

# LUGO

Capital de la provincia homónima desde 1833, esta ciudad se encuentra ubicada próxima al centro geográfico de los límites territoriales provinciales. Su emplazamiento en una colina y la cercanía al río Miño propiciaron que los romanos, en época augusta, fundaran el campamento militar de *Lucus Augusti*, hacia los años 15-13 a.C. Dicho campamento se consolidó como urbe romana entre los siglos I y V, extendiendo su dominio administrativo, jurídico y militar. El origen y desarrollo de la urbe se encuentra ligado a su posición estratégica como nudo de comunicación de la costa gallega con la meseta, confluyendo en ella las vías XIX y XX del Itinerario de Antonino. El esplendor de la ciudad romana llegó con la creación de la demarcación administrativa de *Gallaecia* (finales del siglo III y comienzos del IV) en el proceso de reformas administrativas de Diocleciano. En este periodo se levantó la Muralla romana, principal vestigio del pasado imperial, y reconocida en la actualidad con el título honorífico de Patrimonio de la Humanidad concedido por la UNESCO.

Carecemos de información precisa acerca de cómo afectó a la ciudad la llegada de los suevos y la cristianización del territorio. Su devenir durante la Alta Edad Media se vio influido por la fundación de la diócesis lucense, cuya primera noticia se remonta al siglo V, con la presencia del obispo lucense Agrestio en el Concilio de Orange, celebrado en el 441. Según la historiografía tradicional fue san Martín, obispo de Braga, quien en el siglo VI propuso al rey Teodomiro la fundación de una nueva iglesia metropolitana surgida del concilio lucense del año 569, en el que tuvo lugar la organización parroquial gallega (la primera realizada en una provincia del antiguo Imperio Romano). Sin embargo, habría perdido el carácter metropolitano tras la conquista de Galicia por los visigodos. En la primera mitad del siglo VIII, la ciudad de Lugo cayó durante un breve periodo de tiempo bajo el dominio musulmán, hasta que, hacia el 740, las tropas del monarca asturiano Alfonso I la recuperaron. Es en este contexto que surge la controvertida figura del obispo Odoario, agente de una supuesta repoblación de la ciudad hoy descartada por los historiadores. Como veremos más adelante, durante el largo periodo que constituye la Edad Media, Lugo experimentó una considerable merma en el número de sus habitantes. Un descenso que influyó en las transformaciones urbanísticas que experimentaría la ciudad, cuya población comenzó a agruparse en torno a la catedral, abandonando amplias áreas intramuros. Sin embargo, no existen datos que apunten hacia una despoblación tal que requiriese un proceso inverso.

Durante el reinado de la dinastía asturiana la ciudad experimentó una considerable revitalización. La sede episcopal, que mantuvo un estrecho vínculo con la metropolitana de Braga, se consolidó y los obispos lucenses disfrutaron de un apoyo regio que se mantuvo tras el cambio de dinastía en el siglo XI, con la llegada al trono de Fernando I. Un episodio que afectó a la ciudad fue la rebelión de los Ovéquiz, familia elegida por Alfonso VI para ejercer el poder real en los reallengos del giro de Lugo. En el 1078, el obispo lucense Vistruario inició un pleito denunciando los excesos de poder de los Ovéquiz, siendo el propio monarca quien dirimió el litigio, apoyando las reclamaciones del prelado. A pesar de haber aceptado ante el rey la resolución del pleito, en torno al 1086, el conde Rodrigo Ovéquiz y sus hermanos iniciaron una rebelión, tomando la ciudad de Lugo y otras posesiones regias, y asesinando al merino real, Ordoño. La revuelta fue sofocada y los Ovéquiz enviados al exilio en Zaragoza. Una de las consecuencias de este episodio recayó en el aumento y consolidación del poder episcopal, al ceder Alfonso VI a los obispos lucenses no solo los territorios y bienes confiscados a los Ovéquiz, sino los derechos y privilegios reales sobre la ciudad y territorios adyacentes. Esta resolución no contó con el beneplácito de la población y, a lo largo del siglo XII, los prelados hubieron de hacer frente a varias sublevaciones ciudadanas, sustentadas en el poder incipiente de la nueva burguesía lucense.

La primera se vivió en 1111, en el marco de la querrela entre los partidarios del rey niño Alfonso VII, cuyos principales valedores eran el arzobispo de Santiago Diego Gelmírez y el conde de Traba, Pedro Froilaz, y los defensores de Alfonso el Batallador, corregente del reino de León tras sus nupcias con la reina Urraca. Gelmírez y el conde de Traba plantearon una tentativa de ataque

sobre Lugo, posicionada a favor del Batallador, obteniendo como respuesta una rápida rendición. En la segunda mitad del siglo las revueltas de los burgueses lucenses contra el señorío episcopal tuvieron un mayor impacto sobre la vida de la ciudad, afectando incluso al proceso constructivo de la catedral. Las de mayor calado fueron las de 1159 y 1181, que lograron la huida del obispo de la urbe, y organizaron sendos gobiernos comunales. El triunfo de la primera revuelta duró dos años, hasta que en 1161 Fernando II restituyó al prelado y consolidó su señorío. La segunda tuvo una vida breve, siendo sofocada por el monarca en 1182, al inicio del mandato del obispo Rodrigo. Con todo, habría nuevas sublevaciones de menor calado en 1184, 1202 y 1207.

En paralelo a la consolidación eclesiástica y señorial, la ciudad de Lugo se transformó en un importante centro comercial. En el siglo XI una importante colonia de francos se asentó en la urbe, contribuyendo a su crecimiento demográfico y económico. Durante el primer tercio del XII la ciudad experimentó un periodo de gran dinamismo: se inició la construcción de la catedral y del hospital nuevo; se instauró la feria mensual; se renovó la Porta Nova al norte de la muralla; se urbanizaron la rúa Nova y el entorno de la Porta Falsa; se obtuvo permiso para contar con una ceca para la acuñación de moneda y, extramuros, creció el barrio de Recatelo. Las revueltas burguesas contra el poder episcopal frenaron dicho desarrollo pero, hacia el siglo XIII, Lugo contaría con unos 2.000 habitantes adscritos a cuatro parroquias: San Pedro, Santiago y San Marcos, en el interior de la muralla, y la de Santa María Magdalena de Recatelo, en su exterior.

El urbanismo de la capital lucense todavía refleja algunas de las transformaciones que experimentó la ciudad durante la Edad Media, momento en el cual la regularidad del plano hipodámico romano desapareció en favor de un urbanismo medieval de entramado irregular, orgánico y disperso, resultado de los avatares económicos, políticos y sociales padecidos por la urbe. Uno de los cambios de mayor impacto lo encontramos en la considerable pérdida de población experimentada

Muralla de Lugo



por la ciudad tras la caída del Imperio, con la progresiva concentración de sus habitantes en la mitad meridional del recinto amurallado. El resultado fue la aparición de una amplia zona hacia el norte que durante un largo periodo se dedicó a huertas, labradíos y pequeños bosques en torno a los cuales se irguieron barrios de carácter rural. El Burgo Medieval se configuró en base a dos polos, los denominados Burgo Vello y Burgo Novo. El Burgo Vello ocupaba el sector suroccidental y surgió hacia el siglo VIII en torno a la catedral, entre la Praza do Campo y las puertas Miñá y de Santiago (antiguamente conocida como Puerta del Puxigo o Falsa). Su territorio pertenecía a la feligresía de San Pedro. El núcleo del mismo era O Campo y su expansión urbanística desde el atrio de la catedral hacia la Porta Miñá dio lugar al Barrio Falcón, en el cual se instalaron los oficios vinculados al curtido y trabajo con pieles. Además de estos artesanos y mercaderes, el Burgo Vello concentraba las actividades administrativas y eclesiásticas de la ciudad, acogiendo la residencia de clérigos, nobles y algunos mercaderes ricos.

El Burgo Novo, situado en el área suroriental, abarcaba desde la Porta de San Pedro al Campo de Castelo y hacia el norte la actual rúa Nóreas. A pesar de levantarse en torno a la Puerta de San Pedro (o Toledana, según sus primeras denominaciones), pertenecía a la feligresía de Santiago. Es posible que surgiera a finales del siglo IX, pero el impulso principal lo recibió de Raimundo de Borgoña a inicios del siglo XII como barrio comercial, donde sus habitantes aprovecharon el dinamismo que ofrecía su proximidad a la mencionada Puerta de San Pedro, que comunicaba la ciudad con Castilla y era el punto de entrada de los peregrinos que llegaban por la ruta del Camino Primitivo. Si el Burgo Vello se articulaba en torno a la catedral, el Burgo Novo hace lo propio en torno al castillo, cuya existencia consta documentalmente a partir del 1034. El límite septentrional del barrio lo delimitaba la cortiña de la Noira (de donde procede el microtopónimo Nóreas) donde, según Abel Vilela, podía haber una noria para extraer agua de un pozo. Hacia el oeste uno de sus límites sería la Pomarada de los Canónigos, a la cual se llegaba desde un carril (o camino). Ambos burgos se hallaban separados mediante un espacio de naturaleza rural pero uso público conocido como Cortiñas de San Román, nombre que recibe por hallarse en las inmediaciones de la capilla dedicada a dicho santo en el 1033. En este punto, hoy ocupado por parte de la Praza Maior, tenía lugar el mercado, razón por la que también era conocido como foro de la ciudad. En el límite septentrional de estas dos áreas, intramuros pero al margen de las principales zonas de habitación, se instalaron a finales del siglo XIII los conventos de Santo Domingo y San Francisco, levantando sus edificios en las inmediaciones del Carballal, el lugar donde se celebraba la feria mensual.

La ciudad también se desarrolló extramuros. En las inmediaciones de la Porta de San Pedro surgió un barrio o caserío articulado en torno a la capilla de San Pedro de Fóra. El principal suburbio de la ciudad se extendía en el antiguo barrio del Carmen, al Oeste del recinto murado, entre las puertas Miñá y Falsa. Se trataba de un área de huertas ante la Porta Miñá, en la salida de la vía XIX hacia el puente del Miño y los antiguos baños romanos, todavía mencionados en la toponimia medieval. En el siglo XII, como consecuencia de la fundación de la iglesia y cementerio de la Magdalena, se desarrolló frente al ángulo suroccidental de la muralla el barrio de Recatelo, próximo al Burgo Vello y la catedral.

El Lugo medieval desapareció en gran medida bajo las transformaciones barrocas, decimonónicas y las emprendidas a lo largo del siglo XX. Con todo, todavía se aprecian sus huellas en el trazado medieval de las intrincadas calles del entorno de la catedral y en algunos topónimos que han llegado hasta nuestros días y guardan su memoria: la Plaza del Campo y la del Campo del Castillo (centros de los burgos *Vello* y *Novo*, respectivamente), la rúa Nova, Clérigos, Miñá, Tinería, Cruz, el Barrio Falcón y, extramuros, el barrio de Recatelo.

Texto: PPG - Fotos: JNC

#### Bibliografía

AA.VV., 2003-2006, XXVII, pp. 44-66; ABEL VILELA, A. de, 1994b, pp. 93-110; ABEL VILELA, A. de, 1997, pp. 415-445; ABEL VILELA, A. de, 2009a, pp. 71-119; ARIAS VILAS, F., 2006, pp. 30-45; FERNÁNDEZ DE LA VEGA, C., 1974-1991, XIX, pp. 230-249; PORTELA SILVA, E., 1995, pp. 11-70; RODRÍGUEZ COLMENERO, A., 2011, pp. 219-240.

## Catedral de Santa María

LA CATEDRAL DE LUGO sigue siendo un misterio para toda persona que se precie y quiera profundizar en su fábrica edilicia. De hecho, y aunque contamos con abundantes artículos sobre cualquier estilo constructivo que haya nutrido su larga historia, no existe publicación monográfica alguna que se centre en sus diferentes fábricas y mucho menos en la desconcertante fábrica medieval. La escasez documental llevó a que *Argos Divina* (1700), la monumental historia realizada por el canónigo electoral José Pallares y Gaioso (1614-1668), se convirtiese en fuente básica de estudio tanto para la sede lucense, y para manejo de la documentación catedralicia, como para la historia del edificio medieval, con el que convivió el autor. Dicho edificio presentaba un plan basilical con transepto destacado en planta, una cabecera transformada en tiempos góticos, en los que también se habían adosado al exterior de la nave norte dos nuevas capillas, la de Santo Domingo dos Reis y la de los Gaioso, y unas torres orientales rematadas en el Renacimiento. Con todo, el templo todavía contaba con un claustro y una fachada occidental de trazas románicas, ambos desaparecidos en el siglo XVIII. La influencia de Pallares i Gaioso fue tal, que la historiografía

tradicional asumió e interpretó sus tesis hasta las últimas décadas del siglo XX, lo que llevó a dar por ciertos datos que no lo eran tanto.

### EL CONTEXTO LUCENSE

Sin documento fundacional alguno, la de *Lucus* fue considerada desde antiguo una de las sedes cristianas de más antigüedad y, por la misma, elevada a categoría de "Sede Apostólica" en el *Capitula Martini* (573). De antiguos e imperiales orígenes, y quién sabe si reaprovechando un templo civil como había hecho *Tarraco*, Lugo había fundado su iglesia y esta se había convertido desde el tiempo de los suevos (414-585) en cabecera de una diócesis cristiana que englobaba el cuadrante noroccidental de la vieja *Gallaecia*, cuyo obispo había asumido tras el Concilio de Braga (569) una especie de primacía sobre el resto de las diócesis del reino suevo-galaico. La historiografía incide en señalar como "providencial" la llegada a Lugo del mítico obispo Odoario (700-786), aquel que, además de reorganizar la sede y restaurar su

Vista de la catedral desde el lado noreste



espiritualidad tras el ataque de Musa ibn Nusayr en el año 714, habría restaurado su basílica, siendo loado para siempre en el descontextualizado, hiper conocido e incurso en un debate historiográfico que dura ya casi cuatro siglos, *Acróstico de Odoario*.

Pero lo cierto es que, desde los tiempos de “vino y rosas” odoarianos, todo había cambiado y Lugo, que lo había sido todo hasta la irrupción del edículo y la leyenda jacobea, tenía ahora que lidiar con el poder compostelano en auge y con los nuevos núcleos urbanos reconquistados al poder musulmán. Así y si bien ostentaba la dignidad arzobispal y el título de metropolitano, ejerciendo el papel de primado de la Iglesia galaico-astur-leonesa al menos entre los años 830 al 1095, el culto a las reliquias y las aspiraciones compostelanas comenzaban a diluir la primacía de Lugo. Un hecho que se hace realidad con la restauración de las sedes de Ourense, Tui y de la metropolitana de Braga a finales del siglo XI, y que culmina en 1120 con la concesión del palio a Diego Gelmírez.

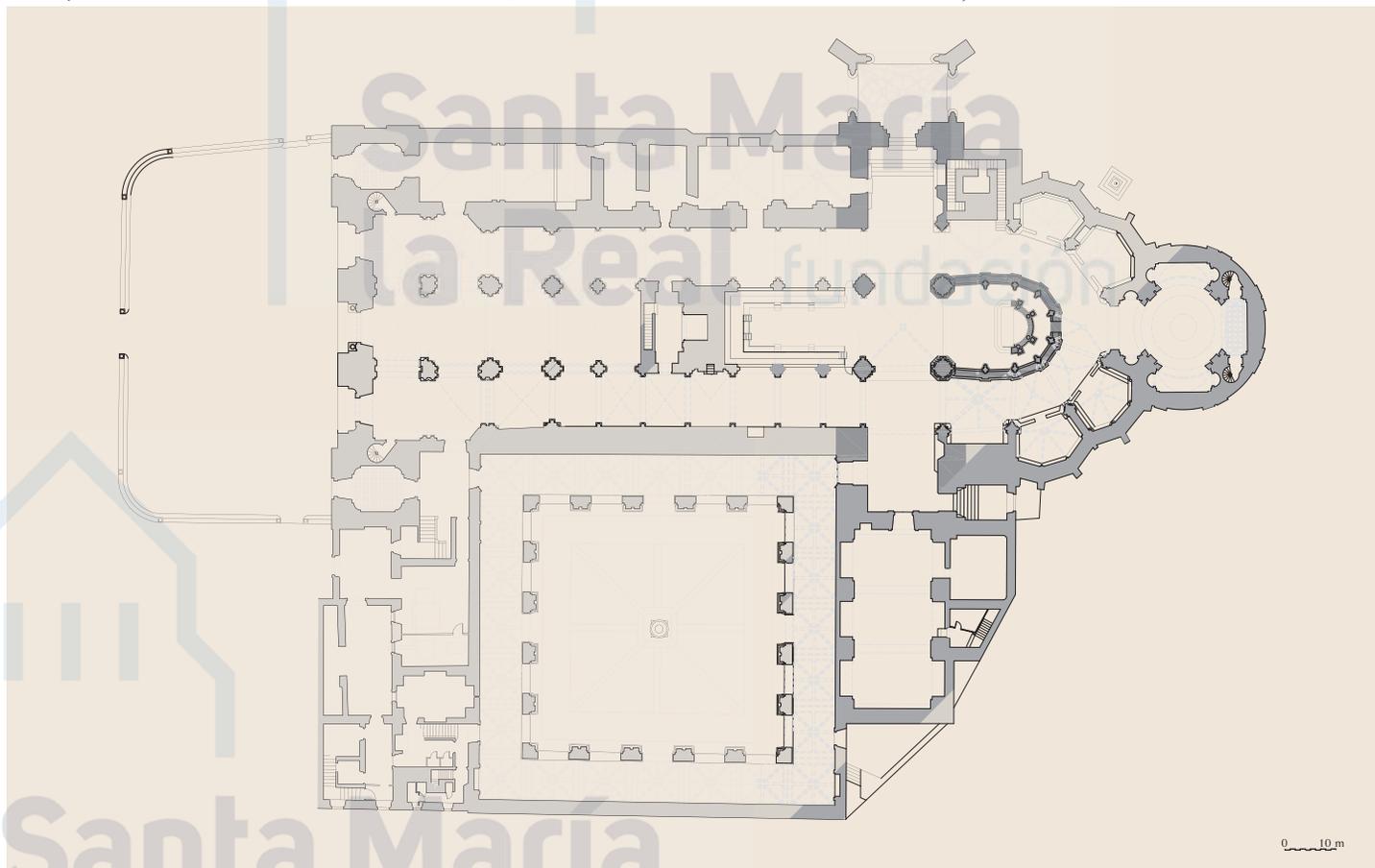
En este contexto y a pesar de la pérdida de territorios e influencia política y cultural, la *Ecclesia* lucense siguió siendo de vital importancia para los monarcas, al igual que la ciudad y los condes de Lugo para la historia del medievo gallego. Una historia escrita en letras mayúsculas en una urbe que se había girado hacia la basílica cristiana restaurada, abando-

nando la antigua trama reticulada romana por la irregular y característica de la época; y en la que vivían unos poderosos magnates que, si bien habían sido los lugartenientes de los monarcas, también rivales de su supremacía desde tiempos astures. La rebelión protagonizada por Vela y Rodrigo Ovézquiz en 1088 llevó a Alfonso VI (1065-1109) a asaltar la catedral, hecho que nos privará para siempre del mítico templo restaurado por Odoario y desencadenará el levantamiento de una nueva fábrica en un nuevo estilo de espíritu románico.

