La escultura románica en la provincia de Lugo

Manuel Antonio Castiñeiras González

Hasta el momento no existe un estudio de conjunto de la escultura románica en la provincia de Lugo, sino más bien publicaciones variadas sobre distintas zonas del Románico lucense, entre las que destacan las dedicadas a las parroquias al Oeste del Miño (Yzquierdo Perrín, R., 1983), a la antigua provincia de Mondoñedo (Castiñeiras González, M. A., 1999), o al municipio de Pantón (García, X. L., 1999). Aunque hay también una tesis dedicada a las parroquias lucenses al Este del Miño (López Pacho, 1983), esta no ha sido nunca publicada. Por ello, el conocimiento de la escultura lucense debe complementarse a través de una serie de estudios monográficos de sus monumentos y conjuntos escultóricos más señeros, como son los casos de las de las catedrales de Lugo (D'Emilio, J., 1991; Yzquierdo Perrín, R., 1989-1990) y Mondoñedo (Castro Fernández, C., 1993), de San Martiño de Mondoñedo (Foz) (Yzquierdo Perrín, R., 1994, San Cristobal sebastián, S., 1995; Castiñeiras González, M. A., 1999; Castiñeiras González, M. A., 2007b), de las magníficas iglesias monásticas de Santo Estevo de Ribas de Sil (Fernández Pérez, S., 2003) y San Salvador de Ferreira de Pantón (Moure Pena, T.C, 2005 a y b), de la iglesia del priorato santiaguista de Vilar de Donas (Vázquez Saco, F., 1948; Vázquez Castro, J., 1998), así como de los distintos monasterios cistercienses de la provincia (Valle Pérez, J.C., 1982). Se trata, como es bien sabido, de un extenso territorio de la antigua *Gallaecia*, con numerosos edificios románicos –solo en el oeste del Miño se contabilizan 111 iglesias–, con una rica y heterogénea escultura, que ha llamado desde siempre la atención de eruditos y aficionados. Por ello, para una primera aproximación, más general, merece la pena consultar los capítulos dedicados a monumentos lucenses en el célebre volumen, *Galice romane* (1973), con textos de Manuel Chamoso Lamas, Victoriano González y Bernardo Regal, así como útil librito de Isidro G. Bango Torviso, *Galicia románica* (1991). Para los viajeros y amantes de los caminos y de las fotografías, se recomiendan las guías de Xosé Luis Laredo Verdejo, dentro de la colección Galicia Enteira, dedicadas a *A Ulloa, Terra de Melide, Deza e Chantada*, *A Costa Lucense e a Terra Chá*, *Lugo e a Galicia Oriental*, así como la más reciente de Luis Díez Tejón sobre el Románico en Lugo (2008).

La dispersión de los monumentos y el carácter periférico de alguno de ellos no han ayudado demasiado a ofrecer un panorama de conjunto para el fenómeno de la escultura románica en Lugo. Por otra parte, en la mayoría de los estudios se ha impuesto una visión de las artes figurativas a partir del foco compostelano que, si bien funciona en algunos períodos o monumentos, ni puede ser tomada como modelo absoluto, ni explica la variedad de corrientes artísticas de la provincia. Es cierto que a partir del segundo cuarto del siglo XII (y hasta finales de siglo) hay un eco de los talleres escultóricos de Gelmírez en la catedral de Santiago tanto en la catedral de Lugo como en las comarcas de A Ulloa (San Salvador de Valboa (1147), Santa Mariña do Castro de Amarante) y Chantada (Taboada dos Freires, San Salvador de Asma) (Yzquierdo Perrín, R., 1983), un fenómeno que tiene su paralelo excepcional en el campo de la pintura mural en el brazo sur del crucero de San Martiño de Mondoñedo (ca. 1134), directamente en relación con el primer miniaturista del Tumbo A (Castiñeiras González, M. A., 2001). A ello cabe sumar, en el primer cuarto del siglo XIII, sobre todo tras la consagración de la catedral de Santiago de 1211, la extraordinaria difusión de talleres escultóricos de filiación mateana en San Juan de Portomarín, Santo Estevo de Ribas de Miño, Santa María de Pesqueiras y San Xoán da Cova (Yzquierdo Perrín, R., 1983).

No obstante, existen, más allá de la recepción del modelo compostelano, otras muchas corrientes figurativas en la provincia de Lugo con entidad propia. Entre ellas destaca, por ejemplo, el eco del arte aragonés en San Martiño de Foz y la catedral de Lugo a inicios del siglo XII; el estilo

"borgoñón" derivado de la iglesia palentina de Santiago de Carrión de los Condes (Palencia) en la fachada del transepto norte de la catedral de Lugo, con su peculiar tímpano pinjante; el impacto de los talleres de la catedral de Ourense en pleno siglo XIII tanto en Santo Estevo de Ribas de Miño como en la portada occidental de San Salvador de Vilar de Donas, así como el modo rigorista y geométrico del Císter en ejemplos centrales como el monasterio de Santa María de Meira y su irradiación a partir de 1200 a otras casas cistercienses como la nave de San Salvador de Ferreira de Pantón, o incluso, a edificios pertenecientes a otras órdenes como Santa María de Ferreira de Pallares o San Salvador de Vilar de Donas.

Como resultado, debemos intentar comprender la variedad y heterogeneidad de la escultura románica en Lugo a partir de una serie de condicionantes geográficos, políticos y de vías de comunicación que merecen la pena ser subrayados. Ellos conforman, a mi entender, la peculiar "geografía artística" que merece la pena ser analizada antes de cualquier debate previo.

Geografía artística de la escultura románica en Lugo: sedes episcopales, poderes feudales y caminos de peregrinación

Como hemos visto, el estudio de la escultura románica en Lugo es un hecho complejo que requiere de una serie de digresiones previas, sobre todo si al lector le gusta viajar y conocer los monumentos románicos *in situ*. Su variedad y heterogeneidad tienen mucho que ver, por una parte, con divisiones jurisdiccionales y políticas, así como, por otra, con condicionantes geográficos o de vías de comunicación. Todo ello conforma una peculiar "geografía artística" que resulta, como veremos, extremadamente útil para la compresión del románico lucense.

En primer lugar, la división administrativa actual de la provincia de Lugo no se corresponde con las jurisdicciones de los poderes feudales de la Galicia medieval, ya que se trata de una creación de 1833. De hecho, la moderna división administrativa de Lugo deriva mayormente de la unión de dos provincias del antiguo Reino de Galicia (1550-1833), en la que, al norte, las comarcas de la Mariña Oriental, Central y Oriental, conformaban, en gran parte, la desaparecida provincia de Mondoñedo, mientras que el resto configuraba la primitiva provincia de Lugo.

No obstante, para entender la geografía política y jurisdiccional en la que se desarrolló la escultura románica lucense hemos de recurrir a las divisiones territoriales eclesiásticas y de la nobleza laica. Como es bien sabido, la provincia de Lugo cuenta con dos diócesis históricas: Mondoñedo, al norte, creada en el siglo IX, que se extiende hasta las costas de Ferrol, ocupando el norte de la provincia de A Coruña; y Lugo, de origen paleocristiano, la cual, aunque fue sometida desde finales del siglo VI a la metrópolis de Braga, ostentó tras la reconquista el título de archidiócesis metropolitana, aunando las dignidades de Lugo y Braga. No obstante, con la restauración de Braga en 1070 –y la confirmación de su provincia como metropolitana en 1099–, las sedes episcopales de Lugo y Mondoñedo pasaron a ser sufragáneas de la misma. Ello implica, en primer lugar, una clara división territorial entre Mondoñedo y Lugo, que se traducirá en términos artísticos, así como una cierta independencia con respecto a la que habría de convertirse en las primeras décadas del siglo XII en la todopoderosa sede compostelana. Además, deben subrayarse algunos fenómenos curiosos, como el hecho de la sede "cambiante" de Mondoñedo, que durante el siglo XII pasó de Mondoñedo de Foz a Vilamaior do Val de Brea o nuevo Mondoñedo (1112, ratificado en 1117), y más tarde a Ribadeo (1182), para después volver definitivamente al nuevo Mondoñedo en 1219. Cabe señalar que, en su fase más primigenia, en Mondoñedo de Foz, entre 1096 y 1112, la sede fue un importante foco de renovación artística, con propuestas distintas a las de la catedral compostelana directamente conectadas con el Pirineo catalano-aragonés y la escultura oscense. Más tarde, cuando se decide comenzar una gran catedral en Vilamaior, en la segunda mitad del siglo XII nos encontramos con una capilla mayor de obvias conexiones mateanas que se prolonga, más tarde, bajo el obispado de D. Martín (1219-1248), en unas naves con un repertorio muy ligado a los modelos cistercienses de Santa María de Meira (1185-1205) (Castro Fernández, C., 1993, 63-67).

Por su parte, la sede de Lugo, cuyo prestigio y antigüedad la hacía remontarse a la época paleocristiana, gozó de un protagonismo muy especial tanto en torno al año 1100 como hacia 1170, dada su relación privilegiada tanto con Aragón a finales del siglo XI como con el reino de León

San Martiño de Mondoñedo (Foz,), alero norte, canecillo con simio agachado, ca. 1096-1112. Foto: Jaime Nuño

(del cual formaba parte) en el último tercio del siglo XII. Cabe, a este respecto, señalar, siguiendo a James D'Emilio, cómo los obispos de Lugo supieron utilizar el arte innovador de su sede como "marca" para hacer patente sus derechos jurisdiccionales. Así, en el caso de San Paio de Diomondi (O Saviñao), la puerta central de la tripe arcada de su fachada evoca, por sus proporciones esbeltas y gran abocinamiento, el innovador portal del transepto norte de la catedral lucense, precisamente en el año (1170), en el que el papado confirma la donación del lugar concedida por el rey Fernando II al obispo de Lugo (D'Emilio, J., 2007, p. 22; D'Emilio, J., 2015a, p. 37). Del mismo modo, el nombre del prelado lucense Rodrigo II (1182-1218) aparece años más tarde (1182) en el tímpano de San Pedro de Portomarín, el cual se caracteriza por tener forma pinjante como el del transepto de la catedral. Para D'Emilio se trata de una elocuente "marca" de la jurisdicción episcopal de Lugo ante el establecimiento en la villa de los Hospitalarios.

