de la escena principal. Los restantes pasajes se disponen en el espacio libre, estableciéndose en su conjunto, una distribución armónica de la masa, sin llegar a la rigidez compositiva que alcanzó la escultura en las centurias precedentes.

Si prescindimos de la Crucifixión, como escena central (la más importante en el pensamiento cristiano), las restantes se suceden de derecha a izquierda, siguiendo el orden cronológico riguroso, para terminar en el extremo opuesto a la Anunciación en la figura de la donante. Completan el espacio superior los ángeles turiferarios a ambos lados de la cruz.

El sentido narrativo de estos relieves presenta las distintas escenas yuxtapuestas. El fondo es neutro y no se aprecian elementos que hagan referencia a ninguna connotación de tipo espacial concreta. Como nota característica y generalizada hay que señalar que todos los personajes de las diversas escenas, menos la correspondiente a la Natividad, están esculpidos en el mismo plano, ignorando los problemas de perspectiva. Cuando ésta se emplea, como en el mencionado pasaje de la Natividad, se utiliza la bidimensional, con los personajes superpuestos para mostrar los diferentes planos en los que se sitúan las figuras y elementos de dicha escena.

Los personajes se disponen sobre el plano del fondo, en la mayor parte de los casos en visión frontal, muy rígida, de perfil la Virgen y el Niño de la Natividad y en ligero escorzo los ángeles turiferarios y la donante.

El canon aproximado es de tres cabezas; el de Cristo, algo más estilizado. La anatomía que observamos en su torso desnudo resulta muy esquemática, con los brazos desproporcionados respecto a las extremidades inferiores. Los rasgos de los rostros, bastante expresionistas, cobran cierta animación y vida en los gestos de algunos miembros de varias escenas, bien patentes en la Virgen y el San Juan de la Crucifixión o en la actitud y gesto de la donante. También se advierte una evidente relación psicológica entre las figuras de la Virgen con el Niño, el rey que está más próximo, ligeramente vuelto, y la donante arrodillada.

En todo el conjunto se observa un marcado tamaño jerárquico en la interpretación de los personajes, dominando el conjunto la figura de Cristo crucificado. También se advierte esta misma idea en la Theotocos y la donante respecto a las imágenes restantes, así como el predominio de la isocefalia en varias figuras.

Por lo que se refiere a la indumentaria es preciso señalar, en primer lugar, que el cuerpo de Cristo se cubre con el "perizonium" tradicional del siglo XIII, y las figuras restantes se visten a la moda peculiar de dicha centuria, dentro siempre de unas formas de interpretación muy simples y esquemáticas. En los personajes masculinos —los Reyes, San Juan, San José y el arcángel de la Anunciación— observamos el uso de la saya con mangas estrechas y ajustadas, con escote y abertura delantera(41). Se cubren con un manto, que cae hasta el suelo, tapando los pies. En el tocado hay pocos detalles de interés. Cristo lleva el cabello largo, San José y los ángeles, el cabello corto, con pequeños rizos que recuerdan la tradición románica. Los Reyes van coronados conforme a su rango.

En las dos imágenes del Niño es imposible precisar los detalles.

La indumentaria femenina presenta muy pocas variantes respecto a la masculina. No se esculpió en estos relieves ningún tipo de adorno en las mangas y escotes de las sayas. Como en las figuras masculinas, los mantos llegan hasta el suelo, obstaculizando la visión del calzado. La única novedad se advierte en el tocado, que en las representaciones de la Virgen es un sencillo velo que cae sobre los hombros, dejando ver el pelo(42). En la escena de la Virgen con el Niño, la imagen de la primera presenta sobre el velo una corona mural tradicional.

Más complejo es el tocado de la donante, que cubre la cabeza con toca y barbuquejo rizados, siguiendo la moda femenina que se había impuesto en España desde finales del siglo XI(43).

II. EL SEPULCRO DE DOÑA MARÍA

El sepulcro atribuido a la abadesa doña María, como ya vimos, ocupa un lugar próximo al de doña Mencía, en la sala capitular.

Se trata de una pieza de estructura muy simple y dimensiones similares al anterior, por lo cual prescindimos de efectuar un análisis más detallado. La urna, de piedra calcárea, restaurada, carece de ornamentación heráldica. Se eleva sobre dos prótomos de león. La tapa repite el modelo descrito en el sarcófago de doña Mencía y como aquélla se adorna con un báculo abacial esculpido a bisel. Las aristas se suavizan con media caña perlada (fig. 6).

* * *

(41) C. BERNIS, *Indumentaria medieval española*, Madrid, 1956, pp. 19 y ss.

(42) C. BERNIS, *La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación*. "Archivo Español de Arte", t. XLIII, 1970, pp. 193-215.

(43) C. BERNIS, *La indumentaria medieval...*, pp. 26 y 27 y M. GÓMEZ MORENO, *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos*, pp. 27-28, láms. CI y CII.

Efectuados los análisis pertinentes, opinamos que estas piezas de la Sala Capitular del monasterio palentino de San Andrés del Arroyo pertenecen a un taller local, de carácter popular, en el que se advierte la persistencia de la tradición románica fundida con la nueva figuración del gótico y conectado estilísticamente con modelos que se difunden en el siglo XIII en la región palentina a través de los centros artísticos surgidos en torno a las catedrales de León y Burgos (*).

(*) Expresamos nuestra gratitud a la Comunidad Cisterciense de San Andrés del Arroyo (Palencia) y muy especialmente a sor Sagrario Abia, por su amable acogida y facilidades prestadas para fotografiar los sepulcros y consultar los fondos documentales del monasterio.