#### EL NUEVO PROYECTO EDILICIO

Aunque no es lo usual, no debería de extrañar que en Lugo se hubiera abandonado una restauración o reestructuración de una fábrica dañada por un nuevo proyecto más ambicioso. Por ejemplo, en la catedral de Pamplona se tomó la determinación de sustituir una excelente fábrica románica de principios del siglo XI por la no menos espectacular del maestro Esteban, a principios del siglo XII. Y si en Pamplona fue decisión de Pedro de Rodez, en Lugo todos los datos apuntan a que fue otro Pedro, Pedro III (1114-1133), quien impulsó el cambio de proyecto.

Planta (© Dirección Xeral do Patrimonio. Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia)





Sección longitudinal (© Manuel López Guitar. Dirección Xeral do Patrimonio. Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia)

Exterior del muro sur



Consagrado por Diego Gelmírez en la basílica compostelana el 25 de abril de 1114, casi coetáneamente a la finalización de las fachadas del transepto de la gran catedral gallega, Pedro III –de quien no tenemos documentación alguna sobre su origen o procedencia– era el capellán de la reina Urraca (1109-1126) probablemente desde que esta, en 1090, había sido elevada con su esposo, Raimundo de Borgoña, a gobernante de Galicia. Un dato que inclina a pensar que el nuevo obispo pudiera haber sido lucense. Fiel a la condesa y posterior reina, don Pedro –a quien suponemos un hombre formado– viajaba con la corte antes y después de su nombramiento, y esta se movía al ritmo frenético de doña Urraca, lo que le permitía no solo confirmar numerosa documentación expedida por la regente, sino también el conocimiento de primera mano de las obras más destacadas de cuantas se estaban llevando a cabo en el reino, incluida la referida catedral de Pamplona.

“En la era de 1167... por las ruínas que padeció esta Iglesia con el cerco referido, se concertó la obra, y se otorgaron escritura de asiento el obispo D. Pedro Peregrino, Dean, canónigos y quatro ciudadanos Nobles con el Maestro Raimundo, natural de la Villa de Monforte de Lemos... y en esta conformidad lo acepto Raimundo, y se obligó a asistir a la obra todos los días de su vida, y despues de ella sobreviniéndole, su hijo la acabaría”. Este es un extracto del excepcional e inusual contrato de obra incluido en *Argos Divina* según el cual: en el año 1129, tres años después de haber fallecido la monarca y tan solo cuatro años antes del fallecimiento del obispo de Lugo, Pedro III, acompañado entre otros por su sucesor don Guido, el *prior canonicae* (término con el que se designaba en la época al deán), habrían acordado con un desconocido maestro monfortino, o lemosino como apoya la historiografía, la nueva fábrica. Firmando un minucioso contrato, que, además de contemplar la devaluación de la moneda, presentaba diferentes cláusulas por las que se aseguraba el control y la conclusión de la obra y en las que se revela una posible saga de maestros constructores. Y no solo eso, como indicó en su día Yzquierdo Perrín, la excepcionalidad de dicho documento radicaría en “la misma existencia del contrato en esa fecha de 1129, casi cuarenta años anterior a la donación de Fernando II hace al Maestro Mateo en 1168”. Dejando a un lado dicha excepcionalidad y las múltiples inexactitudes encontradas, tanto en la transcripción del desaparecido documento como en la referencia archivística aportada, el contrato ha sido leído y entendido, hasta ahora, como *post quem*, pero se podría interpretar como el de Mateo, *ante quem*; pudiendo significar la reanudación de unas obras que habían comenzado mucho antes, en los primeros años del episcopado de Pedro III. En todo caso, la fecha indicada para retomar las obras no es baladí. La donación de la *Villa Cellario* (Castroverde, Lugo), realizada por el conde Rodrigo Velaz el 6 de agosto de 1130, nos indica que las obras estaban en marcha y para ellas, el tiempo que duren, destinan las rentas de dicha villa, ... *hac ratione ut fructus illius expedit in opere ipsius ecclesiae quamdiu duraverit*...

LA CABECERA, EL TRANSEPTO Y LAS NAVES. LA REALIDAD Y COMPLEJIDAD DEL SISTEMA CONSTRUCTIVO

Sin registro arqueológico alguno en el cuerpo oriental de la catedral, afectado por la reforma comenzada por el obispo fray Juan Hernández (1307-1318), quien substituyó la cabecera románica por la actual girola gótica con capillas radiales, solo conocemos sobre la cabecera adoptada en este proyecto lo constatado visualmente. Por un lado, el interés en el siglo XIV en conservar de forma testimonial, más que por pragmatismo, la localización de unas antiguas estructuras interpretadas por la historiografía como los antiguos ábsides laterales de la cabecera románica, dedicados a San Miguel y San Martín; y unos arcos ciegos simétricos localizados encima de los retablos del transepto, los mismos que, a su vez, la arqueología dota de correspondencia con la fábrica odoariana conservada. Estas estructuras cegadas llevaron a los investigadores a comparar la supuesta elección de cabecera triabsidal hecha en Lugo con un modelo de referencia, San Isidoro de León (con el que le unen más de una característica), y a interpretar dicha decisión como un distanciamiento por “cierta rivalidad” con la monumental fábrica compostelana, foco motor del románico gallego. La posibilidad de que esta nueva fábrica pudiera haber incluido dos capillas en los extremos del transepto, que se hubieran correspondido con las torres orientales, dibujando en la catedral de Lugo una cabecera con ábsides en batería, es la innovadora e interesante lectura expuesta por Carrero Santamaría. Por desgracia, la parquedad documental del *Memoriale anniversiorum* lucense, que inusualmente omite cualquier noticia referente al enterramiento de los donantes, no permite localizar la perdida topografía sacra de la cabecera románica, como sí sucede en otras catedrales; por lo que esta, por ahora, está abierta a múltiples hipótesis.

Como otras grandes obras, la fábrica lucense, dada su historia reciente y siguiendo la mítica representación de la Jerusalén Celeste amurallada, encastilló su cuerpo oriental y, además de contar con un perdido paseo de ronda, implementó su seguridad con las torres: la norte, la Torre Vella o das Campás, y la sur, o Torre do Galo o de San Quintín. Adosadas al brazo oriental del transepto y elemento de unión entre el primer y segundo tramo de la actual girola gótica, dichas estructuras presentan volúmenes y alturas diferenciadas, y conservan planta y perfil prismático. Únicamente la torre norte se mantuvo en uso y conservó parte de su esencia original al interior. Su piso bajo, un sótano al exterior, se presenta como una reliquia de la antigua torre original: un espacio abigarrado por la doble cubrición, bóveda y madera, que podría conservar el antiguo sistema de comunicación, las escaleras móviles, evocando al laberinto miniado y a la mítica Torre de Tábara.

Afectado como todo el cuerpo oriental por la reforma de la cabecera en el siglo XIV, el transepto erigido en este proyecto se construyó siguiendo la disposición del anterior, el

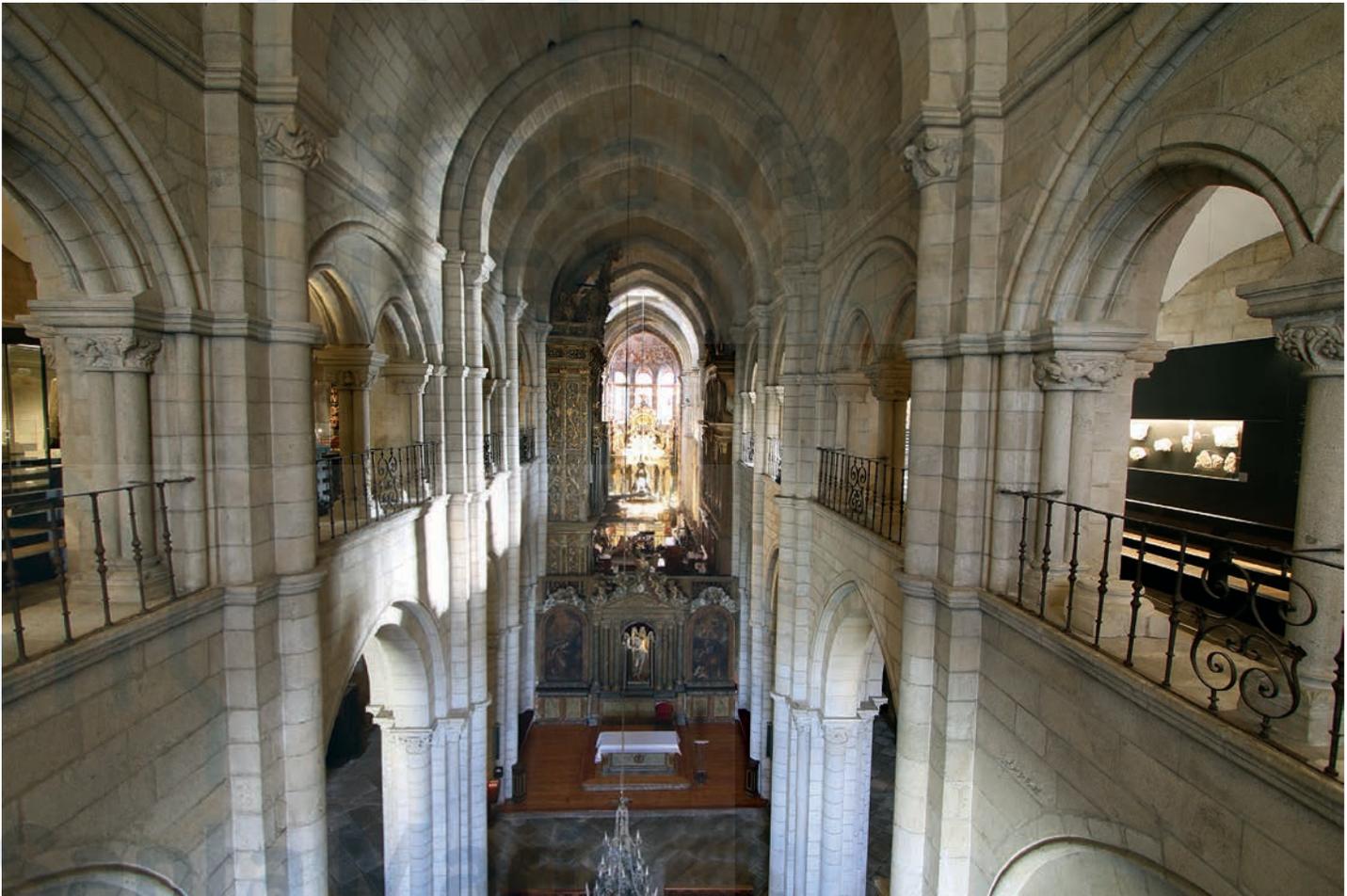
prerrománico, destacado ya en planta como constata la documentación arqueológica. Pero en esta intervención románica con el retranqueamiento de las naves hacia el interior, este cuerpo se vuelve más acusado, incidiendo en su comparación con el de la catedral de Pamplona y creando una nueva proyección en planta en donde los tramos externos serían, a partir de ahora, un metro más largos que los tramos adyacentes, los colaterales al propio crucero. Un hecho que, como indicó en su día Yzquierdo Perrín, complica la lectura de su posible cubierta abovedada.

Perceptibles a simple vista sobre los muros de ambos brazos del transepto, nos encontramos repicadas tres finas líneas de cantería. Sobre la primera, localizada a igual altura que la existente en las naves colaterales y señalando el arranque las bóvedas, se conservan cuatro ventanas. Estas, paralelas dos a dos y centradas con relación al arranque de los arcos de los ábsides colaterales de la antigua cabecera, presentan una tipología suficientemente conocida en los tiempos del románico pleno, con un vano de mayor luz que en tiempos precedentes y abierto en el muro con forma de arco de medio punto; en el caso de Lugo con arista en bocel y derrame interior, apeado en un par de columnas de basas lisas, capite-

les decorados y chambrana de billetes. Un modelo que sigue con fidelidad lo realizado en Jaca y retomado en la sucesión de ventanas altas del transepto compostelano. Dichos principios solo los conserva el único vano que es posible ver por su exterior, localizado en el interior de la actual Capilla del Pilar, que es resultado de la unión de la antigua capilla de Santo Domingo dos Reis (ca. 1361-1378) y la capilla *vella* (tardo-gótica) de los Gaioso, o de San Froilán (siglo XV); ambas adosadas al exterior de la nave norte. Al contrario que en el interior, donde las chambranas se repicaron y los capiteles se retallaron con abstracta y extraña decoración, este vano conserva la estructuración jaquesa y decora sus capiteles con motivos vistos ya en la cabecera compostelana, deudores de las fórmulas importadas por maestros navarro-aragoneses y gascones. La segunda línea de imposta repicada está localizada sobre estas, sin separación alguna, y en ella Delgado Gómez sitúa el coronamiento de los muros respecto a este primer proyecto. Un análisis minucioso del muro septentrional de la sacristía sugiere que no fue así.

Localizada en donde en su día estuvo la medieval, a la actual sacristía –obra barroca de Domingo de Andrade (1678-1680)–, se accede por una magnífica y amplia puerta

*Interior de la catedral*



adintelada abierta en el cuerpo bajo del muro sur del transepto. Al exterior este se convierte en el muro septentrional de la sacristía y sin elemento o masa de revoco alguna que lo cubra permite visualizar la antigua fábrica edilicia, su distribución por pisos, y diferentes elementos cegados entre los que destaca un espléndido vano situado encima de la actual puerta de acceso y localizado a una altura correspondiente a la citada segunda línea de imposta. La existencia de este vano y la inexistencia de huellas perceptibles que se correspondan con las vertientes de cubierta alguna, consubstancial al propio elemento si hubiera sido el remate, inclina a pensar que esta fachada contaría, si no *de facto* sí en proyecto, con un nuevo registro superior sobre el que se cerraría el transepto. Esta certeza visual choca con lo indicado por los investigadores que, en general y hasta ahora, ofrecían la lectura de un transepto románico más bajo, no considerando algunos, tan siquiera, la existencia de una tribuna en el proyecto original. A dicho punto en común habían llegado –entre otros motivos– por la inexistencia de contrafuertes exteriores que permitieran desplegar en altura el muro y resistir los empujes horizontales de la cubierta, característica que lo relaciona con el transepto compostelano. Dichos elementos se localizan únicamente en la confluencia de los muros laterales con el del testero, angulados a escuadra, similares a los existentes en la portada del transepto de San Isidoro de León. Al igual que al exterior, la inexistencia al interior de las típicas pilas-tras soporte de los arcos fajones que organizan en tramos una cubierta abovedada, divide a los investigadores entre aquellos a los que induce a pensar que dicha cubierta hubiera sido proyectada en un principio de madera para abovedarse posteriormente, en tiempos góticos, y otros que la conciben con bóveda, fruto de una fase posterior incurra en cronología románica.

Indudablemente los testeros del transepto fueron dotados de una imagen relevante al localizarse en su piso bajo el acceso a la sacristía, en el meridional, y al propio templo en el septentrional. El sur, el antiguo acceso a la sacristía, fue reestructurado totalmente y rematado, fiel al espíritu y cosmovisión estética del citado Domingo de Andrade, con un espléndido frontón barroco en el que se reutilizó una pieza original de la fábrica románica: un arco de medio punto con cinco lóbulos en el intradós y chambrana de billetes. Único y descontextualizado, la utilización de la chambrana de billetes como remate lo relaciona con los principios tipológicos vistos ya en los vanos existentes en el transepto y, por lo mismo, incurso en la fábrica de este nuevo proyecto románico. Un proyecto en el que el empleo de dicha fórmula decorativa, también presente en los remates de las Portadas Francígena y de Platerías, revelaría un conocimiento explícito de la fábrica compostelana y de las soluciones empleadas en las fachadas del transepto. De hecho, la fachada norte, reestructurada como señaló Abel Vilela entre 1189-1228 y 1281, y totalmente modificada al alzar el actual pórtico de fábrica tardo-gótica, conserva una amplia puerta abocinada con tres arquivoltas y

tres pares de columnas acodilladas que algún día tuvo un tímpano sobre mochetas; una tipología similar a la de las citadas portadas del transepto compostelano, aunque reducidas sus dimensiones a la unidad, reservando el acceso bíforo para la fachada occidental.

Cerrado el transepto y asegurados sus altares, en Lugo daba comienzo la segunda fase del proceso constructivo medieval en la cual se acotaba el espacio longitudinal y se levantaban los muros perimetrales, permitiendo disociar el avance edilicio exterior del interior. Para esto se empleó otro método constructivo: una rígida sucesión de contrafuertes que presentan la característica de estar unidos en arco de medio punto, siguiendo el sistema empleado en el gran templo compostelano. Pero, como en Saint Sernin de Toulouse (Languedoc, Francia) y Santiago de Compostela, los avances de la fábrica no iban a ser verticales, sino horizontales. Un hecho que se revela en Lugo en la nave norte, incidiendo en que el proyecto original contó con desarrollo en altura y con tribuna. Alzado el primer tramo y el correspondiente contrafuerte en su totalidad para dar estabilidad al transepto, se erigieron los muros perimetrales hasta una determinada cota, delimitando la totalidad del espacio exterior de las naves, para continuar la construcción de las estructuras internas partiendo de estos. En un momento posterior, una vez que estaban cerrados y cubiertos algunos de los tramos inferiores se proseguía la construcción en el piso alto cerrando el perímetro de esta galería y continuando la obra hacia el interior, lo que llevará a que parte de la tribuna y la nave mayor lucense sean plenamente góticas (1360-1390, Taller Lucense I). Como indicó en su día Bango Torviso, la catedral de Lugo: “no se puede leer en un progreso lineal de abajo a arriba, sino en avances horizontales nada sincrónicos”.

En la Capilla del Pilar se conserva parte de la fábrica original de los cuatro primeros tramos exteriores de la nave norte, estructurados en base a los contrafuertes que se proyectan en tres planos (generando el consiguiente movimiento del lienzo parietal), y en los que se abren unas ventanas tipológicamente idénticas a la comentada del transepto. Estas características relacionan ambos muros, y con ellos ambas fases y sistemas constructivos, con una única etapa edilicia. Abiertas a una altura inferior y de menor tamaño que su homóloga del muro oriental, el vano desaparece del primer tramo, más estrecho que sus contiguos y afectado por la reestructuración gótica para alzar la antigua capilla de Santo Domingo dos Reis, que lo hace desaparecer al exterior, y del tercero, localizado en la de los Gaioso, donde se abre un acceso directo a la nave norte. Como en el correspondiente al transepto, en la decoración de este acceso se emplea el granito y la caliza, y en su día debió estar organizado como aquel, sobre columnas y capiteles, pero en la actualidad, perdidos estos elementos, el arco recae en unas impostas apoyadas directamente sobre las jambas. No presenta tímpano, lo que es una rareza en Galicia, y su disposición, a escasa distancia de un tejeroz con canecillos figurados, recuerda a la portada del transepto norte



Brazo norte del transepto

laría  
fundación

de Sainte Foy de Conques (Aveyron, Francia). Los siguientes tramos, el quinto cegado totalmente y el sexto aún visible, se encuentran dentro de las sacristías con las que en su día dotaron a la Capilla del Pilar y a la nueva Capilla de San Froilán (último tercio del siglo XVIII). El citado sexto tramo conserva una ventana de dimensiones y tipología completamente diferente, correspondiente a tipos cercanos al último tercio del siglo XII.