Menos conocida y estudiada es la incidencia artística que tuvieron los señores feudales laicos en la plena Edad Media. En el año 1112 sabemos de la existencia de dos importantes poderes laicos asentados en el actual territorio de la provincia de Lugo, por una parte, el tenente de Monterroso, Munio Peláez –yerno de Pedro Froilaz, conde de Traba y de Galicia–, que dominaba A Ulloa, y, por otra, Rodrigo Vélaz, conde de Lemos –muy leal a la reina Urraca y a Alfonso VII–, que señoreaba las tierras del sur de la provincia (Lemos y Sarria), y tuvo muy buenas relaciones con el monasterio de San Salvador de Lourenzá (Barton, S., 1997). En la línea de redescubrir el papel de la aristocracia laica en Galicia se sitúan algunos trabajos de James D'Emilio (2007, pp. 20-21), el cual ha relacionado la comparecencia de largas inscripciones en tímpanos de iglesias en Lugo con el deseo de estos miembros de la nobleza relacionados con la corte real de hacer patente su patronato laico sobre el edificio, como es el caso del caballero Petrus Garsie, un hombre al servicio de Alfonso IX, en San Xoán da Cova (Lugo). En todo caso, cuando hablamos del papel de los laicos no hemos de olvidar que una buena parte de las construcciones monásticas se impulsaron gracias al patronazgo nobiliario, como es el caso de la condesa viuda, Fronilde Fernández, en el monasterio cisterciense femenino de Ferreira de Pantón (1158-1175) (D'Emilio, J., 2007, p. 24; Moure Pena, T. C., 2005a,

Santa María la Real fundación

Moure Pena, T. C., 2005b; D'Emilio, J., 2015b). Por último, en este mapa del feudalismo, no debemos tampoco escatimar el papel de los centros monásticos que, sin duda ejercieron, un papel relevante en las corrientes y elecciones artísticas de sus áreas de influencia, como está demostrado en el caso de la abadía benedictina de Samos, sin el cual no se entiende el programa iconográfico de Santiago de Barbadelo (Castiñeiras González, M. A., 2003), o el papel de los cistercienses de Meira en la difusión de los modos de hacer del Císter en la región (Viveiro, Mondoñedo, Pantón, Ferreira de Pallares, etc).

En cuanto a la red de comunicaciones, no hay que olvidar que la situación oriental de la provincia de Lugo, en Galicia, la hace estar más cerca del reino de León y, por lo tanto, más próxima de las entradas principales y más antiguas de los caminos de Santiago en Galicia como Fonfría (Camino Primitivo), Ribadeo (Camino Norte) y O Cebreiro (Camino Francés) (Castiñeiras González, M. A., 2016). Ello hace que, en un caso como el de Galicia, una región periférica del Occidente europeo, Lugo sea un lugar privilegiado para el contacto con el Cantábrico (Islas Británicas) y con los reinos occidentales hispanos, en particular, con León y Navarra-Aragón. No hay que olvidar que en el Camino Primitivo se enclava la Catedral de Lugo; en el Camino Norte se sitúa el monasterio de San Salvador de Vilanova de Lourenzá y la catedral de Mondoñedo; o que en el transitado Camino Francés existen importantes testimonios románicos en Samos, Sarria, Barbadelo, Portomarín y también en Vilar de Donas, si bien no está exactamente en la ruta jacobea.

Centros artísticos, talleres y circulación de modelos: de la apertura al Este por los caminos de peregrinación a la explosión artística local

Si bien es verdad que Santiago de Compostela es un referente para entender la escultura románica en Lugo, sobre todo en sus dos fases más impactantes en el territorio gallego: los talleres del transepto compostelano (1101-1111/12) y los talleres del Maestro Mateo (1168-1211), existen otros centros, igualmente cruciales en sus distintas épocas, que nos permiten entender cómo funcionaba la figuración románica en este territorio. Me refiero a los ejemplos de Mondoñedo de Foz (1096-1112), de la catedral de Lugo y el monasterio cisterciense de Santa María de Meira (1193-1225). A ello hay que añadir el hecho de que, más allá de los grandes centros catedralicios y monásticos, la vocación de la escultura románica gallega es netamente rural, en edificios en su mayoría poco ambiciosos, con un entramado intelectual poco complejo y realizados en un *stylus mediocris*.

Un caso paradigmático de una sede que fue capaz de articular un ambicioso programa escultórico e iconográfico, con peculiaridades propias y distintas a las de la emergente Compostela a finales del siglo XI, es el caso de San Martiño de Mondoñedo, sufragánea de la emergente sede de Braga y en pleno conflicto con la sede jacobea en las primeras décadas del siglo XII por la posesión de una serie de arcedianatos situados en el Oeste de su diócesis. El edificio mindoniense se inicia probablemente en 1096, de manera innovadora, por el obispo don Gonzalo, y es continuado por su sucesor Pedro (1108-1112). Se caracteriza por proponer un estilo arquitectónico propio del primer románico pirenaico. No obstante, la peculiaridad de su obra reside, sobre todo, en que se trata de un taller cuyas formas ornamentales incorporan las recientes experiencias de edificios aragoneses como Jaca y Loarre, en el que seguramente se habían formado los escultores responsables de la decoración de las ménsulas internas y de los canecillos externos. A esta original amalgama entre primer románico pirenaico y escultura aragonesa hay que añadir también otras influencias del arte del Camino de Peregrinación –desde el Poitou a Compostela–, tanto en la temática de los capiteles historiados como en la presencia de pilares fasciculados en el arco del presbiterio (Castiñeiras González, M. A., 1999; Castiñeiras González, M. A. 2004; Castiñeiras González, M. A, 2007b; Castiñeiras González, M. A., 2009).

Aunque no sabemos si las cuadrillas de constructores de San Martiño de Mondoñedo procedentes de los Pirineos –aragoneses o catalanes– vinieron en un primer momento acompañados de un taller de escultores, todo apunta a que ambos caminaron muy unidos. De hecho, la omnipresencia del taqueado jaqués en el exterior e interior de los ábsides indica una presencia de canteros formados en el entorno de Jaca (1090) o Loarre (1094-1096), una filiación que se hace patente en la presencia de temas figurativos tan aragoneses como el de los simios encadenados tanto en el

Catedral de Lugo, puerta norte, vista general, ca. 1170. Foto: Ángel Bartolomé

alero meridional como en un capitel de la fachada occidental. El proyecto de Gonzalo de Mondoñedo se convirtió así en un híbrido entre la arquitectura del primer románico de la segunda mitad del siglo XI y el inicio de la gran escultura románica aragonesa de hacia 1090. Este proceso de hibridación pudo haber sido el fruto de una confluencia en Mondoñedo de talleres de constructores y escultores venidos desde los Pirineos, que, durante apenas dos décadas, entre 1096, fecha probable de inicio de los trabajos, y 1112, muerte del obispo Pedro, acometieron la práctica totalidad de obras del templo.

En trabajos precedentes he sugerido que esta particular apertura hacia el horizonte artístico del este peninsular se debe a las posibles conexiones "orientales" que el obispo Gonzalo estableció durante su largo mandato (1070/1071-1108). En primer lugar, el prelado, que había asistido al concilio de Husillos (Palencia) en 1088, pudo conocer en esa misma diócesis de Palencia –entonces gobernada por obispos de raigambre catalana–, algunos ejemplos de la arquitectura "lombardista", como la ermita de San Pelayo de Perazancas (1076). En segundo lugar, en dicho concilio asiste a la deposición del obispo compostelano Diego Peláez, un prelado nombrado como él, en 1070, antes de la destitución del rey García II de Galicia. Dado que Peláez, posteriormente, inició un largo y documentado exilio en Aragón, en la corte de Pedro I, entre 1094 y 1104, la situación de privilegio que gozó en el dominio aragonés pudo permitirle haber proporcionado a Gonzalo cuadrillas de constructores en las tierras orientales de la Península para el inicio de su nueva catedral (Castiñeiras González, M. A., 2004; Castiñeiras González, M. A., 2007b; Castiñeiras González, M. A., 2009). De hecho, las vinculaciones evidentes de los canecillos interiores y exteriores de Mondoñedo con las series de Jaca, Loarre o el propio Cataláin (Navarra), apuntan a que esta conexión aragonesa se mantuvo en época de su sucesor, Pedro (1108-1112), el cual acabó siendo destituido

precisamente por ser un aliado del partido de rey aragonés, Alfonso el Batallador, en su enfrentamiento con la reina Urraca.

Con la entrada de un nuevo obispo procedente de la curia compostelana, Nuño Alfonso (1112-1134), en el gobierno de la diócesis mindoniense el proyecto se simplificó y terminó de forma más o menos abrupta, ya que la sede sita en Foz fue trasladada definitivamente en 1117 a Villamayor del Valle del Brea, la actual Mondoñedo. De ahí que posiblemente nunca se llegase a montar la cornisa con canes figurados que había de coronar la puerta occidental, cuyos elementos fueron reaprovechados en el interior del templo. Del mismo modo, la planta primitivamente proyectada fue simplificada y el pautado marcado por las columnas entregas del muro septentrional, que preveía cuatro tramos de nave, no se respetó a la hora de elevar los soportes. Así los cuatro pilares de la nave central redujeron a tres los tramos.

Mondoñedo constituye, de alguna manera, un ejemplo que permite sobre la pertinencia del relato tradicionalmente atribuido a la escultura románica en Galicia de alrededor de 1100, en el que fuera de Compostela no parece haber lugar para propuestas figurativas peculiares y originales. En mi opinión, Mondoñedo, es una *mise en abyme* que nos introduce en un territorio hasta ahora no suficientemente explorado, pues entre 1096 y 1110 en la provincia lucense se desarrollaron una serie de propuestas escultóricas que, sin mirar a Compostela, pudieron elaborar su propio discurso gracias a un contacto privilegiado con el reino navarro-aragonés. En este sentido, la catedral de Lugo constituye un segundo caso a revisar. Hasta el momento los autores han coincidido en señalar que la primitiva iglesia prerrománica de Lugo fue asediada por Alfonso VI, al hacerse fuerte en ella el conde rebelde Rodrigo Ovéquiz, quien fue derrotado en 1088 y exiliado a Aragón. Un año después, él y su madre, Elvira, son obligados a hacer una donación de sus propiedades para reparar los daños ocasionados (Risco, M., 1796, pp. 182-188; Barrau-Hidigo, L., 1905, 591-602). No obstante, hasta ahora los autores a la hora de establecer la fecha de la construcción de la catedral han dado por buena la noticia recogida por Juan Pallares Gayoso (*Argos Divina*, Lugo, 1700, p. 125), en la

San Pedro de Portomarín, puerta occidental, 1182. Foto: Ángel Bartolomé

Santa María la Real fundación

que este informa que vio un documento –ahora perdido– en el que se decía que el obispo Pedro III (1114-1133) había contratado en 1129 (era 1167) a un tal Maestro Raimundo, natural de la villa de Monforte de Lemos, para realizar la obra de la catedral, la cual su hijo habría de continuar si este no la terminaba en vida (Vázquez Castro, J., 2001, J., p. 42).