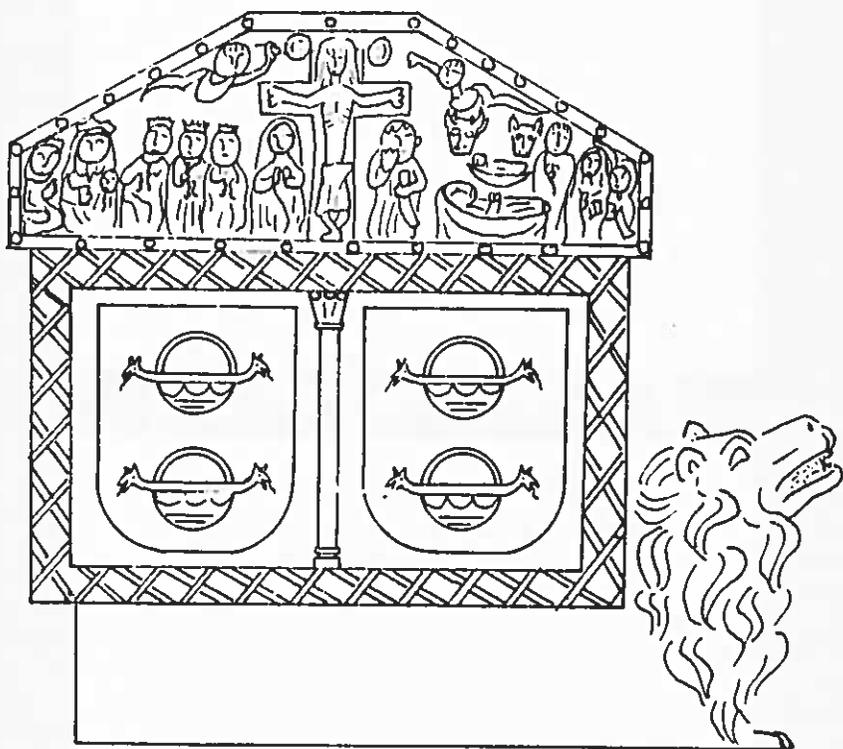


Fig. 1

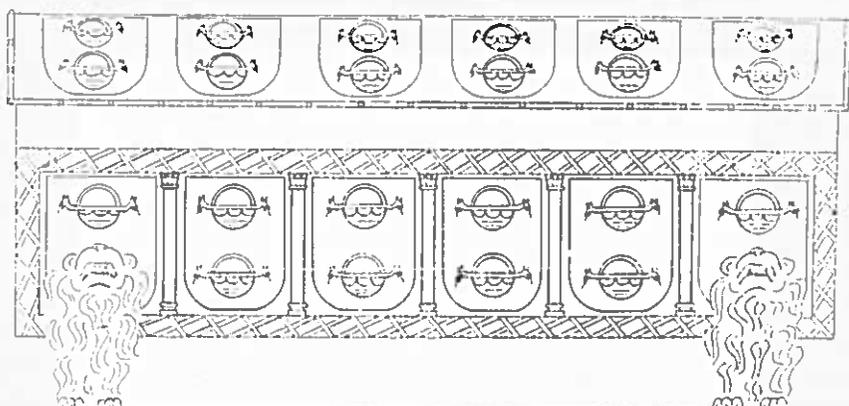


Fig. 2

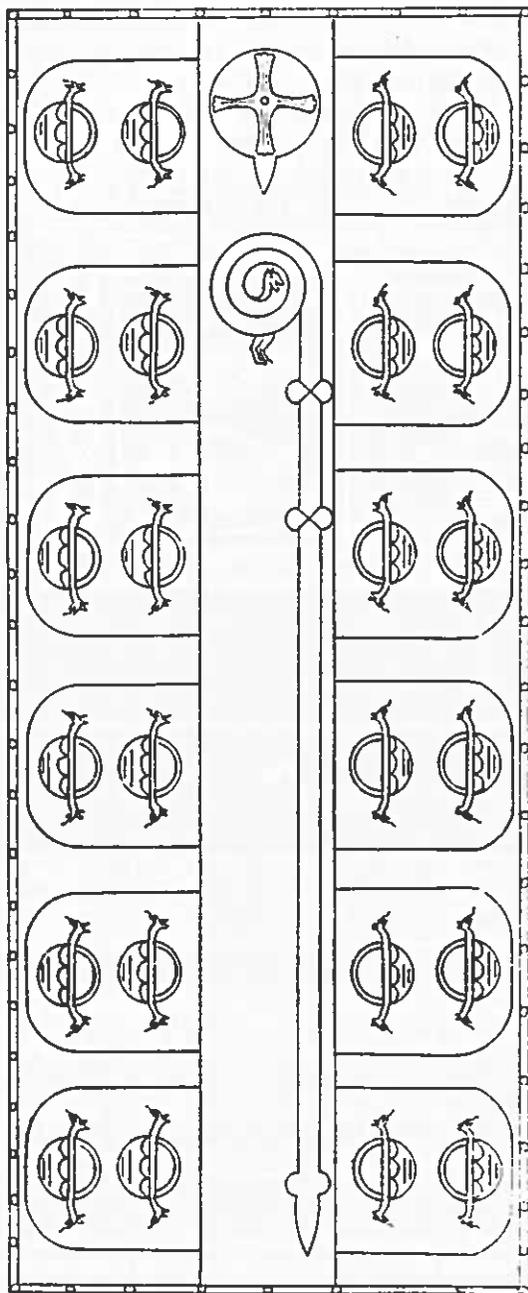


Fig. 3



Sepulcro de doña Mencía de Lara.



Sepulcro de doña Mencía de Lara (cabecera).



Sepulcro de doña Maria.