Interiormente, estructuran las tres naves de la basílica los pilares de sección prismática en los que se adosa una semicolumna por cara, recayendo en unas los arcos fajones, que ayudan a sostener la bóveda de las naves colaterales, y en otras los arcos formeros, que acotan longitudinalmente la nave central. Pero, como es habitual, son los soportes de los fajones los que organizan ambos muros, correspondiéndose en parte con los contrafuertes exteriores y distribuyendo los diferentes tramos de las naves. Dichos tramos están animados por la doble imposta de billetes que genera tres registros en altura: zócalo, vano y bóveda. Con excepción del tercer tramo, en donde se abren los accesos: el comentado en la nave norte y su homólogo en la nave sur (en la actualidad cegado) que comunicaba la nave con el claustro. En estos la imposta central perfila, cual chambrana, el arco de medio punto y desaparece por la labor de repicado en el quinto y sexto tramo de la nave norte, y en el quinto de la sur. Un hecho que genera múltiples interpretaciones y un vivo debate historiográfico que afecta a las etapas constructivas de la fábrica edilicia lucense. Dichos cambios no solo se manifiestan en el lienzo parietal, también en los arcos fajones y en la cubierta. Así los primeros pasan de arcos medio punto doblados y peraltados a apuntados, y la segunda de bóveda de cañón a plenamente de arista a partir del quinto tramo, aunque en el cuarto de la nave del Evangelio se percibe ya un cambio.

Al igual que en la organización, los vanos interiores no se corresponden completamente con los vistos al exterior ya que, si bien presentan idéntica tipología, excluyen la chambrana de taqueado jaqués. Por lo demás, excluyendo los del cuarto tramo en ambas naves, los capiteles de los vanos interiores presentan idéntica configuración que los exteriores: sencillas hojas lisas de marcado nervio central y agudos y pesados remates parten del astrágalo y se disponen en dos órdenes o planos imbricados de diferente altura; sobre ellas se origina, para culminar la cesta por ambos lados, un caulículo curvado de extremo enroscado que genera una bola. En otras piezas el caulículo se vuelve liana, confeccionando con su giro concéntrico la bola central; y tanto en unos como en otros gran parte de la estructura superior del capitel se queda sin decorar. Un paraíso vegetal simple y uniforme que se manifiesta, por lo general, en los restantes soportes de fajones y formeros, decorados con simples hojas lisas, pero cobra vitalidad en la nave sur de las manos de quien Yzquierdo Perrín denominó el "Maestro de los capiteles de la nave sur", y en la que encontramos, además de la utilización de granito y caliza, basas decoradas con elementos utilizados en ambos

accesos septentrionales y un magnífico capitel zoomorfo de aves Fénix que nos remite a uno de los más bellos capiteles realizados en Jaca y nos lleva a permitirnos cambiar su denominación por la de: el Maestro del capitel de los Fénix.

#### EN BUSCA DE LA FORMACIÓN DEL MAESTRO DE LOS FÉNIX. LA "SOMBRA" NAVARRO-ARAGONESA

Hasta la actualidad la historiografía –primero Chamoso Lamas, luego Moralejo Álvarez y después Yzquierdo Perrín– había incidido en señalar el "origen tolosano" o los "ecos gascones" en determinados elementos de la nave sur, lo que llevó a los restantes investigadores a suscribir el origen francés para el maestro de los capiteles de esta nave; acaso influidos por la posible patria del *prior canoniceae* y posterior obispo don Guido (1134-1152), y también por el ambiente franco documentado en Lugo a partir de la carta de repoblación de Alfonso VI (1089). Fue Castiñeiras González quien puso "la sombra aragonesa" sobre la catedral de Lugo al reconocer, en un descontextualizado capitel localizado en la sacristía (y en el pasado reutilizado como fuente) un parangón al capitel proveniente del claustro de la catedral de Jaca conocido como el Capitel del Sátiro. Las lecturas realizadas sobre otros restos conservados inciden en la sombra de los maestros de Jaca y de la catedral de Pamplona en la escultura de la fábrica románica lucense.

Fue este maestro, que bien podríamos denominar como el de la Creación de Eva en referencia a la iconografía del descontextualizado capitel citado, al que debemos atribuir el extraordinario capitel del tercer arco formero de la nave sur en donde, *in situ*, nos muestra su grandeza y maestría. En él nos encontramos con cuatro aves Fénix que emergen del bloque de piedra caliza adquiriendo gran volumen, agrupadas dos a dos a partir de los ángulos, asen con sus afiladas garras al astrágalo y tuercen sus pescuezos de manera que sus cabezas –no conservadas en la actualidad– se tocan bajo las esquinas. Tallado como en Jaca, en donde los astrágalos forman parte del bloque pétreo del capitel, presenta una labra exquisita de extraordinaria meticulosidad que afecta a la verosimilitud de la imagen, en la que el autor reproduce perfectamente los grosores y calidades plásticas entre uñas y dedos, reconoce la anatomía de lo representado dotando a la figura de espolones y penacho, y realiza con esmero el exquisito plumaje de las aves Fénix; incidiendo en el conocimiento de fórmulas utilizadas en Jaca y también en el claustro de la catedral de Pamplona. La iglesia como Paraíso y el don de la eternidad y de la resurrección a partir del cumplimiento de la Palabra divina, son las ideas que se concentran en este exquisito capitel.

Identificados por Yzquierdo Perrín como "la firma del maestro", los caulículos del capitel de los Fénix se repiten en otros dos capiteles de gran valía plástica realizados en piedra caliza y localizados en el cuarto tramo de esta nave sur: uno en el arco formero, decorado con simples hojas en las que



Capitel reutilizado en la sacristía



Capitel de la nave sur con aves Fénix



Capitel de la nave sur atribuido al Maestro del capitel de los Fénix

se tallan con un fino picado los planos en profundidad, y el otro en el muro de cierre, en la columna que abre el cuarto tramo, en donde nos encontramos con un espléndido capitel vegetal decorado con doble orden de hojas lisas rematadas en bolas, excepto las más alargadas de las esquinas. Este capitel se singulariza de los restantes de esta etapa constructiva al ser el único que presenta decoración en el cimacio: una simple e interesante sucesión vegetal de palmetas alternas. Pero dichos caulículos no son los únicos atribuibles al maestro, encontrando en los realizados en esta etapa constructiva el corpus de fórmulas empleadas en Jaca, pudiendo haber salido de la mano, o de la de su taller, tanto los descritos como los simples y volumétricos realizados en un único plano que cierran los capiteles de las ventanas del cuarto tramo, en donde se presentan dos extraños zoomorfos que bien podrían identificarse con nuevos y fantásticos ave Fénix con un pequeño penacho rizado, cuerpo acorazonado, una única garra con similares uñas y dedos a las anteriormente comentadas, que se agarran al astrágalo y juntan sus cabezas, y los de su contrario, único capitel de ventana que en esta primera etapa constructiva presenta el cimacio decorado con motivos decorativos: una sucesión geométrica simple de tacos con fina tarjeta superior puestos en relación con un ábaco de Santa María de Moirax (Agen, Francia). Que dicho cimacio no hubiera sido finalizado incide en lo leído en la fábrica, que habría sido hasta este cuarto tramo y el inicio del quinto hasta donde habría llegado esta etapa edilicia en el interior la nave sur.

A este maestro también le debemos atribuir lo conservado en el acceso a la nave norte. Modificados y reducidos ambos cimacios hasta convertirlos en impostas repicadas, el occidental bien pudiera estar formado por una sucesión de aves cuya disposición recordaría a la de los comentados y excepcionales ave Fénix de la nave sur. En el oriental se puede vislumbrar parte de lo que fue su relieve y rica decoración: una sucesión de círculos elaborados a base de un tallo confeccionado con triple cordoncillo rematados en cabezas de seres fantásticos. Dicho motivo decorativo, emanado de Saint Sernin de Toulouse y Saint Pierre de Moissac (Moissac, Francia), es poco frecuente y solo se localiza en escasas obras del citado reino navarro-aragonés. Unas fórmulas peculiares que continúan en el tejazoz y que inciden en el saber hacer del maestro y en el conocimiento de los usos de Jaca y Pamplona. Decorado con billetes damascados, *leitmotiv* en la decoración de los vanos exteriores, este, al igual que el arco, se halla encajado por ambos contrafuertes y posee cinco canecillos figurados que, de izquierda a derecha, siguiendo el proceso de lectura occidental, se presentan como si de una marcha o procesión se tratara. En primer lugar hallamos un contorsionista asexuado que realiza un *cheststand*, una de las acciones más utilizadas en los espectáculos de contorsionismo y en especial del contorsionismo oriental; le sigue un músico o tocador de *psalterium*, "música artificialis", sentado en lo que parece un cojín con sus rodillas juntas para asegurar la posición del instrumento mientras percute las cuerdas con

ambas manos. Centrando la composición encontramos un presidiario desnudo, con grilletes en pies y cuello y cadenas uniendo ambas latitudes corporales, que intenta paliar la pesada carga que lleva sobre la espalda retorciendo sus brazos y sujetándola con las manos, sin conseguirlo, obligando a la imagen a adquirir la postura encorbada con la que se representa. Tras esta figura un nuevo músico, un tocador de *dolium*, música profana o popular y, cerrando el programa, un Marco lfo o espinario "púdico" que, vestido con una túnica corta y sentado con la pierna izquierda cruzada y colocada sobre la rodilla derecha, intentando quitarse la espina clavada en el pie desnudo, no presenta miembro viril, sustituyéndolo por la húmeda lengua que sale de su boca. Elemento separador entre el macro y microcosmos, este acceso del que desconocemos la realidad funcional, pudiendo estar operativo solo en determinadas ocasiones o festividades, se presenta cargado de realidad, intentando exorcizar didácticamente aquellas conductas ligadas al *vulgo*. Actitudes, marchas o comparsas penalizadas y juzgadas por la Iglesia, aunque la propia institución se encargó de perpetuarlas hasta el presente, en esta y en las reiteradas representaciones conservadas en la Diócesis.

CONTINÚA LA OBRA. EL LEVANTAMIENTO EN ALTURA  
Y LA ARTICULACIÓN DE LOS ÚLTIMOS TRAMOS DE LA NAVE

Fallecido Pedro III tan solo cuatro años después de la firma del supuesto contrato transcrito por Pallares y Gaioso, la historiografía incide en que fue su sucesor, el *prior canonicae*, el verdadero responsable de la primera etapa constructiva de este nuevo proyecto. Don Guido (1134-1152), que seguía a la corte y suscribía la documentación del nuevo monarca, habría influido decisivamente en el proyecto original exponiendo, como prior de la canónica, las necesidades del nuevo templo catedralicio. Y, aunque todo debía de ser "armónico y a tono con los tiempos y las necesidades y posibilidades de la Sede", el fallecimiento de don Guido llevó a la disolución del taller y a la entrada de nuevos maestros.

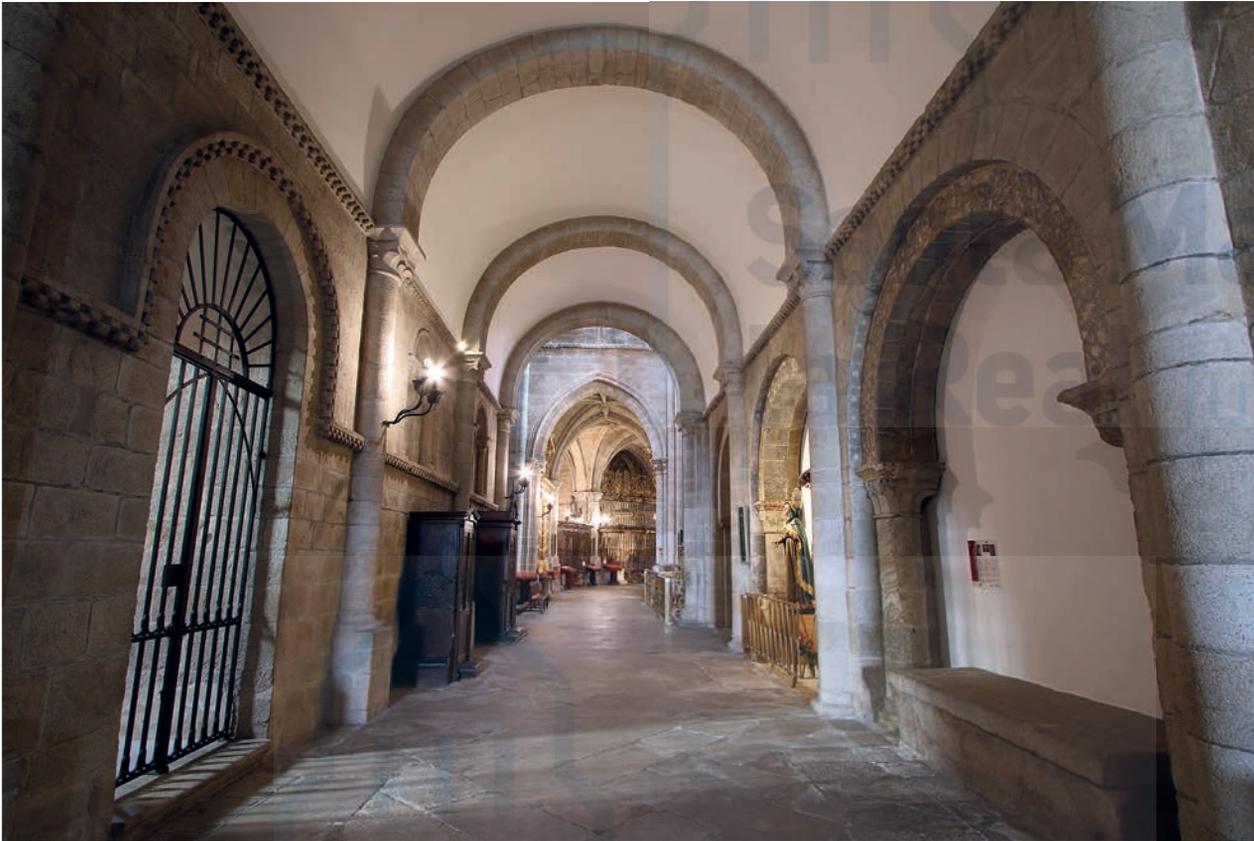
Desaparecido este en 1152, el proceso edilicio dio un cambio e, incluso, pudo sufrir paralizaciones durante el conculso mandato de don Juan, antiguo abad benedictino y obispo de Lugo entre 1153 y 1181. Bajo su episcopado se asumen nuevos aires estéticos y se continúa la construcción en altura de la catedral, comenzándose la tribuna. La fábrica debía seguir en marcha en torno a 1161 por lo recogido en *Argos Divina*, en donde se transcribe un perdido breve dirigido por Urbano III (1185-1187) al entonces obispo de Lugo, Rodrigo II (1182-1218). En él el Papa recuerda al obispo, que por aquel entonces estaba enfrentado a los burgueses lucenses, la muerte del merino en la catedral en 1161 y las piedras que entre uno y otro bando se habían lanzado, incidiendo una en la fábrica *non finita*.

Posiblemente, llegados hasta este cuarto tramo se continuaría la construcción por el piso superior, que debió de estar

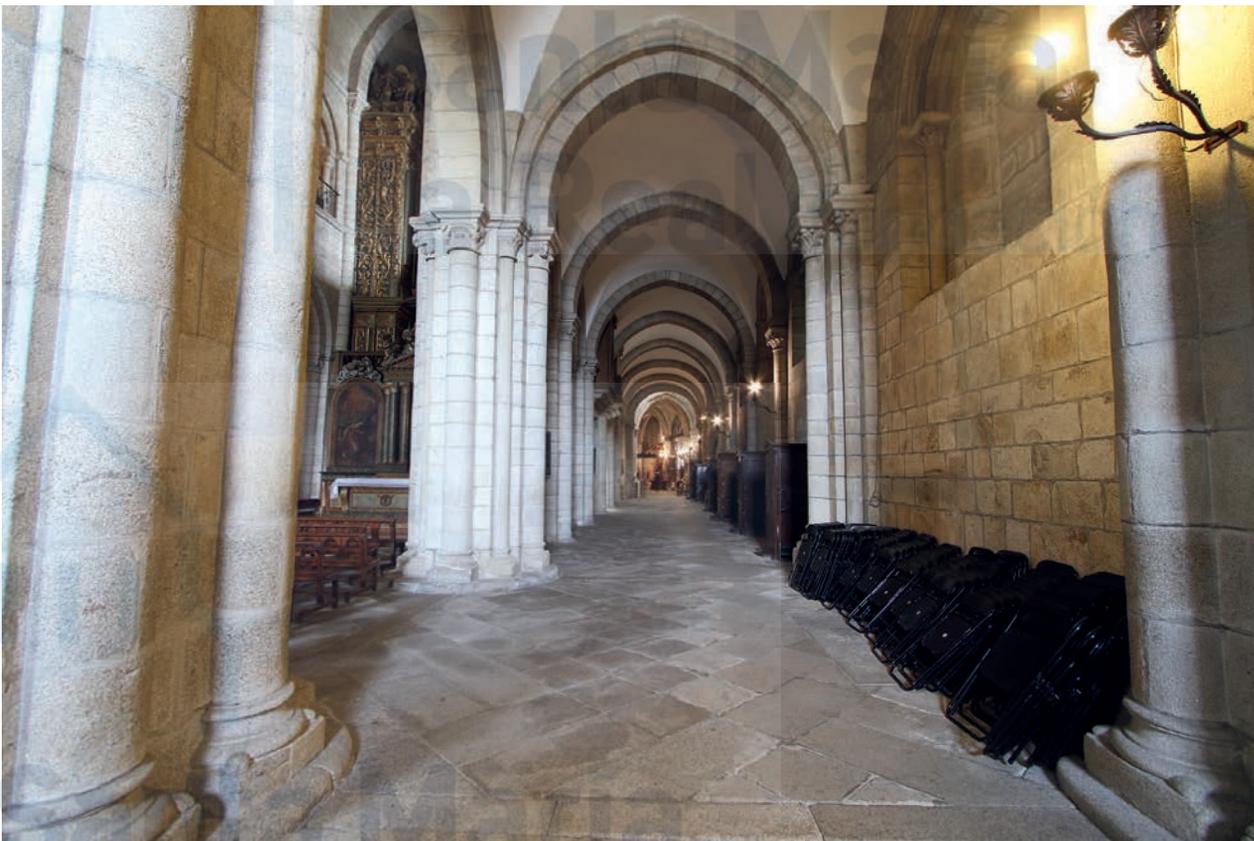
en manos de un nuevo y desconocido maestro a tenor de la decoración de los capiteles existentes en el cuarto y quinto tramo de la nave norte: ambos vegetales, rematados en bolas, que difieren de todo lo visto en esta etapa. Este maestro, continuando lo ya realizado, alza los seis siguientes tramos de los muros extremos de la tribuna siguiendo el sistema constructivo medieval. Los realizados ahora difieren del primero localizado al norte, erguido cuando se alza el muro externo de las naves, posiblemente para dar consistencia estructural a la altura del transepto. Los nuevos arcos, que cierran los contrafuertes y organizan la articulación del muro, se presentan con mayor luz, mayor profundidad y mayor altura. Unas características que inciden en la nueva personalidad del maestro y en cierto replanteamiento técnico y estético del proyecto inicial.