Según Bango Torviso (1991, pp. 142-143) e Yzquierdo Perrín (1997, pp. 184-185), la catedral se habría realizado entre 1129 y 1177 siguiendo un plan muy similar al de San Isidoro de León, con una cabecera de tres ábsides, transepto, y tres naves. No obstante, el hecho de que el extremo oriental del edificio fuese substituido por una gran girola gótica en el siglo xiv nos impide saber cómo era el aspecto original de esta cabecera perdida. Desde siempre, a esta primera fase se ha querido atribuir tanto una cabeza de león (¿mocheta?) (Museo Diocesano y Catedralicio de Lugo) como un capitel de mármol reutilizado en la sacristía como pila de agua. Para ambas piezas se han manejado fechas posteriores a 1129 en relación con la escultura de San Isidoro de León. No obstante, hace algunos años revisé el capitel descontextualizado de la sacristía, de una calidad magnífica, de la que me llamó la atención su peculiar figuración: una cabeza humana, situada en el ángulo de la cesta, a la que se unen dos cuerpos de león. La fisonomía de este rostro me recordó a producciones propias del arte navarro-aragonés con relieves de mujeres agachadas en las esquinas como las que se representan en los capiteles del claustro de Jaca (1105) reutilizados en el altar de la capilla del Pilar de dicha catedral así como en un capitel de la cripta de Sos del Rey Católico, también de la primera década del siglo xii (Castiñeiras González, M. A., 2007a y b). Esta filiación me llevó a plantear la posibilidad de que la pieza lucense hubiese pertenecido a un proyecto anterior a 1129 y, por lo tanto, más cercano cronológicamente a la primera década del siglo xii.

La única explicación plausible es que la obra en cuestión corresponda a la primitiva cabecera románica y que esta hubiese sido iniciada antes de la intervención del Maestro Raimundo. De hecho, algunas noticias documentales permiten, al menos, suponer una cierta actividad en el edificio entre finales del siglo xi e inicios del siglo xii. A la donación forzada realizada por los rebeldes Rodrigo Ovéquiz y su madre Elvira en 1088, le siguieron otras protagonizadas por los mismos, así como por la hija del conde don Vela en 1094 (Risco, M., 1796, pp. 182-188; Barrau-Hidigo, L., 1905, 591-602). Como es bien sabido, tras la revuelta contra Alfonso VI muchos de los nobles rebeldes se habían refugiado en Aragón y llegaron a establecer una poderosa colonia gallega en Huesca como séquito del compostelano Diego Peláez. No por casualidad, en el testamento de uno de ellos, Froila Vimaraz, realizado en 1105, la iglesia de Santa María de Lugo es nombrada una de las beneficiarias de sus propiedades (Durán Gudiol, A., 1962, p. 99).

Catedral de Lugo, capitel románico reutilizado en la sacristía, primera década del siglo xii. Foto: Jaime Nuño

Santa María la Real fundación

Algunas décadas más tarde, en la puerta del transepto norte de la catedral de Lugo se elevó, hacia 1170, un ambicioso portal que constituye una de las cumbres estéticas de la escultura románica gallega. Lamentablemente el conjunto no se conserva completo, ya que se ha perdido, como veremos, parte de la ornamentación del tímpano, así como las mochetas decoradas, si bien una de ellas se encuentra en la colección del Museo Diocesano y Catedralicio. En todo caso, la portada destaca por una puerta de gran abocinamiento –tres arquivoltas protegidas por un guardapolvo–, con un elegante tímpano bilobulado en la parte inferior que se remata en su centro por un capitel pinjante. En la parte central del tímpano campea un soberbio Cristo en mandorla, originalmente sostenido por dos ángeles, restos de cuyas alas se distinguen todavía en la parte izquierda. Se ha dicho que

Catedral de Lugo, puerta norte, tímpano. Cristo en mandorla, ca. 1170. Foto: Ángel Bartolomé

Santa María la Real fundación

Catedral de Lugo, puerta norte, capitel pinjante. Santa Cena, ca. 1170. Foto: Jaime Nuño

se trataba de una representación de la Ascensión de Cristo y que los ángeles estarían originalmente parcialmente pintados. El programa iconográfico se completa con el tema del capitel pinjante, una Santa Cena, acompañada de la siguiente inscripción, en la que se hace explícita la visión que tuvo Juan mientras recostaba su cabeza sobre Cristo:

DISCIPVLVS D(OMI)NI PLACIDE DANS/ MEMBRA QVIETI DUM CUBAT/ CELESTIA VIDIT AMENA

(El discípulo del Señor, dando plácidamente descanso a sus miembros, mientras se recuesta en la cena contempla las delicias celestiales) (Delgado Gómez, J., 2005; Delgado Gómez, J., 2007).

Tal y como ha señalado James D'Emilio, la calidad de los paños mojados de las figuras y el clasicismo del rostro de Cristo de Lugo apuntan a una filiación con la portada de Santiago de Carrión (Palencia) (D'Emilio, J., 1991), que corroboraría el impacto de talleres de raigambre borgoñona en Galicia, documentados en esos mismos años en la cripta del Pórtico de la Gloria. No obstante, merece la pena subrayar que el esquema temático y doctrinal del programa lucense coincide con otros ejemplos borgoñones, como el tímpano de la abadía de Saint-Julien-de Jonzy (ca. 1150). No se trata, sin embargo, del único vestigio de este taller en la catedral lucense, ya que hacia 1173 se habrían realizado también los relieves de la cubierta del denominado sepulcro de Santa Froila (en realidad, de san Froilán, patrón de la ciudad), que desde el siglo XVIII está situado en el muro sur de la capilla de dicho santo (Castiñeiras González, M. A., 2006). Su vinculación borgoñona, tempranamente reconocida por Bertaux (1906), se hace especialmente patente en la peculiar representación del alma del difunto, cuyo carácter exageradamente "espiritualizado" recuerda los fantasmagóricos cuerpos que resurgen de sus tumbas en el dintel del Juicio Final de la Puerta Occidental de San Lázaro de Autun (1135), obra de Gislebertus.

Santa María la Real fundación

El contexto más favorable para la realización de estas dos obras parece situarse bajo el gobierno del obispo D. Juan (1152-1181), antiguo abad de Samos, buen conocedor de las costumbres benedictinas y fiel defensor de los intereses de su diócesis y ciudad, beneficiadas en los años de su episcopado por el rey Fernando II con la concesión del Fuero de Lugo en 1177 y la confirmación de todas las donaciones de la sede en 1172 y 1178 (Risco, M., 1798, p. 35). Su perfil, como posible comitente, encaja además con la peculiar iconografía funeraria del sepulcro, pues denota una preocupación por el ritual de los difuntos, tan característico de la orden benedictina-cluniacense. No hay que olvidar que Juan procedía de la abadía de Samos, donde la regla benedictina y la celebración de la fiesta de Todos los Santos estaban plenamente establecidas en el siglo XII (Castiñeiras González, M. A., 2003b, p. 243).

Por otra parte, en el Museo Provincial de Lugo se conserva una curiosa pieza de arte mobiliar testimonio del impacto de este taller escultórico en el ámbito rural. Me refiero a la estatua del Salvador procedente de la iglesia desaparecida de San Pedro Félix o Sanfiz de Muxa (Bosende, Paredes,

Cristo Salvador de San Pedro Félix o Sanfiz de Muxa (Boende, Paredes), ca. 1200. Museo Provincial de Lugo

Santa María la Real fundación

Lugo), a pocos kilómetros de Lugo. Se trata de una imagen en granito de Cristo, sedente sobre una silla en tijera, que posiblemente estuvo cobijada bajo un baldaquino (Varela Arias, E., 1983). La figura, aunque desproporcionada, conserva en el rostro rasgos muy similares a los de los apóstoles de la escena de la Última Cena del capitel pinjante de la Puerta Norte de la catedral de Lugo, si bien por la tosquedad de los ropajes se la ha fechado en torno al año 1200. En todo caso, se trata de una obra excepcional ya que refleja la recepción por parte de un cantero local del estilo "palentino" de la catedral de Lugo, así como cierto conocimiento del conjunto del Pórtico de la Gloria, bien por el uso de la silla en tijera, bien por la comparecencia de una columna entorchada tras su espalda.

Frente a esta geografía de vinculaciones artísticas hacia el este, perfectamente encauzada hasta 1170 por el Camino de Santiago, no debemos olvidarnos de la importancia que, a partir sobre todo del último cuarto del siglo XII, adquieren la relaciones Oeste-Este y Norte-Sur en la difusión del Románico lucense, bien a través del modelo compostelano, bien a través de la difusión de los estilos de la catedral de Lugo, el monasterio de Meira e incluso la catedral de Ourense. En este sentido existe un área privilegiada, constituida por las comarcas del suroeste de la provincia –A Ulloa, Chantada y Lemos–, en la eclosión de la escultura románica, pues se trata de ricas zonas agrícolas que experimentaron un gran auge vitícola a finales del siglo XII, en especial Chantada y Lemos, que están bañadas por el cauce del Río Miño. Allí florecieron entonces una constelación de templos rurales como San Cristovo de Novelúa (Monterroso) (ca. 1170), Santa María de Taboada dos Freires (Chantada) (1190), San Miguel do Monte, San Paio de Muradelle, y Santa María de Pesqueiras (Chantada), o iglesias monásticas femeninas como Ferreira de Pantón y San Miguel de Eiré, que destacan por su procacidad figurativa, así como por la comparecencia de artistas autógrafos como *Pelagius magister* (Taboada dos Freires) y *Magister Martinus*, que además de firmar sus obras parecen conocer repertorios de la miniatura. Así, por ejemplo, Pelagio, al esculpir en 1190, en un lugar predominante –el tímpano–, el tema de Sansón y el león enmarcado por un arco festoneado en la portada occidental de Taboada dos Freires (Chantada), se sumaba (y contribuía) a la difusión de dicha escena en un serie de iglesias del centro de Galicia, entre las que destacan el ejemplo más antiguo -San Xoán de Palmou (Lalín, Pontevedra) (1160), actualmente en el Museo de Pontevedra, así como los casos más tardíos de San Martín de Moldes (Melide, A Coruña) (ca. 1190), Santiago de Taboada (Silleda, Pontevedra) (ca. 1200), San Miguel de Oleiros (Carballedo, Lugo) y San Cibrao das Viñas (Ourense) (Ramón y Fernández Oxea, J., 1936; Ramón y Fernández Oxea, J., 1945; Ramón y Fernández Oxea, J., 1965).