El lienzo mural exterior se organiza, como se indicó, con arcos que se estructuran mediante una enorme arquivolta articulada por tres arquerías de medio punto animadas por simples molduras geométricas compuestas de bocelos y medias cañas. El interior, que acoge el vano saetero, descansa en columnas estilizadas de basas y fustes lisos y capiteles eminentemente vegetales, reproduciendo las formulas vistas en los capiteles de las columnas entregas del cuarto tramo de la nave norte. Se trata de un modelo repetitivo, numeroso y con múltiples planteamientos: capitel corintio con dos y tres órdenes de hojas que terminan en pequeñas bolas. Al interior, el muro se estructura siguiendo la organización marcada por la sucesión de contrafuertes y por los consecuentes arcos fajones y columnas entregas con fustes lisos y basas áticas, alguna de ellas con bola o lengua. En cada uno de los tramos, excepto el primero que se ciega totalmente en el costado sur y solo interiormente en el norte, se abren los vanos vistos al exterior, que en el interior presentan un aspecto simple: arco de medio punto con moldura baquetonada que descansa sobre columnas acodilladas de fustes lisos y simples capiteles vegetales. En definitiva, siguiendo lo visto al exterior, aunque experimentan leves modificaciones. Estas se manifiestan en el sexto y séptimo tramo norte, en donde el arco interior se remata ahora con un baquetón que alcanza más volumen, apriionando el primero unas finas lenguas, mientras el segundo lleva la media caña decorada con bolas. Las modificaciones afectan también a las basas. Las del séptimo tramo, decoradas con sogueado y tacos con aspa, reproduciendo lo visto en la puerta norte o en las basas de la nave sur, parecen reutilizadas; mientras en el lado sur, aunque más conservador que el contrario y con una mayor presencia gótica en los capiteles, decora solo las del quinto tramo con garras y el plinto con una estrecha banda de cuadrifolios.

Los arcos que estructuran la galería son todos de medio punto, incidiendo en la duración de esta fase constructiva: siete tramos en ambos lados, aunque de forma esporádica algunos experimentan un leve apuntamiento. Se cubre la totalidad de los tramos con bóveda de arista, manifestando su naturaleza posterior. La confusión llega al intentar analizar los capiteles, estudiados formalmente por Vilboa Vázquez,



*Primeros tramos de la nave norte*



*Nave sur*



Capiteles del octavo tramo de la nave norte

ya que a esta altura se funde sin indiosincracia alguna el desbastado cúbico-cónico, es decir, el mismo que encontramos en los capiteles románicos de las columnas entregas de los seis primeros tramos de las naves, pero con talla gótica. Es así que nos encontramos con capiteles cúbico-cónicos plenamente románicos en los muros perimetrales, excepto los dos primeros del muro sur, y góticos en los internos de ambas galerías, exceptuando los de sus tres primeros tramos y situando el cuarto en una etapa de intercesión.

Por su parte, los arcos que se abren sobre los formeros reproducen las formas de estos: en el norte, excepto en el primero afectado por la remodelación de la cabecera y del transepto en tiempos del obispo fray Pedro López de Aguiar (1350-1390), los cinco siguientes tramos a partir de este son de medio punto, para apuntarse los últimos; en el sur, excepto el primero por idénticos motivos, continúan de medio punto hasta el cuarto tramo, siendo el quinto de transición y apuntados a partir del sexto. Estos arcos se apean en columnas pareadas de basas áticas con garra vegetal, fustes lisos y capiteles geminados con motivos preferentemente vegetales con diferentes desbastados, existiendo el predominio de la forma cúbico-cónica, seguido de la cónica, e incluso, excepcionalmente, la piramidal. Estas dos últimas plenamente góticas como su labra, puesta en relación con el Taller Lucense I, lo cual incide en un remate plenamente gótico.

Desconocemos si los sucesos de 1161 paralizaron las obras de la fábrica lucense que, de ser así, se podrían haber retomado entre 1172 y 1178, año en el que Fernando II (1157-1188) confirmó las posesiones de la Iglesia de Lugo y amplió su coto. Jurisdicción que volvió a aumentar en 1180, un año antes del fallecimiento del obispo, gracias a la sustan-

ciosa donación de doña Teresa, segunda esposa del monarca, que cedió a Santa María de Lugo las cinco iglesias que conformaban el rico e importante coto de Pallares (Guntín, Lugo). Estos datos han llevado a los investigadores a sugerir que sería este el momento en el que un nuevo y exquisito taller de escuela hispano-borgoñona, del que solo conocemos su trabajo por las piezas reaprovechadas en la fachada norte, haría su irrupción en la fábrica lucense. Aunque su estilo y cronología bien pudieran estar también sujetas al gobierno del obispo Rodrigo Fernández (1182-1218).

LOS ÚLTIMOS TRAMOS DE LAS NAVES.

LAS DUDAS SOBRE LA LONGITUD DE LA FÁBRICA ROMÁNICA

El obispo don Juan fue sucedido por Rodrigo Menéndez, o Rodrigo I, cuyo corto mandato duró escasamente un año (de 1181 a 1182). Su sucesor en la sede lucense, su tocayo Rodrigo Fernández, Rodrigo II, gozó del aprecio de Fernando II y de su hijo y futuro monarca Alfonso IX (1188-1230); acaso por ser *alumni noster*, como se indica en la documentación. El pleno dominio del obispo sobre la ciudad de Lugo fue confirmado por el citado Fernando II tras la concordia firmada en abril de 1184, mediante la cual los burgueses lucenses reconocían el señorío de la Iglesia y del obispo. Un dominio que ratificó Alfonso IX tras la muerte de su padre, en 1188. Con la firma de la citada concordia llegaba la paz a Lugo y, presumiblemente, también a la fábrica catedralicia.

Alzados los muros laterales exteriores hasta el séptimo tramo en las pandas norte y sur, interiormente todo cambia a partir del quinto tramo: el tipo de ventana, la luz, el despiece



*Puerta de acceso a la nave norte*

*Canecillo de la puerta de acceso a la nave norte. Músico con dolium*



*Canecillo de la puerta de acceso a la nave norte. Espinario*



de los arcos y la decoración de los capiteles. Dicho cambio, que respondía a la nueva cosmovisión estética del último cuarto del siglo XII, motivó que en el interior de la nave norte se repicaran y modificaran unos tramos ya rematados, para así llevar a cabo una regularización formal que permitiera comenzar la nueva fase constructiva en ambas naves por idéntico tramo. Se retallaron las antiguas líneas de imposta, se elevaron las ventanas, ahora de mayor luz y gran derrame interior, se apuntaron los arcos fajones y formeros y se cubrieron –supuestamente– los tramos con bóveda de arista. Esta actuación tiene lugar del quinto al séptimo tramo.

El octavo y el noveno presentan nuevos pilares y diferentes respensiones puestas en relación con el trabajo del citado Taller Lucense I. Ahora nos encontramos con una nueva tipología de vanos que se abren en el interior de una doble arcuación baquetonada, descansando la mayor en la imposta en caveto que precede a la jamba y la menor en el par de capiteles con columnas acodadas de fustes lisos y basas áticas que animan cada uno de ellos. La temática decorativa de los capiteles sigue la línea vista hasta ahora, primando la decoración vegetal. Esta tendencia pone en valor los capiteles del quinto y sexto tramo al ser figurados y estar relacionados, según los estudiosos, con los talleres mateanos y la difusión de dichas fórmulas por tierras lucenses en torno al año 1200.

Exteriormente, como se indicó, las nuevas capillas adosadas a la nave norte y sus respectivas sacristías conservaron en su interior la fábrica medieval, pudiendo observar, entre otros, el vano existente en el sexto tramo conservado en el interior de la sacristía de la actual Capilla de San Froilán. Sus características varían por completo de los vistos en el proyecto original, su altura aumenta y sus dimensiones también, siendo lo más destacable su alargamiento. Repite el modelo visto en esta fase constructiva al interior y su estructuración recuerda a la utilizada en las naves de San Vicente de Ávila.

El octavo tramo es visiblemente diferente. En el interior se aprecia su mayor longitud y en el exterior su tipología de doble luz, que obligó a variar las dimensiones del tramo y la trayectoria del arco-contrafuerte, que fue rebajado para que no rebasase la línea del alero. Así, mientras que en los restantes tramos se abre un vano, en este último se abren dos, existiendo diferencias tipológicas con respecto a los restantes: arcos doblados rematados en un grueso baquetón de medio punto que descansa sobre columnas estilizadas, con capiteles vegetales simples de gran calidad técnica, sin arquería alguna. Dicha realización y amplitud inciden en la cercanía de la fachada occidental y, en él, Peinado Gómez sitúa el último tramo de las naves. Así parecen corroborarlo el plano levantado por Pons Sorolla en 1978, el encuentro visible entre la vieja fábrica exterior con la nueva en la Capilla de San Froilán y la propia toponimia de la Rúa Catedral, que antes de la ampliación neoclásica conduciría directamente al *adro* de la misma.

Dichos datos están en conflicto con lo representado por Manuel Piñeiro y Cancio y con los que ven en el noveno tramo fórmulas góticas. Este, más estrecho, acoge los accesos

hacia las naves desde la citada capilla de San Froilán al norte y desde el Museo Diocesano de Lugo al sur, cuyas instalaciones están localizadas, entre otros espacios, en la Sala Capitular. Finalmente, el décimo tramo es plena y manifiestamente neoclásico y sobre él se levanta la actual fachada.

#### LA ESCULTURA PROTOGÓTICA. ¿DOS CAMPAÑAS, DOS TALLERES?

La existencia de un taller de raíces hispano-bogoñonas trabajando en la catedral de Lugo en el último tercio del siglo XII, e incluso a principios del siglo XIII, lo constatan el estupendo sepulcro de Santa Froila y el excepcional conjunto escultórico conservado en la puerta septentrional del transepto.

Atribuido a este taller y localizado en el muro sur de la capilla de San Froilán desde 1795, el sarcófago marmóreo que hoy conocemos como de Santa Froila se menciona por primera vez en la segunda mitad del siglo XVI, momento en el que el Athanasio Lobera nos lo presenta alzado del suelo y embutido hasta la mitad en una de las paredes del coro, del lado del Evangelio; lugar donde también había aparecido y donde se localiza en la actualidad el del obispo Pedro I (1027-1058). La atribución del sarcófago a la supuesta madre del santo lucense comienza coetáneamente, en el Renacimiento, y, como indica Castiñeiras Gonzalez, la escena reproducida en su cubierta desempeñó un importante papel, tanto en el cambio de género de su ocupante como en la invención de una madre también santa para el que había sido obispo de León y monje de Moreruela, el lucense San Froilán.

Tipológicamente la pieza responde a presupuestos alto-medievales de herencia grecorromana: sarcófago de mármol de amplia caja baja y tapa a dos aguas, con dos perdidos cuernos voluminosos en las esquinas de la cabecera. Corona ambas vertientes un grueso baquetón sogueado y decora la frontal una *elevatio animae*. La escena nos presenta, ocupando gran parte del soporte, una figura tendida de cúbito supino extremadamente alargada y asexuada, aunque con largos cabellos, que es flanqueada y elevada a los cielos por dos ángeles mientras la *Dextera Domini* la bendice. Externo a esta escena y realizado en parte como bulto redondo, nos encontramos un monje lector ataviado con cogulla que, sentado en una cátedra, posa sobre sus rodillas un libro abierto sujeto con ambas manos. Excepto el monje lector, la escena posee ciertas connotaciones con el relato biográfico del santo lucense ampliado en el *Breviario Gótico* de León reproduciendo en imágenes el final glorioso: la elevación del alma del santo a los cielos y el texto *Resoluta sancta illa anima a corporis teca, pariter cum choris angelicis celos penetravit*. El peculiar alargamiento del alma del difunto, extremadamente cadavérica igual que espiritualizada, fue puesto en relación con la portada occidental de Saint Lazare de Autun (Borgoña, Francia) y con las fórmulas empleadas por el taller hispano-borgoñón que estaría trabajando en Lugo bajo el episcopado de Juan I. Estudios que inciden en relacionar la constricción de los extremos con la dificultad



Sarcófago de  
Santa Froila

en la talla del material reutilizado y su factura inacabada con el hecho de que a Lugo no llegaron parte de las ansiadas reliquias del santo que, en el año 1173, el papa Alejandro III ordenara trasladar desde el monasterio de Moreruela a la catedral leonesa. Finalmente, el monje lector se presenta de nuevo en plena consonancia con el episcopado del antiguo abad samonense y con la escultura funeraria de la segunda mitad del siglo XII, en la que constituye un recurso habitual autenticando ante el devoto, o peregrino, la veracidad de lo representado. Relacionado con los múltiples discípulos que según el texto leonés “deseaban verlo continuamente, porque todos lo amaban y querían”, el monje incluso podría narrar la escena representada, como indica Rico Camps, transmitiendo en voz alta la Vida de San Froilán escrita en el libro que sujetan sus manos, acaso el Breviario Gótico, un volumen con el que contaría la catedral lucense.

Descrita con anterioridad, al ser obra original de la primera campaña constructiva, la Porta Norte fue modificada en un momento indeterminado que, siguiendo la interpretación de Abel Vilela, se situaría en el siglo XIII, cronología en la que inciden los hierros artísticos que animan la puerta puestos en relación con los existentes en la iglesia de Sant Ulrich de Regensburg (Ratisbona, Alemania), realizados en torno a 1250. Pero esta portada sufriría nuevas modificaciones bajo los episcopados de fray Pedro López de Aguilar, en el que actúa el Taller Lucense I y el II (1360-1390), y Pedro de Ribera (1500-1530), momento en el que su fisonomía original cambiará por completo con el pórtico tardo-gótico actual. En la actualidad, desprovista de revoque y policromía alguna, engaño visual con el que contó hasta el siglo XX, permite

visualizar los trabajos de repicado y también las piezas añadidas para conseguir el dintel bilobulado creado específicamente para situar dos de las piezas más emblemáticas de la fábrica lucense: el pinjante con la Última Cena y, sobre él, la *Maestas Domini* que preside el acceso.

Siguiendo la lectura ascendente, el pinjante reproduce la estructura de un capitel con cimacio y cesta decorada por sus cuatro caras, pero sin columna de soporte, rematado con un cogollo vegetal de exquisita labra y valor plástico. La pieza está anclada al tímpano por su cara posterior, donde se retalla el cimacio para la mejor colocación de las dos grapas de hierro que lo fijan a la estructura; mientras, en los restantes lados, se extiende una inscripción en exámetros latinos:

DISCIPULUS DOMINI PLACIDE DANS MEMBRA QUIETI /  
DUM CUBAT IN CENA CELESTIA VIDIT AMENA

Es decir: “El discípulo del Señor, mientras entrega placidamente sus miembros al descanso contempló las bellezas del cielo”. La historia se expande por toda la cesta, en donde nos encontramos con trece comensales agrupados tras una gran mesa cubierta con mantel, sobre la que se encuentran algunos platos y una especie de botella, redoma o jarra alta. Recae el punto focal de la escena en la esquina izquierda de la cara frontal, en la que encontramos a Juan —el “discípulo predilecto”— reposando su cabeza sobre el pecho de Jesús mientras, los restantes apóstoles, se suceden concatenados unos delante de otros. Se identifica a San Pedro, al portar su habitual atributo, y puede que también a Judas en la cara oculta: representado en un tercer plano, tras otros apóstoles, y labrado



Portada  
norte



*Pantocrátor  
de la portada norte*

con menos volumen, parece estar huyendo de la escena. Juan, además de no portar nimbo y no presentar barba, se individualiza de los restantes por su vestimenta, de manga corta y decorado cuello redondo. El autor se muestra minucioso en el cincelado de cabellos y barbas, domina la profundidad de campo a la hora de situar con verosimilitud la figuración de la escena en el marco físico de la cesta, individualiza a los personajes por su gesticulación, la mayoría dirigiendo una mano

hacia sí mismos, tal y como se relata en el pasaje del Evangelio de San Juan (13, 22-25) donde, en primera persona, nos narra lo sucedido. Texto e imagen inciden en señalar, por encima de la traición –tema eminentemente representado en la iconografía de la Santa Cena–, la experiencia mística y visionaria de Juan, que al apoyar su cabeza en el pecho de Jesús accede a la revelación de la Gloria Celeste. De ahí que este sea el punto focal de la escena representada en la cesta del



Capitel pinjante de la portada norte

pinjante y se presente en una lectura conjunta con la *Maiestas Domini* superior, la visión mística de Juan, como señaló González Murado.

La verdad revelada se presenta encastrada en el tímpano, recortada y adosada a una basta almendra mística de granito. Cristo en Majestad realizado en piedra caliza, coronado y con nimbo crucífero, ase con la mano izquierda la parte superior del Libro de los Siete Sellos, aún por abrir, mientras la contraria, no conservada en la actualidad, se habría presentado bendiciendo como lo hacen aquellas *Maiestas Domini* con las que se le comparan. El artífice del conjunto lucense ha sido relacionado por Rico Camps con uno de los tres maestros más sobresalientes de una de las más exquisitas corrientes artísticas protogóticas coetáneas a la mateana, conocedor no solo de lo realizado en Santiago de Carrión de los Condes (Palencia), de donde toma la calidez de los paños, también de lo realizado en Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia), en donde debió de formarse. Dicho lugar de formación le habría permitido conocer la técnica del trépano con la que realiza uno de los cimacios, decorado con roleos vegetales calados de gran movimiento, que remite tipológicamente al estilo "andresino" y a las fórmulas empleadas en el capitel doble de la

ermita palentina de Santa Cecilia de Vallespinoso, de Aguilar de Campoo, templo en donde podemos encontrar también notables cogollos vegetales de exquisita labra y valor plástico similares al del pinjante lucense.

Pero este maestro y su taller no trabajaban solos en la catedral, existía otro taller trabajando en los capiteles de los tramos reformados de las naves, puesto en relación con los talleres mateanos y las fórmulas utilizadas por estos. Su trabajo lo podemos encontrar en el capitel occidental del quinto tramo norte, en donde se representa la lucha entre dos animales: un león de poblada melena y patas en el astrágalo que parece estar combatiendo con un dragón, que enreda su larga cola en el cuerpo de su adversario uniéndolo al suyo. En el contrario, el oriental, se presenta un complejo entrelazo en el que otros investigadores vieron a dos hombres luchar con extraños animales, incidiendo en localizar un tema similar bajo la figura del profeta Isaías en el Pórtico de la Gloria. Esta temática se retoma en el capitel oriental del sexto tramo de la misma nave, en cuyo vértice se presenta un ser monstruoso de cabeza única y largo y estrecho cuerpo bífido que se enrosca entre las piernas de dos soldados. Todas las figuras perdieron la agresividad y la fiereza propias de las escenas y

de los protagonistas representados, y tenemos que ponerlos en relación con un maestro o taller poco hábil que, no obstante, conoce las fórmulas de los talleres mateanos. No solo por incidir en la temática utilizada en el pórtico occidental, también por los tacos espaciados con estrías verticales con los que decora la tableta.

#### EL INCIERTO REMATE DE LA CATEDRAL DE LUGO

Desde los tiempos de Murguía y Street –el siglo XIX– se incide en resaltar que la construcción de las naves de la catedral lucense se prolongó más allá de la primera campaña constructiva, siendo posible diferenciar otras en su edificación, así como distinguir entre etapas y maestros. Sus lecturas, que intentan dar claridad a la historia constructiva de la catedral, son dispares y contradictorias, reflejando la realidad de la fábrica románica y la dificultad interpretativa de esta. En dichas dificultades influyen considerablemente tres factores: el primero, el sistema constructivo adoptado, que obligará a tener un registro cronológico independiente entre los muros externos –más antiguos– e internos –de cronología posterior–, por lo que la nave central y parte de la tribuna son de tiempos góticos (1360-1390); el segundo, lo heterogéneo de los últimos tramos internos de las naves colaterales, que denuncian diferentes campañas posteriores datadas a partir del último tercio del siglo XII; y el tercero, la pérdida fachada románica, llegada hasta nuestros días por el dibujo realizado por Manuel Piñeiro y Cancio y relacionada con la de la catedral de Pamplona y, con ella, al proyecto original comenzado en el primer tercio del mismo siglo.

Conservado en el Archivo Catedralicio, uno de los volúmenes conocidos como las *Memorias de Piñeiro* nos acerca un "estado actual" de la fachada antes de acometer la tan necesaria reforma tras la ruína manifiesta de la fábrica y los daños ocasionados por el Terremoto de Lisboa (1755 y 1760). Piñeiro y Cancio nos traslada una fachada dividida en tres calles mediante dos pequeñas torrecillas cilíndricas localizadas a la altura de las naves laterales y cuyo volumen, si bien se manifestaba hacia el exterior, en el interior no lo hacía y se embecía en el espesor del muro, adaptándose a él. Sus reducidas dimensiones llevaban a la apertura de estrechas saeteras que, al mismo tiempo, reforzaban el carácter defensivo de la construcción. En parte reutilizadas en las actuales, las torres acotaban una ancha calle central coincidente con la nave mayor, organizada a su vez en tres registros verticales. En el inferior se abrían dos puertas y machón central centrado en el eje del edificio. Aunque las representaciones muestran diferencias y, mientras el alzado presenta una simple arquivolta sin abocinar, la planta sugiere una amplia arquivolta formada por arcos concéntricos de medio punto, apoyados presumiblemente, como indica Yzquierdo Perrín, sobre columnas acodilladas. El esgrafiado de líneas paralelas que presenta el plano incide en que dicho acceso occidental estaba elevado

respecto a la cota de la plaza, por lo que pudo haber contado con escalones. Este primer registro se finalizaría con el característico friso decorado sobre las puertas, como sugieren las líneas que separan el cuerpo bajo del superior. En el cuerpo intermedio se abrían dos ventanas que, rematadas con arcos de medio punto, se centraban en el muro, coincidiendo con los accesos inferiores. En el último registro, bajo el vértice del hastial, se disponía un gran óculo cuyo diámetro era casi equivalente a la luz de las ventanas del cuerpo inferior. En los flancos externos de la fachada, correspondientes a las naves colaterales, el canónigo lucense localiza dos ventanas en arco de medio punto apeado en columnas que, situadas a gran altura, permitirían la iluminación de las naves y las galerías de la tribuna.

La estructura trasladada por Piñeiro y Cancio en planta es similar a la recogida por Ventura Rodríguez en la catedral de Pamplona en el siglo XVIII, momento en el que la fachada románica fue sustituida, como la lucense, por la neoclásica. Y ambos autores constatan en sus dibujos la deuda o relación directa de ambas fachadas con las del transepto de la catedral de Santiago, en *vogue* hasta la década de los 50.

Las incertezas y datos enfrentados complican el conocimiento real de la antigua fábrica románica lucense y, por los mismos motivos, el debate sobre el avance constructivo del proyecto comenzado por Pedro III sigue vivo y abierto.

Texto: CCC - Fotos: JNG

#### Bibliografía

- ABEL VILELA, A. de, 2009a, pp. 164-172, 184-194, 221-252; ABEL VILELA, A. de, 2009b, pp. 9-10, 12-19, 25, 30-38, 43, 93-94, 125, 152, 156, 162-165; AMOR MEILÁN, M., s.a.c. (1980), IX, pp. 132-150; AMOR MEILÁN, M., 1927, pp. 140, 150-155; ANGUIA JAÉN, J. M., 2014, I, pp. 65-89; ARES VÁZQUEZ, N., 1984, pp. 126-128; BALIÑAS PÉREZ, C., 2006, pp. 86-105; BANGO TORVISO, I. G., 1987, pp. 67, 142-147; BANGO TORVISO, I. G., 2006, II, p. 837; CABANA OTERO, A., 1995-1996, pp. 251-260; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2005a, pp. 83-136; CARRO GARCÍA, J., 1950, p. 28; CASTILLO LÓPEZ, A. del, 1972, p. 296; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2006a, pp. 139-147; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2007b, p. 391; CHAMOSO LAMAS, M., 1979, pp. 237-239; CHAMOSO LAMAS, M., 1983, pp. 1-28, 61-64, 89-90; CHAMOSO LAMAS, M., 1984, III, pp. 28-53, 74-80; D'EMILIO, J., 1988, pp. 88-90; D'EMILIO, J., 2005, pp. 47-83; DAVID, P., 1947, pp. 119-184; DELGADO GÓMEZ, J., 1988, pp. 21-31; DELGADO GÓMEZ, J., 1988; DELGADO GÓMEZ, J., 1992b, pp. 60-66; DELGADO GÓMEZ, J., 1994b, pp. 23-28; DELGADO GÓMEZ, J., 1996-2006, I, pp. 23-218; DÍAZ Y DÍAZ, J. M. y PARDO GÓMEZ, M. V., 2002, XV, pp. 1-19; FERNÁNDEZ GASALLA, L., 2003, pp. 461-472; FERNÁNDEZ OCHOA, C., MORILLO CERDÁN, A. y LÓPEZ QUIROGA, J., 2005, pp. 98-100; GALLEGO DE MIGUEL, A., 1963, pp. 23-25; GARCÍA CONDE, A., 1943, pp. 101-109; GARCÍA CONDE, A., 1948, pp. 214-227; GARCÍA CONDE, A., 1950, pp. 84-99; GARCÍA CONDE, A., 1951a, pp. 161-167; GARCÍA CONDE, A., 1951b, pp. 241-248; GARCÍA CONDE, A., 1952, pp. 10-17; GARCÍA CONDE, A., 1965-1966, pp. 15-18; GARCÍA CONDE, A., 1969-1970, pp. 260-278; GARCÍA CONDE, A. y LÓPEZ VALCÁRCEL, A., 1991, pp. 6-424; GÓMEZ VILA, J., 2009, pp. 167-168; GONZÁLEZ MURADO, O., 2006-2007, pp. 16-

22; GONZÁLEZ REBOREDO, J. M., 1971-1972, pp. 6-9; LAMPÉREZ Y ROMEA, V., 1930a, I, p. 487; LAMPÉREZ Y ROMEA, V., 1930b, II, pp. 167-171; LÓPEZ FERREIRO, A., 1894, pp. 308-309; LÓPEZ FERREIRO, A., 1898-1911, III, pp. 71-72; LÓPEZ MARTÍ CASTILLO, L., 1931, pp. 275-277; LÓPEZ MARTÍ CASTILLO, L., 1943 p. 197; LÓPEZ VALCÁRCCEL, A., 1993, pp. 1-5; MANSO PORTO, C., 1990, pp. 26-27, 56, 66; MANSO PORTO, C., 1993, I, p. 401; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., 2006, II, p. 875; MARTÍNEZ MURGUÍA, M., 1888, pp. 1085-1104; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1981, p. 345; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1985c, p. 81; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1993, pp. 234-235; MOSQUERA AGRELO, M., 2001, pp. 475-492; MOSQUERA AGRELO, M., 2002, XV, pp. 21-94; PALLARES Y GAIOSO, J., 1700, pp. 25-26, 125-133, 375; PEINADO GÓMEZ, N., 1962, pp. 30, 86; PEINADO GÓMEZ, N., 1967-1968, pp. 130-134; PEINADO GÓMEZ, N., 1989, pp. 24-29, 34, 31, 47; PÉREZ LOSADA, F., 1991, I, p. 419; PIÑEIRO Y CANCIO, J. V., 1799, V, f. 371-372; PIÑEIRO SUÁREZ, A. M., 2006-2008, pp. 311-323; PIÑEIRO PÉREZ, M. R., 1992, pp. 19-24, 35, 93; RICO CAMPS, D., 2002, p. 261; RICO CAMPS, D., 2010,

pp. 119, 122-123, 137; RISCO, M., 1796, XL, pp. 181-202; RISCO, M., 1798, XLI, pp. 1-91; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 1993, pp. 376-377; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2002, pp. 21-38; SÁNCHEZ MAIRENA, A., 2011, pp. 75-102; SÁNCHEZ MILÃO, C. y REBOREDO PAZOS, J., 2010, pp. 96-104; STREET, G. E., 1926, pp. 146-148; TRAPERO PARDO, J., 1960, pp. 95-98; VALIÑA SAMPEDRO, E. *et alii*, 1975-1983, IV, pp. 11-13, 19-23; VÁZQUEZ SACO, F., 1953a, pp. 13-32; VÁZQUEZ SEIJAS, M., 1964b, pp. 272-277; VEGA BLANCO, J., 1918a, pp. 114-120; VEGA BLANCO, J., 1918b, pp. 145-152; VEGA BLANCO, J., 1918c, pp. 177-183; VEGA BLANCO, J., 1918d, pp. 216-222; VILABOA VÁZQUEZ, N., 1983, pp. 75-104; VILLAAMIL Y CASTRO, J., 1877; VILLAAMIL Y CASTRO, J., 1881, pp. 230-231; YARZA LUACES, J., 1995, p. 175; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1984-1986, pp. 7-40; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1989-1990, pp. 7-52; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1993, pp. 228-242; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1997a, pp. 184-186; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2005, pp. 105-118; YZQUIERDO PERRÍN, R. y MANSO PORTO, C., 1996, XI, p. 286.

## Museo Diocesano Catedralicio de Lugo

FUNDADO EN 1918 en una pequeña habitación del Seminario Conciliar con el nombre de *Arqueológico Diocesano* y refundado en *Diocesano Catedralicio*, en 1995 con el cambio de sede a la Catedral de Lugo, donde pasó a ocupar el claustro, Sala Capitular y tribuna. El Museo Diocesano Catedralicio de Lugo (a partir de ahora MDCL), el decano de los museos gallegos, atesora una rica y heterogénea colección, fruto de su larga historia. Reabierto en 2017 con un nuevo discurso expositivo y exposición permanente, cuenta con dos secciones dedicadas a la cosmovisión artística del Medioevo en la que se exponen una buena colección de piezas procedentes tanto de la antigua fábrica catedralicia como de diversas parroquias de la diócesis.

el ciclo pictórico del Panteón Real leonés (1072-1101), de donde toma no solo la estructuración de la escena, también la iconografía y policromía de la misma. Su formato e incluso el gesto del arcángel –indicativo del mensaje–, muy similar

ANUNCIACIÓN. PLACA CON BAJORRELIEVE

Autor: "Maestro del capitel de los Fénix"

Procedencia: Catedral de Lugo

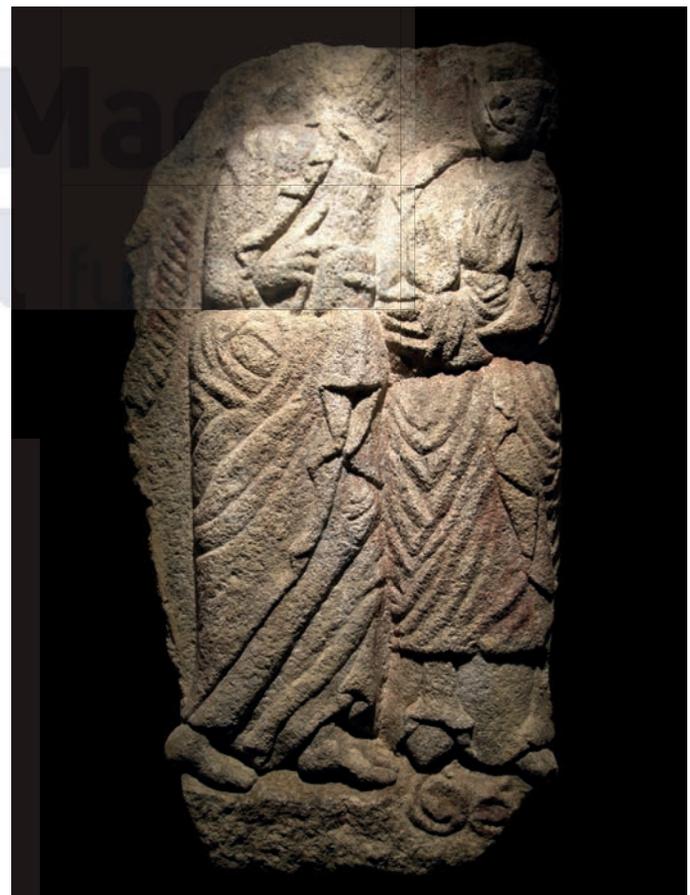
Material: granito

Dimensiones: 110 x 58 x 15 cm

Cronología: segundo cuarto del siglo XII (ca.1140)

Bajorrelieve de considerables dimensiones aparecido en el transcurso de unas obras realizadas en la década de los setenta en la propia catedral, momento en el que pasa a engrosar los fondos del MDCL. A pesar del deterioro que ha sufrido la pieza, que afecta sobre todo a las cabezas de los dos personajes que lo forman, todavía es posible reconocer perfectamente su temática e iconografía. Se trata del tema de la Anunciación narrado por San Lucas (1:26-37), referido al episodio de la vida de María en el que el arcángel San Gabriel le anuncia que va a ser madre de Jesús. Su estructuración e iconografía revelan que el maestro que lo realizó en

Anunciación



al relieve con el mismo tema situado en la puerta de Praterías de la Catedral de Santiago de Compostela y procedente de su antigua puerta norte (1101-1111), hacen pensar en su inclusión dentro de un friso esculpido que se desarrollaría en la puerta principal, la portada norte, denominada en 1189 como *portale beate Maria*, y haber formado parte de un ciclo dedicado a la Virgen, patrona de la basílica.

Texto: CCC - Foto: JNG

#### Bibliografía

DELGADO GÓMEZ, J., 1996-2006, I, pp. 216-218; GARCÍA IGLESIAS, J. M., 1997, p. 20; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1984-1986, p. 10; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1993, X, p. 241; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2005, p. 117.

#### OBISPO. PLACA CON BAJORRELIEVE

Autor: "Maestro del capitel de los Fénix"  
 Procedencia: Catedral de Lugo  
 Material: granito  
 Dimensiones: 109 x 54,5 x 9,5 cm  
 Cronología: segundo cuarto siglo XII (ca.1140)

Obispo



Igual que el anterior, este bajorrelieve de considerables dimensiones fue hallado durante unas obras realizadas en la década de 1970, aunque ha pasado desapercibido para los investigadores. Su parquedad iconográfica no nos permite conocer la realidad del asunto tratado como permitía la placa anterior, tan solo adivinar por sus vestimentas, muy erosionadas en el tercio inferior, que la imagen alude a un posible obispo. Sin documentación ni escena que permita contextualizarlo, su formato nos lleva a ponerlo en relación con el relieve de la Anunciación y con la desaparecida decoración de la portada norte.

Texto: CCC - Foto: JNG

#### Bibliografía

DELGADO GÓMEZ, J., 1996-2006, I, pp. 216-218; GARCÍA IGLESIAS, J. M., 1997, p. 20; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1984-1986, p. 10; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1993, X, p. 241; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2005, p. 117.

#### LEÓN. MOCHETA CON ALTORRELIEVE

Autor: "Maestro del capitel de los Fénix"  
 Procedencia: Catedral de Lugo  
 Material: caliza  
 Dimensiones: 27 x 23 x 24,5 cm  
 Cronología: segundo cuarto siglo XII (ca.1140)

Mocheta con león



Mocheta erosionada y mutilada en la que se ha esculpido una cabeza de león. La similitud de este con el del capitel 773 (A) del Museo Provincial de Lugo es visible y pone en relación ambas piezas con la escultura de raíz hispano-languedociana característica de la primera campaña edilicia y, por correspondencia, con el maestro de los Fénix. De nuevo las similitudes encontradas con el león antropófago que defendía la entrada occidental de la Catedral de Pamplona, datado en el primer tercio del siglo XII y en la actualidad localizado en el Museo de Navarra (Nº Inv: M.N. 4961), relacionan al realizador lucense con dicha obra y con el denominado "Taller del Maestro Esteban". Finalmente, su formato invita a pensar en una mocheta realizada para una de las puertas románicas desaparecidas de la Catedral, probablemente la portada norte.

Texto: CCC - Foto: JNC

### Bibliografía

CABARCOS FERNÁNDEZ, I., 2005, pp. 47-49; DELGADO GÓMEZ, J., 1996-2006, I, p. 216; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1984-1986, p. 10; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1989-1990, pp. 10-11; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1993, X, p. 230; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2005, p. 108.

### ÁNGEL LECTOR. MOCHETA CON ALTORRELIEVE

Autor: taller hispano-borgoñón

Procedencia: Catedral de Lugo

Material: caliza

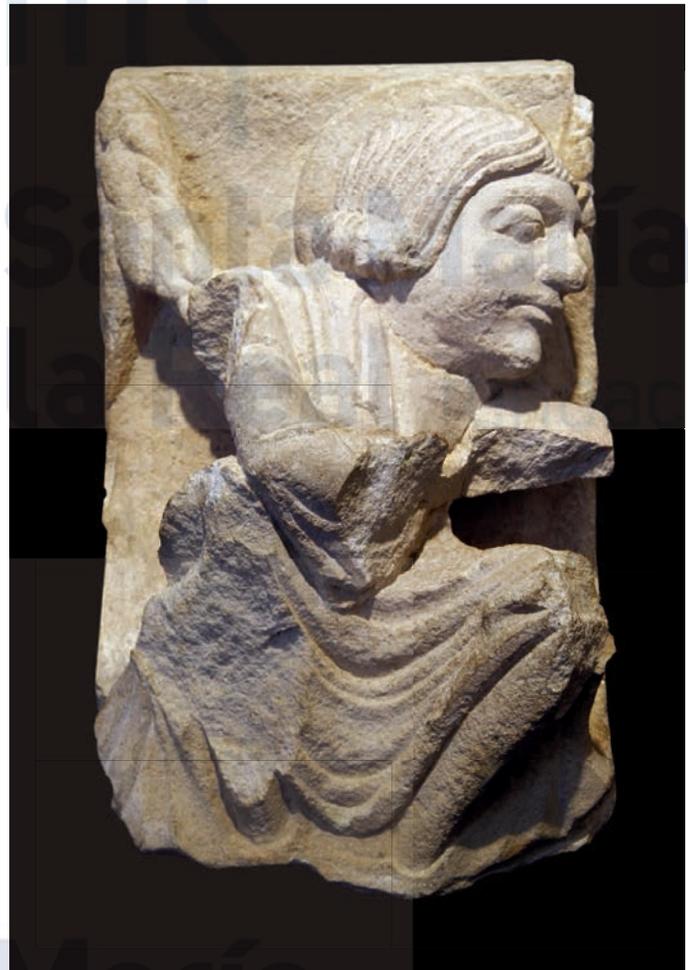
Dimensiones: 28 x 20,5 x 24 cm

Cronología: último cuarto siglo XII (ca. 1170-1192)

Mocheta de piedra caliza en cuyo frente se ha esculpido un ángel sentado, vuelto hacia un costado para leer en un libro que tiene entre las manos. Sus alas desplegadas ocupan los laterales del bloque y se convierten en una demostración de maestría compositiva que adapta perfectamente la figura al marco, exiguo y complicado, en el que debe situarse. Una disposición que, además, añade una mayor presencia volumétrica en el espacio a la figura, por sí misma muy plástica al separar su cuerpo del fondo, contribuyendo a generar claroscuros reforzados por los pliegues concéntricos de su túnica. Esta plasticidad se acentúa sobre todo en la cabeza, de rasgos finos y elegantes, con un modelado suave y preciosista en los detalles como la boca y los ojos, características de los apóstoles del pinjante de la Porta Norte.