Pelagius Magister, *Santa María de Taboada dos Freires (Chantada), tímpano con el tema de Sansón y el león, 1190. Foto: Ángel Bartolomé*

Santa María la Real fundación

El maestro rural Pelagio y su taller, conocedores de la cultura artística compostelana, fueron muy activos en los límites de la diócesis de Lugo con la de Compostela y su obra se caracteriza por el uso de temas ornamentales como cuadrúpedos (Santa María de Bermún), animales afrontados y músicos danzantes, así como el empleo de tímpanos decorados con bajorrelieves rodeados de un festón de arquillos, cimacios decorados con espirales y arquivoltas de gruesos boceles (Yzquierdo Perrín, R., 1983). De ahí que a él mismo o a su escuela se haya atribuido también el original tímpano de San Miguel do Monte (Chantada), en el que encontramos una de las escenas más vivaces de juglaría de la escultura románica: un personaje sentado sobre una especie de escabel en forma de león que suena una fídula mientras una bailarina se contorsiona y un segundo músico toca el pandero (Ramón y Fernández Oxea, J., 1944, Yzquierdo Perrín, R., 1998). No obstante, en esta peculiar representación Serafín Moralejo quiso ver una representación de juglaría "a lo divino", en la que David, desnudo, danza, salta y grita acompañado de sus bailarinas en el momento del traslado del Arca de la Alianza a Jerusalén (I Samuel 6, 14-21) (Moralejo Álvarez, S., 1985a, p. 47, n. 52). Si bien es cierto que dicho tema también aparece en la portada de Santa María de Ripoll (1134-1150) (lado izquierdo) en todos sus detalles –David semidesnudo, músicos y arca–, en San Miguel do Monte el escultor parece haber querido eliminar los elementos bíblicos más evidentes y transmitir al espectador la idea de la alegría y el descaro de una interpretación musical profana contemporánea. De hecho, no hay que olvidar que en estas tierras de Chantada nacerá, casi un siglo más tarde, el trovador Xohán de Requeixo. En mi opinión, la reiterada comparecencia del tema en los tímpanos gallegos estaría relacionada, como sucede con otros temas de fachada, con la idea del umbral de la iglesia como pasaje entre lo profano y lo sagrado. De hecho, durante la consagración del templo, las jambas de la puerta se ungían con el signo de la cruz y se leían también los pasajes del Traslado del Arca y el Templo de Jerusalén. Con la monumentalización de estos temas en piedra –cruces, temas bíblicos– se reiteraba, de manera retórica, el uso y significado de los *adros* (o atrios) que rodeaban el templo, que se convertían en la frontera entre lo sacro y lo profano (*pro-fanum*).

Por su parte, Rocío Sánchez ha querido extender el catálogo de las representaciones davídicas al tema del hombre con el león de los tímpanos arriba citados (Taboada dos Freires) basándose en el pasaje de I Samuel 17, 34-36, en el que se menciona a David pastor que se enfrenta con el oso y el león para proteger a sus rebaños, dado que esos mismos temas aparecen figurados en el intradós

San Miguel do Monte (Chantada), puerta sur, tímpano con escena de juglaría, ca. 1190

Santa María la Real fundación

de la portada meridional de la catedral de Ourense (1188-1190) (SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, R., 2001, pp. 165-171). Aunque la ausencia de inscripciones identificadoras en todas estas portadas nos impide dar una solución definitiva al tema del hombre desquijarando al león, existen tres argumentos que podrían hacer inclinar la balanza hacia la identificación como Sansón: en primer lugar, en uno de los canecillos de la iglesia de San Salvador de Asma, en tierras de Chantada, la escena aparece acompañada del *titulus* "SANSO" (YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995); en segundo lugar, en el ejemplo más antiguo, Palmou, el personaje lleva una largos cabellos propios de la figura de Sansón; por último, en tercer lugar, el tema de David y el león, tal y como aparece en la portada meridional de Ourense, contemporánea al tímpano de Pelagio, presenta una fórmula bien distinta a este, pues en él David, armado de una maza, persigue al animal como si se tratase de una escena de caza (MORALEJO ÁLVAREZ, S., 2004, p. 25, fig. 8). No obstante, compartimos la lectura salvífica que Rocío Sánchez hace el tema, pues en Taboada dos Freires la escena aparece junto a una cruz, en alusión a la interpretación de la lucha del hombre contra el león como una figura del triunfo de Cristo sobre el diablo y la muerte, que es como la exégesis cristiana comentó los citados pasajes bíblicos relativos a Sansón y David. Por ello, como veremos en Santiago de Barbadelo, la función de estos tímpanos está relacionada con la función cementerial de los *adros* en Galicia y con el célebre *Ordo Commendatio Animae* en el que invocaba la salvación del alma de la boca del león entendida como Infierno (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 1998; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2003a).

La repetición seriada de estos temas ha planteado, más de una vez, la posible existencia de libros de modelos o cartones al servicio de los talleres escultóricos. De hecho, esta sería la única explicación posible para entender la repetición, casi automática, de la figura desquijarando al león bajo el motivo del arco festonado desde el ejemplo más antiguo y perfecto –Palmou–, a las versiones más populares como Taboada dos Freires o San Miguel de Oleiros, donde el esquema se adapta el tamaño mayor o menor del tímpano. En la misma línea de uso de modelos, esta vez claramente procedentes de la miniatura, estarían los canteros de la primera campaña de Ferreira de Pantón (1170-1175), que desarrollaron en la cabecera toda una serie de representaciones de aves de trasfondo erudito que encuentran parangón en los Aviarios medievales (SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, R., 1998) (PENA MOURE, T. C., 2005a y b). Por su parte, el maestro *Martinus* esculpe tres esquemas cosmológicos en la puerta occidental de la iglesia de San Cristovo de Novelúa (Monterroso, A Ulloa), que claramente indican su conocimiento de los dibujos de los manuscritos de cómputo, en los que

San Salvador de Ferreira de Pantón, ábside, capitel con aves afrontadas, 1170-1175. Foto: Ángel Bartolomé

Santa María la Real fundación

Magister Martinus, *San Cristovo de Novelúa (Monterroso, A Ulloa), portada occidental con esquemas cosmológicos, finales del siglo XII. Foto: Manuel Castiñeiras*

era habitual encontrar el diagrama de la *quaternitas* o *syzygia*, a través de los que se hacía explícita la idea de una creación divina basada en los cuatro humores, temperaturas, temperamentos, direcciones, vientos y estaciones, a los que no era ajena la figura de la cruz . El tema ha sido estudiado precisamente por Carolina Casal Chico en relación con el único vestigio de la antigua iglesia románica de San Salvador de Samos: una puerta románica en cuyo tímpano se figura una cruz a la que se superpone el dibujo entrelazado de la *quaternitas* (Casal Chico, C., 2003, p. 358-359, fig. 7). En el caso de Samos, importante abadía benedictina, resulta fácil imaginar el traspaso de un dibujo de algún manuscrito de cómputo de la biblioteca monástica al formato monumental, pero en la iglesia rural de Novelúa ignoramos cómo el escultor pudo acceder a dicho repertorio. No obstante, intuimos que el maestro *Martinus*, que utilizó estos esquemas cosmológicos tanto en el tímpano de Novelúa como en el de San Martiño de Ponteferreira (Palas de Rei, 1177), pudo acceder a estos por medio de la ayuda que este tuvo de escribas locales o clérigos a la hora de componer sus textos epigráficos (D'Emilio, J., 2007, figs. 20-21, pp. 31-33). Así, si en el primero (Novelúa) se trataría de un escriba local, todavía muy enraizado en fórmulas caligráficas de la escritura visigótica, con un latín muy vulgarizado:

ARTES (?) MAGISTER MARTINUS: FECIT MEMORIA (m),

en el segundo (Ponteferreira), por el contrario, se sirvió seguramente de un clérigo puesto al día en las más modernas inscripciones, ya que además de utilizar bellas capitales carolinas, fechó la iglesia no solo en la era hispánica, sino también en la era de la encarnación, antecediéndose así en uno años a la fórmula que empleará el Maestro Mateo en los dinteles de Pórtico de la Gloria:

ANNVS AB INCARNATIONE DOMINI MCLXXVII; I (N)ERA MCCX(V)

Esta observación de James D'Emilio a propósito de las habilidades caligráficas de los escribas que colaboraron con *Martinus* me permite ahondar un poco más en el uso y comprensión que este último hizo del motivo de la *quaternitas*. Mientras que en Ponteferreira el entrelazo cosmológico se coloca perfectamente sobre la cruz –como en Samos–, en Novelúa se repiten tres veces los entrelazos para cubrir la superficie del tímpano. Cabe pues, suponer, que en Ponteferreira el trabajo de supervisión del clérigo y su mayor nivel cultural permitieron a *Martinus* un tímpano más dogmático y menos libre y decorativo que el de Novelúa.