La realización de esta pieza puede enmarcarse en una etapa de la construcción de la Catedral de Lugo marcada por la intervención de un taller de raíz borgoñona o hispano-borgoñón que trabajaría en la catedral entre 1170 -1192 y, aunque su localización original es cuestionada, pudo ser reutilizada en la Porta Norte junto a la *Maiestas Domini* que preside el conjunto.

Texto: CCC - Foto: JNC



Ángel lector

### Bibliografía

ABEL VILELA, A. de, 2009b, p. 238; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2006a, pp. 144-146; DELGADO GÓMEZ, J., 1996-2006, I, p. 216; D'EMILIO, J., 1991, p. 89; GARCÍA IGLESIAS, J. M., 1997, pp. 17-21; HERNANDO GARRIDO, J. L., 1995, pp. 137-138; RICO CAMPS, D., 2010, pp. 119, 122; SINGUL LORENZO, F., 2006, p. 22; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1989-1990, p. 21; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1993, X, p. 234; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1997a, p. 185; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2005, p. 115.

### AJEDREZADO. FRAGMENTO. IMPOSTA CON RELIEVE

Autor: "Maestro del capitel de los Fénix" (?)

Procedencia: Catedral de Lugo

Material: granito

Dimensiones: 15 x 44 x 33 cm

Cronología: segundo cuarto del siglo XIII

Fragmento granítico con doble línea de billetes cilíndricos volumétricos en el frente. De características similares a las impostas ajedrezadas del transepto y de las naves, dicho fragmento, descontextualizado y aparecido como otras piezas



Ajedrezado

tras las obras realizadas en la década de 1960, sirvió de material de relleno y fue puesto en relación con la perdida cabecera medieval, aunque también podría haber pertenecido a otras partes del edificio románico remodeladas con posterioridad.

Texto: CCC - Foto: MDCL

#### Bibliografía

YZQUIERDO PERRÍN, R., 1984-1986, p. 10.

#### CUADRIFOLIO Y ROLLO. CANECILLOS CON RELIEVE

Autor: taller compostelano  
 Procedencia: Catedral de Lugo  
 Material: granito  
 Dimensiones: 26 x 21 x 51 cm; 27 x 21 x 51 cm  
 Cronología: último tercio del siglo XII

Canecillos graníticos con idéntico formato, rematados en caveto, pero con decoración diferenciada en el frente. Uno

Canecillos



tiene un cuadrifolio enmarcado por un filete que marca el eje o nervio de las hojas y el otro presenta, sobre una base piramidal suma de diversos filetes escalonados, un pequeño rollo.

Estas piezas descontextualizadas y sin documentación alguna habrían pertenecido a alguna cornisa exterior de la fábrica románica, pudiendo haber sido realizados en el último tercio del siglo XII, como apunta su tipología.

Texto: CCC - Fotos: JNG

#### Bibliografía

YZQUIERDO PERRÍN, R., 1989-1990, p. 14.

#### OFRENDA EUCARÍSTICA. SILLAR CON BAJORRELIEVE

Autor: taller local, *Pelagius* (?)  
 Procedencia: iglesia parroquial de Santa Cruz da Retorta, Guntín  
 Material: granito  
 Dimensiones: 35 x 39,5 x 30,5 cm  
 Cronología: segundo cuarto del siglo XIII (ca. 1220-1240)

Bajorrelieve realizado con una alta dosis de abstracción, a la par de tosquedad, que presenta su cara frontal labrada con la representación de una mujer que, en acto de caminar, porta una espuerta en la mano derecha y en la izquierda una pequeña tinaja de vino.

Llamada a las obligaciones económicas de los laicos con respecto a la Iglesia, a la que debían ofrecer el diezmo, la presentación de las ofrendas era considerada como un deber y un privilegio de los fieles, ya que solo los que estaban en comunión con la Iglesia podían hacerlo; y en la iglesia de la Santa Cruz estos fueron Rodrigo Pérez y su esposa María Peláez que el 13 de abril de 1220 ofrecen a la Iglesia de Lugo y a su obispo Ordoño sus personas y bienes, entre los que se encuentra la iglesia de Santa Cruz da Retorta. Este *exemplum*

Ofrenda eucarística



alegórico de los donantes en el propio bien donado, junto a la relación de su factura técnica con *obradoiros* que trabajan en la zona en el siglo XIII, inciden en que la obra habría sido realizada tras la donación, diseñando un programa iconográfico en plena consonancia con el culto inmemorial al Santísimo Sacramento y con él a la Eucaristía, profesado en la Iglesia de Lugo, nueva propietaria de A Retorta a partir de 1220.

Texto: CCC - Foto: JNG

### Bibliografía

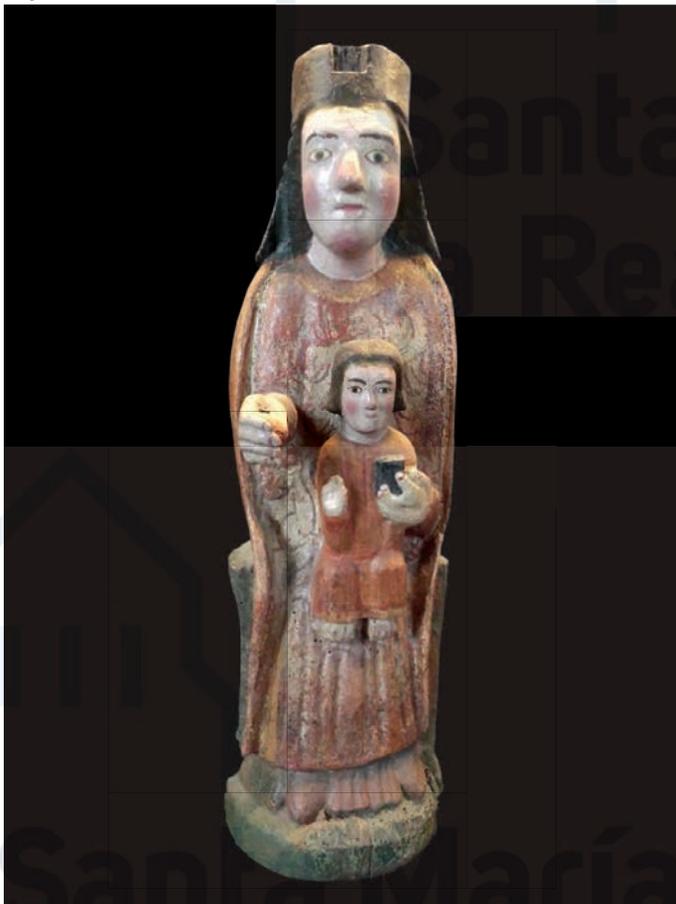
CASAL CHICO, C., 2014, pp. 110-111; CASTILLO LÓPEZ, A. del, 1972, pp. 496-497; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2000, p. 368; DELGADO GÓMEZ, J., 1996-2006, II, pp. 130-158; GUERRA MOSQUERA, J., 1969-1970, p. 243. NODAR FERNÁNDEZ, V., 2005 (CD Rom); RIELO CARBALLO, N., 1974-1991, XXVI, pp. 167-168; SINGUL, F., 2006, p. 23; VALIÑA SAMPEDRO, E. *et alii*, 1975-1983, V, pp. 336-340; VÁZQUEZ SACO, F., 1944, pp. 312-315.

### VIRGEN ENTRONIZADA DO TROBO. ESCULTURA DE BULTO REDONDO

Autor: taller local

Procedencia: iglesia parroquial de Santa María do Trobo, A Fonsagrada

Virgen do Trobo



Material: madera de castaño (?) policromada y dorada

Dimensiones: 53 x 16 x 15 cm

Cronología: último cuarto del siglo XII, policromía del siglo XVI

Escultura de bulto redondo policromada al temple con la representación iconográfica de la *Sedes Sapientiae*, la Virgen sosteniendo en su regazo a Cristo, encarnación de la Sabiduría del Padre. La pieza sigue los tipos del románico pleno, momento en que se afianza e intensifica el culto a María junto a su Hijo y, consecuentemente, se multiplican las esculturas con esta iconografía.

Tallas de madera como esta, aunque con las consabidas diferencias estilísticas e iconográficas, llenaron las iglesias y pequeñas parroquias rurales europeas en los siglos XII y XIII como la de Torbo, en parte debido a la facilidad de reproducción y al económico coste de la misma. Las características técnicas e iconográficas de la pieza inciden en la realización por parte de un maestro local y sitúan a la pieza en el último cuarto del siglo XII.

Texto: CCC - Foto: MDCL

### Bibliografía

VALIÑA SAMPEDRO, E., 1975-1983, V, p. 167.

### CRUCIFICADO DE PIÑEIRA. APLIQUE DE FUNDICIÓN

Autor: taller lemosín (?)

Procedencia: iglesia parroquial de San Miguel de Piñeira, Sarria

Material: cobre sobredorado y esmalte

Dimensiones: 23,5 x 16,5 x 2,5 cm

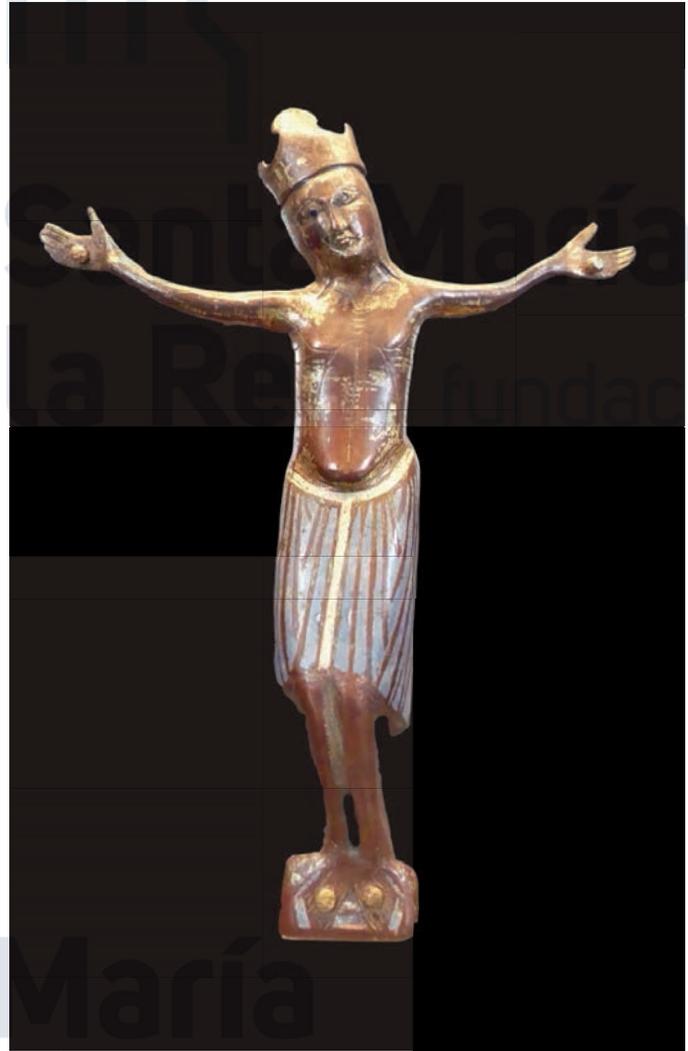
Cronología: finales del siglo XII - principios del siglo XIII

Cristo crucificado de cuatro clavos realizado en cobre sobredorado y aplicaciones de esmalte. Tocado con corona flordelisada, el Crucificado se presenta como Rey de Reyes y Señor de Señores, vivo y triunfante, ajeno a cualquier padecimiento y dolor, siguiendo los tipos bizantinos y respondiendo a un modelo del románico pleno que gozará de gran transcendencia en Galicia.

Producidas en serie y realizadas casi de manera industrial, las piezas de esmaltes excavados salidas de los talleres del gran centro de producción europeo, Limoges, nutrieron el ajuar litúrgico de gran parte de las iglesias del sur de Europa y también impusieron un estilo sobre todo en obras de pequeño formato, como es el Cristo crucificado de San Miguel de Piñeira, parroquia que debió de contar con una cruz con doble funcionalidad, altar y procesional, en la que esta pieza estaría completando y presidiendo su anverso. La entidad y uniformidad de estilo de este Cristo crucificado con respecto a otras piezas coetáneas conservadas, nos impide adscribirla a



Crucificado de Piñeira



Crucificado de As Nogais

un centro de producción específico, taller del que, por sus características formales e iconográficas, pudo haber salido entre finales siglo XII y principios siglo XIII.

Texto: CCC- Foto: JNG

### Bibliografía

LOUZAO MARTÍNEZ, F. X., 2004, II, pp. 239-240; SINGUL LORENZO, F., 2006, pp. 22-23.

### CRUCIFICADO DE AS NOGAI. APLIQUE DE FUNDICIÓN

Autor: taller lemosino (?)

Procedencia: iglesia parroquial de Santo André de As Nogais

Material: cobre sobredorado y esmalte

Dimensiones: 23,1 x 17,7 x 2,5 cm

Cronología: primer tercio del siglo XIII

Cristo crucificado de cuatro clavos realizado en cobre sobredorado y aplicaciones de esmalte. Como se indicó, este tipo de piezas fueron producidas en serie y realizadas casi de manera industrial nutriendo el ajuar litúrgico de gran parte de las parroquias, como debió de suceder en la de Santo André de As Nogais –Lugo–, y, probablemente, como sucede con otras homólogas, esta pieza habría formado parte de la cruz que presidía tanto el altar como las procesiones, ambivalencia funcional que finaliza en el siglo XV. La entidad y uniformidad de estilo de este Cristo crucificado con respecto a otras piezas coetáneas conservadas nos impide adscribirla a un centro de producción determinado, pero, por sus características formales e iconográficas, puede ser del primer tercio del siglo XIII.

Texto: CCC - Foto: MDCL

### Bibliografía

ABEL VILELA, A. de, 2009b, p. 168; LOUZAO MARTÍNEZ, F. X., 2004, II, p. 241; SINGUL LORENZO, F., 2006, pp. 22-23.

## CRUCIFICADO DE CAMPO. APLIQUE DE FUNDICIÓN

Autor: taller local  
 Procedencia: iglesia parroquial de San Xiao  
 de Campo, Taboada  
 Material: cobre sobredorado y esmalte  
 Dimensiones: 16,5 x 13 x 1,8 cm  
 Cronología: primera mitad del siglo XIII (ca. 1250)

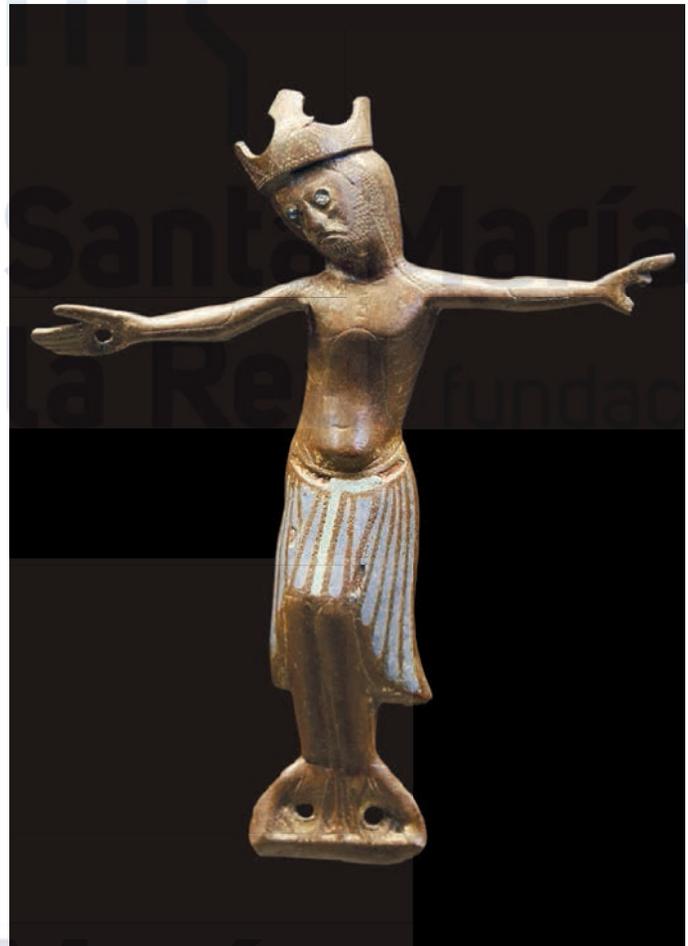
Cristo crucificado de cuatro clavos realizado en cobre sobredorado y aplicaciones de esmalte. En su caso, la probabilidad de que esta pieza formase parte de una cruz parroquial, como sucedía con sus homólogas, pasa a posibilidad, siendo viable, por sus reducidas dimensiones, que la pieza estuviese decorando la cubierta de un evangelionario. En todo caso, al igual que los comentados Cristos crucificados, este es el único resto conservado de la rica orfebrería litúrgica medieval de la parroquia de la que procede.

Las características formales e iconográficas invitan a datar la pieza de San Xiao de Campo a mediados del siglo XIII y, aunque existe una uniformidad de estilo con otras muchas piezas homólogas coetáneas conservadas, su factura nos inclina a adscribirla a alguno de los talleres locales que producían piezas similares a las lemosinas.

Texto: CCC - Foto: JNG

## Bibliografía

LOUZAO MARTÍNEZ, F. X., 2004, II, p. 242; SINGUL LORENZO, F., 2006, pp. 22-23.



Crucificado de Campo

## Museo Provincial de Lugo

CON EL APOYO de una gran parte de la sociedad lucense, este Museo fue creado por la Diputación Provincial en 1932 para reunir y proteger los bienes del patrimonio cultural de la provincia. Su primera sede se situó en el Pazo de San Marcos, compartida con la institución de la que sigue dependiendo, pero dos años después de su inauguración, en 1934, por necesidades de espacio expositivo, ya se acuerda acondicionarlo en otra ubicación. Así pasará a ocupar el antiguo convento de San Francisco, a donde se traslada, tras la remodelación del edificio, en 1957. Continúa en dicha sede en la actualidad, tras varias ampliaciones realizadas en las décadas de los sesenta y noventa del pasado siglo. Desde su inicio, se nutre fundamentalmente de depósitos y donaciones, incrementando sus colecciones multidisciplinarias, año tras año, hasta conformar un importante conjunto de fondos museográficos que abarcan campos de la Arqueología, Bellas Artes, Etnografía y Artes Decorativas, así como de archivo y biblioteca.

## CAPITEL

Procedencia: desconocida  
 Material: granito  
 Dimensiones: 22,5 x 31 x 32 cm. Diámetro: 28,5 cm  
 Cronología: Primer cuarto del siglo XIII

Con lejanos ecos del corintio clásico, este capitel, de vaso piramidal, destaca por su tosca ejecución, labra y diseño. Se adorna, por cada cara, con doble orden de hojas superpuestas, tres en la banda inferior y dos en la superior, en forma de lengüeta, marcado con profundo rebaje su contorno y el nervio central.

Separando las hojas de la cenefa superior observamos una especie de columna que se desvanece al llegar al espacio liso de la parte superior que hace de ábaco. En los ángulos superiores se dispondrían volutas, de la que solo sobrevive



Capitel procedencia desconocida

una, bajo las que aparece un tema vegetal conformado por un largo tallo rematado en tres hojas romboidales.

Entrado en el Museo el 1 de octubre de 1932, junto con la siguiente pieza.

En el libro de Entradas del Museo la pieza se asienta con fecha de 1 de octubre de 1932, acompañado por la pieza nº 2, con la que guarda gran paralelismo estilístico. Sin embargo, no se indica su procedencia. Gaya Nuño afirma, sin ninguna prueba, que procede de Vilar de Donas, precedente de la actual de San Salvador.

Aunque aparentemente recuerde formas corintias tardorromanas o, en su caso, de modelos decorativos asturianos prerrománicos, deberíamos, más ajustadamente, entenderlo como una labor relativamente tardía, de comienzos del siglo XIII, primera o segunda décadas. Esta datación avanzada queda enmascarada por el carácter rústico de la labra.

Texto: ABG/EAI/MOCV - Foto: MPL

#### Bibliografía

CABARCOS FERNÁNDEZ, I., 2005, pp. 40-41; GAYA NUÑO, J. A., 1968, p. 352; RODRÍGUEZ COLMENERO, A., 1993, IX, pp. 340-341; VARELA ARIAS, M. E., 1984b, pp. 90-91.

#### 2. CAPITEL

Procedencia: desconocida

Material: granito

Dimensiones: 22,5 x 31 x 31 cm. Diámetro: 26 cm

Cronología: primer cuarto del siglo XIII

Entre un astrágalo grueso redondeado y un ancho ábaco en listel liso percibimos, en cada cara del vaso y como mo-



Capitel procedencia desconocida

tivo principal, dos hojas que retrotraen a modelos corintios ya degenerados, con un contorno bien resaltado en forma de lengüeta con nervio central, todo de factura muy sencilla.

Por su parte, en los esquinales se labraron sendas piñas o acaso racimos de uvas, que adolecen del mismo esquematismo que conforma toda la pieza.

Como queda anotado, entró juntamente con la pieza nº 1, con la que comparte gusto estilístico, problemática en torno a su procedencia y una datación similar.

Texto: ABG/EAI/MOCV - Foto: MPL

#### Bibliografía

CABARCOS FERNÁNDEZ, I., 2005, pp. 44-45; VARELA ARIAS, M. E., 1984b, pp. 92-93.

#### 3. CAPITEL

Procedencia: Catedral de Lugo

Material: caliza

Dimensiones: 24 x 24 x 31 cm. Diámetro: 21 cm.

Cronología: entre 1129 y 1155

Capitel de pequeñas dimensiones y en forma de columna sin astrágalo y ábaco redondeado en bocel, el capitel se entiende como una especie de columna sobre la que, en sus dos caras visibles cargan dos leones o monstruos felinos, vistos de perfil, asentados sobre sus cuartos traseros con una larga cola que rodea su cuerpo hasta extenderse finalmente por encima del lomo.

Estas efigies monstruosas, con una clara composición simétrica, amenazan a una figura humana, lamentablemente muy deteriorada, labrada de frente en el ángulo de encuentro



Capitel Catedral de Lugo

de las caras, en postura sedente o agachada que viste, al parecer, túnica corta ceñida. La labra se caracteriza por su notable relieve.

Entre las figuras se libra un desigual combate ya que los dos zoomorfos muerden los brazos y clavan las garras de su pata visible en las piernas de la figura, mientras esta, a su vez, se defiende sujetando esa misma pata.

La significación simbólica de la pieza parece bastante clara a tenor de los paralelos conocidos: el pecador devorado por criaturas demoníacas encarnadas en este caso en dos monstruosos leones.

Cabe considerar que, por sus reducidas dimensiones y tipología así como por su posible asociación a la basa nº 4, estemos, en opinión de Yzquierdo Perrín y Varela Arias, ante un capitel entrego de un vano desaparecido de la primera fábrica románica catedralicia. Dominada la tradición cantera local por el uso del granito, resulta extraordinario el recurso a la caliza como materia prima, aunque se conocen diversos ejemplos de ello en la catedral.

Recogida la pieza, junto con la basa nº 4, durante las obras de una casa de la calle Clérigos, que ciñe la catedral lucense por el flanco Sur, parece lógico atribuirla a su fábrica y, concretamente, a su primera campaña constructiva románica, entre 1129 y 1155, dominada por la influencia del románico internacional, cuyos modelos, en nuestro caso, se extenderían desde el sur de Francia por el Camino Francés.

Texto: ABG/EAI/MOCV - Foto: MPL

#### Bibliografía

CABARCOS FERNÁNDEZ, I., 2005, pp. 47-50; CARBALLO-CALERO RAMOS, M. V., 1976, p. 63; D'EMILIO, J., 1988, pp. 87-89; VARELA ARIAS, M. E., 1984b, pp. 45-48.; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1989-1990, pp. 36-37; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995a, X, p. 238.

#### 4. BASA

Procedencia: Catedral de Lugo

Material: caliza

Dimensiones: 24 x 24 x 32,5 cm. Diámetro: 20,5 cm

Cronología: Entre 1129 y 1155

Modelo derivado de la basa ática, la pieza se resuelve en un sencillo plinto liso, toro inferior con resalte, escocia y toro superior.

Localizada con la anterior y depositada conjuntamente en el Museo Provincial, presenta, por tanto, una problemática similar que la pieza nº 3.

Consideramos que, como la pieza anterior, pertenece a la ornamentación de la primera fase constructiva de la catedral lucense y de ahí su datación entre 1129 y 1155.

Texto: ABG/EAI/MOCV - Foto: MPL

#### Bibliografía

CABARCOS FERNÁNDEZ, I., 2005, pp. 51-52.; D'EMILIO, J., 1988, pp. 87-89; VARELA ARIAS, M. E., 1984b, pp. 49-50.

#### Basa



#### 5. CAPITEL

Procedencia: Santa María de Penamaior, Becerreá

Material: granito

Dimensiones: 24,5 x 24 x 31 cm. Diámetro: 20 cm

Cronología: último cuarto del siglo XII

Sobre un bien marcado astrágalo redondeado, se alzan, en imitación de la corintia romana, dos órdenes de hojas con nervaduras que ocupan la práctica totalidad de la cesta. Las centrales, en el ángulo, voltean ampliamente su ápice que, en



Capitel de Penamaior

consecuencia, se destaca de manera notoria del cuerpo de la pieza.

Remata el conjunto con dos caulículos, uno por cara, que se encaran en el ángulo conformando una doble voluta que descansa sobre el ápice de la hoja superior.

Dos botones o rosetas con segmentos helicoides adornan finalmente esta parte superior entre los caulículos.

En algunas ventanas del ábside, de la capilla y en la fachada occidental de esta iglesia de Santa María, antigua del monasterio cisterciense, aún se pueden ver capiteles idénticos o similares volumétrica y estilísticamente, de regusto mateano.

Su desarrollo estilístico, así como su probable procedencia de la cabecera de la iglesia, que correspondería a la etapa más temprana de su fábrica, lleva a situar cronológicamente esta pieza en el último cuarto del siglo XII.

Texto: ABG/EAI/MOCV - Foto: MPL

### Bibliografía

CABARCOS FERNÁNDEZ, I., 2005, pp. 53-55; CARBALLO-CALERO RAMOS, M. V., 1976, p. 59; VALLE PÉREZ, J. C., 1995, pp. 244-254; VARELA ARIAS, M. E., 1984b, pp. 80-82.

### 6. CAPITEL

Procedencia: San Pedro de Recelle, Portomarín

Material: esquisto

Dimensiones: 31,5 x 42 x 37. Diámetro: 23 cm

Cronología: ca. 1200 (finales siglo XII- inicios del XIII)

Su labra en un inhabitual esquisto explicaría la deficiente ejecución de los trazos así como el desgaste que afecta a al-

guna de las figuras. De igual manera, la impericia del cantero justifica su carácter tosco, desproporcionado y asimétrico.

La pieza se apea sobre un astrágalo redondeado sogueado y se corona con un ancho ábaco/cimacio con decoración relivaria en zigzag de doble trazo, con incisión central, completada con cabezas humanas en los dos esquinales apenas perceptibles por el desgaste.

En la cara frontal se esculpió una cenefa de tres hojas ovaladas, con contornos muy resaltados, unidas en sus bases por una bola. En su aconcavado envés se disponen, completando la decoración, otras tres bolas dispuestas en triángulo, más otros grupos similares, aunque con disposición invertida, adheridos al ábaco, intercalados entre los ápices de las hojas.

Por otra parte, en los laterales se aprecian posibles motivos vegetales muy esquemáticos a manera de arborescente o cruciforme. De los extremos de los brazos y de la cabecera cuelgan nuevos juegos de tres bolitas dispuestas en triángulo.

La fábrica de la actual iglesia de San Pedro de Recelle, del siglo XVIII, acabó con los vestigios de una precedente románica, testimoniada documentalmente.

La utilización de motivos decorativos tales como el sogueado y el zigzag, así como los paralelos estilísticos de la ornamentación vegetal, en especial los ejemplos de San Miguel de Eiré y Santo Estevo de Atán, nos aproximarían a una datación relativamente tardía, en torno al último cuarto de la XII centuria e inicios del siglo XIII.

Texto: ABG/EAI/MOCV - Foto: MPL

### Bibliografía

CABARCOS FERNÁNDEZ, I., 2005, pp. 57-59; CARBALLO-CALERO RAMOS, M. V., 1976, p. 62; VARELA ARIAS, M. E., 1984b, pp. 77-79.

### Capitel de Recelle



## 7. CAPITEL

Procedencia: Santa María de Marzá,  
Palas de Rei (supuesta)

Material: granito

Dimensiones: 25 x 23 x 25,5 cm. Diámetro: 20 cm

Cronología: primer cuarto del siglo XIII

Estamos ante un nuevo ejemplo de modelos decorativos bien conocidos trasladados a la visión popular.

La decoración constituye un trasunto degenerado del doble registro de hojas con nervio central de trazos y líneas esquemáticamente esbozados, perfil incipiente y escaso resalte del cuerpo general, salvo los ápices ligeramente volteados.

Lo mismo podemos decir de la escasamente esbozada cabeza humana que completa el conjunto ornamental.

Cabe entender que, por su morfología y dimensiones, la pieza debió pertenecer a la portada occidental de la iglesia de Santa María de Marzá, ateniéndose en su concepción, motivos vegetales alternados con cabezas humanas, a formulaciones estilísticas ya empleadas por el taller del Maestro Esteban en la catedral compostelana en los albores del siglo XII, propagándose desde estos prototipos compostelanos a edificaciones posteriores del románico rural lucense como Santa Mariña de Cerceda, San Martiño de Fente o Santa María de Castelo entre otros, o el caso concreto que nos ocupa, datable en torno al primer cuarto del siglo XIII.

Texto: ABG/EAI/MOCV - Foto: MPL

## Bibliografía

CABARCOS FERNÁNDEZ, I., 2005, pp. 61-63; VARELA ARIAS, M. E., 1984b, pp. 77-79; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995a, X, pp. 44-45 y 169.

## Capitel de Marzá



## 8. FRAGMENTO DE FUSTE

Procedencia: Santa María de Marzá, Palas de Rei

Material: granito

Dimensiones: altura: 24 cm. Diámetro: 17,5 cm

Cronología: primer cuarto del siglo XIII

- Fragmento de fuste entorchado con cinco helicoides resaltados de traza cuadrangular, trabajados en arista viva, que generan otros tantos entorchados rebajados. Ambos, resaltados y rebajados, tienen las mismas dimensiones.

En la arquitectura rural románica gallega los fustes entorchados suelen reservarse para la decoración de las portadas. Por lo que es de suponer que esta pieza perteneciese a la fachada principal de esta iglesia de Santa María de Marzá, desaparecida en la actualidad, en asociación con otras piezas de este catálogo.

Generalmente se considera que este tipo de fustes decorados es de influencia compostelana. Fueron empleados, en efecto, en la Catedral de Santiago con extensión posterior al Pórtico de la Gloria y su presencia es habitual en las iglesias románicas lucenses como en San Miguel de Bacurín, San Pedro de Bembibre, San Miguel de Espoiriz y San Salvador de

Fragmento de fuste



Vilar de Donas, entre otros ejemplos. Cronológicamente estaríamos ante una obra del primer cuarto del siglo XIII.

Texto: ABG/EAI/MOCV - Foto: MPL

### Bibliografía

CABARCOS FERNÁNDEZ, I., 2005, pp. 65-66; VARELA ARIAS, M. E., 1984b, pp. 88-89; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995a, X, p. 169.

### 9. CAPITEL

Procedencia: San Pedro de Bande, Láncara

Material: granito

Dimensiones: 32 x 25,5 x 34 cm. Diámetro: 21 cm

Cronología: ca. 1200 y primeras décadas del siglo XIII

Un astrágalo en bocel y un ábaco insinuado comprimen un cuerpo conformado por dos partes bien diferenciadas, ocupando cada una de ellas aproximadamente la mitad del cuerpo labrado.

En la inferior, que dibuja un perfil en tronco de cono invertido, se constatan un tema fitomorfo de grandes hojas distribuidas al frente y a los lados, con nervio central y cuatro nervaduras que rematan en un borde peciolado. Por su parte cimera se unen mediante una especie de tallos dobles curvos del que penden frutos que se repiten bajo la punta de las hojas.

Por su parte, el segmento superior se resuelve en forma cúbica. En esta ocasión, la ornamentación, idéntica en ambas caras, muestra una especie de tallos de doble trazado rematados en la parte superior por bien trazadas y marcadas volutas apedas en soportes verticales, confluyendo dos volutas y soportes en la ángulo.

Capitel de Bande



Como en otros casos, las reformas dieciochescas impulsaron una nueva fachada neoclásica principal que supuso la desaparición de la portada original de cuya decoración formarían parte la pieza.

Parece tratarse de un "modelo cisterciense" expandido desde la cabecera de San Julián de Samos, para otros, como Varela, el origen estaría en Santa María de Meira, a iglesias sufragáneas del entorno inmediato como San Pedro Fiz de Hospital de Incio, Santa María de Castro de Rei en Paradela y esta de San Pedro de Bande, las cuatro muy próximas entre sí.

En cuanto a su datación, no andaríamos lejos de las primeras décadas del siglo XIII.

Texto: ABG/EAI/MOCV - Foto: MPL

### Bibliografía

CABARCOS FERNÁNDEZ, I., 2005, pp. 67-69; CARBALLO-CALERO RAMOS, M. V., 1976, pp. 60-63; D'EMILIO, J., 1997, pp. 568-570; VARELA ARIAS, M. E., 1984b, pp. 70-73; VÁZQUEZ SACO, F., 1947, p. 40; VÁZQUEZ SEIJAS, M., 1947, Lám. XXX; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2001, p. 76.

### 10. CAPITEL

Procedencia: San Pedro de Bande, Láncara

Material: granito

Medidas: 32,5 x 23 x 34 cm. Diámetro: 21 cm

Cronología: primeras décadas del siglo XIII

Pareja del anterior y, por tanto, con la misma procedencia, características y datación.

Las diferencias se circunscriben a algunas diferencias en la composición decorativa. En principio, las bases inferiores muestran un motivo, disposición y labra similares. No ocurre

Capitel de Bande



así en el segmento cúbico superior donde los tallos cruzados en aspa del ejemplar anterior se transforman en el presente en una doble línea ondulada cargada una sobre la otra. Por otra parte, el doble trazo que dibujaba el anterior se convierte aquí en un tallo montado longitudinalmente por un baquetón. De tal modo que se genera una especie de reticulado en cuyos intersticios se disponen frutos, piñas o bien racimos de uva.

Texto: ABG/EAI/MOCV - Foto: MPL

### Bibliografía

CABARCOS FERNÁNDEZ, I., 2005, pp. 71-72; CARBALLO-CALERO RAMOS, M. V., 1976, pp. 59, 63; D'EMILIO, J., 1997, pp. 568-570; VARELA ARIAS, M. E., 1984b, pp. 74-76; VÁZQUEZ SACO, F., 1947, p. 40; VÁZQUEZ SEIJAS, M., 1947, Lám. XXX.

### 11. CAPITEL

Procedencia: desconocida

Material: granito

Dimensiones: 29,5 x 34 x 25 cm. Diámetro: 20 cm

Cronología: ca. 1200

Las cuatro caras presentan ilustraciones figuradas diferentes. En la frontal 1 el protagonismo corresponde a una figura humana sedente, probablemente desnuda, con los brazos extendidos hacia otra figura, femenina, que vuelve sus ojos hacia la central al tiempo que abalanza su brazo derecho hacia una de las caras laterales, rodeando con su codo la cabeza de otra figura humana, acuclillada e igualmente desnuda.

En la cara frontal opuesta y en la segunda lateral dominan figuraciones de seres fantásticos o mitológicos, apostándose por harpías, de cabeza humana, no conservada en los dos casos, y cuerpo de ave.

Capitel procedencia desconocida



La escena principal de figuras humanas puede ser interpretada, sin forzar excesivamente, con la representación de Adán y Eva, tema tan caro a la plástica escultórica románica. Por su parte, las mitológicas harpías o sirenas pueden leerse a su vez como alegorías de la tentación, la lujuria, la condena femenina, conformando en consecuencia una ilustración pedagógica sobre el pecado carnal y la pérdida y expulsión del paraíso edénico.

El empleo de este tema del Génesis, junto con la presencia de seres bestiaros mitológicos, parecen remontar la pieza a las postrimerías del siglo XII y los albores del XIII.

Texto: ABG/EAI/MOCV - Foto: MPL

### Bibliografía

CABARCOS FERNÁNDEZ, I., 2005, pp. 73 -75; VARELA ARIAS, M. E., 1984b, pp. 51-53.