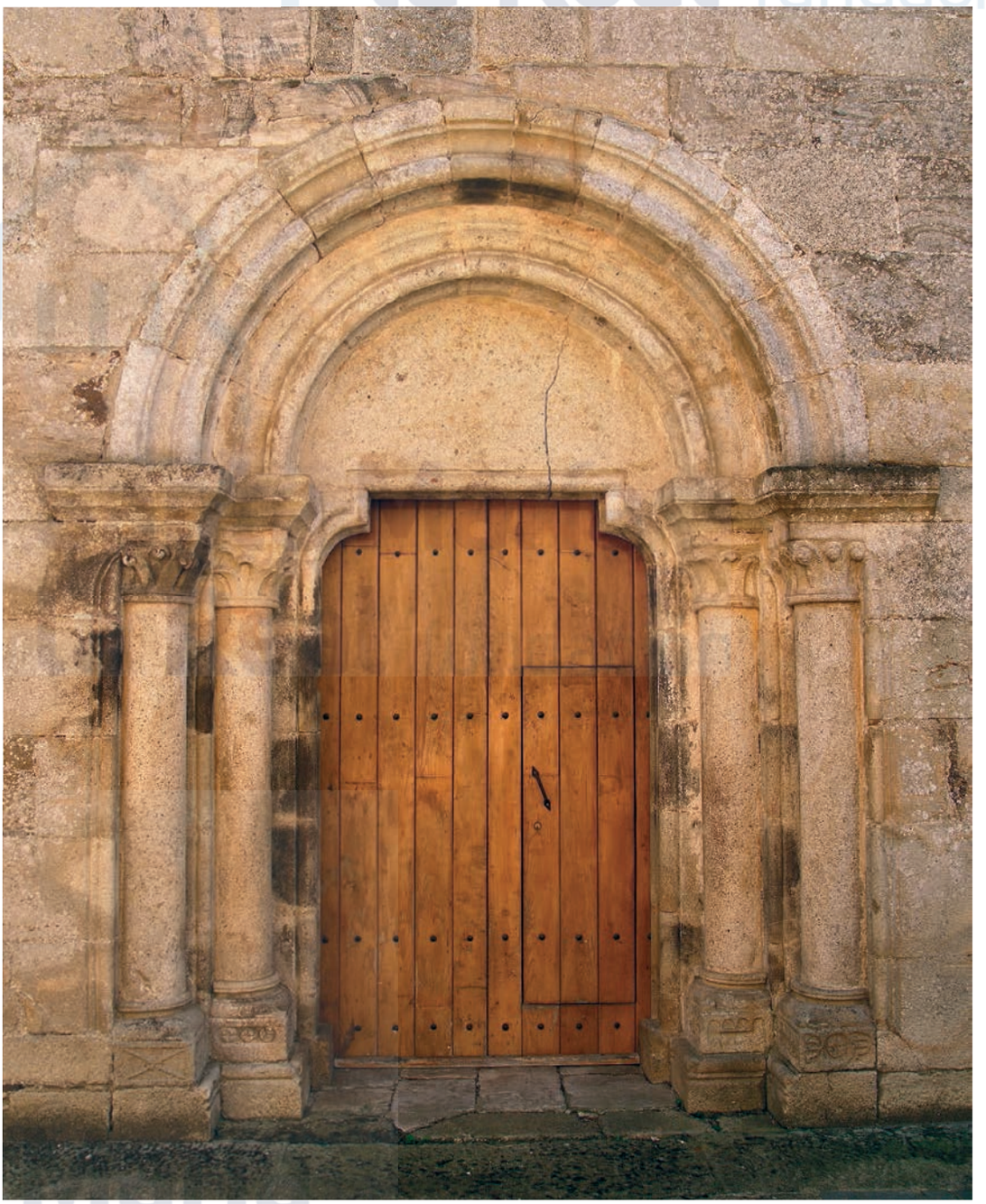
Santa María la Real fundación

Como se verá en los volúmenes dedicados a la provincia de Lugo, al lector le resultará difícil poner orden a la explosión figurativa de escultura entre finales del siglo XII e inicios del siglo XIII. En ella se asiste a una dicotomía entre la pervivencia de lo viejo, es decir, canteros todavía enraizados en los viejos repertorios animalísticos y vegetales del transepto compostelano –como el Maestro de San Salvador de Asma o el denominado maestro de Pantón-Carboentes–, y la irrupción de nuevas formas procedentes tanto de la catedral de Lugo (San Paio de Diomondi, San Pedro de Portomarín, San Miguel de Bacurín), como de los talleres mateanos, cuyo centro de difusión parece localizarse en Portomarín (San Pedro, San Nicolao), para después difundirse en la segunda década del siglo XIII a Santo Estevo de Ribas de Miño –donde la huella orensana es también evidente–, Santa María de Pesqueiras y San Xoán da Cova. Aunque la huella del Císter es reconocible en la segunda campaña de Ferreira de Pantón, el impacto de esta propuesta estética se hace especialmente patente más

San Nicolao de Portomarín, portada occidental, arquivolta con ancianos músicos, ca. 1200-1220. Foto: Ángel Bartolomé

Santo Estevo de Ribas de Miño (O Saviñao), portada occidental, detalle de la arquivolta con los músicos de David, imagen del Sol, ca. 1210-1230

al norte, en lugares como el monasterio benedictino de Santa María de Ferreira de Pallares (Guntín) –donde encontramos una puerta sur, de comunicación al claustro, con el tema del Agnus Dei que sostiene una *crux gemmata*, que seguramente deriva de la puerta sur del monasterio cisterciense de Santa María de Meira (ca. 1200-1205) (Valle Pérez, C., 1982, p. 168, figs. 471-472)–, o en las primeras campañas de San Salvador de Vilar de Donas, cuya puerta occidental, sin embargo, es un eco de la Puerta del Paraíso de Ourense (Vázquez Castro, J. 1998). La obra de Meira resulta también fundamental para entender la evolución artística del románico en la antigua provincia de Mondoñedo en las primeras décadas del siglo XIII, tanto en la conclusión de la nueva catedral, como en edificios menores como Santa María de Viveiro (1192-1217) y Santiago de Adelán, cuyas puertas occidentales, derivan, en parte, del modelo de la puerta norte de Santa María de Meira (ca. 1200-1205) (Castiñeiras González, M. A., 1999, p. 315, figs. 43-47).



Santa Maria de Meira, puerta norte, 1200-1205

Santa María la Real fundación

Las funciones de la figuración escultórica en la definición del espacio sagrado: signos, imágenes y ritos de consagración

En cuanto al problema de la interpretación de la escultura monumental románica, cabe recordar que la decoración de los edificios no debe entenderse como algo unitario y extrapolable, ya que cabe distinguir siempre el tipo de iglesia a la que pertenece –episcopal, monástica, canonial o rural–, pues esta condiciona siempre el discurso de los temas figurados. Por otra parte, la ubicación de las escenas dentro de los edificios también está sujeta a ciertas leyes. Siguiendo las reglas del decoro, la selección de los temas y su simbolismo varían dependiendo de la función litúrgica de las distintas partes del edificio, por ello no será el mismo tipo de imágenes el que decore la puerta principal del templo (tímpano), sus márgenes (canecillos) o su interior (arco triunfal y altar).

Por otro lado, hay que subrayar la función didáctica que la Reforma Gregoriana quiso reclamar para las imágenes como medio de instrucción de los *illitterati*, si bien no hay que olvidar que en una sociedad como la medieval, tan jerarquizada y clericalizada, el signo visual se empleó también para delimitar los espacios entre clérigos y laicos. Así el patrón o comitente, la mayoría de las veces la Iglesia, imbuida en un proceso de reforma de la sociedad, imponía al discurso figurativo una serie de contenidos ineludibles: difusión de los ideales de la vida apostólica, defensa de los dogmas teológicos, denuncia de toda una serie de vicios, en especial la usura y la lujuria, etc. El mensaje se articula, siguiendo la mentalidad medieval, en una serie de registros: el literal, como hecho real o histórico; el alegórico, propio de la tipología bíblica en la que se cruzan referencias entre el Antiguo y el Nuevo Testamento; el tropológico, que busca un sentido moral, y, finalmente, el místico, en el que la imagen o texto adquieren un valor escatológico. Ello da lugar a una pluralidad de significados –propia del arte medieval–, en la que la lectura derivará de la capacidad del receptor –sea este un *clericus*, es decir, hombre versado en letras, o un *illitteratus*, ignorante–, así como en los distintos niveles de lectura referidos. Además, los programas figurativos románicos tienen también mucho de diglosia, es decir, la convivencia de dos lenguajes distintos, uno más alto –latín–, otro más bajo –vulgar–. El papel de lo vulgar, en homilías, *exempla* y lais –normalmente extraídos del fabulario clásico, de la épica, de las leyendas populares, o de la vida cotidiana–, ayuda a que el discurso figurativo sea más atractivo para el pueblo (Moralejo Álvarez, S., 1985b; S.; Dynes, W. R., 1989; Castiñeiras González, M. A., 2003a).

A pesar de estos vaivenes en la historia de su construcción, el conjunto de la excatedral de San Martiño de Mondoñedo de Foz resulta un ejemplo paradigmático para entender la disposición y distribución de los temas sacros y profanos en el románico gallego, así como de importancia de la adecuación y ornamentación de los espacios en función de su posible auditorio. Dicha preocupación está directamente relacionada con la reforma gregoriana, a la que don Gonzalo parece haberse sumado de una forma entusiasta, ya que en ella se buscaba distinguir al clero de los laicos, de manera que aquellos se convirtiesen en un modelo ejemplar de estos.

El espacio sacerdotal se centraba en el altar-crucero, lugar por antonomasia del estamento eclesiástico. El límite físico del mismo lo marcan los dos primeros machones de la nave central, donde se aprecia una hendidura en la cara interior de los mismos con el objeto de encajar un cancel o estructura de separación entre el estamento eclesiástico y el pueblo que se situaba en el cuerpo de las naves. En el altar se situaba el mal llamado *antipendium*, en realidad, un retablo de altar, decorado con un programa inspirado en la tradición ilustrada de los Beatos, en el que se narra la Visión del Hijo del Hombre y el anuncio a las iglesias de Asia (Ap. 2-3), y la aparición del *Agnus Dei* (Ap. 5, 6-10), junto al águila, símbolo de Juan. Se trata, sin embargo, de una iconografía puesta al día en la que el anuncio a las iglesias de Asia se convierte en escenas de ordenación sacerdotal. De hecho, tanto el acento puesto en el sacramento de la eucaristía –a través de la figuración del *Agnus Dei*–, como en el sacerdocio –por las indumentarias eclesiásticas de los ángeles y de los sacerdotes–, se explica en el ambiente de la reforma gregoriana, en la que se buscaba una progresiva afirmación de la dignidad del ministerio eclesiástico. No es, de hecho, una casualidad que el símil de comparar a los sacerdotes con los ángeles, tal y como se figuran en Mondoñedo, hubiese sido utilizado en la misma época por el propio Urbano II en el Concilio de Nîmes de 1096 (Castiñeiras González, M. A., 1999, p. 302).

Más allá del altar, en el espacio del crucero las imágenes se impregnan de una vocación más secular, si bien su público por excelencia es el estamento eclesiástico. Dicho espacio está decorado

Santa María la Real fundación

San Martiño de Mondoñedo, retablo de altar, ca. 1096-1108. Foto: Jaime Nuño

San Martiño de Mondoñedo, brazo sur del transepto, machón, capitel con la parábola del Rico Epulón y el Pobre Lázaro, ca. 1096-1108. Foto: Jaime Nuño

Santa María la Real fundación

por una serie de capiteles con los que se quiere afirmar los nuevos valores del clero en contraposición a los vicios laicos. De hecho, el grupo que mira directamente al altar, en el lado meridional, cuya contemplación está reservada al clero, se inspira en episodios del Evangelio, como la parábola del Rico Epulón y del Pobre Lázaro, paradigma de la gula y de la avaricia, o la historia de la decapitación de San Juan Bautista, con una Salomé de largos cabellos con la que se quiere representar el peligro de la mujer concupiscente por excelencia y por lo tanto invocar al celibato y a la castidad. Ambos mensajes enlazan con la afirmación del modelo de Iglesia de la Reforma Gregoriana, empeñada en atajar el enriquecimiento del clero a través de la venta fraudulenta de cargos y bienes eclesiásticos (Simonía), así como el concubinato y la relajación de las costumbres (Nicolaísmo).

Por su parte, en el exterior del templo, tanto en el muro norte como en el sur, la serie de canecillos hace un especial hincapié en el pecado capital de la lujuria y las consecuencias del sexo. De manera muy vulgar y grosera, como sucede también en el ejemplo navarro de Cataláin, se exhibe en el alero septentrional la condición humana resultante del Pecado Original: un onanista, una pareja copulando y un alumbramiento de nalgas (Castiñeiras González, M. A., 1996). Dejando los márgenes exteriores de lo profano y volviendo al interior, en una serie de ménsulas agrupadas en series de tres y repartidas por las naves, el discurso varía y combina vicio y castigo en un registro de condena claramente similar al de un sermón. Su repertorio, con imágenes como el simio atrapado o el pecador atado, recuerda el de las iglesias del románico navarro-aragonés (Jaca, Loarre, Cataláin), por lo que quizás fueron pensadas, como en Cataláin, para decorar el remate de la puerta occidental de la iglesia formando parte de una cornisa con canes que posiblemente nunca llegó a realizarse. El tímpano pentagonal de la puerta tiene incluso un crismón como es habitual en el arte aragonés.

Tanto en Mondoñedo como otros ejemplos del románico gallego, existe una predilección por colocar en la puerta principal del templo imágenes que remarquen que esta es el acceso al mundo de Dios: "Yo soy la puerta, quien entra a través de mí se salvará" (Juan 10,9). Es la célebre metáfora de la puerta del cielo en la que se sitúa, como marca, el Cordero de Dios –tímpano de San Martiño de Mondoñedo (Agnus Dei sobre Crismón) y arquivolta de San Miguel de Eiré–, para recordarle

San Miguel de Eiré, puerta norte, arquivolta con Agnus Dei y estrellas, ca. 1175. Foto: Ángel Bartolomé

Santa María la Real fundación

Santiago de Barbadelo, puerta occidental, tímpano con Orante y Boca del Infierno, ca. 1170. Foto: Jaime Nuño

al fiel el carácter sagrado del umbral, pues había sido Moisés el primero en ungir con la sangre de dicho animal el dintel de su casa para indicar su pertenencia al pueblo de Dios (Ex. 12, 7 y 21-23) y evitar así la entrada del Ángel Exterminador. En algunos casos, como en Eiré, el *Agnus Dei* se rodea de doce rosetas de clara significación astral, que inciden además en el simbolismo de la Jerusalén Celeste (Ap. 21).

Por otra parte, la cruz posee también un valor apotropaico, de protección, ligada a la idea de la victoria del cristiano, que desde la monarquía asturiana se había convertido en un verdadero símbolo de la Reconquista y la lucha contra el Islam. En el caso de Santiago de Barbadelo (ca. 1170), un priorato del monasterio benedictino de Samos en pleno Camino Francés, encontramos un doble tímpano figurado, al interior con una cruz y, al exterior, con la figura de un orante sobre una carátula felina de contenido infernal. El trasfondo monástico benedictino del edificio explica posiblemente la elección de ambos temas, pues estos están directamente relacionados con la celebración, en Samos, de la liturgia cluniacense de la fiesta de Todos los Santos, así como del uso cementerial del espacio colindante al templo de Barbaledo. Si la escena del Orante sobre la Boca del Infierno no es otra cosa que un eco en piedra de la oración fúnebre de la *comendatio animae*: "Sálvame de la boca del león", la cruz patada incisa en el interior alude probablemente a la cruz –de tipo asturiano–, regalada en 1009 por el abad de Samos a Barbadelo, la cual, posiblemente, era utilizada en la liturgia pascual y funerales como símbolo de la resurrección y la victoria sobre la muerte (Castiñeiras González, M. A. 2003b).

No obstante, en otros casos la presencia de cruces en los tímpanos puede estar relacionadas –sobre todo en las iglesias rurales– con las ceremonias de los ritos de consagración del templo, en los que el obispo, una vez que ha aspergido la puerta con el hisopo, la golpeaba tres veces para exclamar *Rex Gloriae* y marcaba con una cruz sus jambas, diciendo: *Ecce, crucis signium, fugiant phantasma cuncta*. Muy posiblemente, dicho tema se representa en las puertas de San Paio de Muradelle y Santiago de Requeixo (Chantada, Lugo), si bien se trata de una figuración "reducida" a partir del modelo de Santa Mariña das Fragas (Campo Lameiro, Pontevedra) (ca. 1170), donde aparecía un obispo con mitra y báculo haciendo el gesto de bendición mientras dos sacerdotes le acompañan y

Santa María la Real fundación

San Paio de Muradelle (Chantada), portada occidental, finales del siglo XII. Foto: Ángel Bartolomé

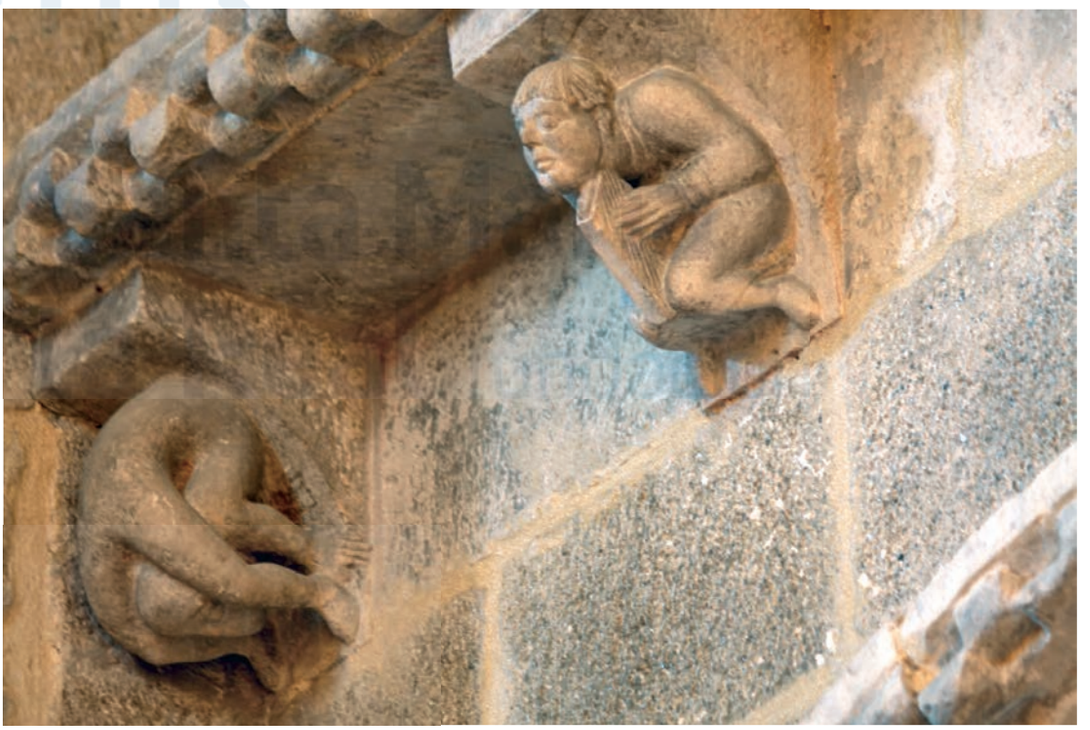
llevan, respectivamente, una cruz litúrgica y un libro sagrado. Ambos sujetan un objeto circular que puede ser el hisopo para asperger la puerta, los muros y el altar del templo. No obstante, la falta de atributos episcopales y objetos litúrgicos en las dos iglesias lucenses lleva a pensar que más bien se trata de una escena de bendición final de la misa, muy acorde con la función de la puerta como vía de salida (Castiñeiras González, M. A., 1998).

Cabe recordar que una de las razones del resurgimiento de la escultura monumental está en el movimiento de reforma espiritual emprendido por el papa Gregorio VII y conocido como Reforma Gregoriana, en la que se buscaba utilizar las imágenes como *littera laicorum* siguiendo la famosa carta del papa Gregorio Magno. Es cierto que en algunos casos las imágenes aparecen acompañadas de palabras (*titulus* o *explanationes*), como medio para autentificarlas e, incluso, subrayarlas como un doble de la palabra de Dios. Este es el caso, por ejemplo, de los hexámetros latinos que comentan el Sueño de San Juan en el capitel de la Última Cena del capitel pinjante de la puerta norte de la catedral de Lugo. Evidentemente, solo un clérigo culto podía ser capaz de leer el texto e interpretar de forma correcta el efecto visionario del tímpano, que está entre el tiempo histórico de la Biblia (Última Cena) y la escatología apocalíptica (Cristo en Ascensión que volverá para juzgar al hombre al final de los tiempos). Por ello, resulta evidente que la figuración románica es siempre una apoyatura de un discurso moral en el que el clero dominaba los mensajes. En ese sistema de comunicación la diglosia, es decir, el uso cambiante del latín o de la lengua vulgar, era omnipresente tanto la misa –liturgia en latín, homilía en vulgar– como la decoración de los edificios, en los que siempre encontramos una dicotomía complementaria entre el discurso sacro de la Biblia y el profano de los *exempla* y de los propios miedos de la vida cotidiana.

Así, en Galicia, además de los tópicos temas del Bestiario, los márgenes de las iglesias ofrecen también un lugar a la representación de animales ligados a la experiencia diaria, muy arraigados en el imaginario popular. En una región llena de bosques, en la que todavía hoy el ganado sufre las consecuencias de la voracidad del lobo, no debe sorprendernos encontrar escenas protagonizadas por estos animales tanto en un capitel exterior del ábside de San Pedro de Viveiro como en la puerta occidental de Santiago de Adelán. Otras veces, el protagonista es el ruido y los movimientos forzados y violentos, muy propios del Carnaval, pero que con su inclusión en el ámbito eclesiástico se convierten en feroces críticas a la moralidad de los feligreses. Así los aleros con canecillos de San

Santa María la Real fundación

San Martiño de Mondoñedo, alero sur, canes con mujer pariendo de nalgas y cópula sexual, ca-1110-1112. Foto: Jaime Nuño



Catedral de Lugo, capilla del Pilar, alero, canecillos (Contorsionista y Músico), 1129-1150. Foto: Ángel Bartolomé

Martiño de Mondoñedo exponen, siguiendo el modelo de un sermón dominical, las consecuencias del Pecado Original, en forma de vicios tipificados y empleando un lenguaje brutal y grosero, como sucede en la portada occidental de San Quirce de Los Ausines (ca. 1147), en Burgos, y en la fachada sur de San Pedro de Cervatos (ca. 1129), en Cantabria.

Especialmente coherente en su discurso es el alero de la Capilla del Pilar (puerta norte) de la catedral de Lugo (1129-1150), que llamó en su día la atención de Moralejo (1981). En él, como si

Santa María la Real fundación

Catedral de Lugo, capilla del Pilar, alero, canecillo (Atlante), 1129-1150. Foto: Ángel Bartolomé

Catedral de Lugo, capilla del Pilar, alero, canecillo (Ebrio bebiendo de una barrica), 1129-1150. Foto: Ángel Bartolomé

Catedral de Lugo, capilla del Pilar, alero, canecillo (Espinario sacando la lengua), 1129-1150. Foto: Ángel Bartolomé

Santa Filomena de Cadramón, ábside, canecillo con Mujer enseñando la vulva, finales del siglo XII. Foto: Manuel Castiñeiras

se tratase de una gran carnavalada, comparecen un contorsionista que salta al son de la música de un juglar, un atlante-cautivo, un hombre que bebe de una barrica –imagen de la ebriedad– y un Espinario mostrando la lengua, símbolo de concupiscencia. La música demoniaca de los juglares, sus procaces contorsiones y su ambiente de ebriedad y lubricidad (Espinario), conforman esta ruidosa comparsa centrada en una imagen de castigo: el Atlante-cautivo que sostiene la cornisa. Repetido hasta la saciedad en la figuración románica, el tema del Atlante se liga siempre a programas de

Santa María la Real fundación

contenido penitencial y escatológico. De hecho, no por casualidad, Dante describe cómo la Puerta de Purgatorio en la *Divina Comedia* (Purgatorio X, 130-139) es sostenida por estas sufrientes figuras.

No obstante, no es fácil dar respuesta a veces a las fuentes que los escultores utilizaron para esculpir las cornisas del románico gallego. En algunos casos, las referencias al sexo son tan crudas y directas que es necesario acudir a explicaciones antropológica en relación con la funcionalidad de estas representaciones. Este es el caso del muro norte de la aislada iglesia de Santa Filomena de Cadramón, con un alero de finales del siglo XII compuesto por siete canecillos figurados, de los cuales cuatro presentan motivos obscenos: onanistas, un falo, una mujer con las piernas abiertas para mostrar la vulva (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 1999). Como es bien sabido, la mujer exhibicionista es un tema muy extendido en el románico peninsular y europeo, con paralelos en la fachada de Santo Tomé de Serantes (Ourense), en el ábside de San Pedro de Cervatos (Cantabria) y muy especialmente en las Sheila-na-gigs irlandesas (Rahara, Co Roscommon) (WEIR, A., JERMAN, J., 1999, p. 17). En Cervatos y Serantes la figura aparecía en un contexto más amplio de vicios que falta en Cadramón, por lo que en la iglesia lucense su significado puede estar más cercano de las figuraciones irlandesas del tema. La Sheila-na-gigs, que en gaélico significa "Fea coma un pecado", decoraba allí desde el siglo XII las entradas de templos y castillos, en las que su gesto obsceno adquiría claramente un valor protector. De esta manera, la imagen alcanzaba casi el estatus de un amuleto apotropaico que espantaba el mal augurio del lugar sagrado y se asimilaba en el contexto irlandés a Anu, diosa céltica de la agricultura y de la productividad.

Esa función protectora y fertilizadora de la exhibición de los órganos sexuales se constata igualmente en la cultura mediterránea, donde existen multitud de ejemplos (Baubó, los Herma y Príapos para marcar límites, así como los amuletos romanos). Además existen precedentes en la plástica romano-castreña de escultura monumental en granito con esta temática, como la Venus de Sendín, del Museo de Guimarães, o el falo exento procedente de un castro de Lugo que actualmente es propiedad de un anticuario de Pazos (Verín, Ourense) (RODRÍGUEZ COLMENERO, A., 1993, pp. 440-441).

De esta manera, la serie de canecillos de estas iglesias rurales parece ser depositarias, de muchas de las continuidades de nuestra inmemorial cultura campesina. Prueba de ello es el resurgimiento, a finales del siglo XII, de ciertos repertorios castreños, cuya explicación pudiera estar en el descubrimiento durante las faenas agrícolas de este tipo de objetos o estatuas. Así, por ejemplo, las cabezas castreñas, muy repartidas en toda nuestra geografía, tuvieron que ejercer algún tipo de fascinación en los gallegos del siglo XII. De hecho, en la iglesia románica de San Pedro de Viveiro (ca. 1200), situada en medio de una toponimia de castros, comparecen los motivos del sogueado en las cornisas e, incluso, se representan hasta siete cabezas humanas en los canecillos, las cuales, en algunos casos, presentan la típica estructura triangular y los rasgos esquemáticos de las caras de la plástica castreño-romana (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2003b, p. 321, fig. 32).

San Pedro de Viveiro, ábside, canecillo con cabeza humana, ca. 1200. Foto: Manuel Castiñeiras

Santa María la Real fundación

BIBLIOGRAFÍA

BERTAUX, É, 1906

BERTAUX, Émile, "La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIVe siècle", en MICHEL, A. (ed.) *Histoire de l'Art*, vol. 2, París, 1906, pp. 243-244.

BARRAU-DIHIGO, L., 1905

BARRAU-DIHIGO, Louis, "Note sur le Tumbo Viejo de l'église cathédrale de Lugo", *Revue Hispanique*, 12 (1905), pp. 591-602.

BANGO TORVISO, I. G., 1991

BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo, *Galicia Románica*, Vigo 1991.

BARTON, S., 1997

BARTON, Simon, *The Aristocracy in Twelfth-century León and Castile*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

CASAL CHICO, C., 2003

CASAL CHICO, Carolina, "Tralas pegadas da cultura bieita: debuxos e esquemas no mosteiro de Samos", en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio y DÍEZ PLATAS, Fátima (coords.), *Profano y Pagano en el arte gallego, Semata*, 14, Santiago, 2003, pp. 293-334.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 1998

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "Sacro e profano nos programas monumentais do Románico", I-II, *Historia da Arte Galega. II. Arte Medieval*, A Nosa Terra, Vigo, 1998, pp. 129-160.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 1999

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "La actividad artística en la antigua provincia de Mondoñedo: del Prerrománico al Románico", *Estudios Mindonienses*, 15, (1999), pp. 287-342.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2003a

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "A poética das marxes: Bestiario, fábulas e mundo ó revés", en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio y DÍEZ PLATAS, Fátima (coords.), *Profano y Pagano en el arte gallego, Semata*, 14, Santiago, 2003, pp. 293-334.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2003b

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "La persuasión como motivo central del discurso: la Boca del Infierno de Santiago de Barbadelo y el Cristo enseñando las llagas del Pórtico de la Gloria", en SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío y SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis (eds.), *El Tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*, Santiago, 2003, pp. 233-258.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2004

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "Arte del pellegrinaggio e *Primo Romanico*: le scelte artistiche della Galizia nell'XI secolo", en QUINTAVALLE, Arturo Carlo (ed.), *Arte Lombarda, IV Convegno Internazionale di Arte Medievale, Parma, 26-30 settembre, 2001*, Parma, 2004, pp. 602-613.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2006

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "O chamado sepulcro de santa Froila na Catedral de Lugo: vellas e novas cuestións", *San Froilán. Culto e Festa*, dir. Francisco Singul, Santiago, 2006, pp. 139-147.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2007a

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "Verso Santiago: la scultura romanica da Jaca a Compostella", en QUINTAVALLE, Arturo Carlo (ed.), *IX Convegno Internazionale di Studi, Il Medievo: l'Europa delle Cattedrali, Parma, 19-23 settembre 2006*, Parma-Milan, 2007 pp. 287-296.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2007b

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "San Martiño de Mondoñedo (Foz) revisitado", en ANDRADE CERNADAS, José Miguel, CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, SINGUL LORENZO, Francisco (eds.), *Rudesindus. A terra e o templo*, Catálogo de la Exposición celebrada en la Catedral de Mondoñedo, 8 mayo-29 junio, 2007, Santiago, 2007, pp. 119-137.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2009

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "San Martiño de Mondoñedo: un edificio singular del arte medieval gallego. A propósito del descubrimiento de un ciclo pictórico del siglo XII", en ANDRADE CERNADAS, José Miguel, CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, SINGUL LORENZO, Francisco (eds.), *Rudesindus. San Rosendo. Su tiempo y su legado*, Congreso Internacional, Mondoñedo-Santo Tirso (Portugal) y Celanova, 27-30 junio 2007, Santiago de Compostela, 2009, pp. 51-65.

Santa María la Real fundación

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2011
CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "Apostillas al *Iter picturae sancti Iacobi*: las pinturas murales de San Martiño de Mondoñedo, el *scriptorium* compostelano y el tesorero Bernardo", *Compostellanum*, LVI, 1-4 (2011), pp. 303-340.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2016
CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *Galicia e os camiños de Santiago*, Santiago de Compostela, 2016.

CASTRO FERNÁNDEZ, C., 1993
CASTRO FERNÁNDEZ, Celia, *Estudio iconográfico y estilístico de los capiteles de la catedral de Mondoñedo*, Lugo, 1993.

CHAMOSO LAMAS, M., GONZÁLEZ, V. y REGAL, B., 1989 (1973)
CHAMOSO LAMAS, Manuel, GONZÁLEZ, Victoriano y REGAL, Bernardo, *Galicia*, "La España Románica", 2, Madrid, 1989 (ed. fr. 1973).

DELGADO GÓMEZ, J., 2007a
DELGADO GÓMEZ, Jaime, "La Biblia en la iconografía pétrea lucense: ficha nº 22, la iconografía de la Última Cena del pinjante de la puerta norte de la Catedral de Lugo", *Lucensia: miscelánea de cultura e investigación*, 17, 34 (2007), pp. 99-114.

DELGADO GÓMEZ, J., 2007b
DELGADO GÓMEZ, Jaime, "La Biblia en la iconografía pétrea lucense: ficha nº 25, el Pantocrátor de la puerta norte de la Catedral de Lugo", *Lucensia: miscelánea de cultura e investigación*, 17, 34 (2007), pp. 99-114.

D'EMILIO, J., 1992
D'EMILIO, James, "Tradición local y aportaciones foráneas en la escultura románica tardía: Compostela, Lugo y Carrión", en *Actas del Simposio Internacional sobre "O Pórtica da Gloria e a Arte do seu tempo"* (Santiago de Compostela, 1988), Santiago de Compostela, 1991, pp. 83-91.

D'EMILIO, J., 2007
D'EMILIO, James, "Inscriptions and the Romanesque Church: Patrons, Prelates, and Craftsmen in Romanesque Galicia", en *Spanish Medieval Art: Recent Studies*, ed. C. Hourihane, Tempe (Arizona)-Princeton (New Jersey), 2007, pp. 1-33.

D'EMILIO, J., 2015a
D'EMILIO, James, "The Paradox of Galicia. A Cultural Crossroads at the Edge of Europe", en D'EMILIO, James (ed. and trans.), *Culture and Society in Medieval Galicia. A Cultural Crossroads at the Edge of Europe*, Leiden-Boston, 2015, pp. 3-123.

D'EMILIO, J., 2015b
D'EMILIO, James, "Widows and Communities: Cistercian Nunneries and their Architecture in the Kingdom of León (1150-1300)", *Citeaux-Commentarii Cisterciensis*, 66, fasc. 3-4, 2015, pp. 223-302.

DÍEZ TEJÓN, L., 2008
DÍEZ TEJÓN, Luis, *El románico en Lugo*, León, 2008.

DURÁN GUDIOL, A., 1962
DURÁN GUDIOL, Antonio, *La Iglesia de Aragón durante los reinados de Sancho Ramírez y Pedro I (1062-1104)*, Roma, 1962.

DYNES, W. R., 1989
DYNES, Wayne R., "Art, Language, and Romanesque", *Gesta* 28, 1 (1989), pp. 3-10.

FERNÁNDEZ PÉREZ, S., 2004
FERNÁNDEZ PÉREZ, Sonia, *San Esteban de Ribas de Miño: los talleres de filiación mateana*, Lugo, 2004.

GARCÍA FERNÁNDEZ, X. L., 1999
GARCÍA FERNÁNDEZ, Xosé Lois, *Simboloxía do románico de Pantón*, Santiago de Compostela, 1999.

LAREDO VERDEJO, X. L., 1985
LAREDO VERDEJO, Xosé Luis, *Galicia Enteira* 8. *A Ulloa, Terra de Melide, Deza e Chantada*, Vigo, 1985.

LAREDO VERDEJO, X. L., 1986
LAREDO VERDEJO, Xosé Luis, *Galicia Enteira* 9. *A Mariña luguesa e A Terra Chá*, Vigo, 1986.

LAREDO VERDEJO, X. L., 1987
LAREDO VERDEJO, Xosé Luis, *Galicia Enteira* 10. *Lugo.Terra de Lemos. Os Ancares. O Conrel*, Vigo, 1987.

LÓPEZ PACHO, R., 1983
LÓPEZ PACHO, Ricardo, *El Románico en el obispado de Lugo al Este del río Miño*, tesis doctoral, Santiago de Compostela, 1983.

Santa María la Real fundación

MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1985a
MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago", *Compostellanum* 30 (1985), pp. 385-430.

MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1985b
MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Artes figurativas y artes literarias en la España Medieval: Románico, Romance y Roman", *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español* 17, 32-33 (1985), pp. 61-70.

MORALEJO ÁLVAREZ, S., 2004
MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, *Iconografía gallega de David y Salomón*, Santiago de Compostela, 2004.

MOURE PENA, T., C., 2002
MOURE PENA, Teresa Claudina, *San Salvador de Ferreira de Pantón y San Salvador de Sobrado de Trives: Dos fábricas románicas emparentadas*, Tesis de Licenciatura, Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Geografía e Historia, 2002.

MOURE PENA, T. C., 2005a
MOURE PENA, Teresa Claudina, "El programa iconográfico de la cabecera románica de San Salvador de Ferreira (Ferreira de Pantón, Lugo)", *Goya*, 304 (2005), pp. 4-20.

MOURE PENA, T. C., 2005b
MOURE PENA, Teresa Claudina, *El monasterio femenino de Ferreira de Pantón en la Edad Media. Estudio histórico-artístico*, Diputación Provincial de Lugo, 2005.

PALLARES GAYOSO, J., 1700 (1988)
PALLARES GAYOSO, Juan. *Argos divina. Sancta Maria de Lugo de los Ojos grandes*, Lugo, 1700 (ed. facsímil 1988).

RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, J., 1936
RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, José, "Pelagio, maestro románico", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 13 (1936), pp. 171-176.

RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, J., 1944
RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, José, "El tímpano de San Miguel do Monte", *Archivo Español de Arte*, 17 (1944), pp. 383-389.

RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, J., 1945
RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, José, "Santa María de Taboada dos Freires", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, 15 (1945), pp. 16-21.

RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, J., 1965
RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, José, "La iglesia románica de Santiago de Taboada y su tímpano con la lucha de Sansón y el león", *Compostellanum*, X (1965), pp. 179-194.

RISCO, M., 1796
RISCO, Manuel, *España Sagrada*, XL, Madrid, 1796.

RISCO, M., 1798
RISCO, Manuel, *España Sagrada*, XLI, Madrid, 1798.

RODRÍGUEZ COLMENERO, A., 1993
RODRÍGUEZ COLMENERO, A., "Historia del arte romano en Galicia", en *Proyecto Galicia. IX. Arte. Arte Prehistórico y Romano*, A Coruña, 1993, pp. 237-501.

SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, R., 1998
SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío, "Las artes figurativas en los monasterios cistercienses medievales gallegos", *Arte del Císter en Galicia y Portugal*, eds. J. Rodrigues y J. C. Valle Pérez, Lisboa, Fundaçao Calouste Gulbenkian - Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1998, pp. 98-139.

SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, R., 2001
SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío, "Algunos aspectos de la cultura visual en la Galicia de Fernando II y Alfonso IX", *El arte románico en Galicia y Portugal*, eds. J. C. Valle Pérez y J. Rodrigues, Fundación Pedro Barrié de la Maza - Fundaçao Calouste Gulbenkian, A Coruña, 2001, pp. 156-183.

SANTOS SAN CRISTÓBAL, S., 1995
SANTOS SAN CRISTÓBAL, Sebastián, *La antigua Catedral de San Martín de Mondoñedo*, Mondoñedo, 1995.

VALLE PÉREZ, J. C., 1982
VALLE PÉREZ, José Carlos, *La arquitectura cisterciense en Galicia* (2 vol.), A Coruña, 1982 (2 vols).

VARELA ARIAS, E., 1983
VARELA ARIAS, Elena, "El Salvador de San Pedro Félix de Muxa", *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 1 (1983), pp. 213-217.

Santa María la Real fundación

VÁZQUEZ CASTRO, J., 1998
VÁZQUEZ CASTRO, Julio, *El arte religioso de la Órdenes Militares en la Galicia Medieval: Orden de Santiago*, tesis de doctorado, Universidade de Santiago de Compostela, 1998.

VÁZQUEZ CASTRO, J., 2001
VÁZQUEZ CASTRO, Julio, "Los maestros de obras y la construcción en Galicia durante la Edad Media" en *El aparejador y su profesión en Galicia. De los maestros de obras a los arquitectos técnicos*, Santiago de Compostela, 2001, pp. 19-92.

VÁZQUEZ SACO, F., 1948
VÁZQUEZ SACO, Francisco, "Iglesias románicas de la provincia de Lugo: Papeleta arqueológica 90: Iglesia parroquial de Santiago de Villar de Donas", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y artísticos de Lugo*, III, 27-28 (1948), pp. 164-173.

WEIR, A., JERMAN, J., 1999
WEIR, Anthony., JERMAN, Jerman., *Images of Lust. Sexual Carvings on Medieval Churches*, Londres-Nueva York, 1999.

YZQUIERDO PERRÍN, R., 1983
YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, *La arquitectura románica en Lugo*, La Coruña, 1983.

YZQUIERDO PERRÍN, R., 1989-1990
YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, "La catedral de Lugo: consideraciones sobre su construcción", *Abrente*, 21-22 (1989-1990), pp. 7-50.

YZQUIERDO PERRÍN, R., 1994
YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, *De arte et architectura. San Martín de Mondoñedo*, Lugo 1994.

YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995
YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, *Arte Medieval (I)* (vol. X de la colección *Galicia*), La Coruña, 1995.

YZQUIERDO PERRÍN, R., 1998
YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, "Escenas de Juglaría en el Románico de Galicia", *La Vida Cotidiana en la España Medieval, Actas del IV Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo (Palencia), 26-30 de septiembre de 1994*, Madrid, 1998, pp. 127-154.

Santa María la Real fundación