### 12. CAPITEL

Procedencia: Concello de Chantada

Materia: granito dorado de grano medio

Dimensiones: 32 x 54,5 x 34 cm. Diámetro: 30 cm

Cronología: ca. 1200

De potente organización por su escasa altura y gran desarrollo en anchura, resulta indudable su robusto aspecto visual frontal. Se asienta sobre un grueso astrágalo de perfil redondeado y un ábaco de listel liso. El tema ornamental, de gran sencillez, se basa en una serie de tallos de doble trazo que, naciendo directamente del astrágalo, se desarrollan en oblicuo hasta entrelazarse a media altura de la cesta, ligeramente por debajo del ábaco. Desde este punto, y girando de dirección a partir del nudo como consecuencia

Capitel procedencia desconocida



del entrelazado, los tallos se prolongan hacia los esquinales correspondientes en donde rematan en sendas hojas o ramas invertidas, estilizadas, bien dibujadas y trabajadas, con nueve lóbulos con nervadura central incisa. Por su volumen y organización se considera como parte de una decoración absidal. La parte posterior, presenta un sencillo plano vertical, correctamente devastado.

Este capitel, de inspiración cisterciense, con precedentes claros en Oseira, podría adscribirse al grupo/taller de los monasterios de la Ribeira Sacra, del que formarían parte algunas iglesias románicas del Suroeste de la provincia, que comprendería los términos municipales de Pantón, O Saviñao, Chantada y Carballedo, un taller que se dice alimentado por la Iglesia de Portomarín y la catedral ourensana. Actuaría primordialmente en torno al primer tercio del XIII.

Texto: ABG/EAI/MOCV - Foto: MPL

### Bibliografía

CABARCOS FERNÁNDEZ, I., 2005, pp. 77-79; VARELA ARIAS, M. E., 1984b, pp. 63-65; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1983a, p. 151; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995, X, p. 244.

### 13. CAPITEL

Procedencia: Santa María de Meira, Meira

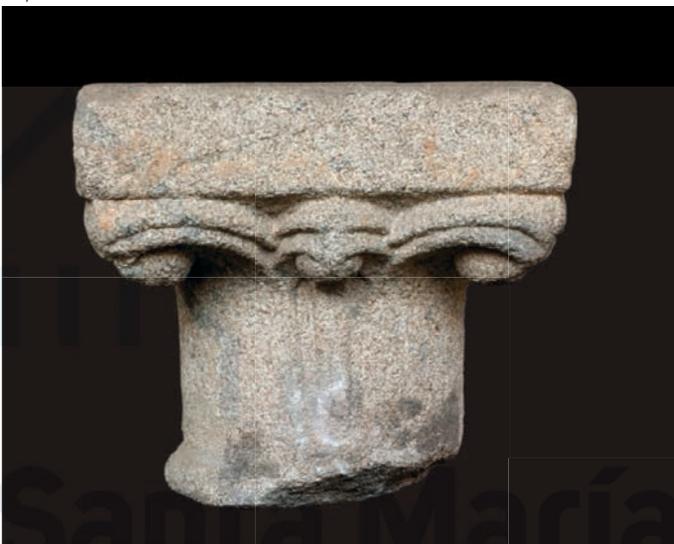
Material: granito

Dimensiones: 32,5 x 32 x 23 cm. Diámetro: 23,5 cm

Cronología: ca. 1220-1230

Percibimos un nuevo ejemplo de formas tardías románicas que se adentran de manera paulatina en el nuevo estilo gótico.

Capitel de Meira



Aquí los cánones cistercienses se palpan a las claras en la sencillez conceptual del dibujo de las cuatro grandes hojas lanceoladas que, arrancando sin peciolo de un astrágalo abocelado, crecen con escaso volumen sin sobresalir del cuerpo columnario y sin solución de continuidad, hasta alcanzar los ángulos del bocel superior, no cuadrangular sino de lados cóncavos, en donde las hojas rematan en sendos ápices apuntados, ya bastante más carnosos. Los nervios se insinúan mediante una sencilla inflexión angulosa. En definitiva, una ornamentación básica y elemental, paradigma cisterciense, que se completa con una clara simplicidad en el trabajo de labra.

Cada una de las hojas lleva inscrita una letra B R D P, en disposición invertida, de trazos todavía bastante vivos, que se suelen interpretar como marca de canteros. Las mismas letras, y en el mismo orden, se repiten en la cara superior, sorprendiendo tal multiplicación.

Quien mejor ha estudiado esta pieza es Valle Pérez, que la sitúa entre los capiteles del claustro medieval del citado monasterio, siendo obra del "II Taller de Meira", que daría conclusión a la iglesia monasterial en un momento, tercera década de la XIII centuria, de gran esplendor para esta fundación.

Texto: ABG/EAI/MOCV - Foto: MPL

### Bibliografía

CABARCOS FERNÁNDEZ, I., 2005, pp. 85-87; VALLE PÉREZ, J. C., 1982, I, p. 185; VALLE PÉREZ, J. C., 1982, II, p. 147; VALLE PÉREZ, J. C., 1998, p. 41; VARELA ARIAS, M. E., 1984b, pp. 63-65; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1997b, p. 391.

### 14. FRAGMENTO DE TÍMPANO

Procedencia: Santiago de Gomelle, Guntín

Material: granito

Dimensiones: 55 x 53 x 20 cm

Cronología: primer cuarto del siglo XIII

Lateral izquierdo de un tímpano de remate circular, trabajado en granito de grano medio con evidentes manchas de color rojizo.

No conserva ni la esquina izquierda ni la mayor parte del lado derecho. En este caso, los cortes no parecen corresponder a fracturas dada su recto tajo, por lo que cabe pensar en un tímpano compuesto por diferentes placas de las que solo ha sobrevivido esta.

En el lado izquierdo la placa se adorna con un círculo de 13,5 cm que contiene una roseta hexapétala, con un rebaje de apenas medio cm. y que no sobresale del plano general del soporte. Si consideramos una pieza con organización ornamental simétrica, cabría sospechar de otro motivo idéntico o similar, en el lado contrario, a la derecha.

El centro viene ocupado por un cuadrado, de unos 33 cm de lado, igualmente con relieve no sobresaliente, en el que se



Fragmento de Tímpano

inscribe una lacería cruciforme tetrapétala de carácter popular y raigambre prehistórica que, en su centro concluye en un cuadrado, dispuesta en aspa, resaltada en arista ligeramente rebajada e inscrita en dos círculos concéntricos. En este caso el relieve es ligeramente superior, en torno al centímetro.

Procede de la iglesia de Santiago de Gomelle, recuperada durante las obras de reparación de una capilla adosada.

Yzquierdo Perrín atribuye el trabajo a la "escuela del maestro Martín de Novelúa", caracterizado por el empleo de lacerías y rosetas en tímpanos que se prodiga en las primeras décadas del siglo XIII.

Texto: ABG/EAI/MOCV - Foto: MPL

#### Bibliografía

CARBALLO-CALERO RAMOS, M. V., 1976, p. 85; VARELA ARIAS, M. E., 1984b, pp. 66-69; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1983a, pp. 73-85.

#### 15. IMPOSTA O CIMACIO

Procedencia: calle Ramón y Cajal. Lugo ciudad

Material: caliza

Dimensiones: 13 x 39 x 22 cm

Cronología: último cuarto del siglo XII

Labrado en inhabitual piedra caliza, esta fragmento, por su forma y disposición, podría identificarse como el resto de una imposta o cimacio.

Fragmento de forma rectangular. De sus caras mayores una es horizontal y la otra ligeramente convexa y, además, no regularizada, ya que se encuentra jalonada con pequeñas depresiones. Los segmentos decorados corresponden a los laterles menores, verticales, con dos tramos conservados



Imposta o cimacio

dispuestos en escuadra. Forma y disposición decorativa que lleva a concluir que se trata de un elemento ornamental en esquina, acaso de una portada o de un ventanal.

Dentro de su regular e incompleto estado de conservación se perciben una decoración basada en diversos motivos fitomorfos tales como esquemáticas hojas de acanto, tallos retorcidos rematados en agrupaciones de hojas y otros similares, respondiendo en general a un buen diseño y labra de los diversos elementos en algunos casos con apreciable relieve.

En este caso, la filiación o dependencia procedería de Borgoña. En cuanto a su procedencia, los diversos estudios coinciden en situarla en la catedral lucense, en donde todavía se conservan algunos elementos, pocos, trabajados con material, estilo y conceptos similares. Las discrepancias atañen a su datación ya que mientras para Varela Arias es de finales del siglo XII, Yzquierdo Perrín la fecha en su primera mitad, arguyendo que tal tipo de decoración y tal tipo de impostas están ausentes en la ornamentación a finales del siglo XII por lo que, en su caso, debe pertenecer a la primera etapa constructiva románica de la catedral (1129-1155).

Texto: ABG/EAI/MOCV - Foto: MPL

#### Bibliografía

AA.VV., 1988, p. 77; VARELA ARIAS, M. E., 1984b, pp. 60-62; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1989-1990, p. 11.

#### 16. CANECILLO

Procedencia: desconocida

Material: granito

Dimensiones: 23,5 x 16 x 41,5 cm

Cronología: finales del siglo XII

Canecillo de tosca factura, labrado sobre un mal desbastado y escuadrado bloque granítico rectangular, con algunas



Capitel de Meira

muecas y desmoches, en cuyo extremo menor, y en un rebaje en caveto, vemos una cabeza zoomórfica, sin que sea posible determinar especie dada la simplicidad del dibujo y lo exiguo de la labra de los detalles reducidos a dos grandes y saltones ojos redondos obtenidos por un cerco perimetral circular, así como una gran boca, que va de lado a lado, con un *riktus* que parece sonriente. Puede tratarse de una pieza plenamente románica o de una pervivencia en períodos posteriores sin que se aprecien criterios para una mayor precisión en su cronología.

Texto: ABG/EAI/MOCV - Foto: MPL

#### Bibliografía

CABARCOS FERNÁNDEZ, I., 2006-2008, pp. 242-243; VARELA ARIAS, M. V., 1984b, pp. 151-152.

#### 17. CANECILLO

Procedencia: San Pedro de Vilareda, Palas de Rei  
 Material: granito  
 Dimensiones: 18,5 x 13,5 x 9,5 cm  
 Cronología: ca. 1170 / 1180

Pieza de perfil aproximadamente cilíndrico, con sus laterales decorados con un rollo en voluta y su frente con dos listeles ligeramente divergentes y pertenecientes a las citadas volutas, separados por una acanaladura.

Pueden entenderse como la parte decorativa de un canecillo cuyo vástago de sujeción se ha perdido. Aunque reformada, en la iglesia parroquial de San Pedro de Vilareda se constatan evidencias de una fase románica como bien lo demuestra su portada principal. Por otra parte, se advierten



Canecillo de Vilareda

paralelos más o menos próximos en diversas iglesias lucenses enumeradas por Cabarcos.

Cronológicamente se podría hablar de un ejemplar de finales del siglo XII o principios de la siguiente centuria.

Texto: ABG/EAI/MOCV - Foto: MPL

#### Bibliografía

CABARCOS FERNÁNDEZ, I., 2006-2008, pp. 240-241; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1983a, p. 205.

#### 18. SALVADOR

Procedencia: San Pedro Félix o  
 Sanfíz de Muxa (Bosende, Paredes)  
 Material: granito  
 Dimensiones: 87,5 x 41 x 39,5 cm  
 Cronología: último tercio del siglo XII

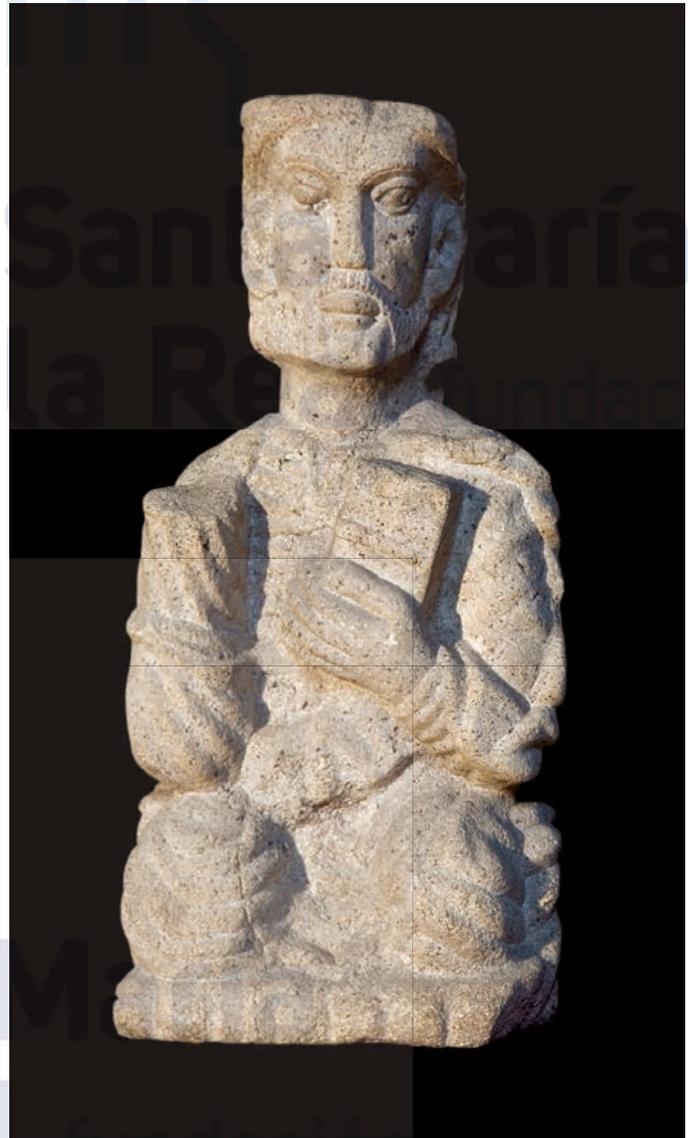
Recogida en el lugar en 1932 por el arquitecto provincial Alfredo Vila, nos encontramos ante una figuración de Cristo exento, sedente y de disposición hierática. Por vestido, usa túnica de manga larga y manto, pegados al cuerpo. La primera fue trazada mediante incisiones horizontales paralelas de tosco trazo que simulan los pliegues, de la parte superior del cuerpo que se abre con un pequeño escote en pico. En la parte inferior, se prolonga sobre las rodillas, con sendos volúmenes bien definidos, en forma de plegados semicirculares en la rodilla derecha y helicoides en la izquierda. Por su parte, el manto arranca del hombro derecho, esta vez con plegados que definen una sucesión de incisiones angulares, en V, a modo de espina de pez. Las sinuosidades del borde que parecen voltearse ligeramente hacia atrás se encuentran,

por el contrario, bastante bien definidas. Desde el hombro, se prolonga, en un recogido a modo de faja, por la parte delantera, sobre el estómago, para rematar descansando sobre la cadera derecha.

Los brazos se encuentran rígidamente unidos al cuerpo. La manga izquierda, toscamente definida y labrada, apenas presenta detalles salvo lo que, en su remate, podríamos definir como una especie de bocamanga dibujada con tres pliegues o recogidos. La mano de este lado, grande y desproporcionada, sujeta contra el pecho un grueso libro cuyas hojas y tapas se definen por seis incisiones trazadas únicamente en la parte superior, por encima de un cierre/herraje central. La derecha presenta una mayor definición de elementos. Así se observa un primer tramo de pliegues "entorchados" semicirculares relativamente amplios que, tras una gruesa moldura semicircular en lo que sería la media altura del antebrazo, se prolonga en una nueva sección de acanalados helicoides más delgados y mejor trazados, semejando en la práctica una columna de ese tipo. Esa sección muere al llegar a la correspondiente muñeca, ya que ha perdido la mano de este lado que se alzaría en señal de bendición o admonición, alcanzando, de seguir la proporción de su opuesta, hasta la altura de la barba. El rasgo fisionómico más destacable es la cabeza, que podría enmarcarse en un marco rectangular en frente y lateral. En la cara destacan los ojos ligeramente oblicuos, de iris no hundidos sino resaltados, aunque apenas, delimitados por párpados y reborde inferior. Por encima, los protegen unos arcos ciliares resaltados y completados por una incisión. El pelo, partido al medio y definido mediante sencillas incisiones, cae en melena corta hasta la nuca disponiéndose en los lados por detrás de las orejas, igualmente grandes y desproporcionadas, que de esta manera quedan a la vista. La definición de la barba, que no oculta unas prominentes mejillas, se consigue mediante trazos incisivos verticales paralelos sobre un resaltado. La nariz, con algunos desmoches, se limita a una protuberancia de apariencia rectangular, levemente más estrecha en la parte superior.

Pero, como hemos dicho, la figura es sedente. Nuestro Cristo doctor descansa sobre una silla de tijera, asegurada por travesaños laterales en aspa, definidos por doble línea generada por incisión, unidos por un botón central. Presenta reposabrazos y patas delanteras entorchadas o helicoidales. A partir de aquí, las diferencias. El lateral derecho es visiblemente más grande que el izquierdo. En este, los intersticios triangulares entre las barras dejan ver tres pequeñas bolas semiesféricas puestas dos arriba y una abajo, que no se observan, por el contrario, en los del lateral derecho, lisos. En contrapartida, los helicoides del reposabrazos derecho se encuentran bastante bien dibujados y se utilizan tres volteos para definir la pata correspondiente. Por su parte, estos se elevan a cinco en la izquierda y los de reposabrazos parecen hallarse peor definidos si bien esta zona muestra un mayor desgaste.

Llegados a este punto, es de destacar el notable hecho de que la silla se encuentra completa, con lo cual haría pen-



Salvador de Muxa

sar que la figura se encuentra íntegra. Pero no es así. Sea por mal dibujo, por limitación física del bloque, por impericia del cantero, por desconsideración proporcional o cualquier otra razón, la figura, en vista frontal, queda seccionada a medio desarrollo del peroné, por lo que queda incompleta al carecer de continuación de la parte inferior de las piernas, tobillos y pies.

Y, además de sedente, exenta. En este caso, adosándose a la espalda de la figura, podemos ver dos columnas, de las que solo se conserva la parte inferior. Ambas reposan sobre basas formadas por un toro inferior, una prolongada escocia lisa, insinuado collarino y un nuevo toro, sobre los que se alzan nueva escocia y toro, de volúmenes ligeramente más reducidos que los de la basa, coincidiendo este último remate con el reposabrazos de la banqueta. Sin embargo, los fustes son diferentes. El de la derecha muestra tres calles de tres alturas de profundas perforaciones a manera de ventanas con

remate superior semicircular. Mientras que el de la izquierda se identifica con una columna de entorchados semicirculares.

Finalmente, todo el conjunto descansa sobre un tablero peana, de apenas 6 cm de altura, decorado mínimamente con incisiones verticales en su frontal.

Estamos, en fin, ante una obra cuya labra entendemos muy sujeta al bloque pétreo original, muy "cúbica" por así decirlo; mal dibujada como se puede observar del "seccionamiento" de las piernas; desproporcionada, cosa visible en la relación entre el cuerpo y las extremidades, estas mucho más grandes y, por lo tanto, visualmente resaltadas; con un tratamiento que diríamos simple en lo tocante al diseño y definición de manto y túnica, pero con mejor trabajo de detalles y acabados en manos y cabeza.

En lo estilístico, se podría relacionar esta pieza con las figuras de apostolado que ostenta el pinjante del Pórtico norte de la Catedral lucense, comparables, al menos, en lo que se refiere al tratamiento del rostro (diseño de ojos, peinado

y barba) así como a su concepción y ejecución en planos bien definidos. Este pinjante se vincula tradicionalmente con obras palentinas y abulenses contemporáneas, de filiación borgoñona, por lo que cabría considerarlo como el resultado de una irradiación desde dichos puntos o, en su caso, obra de un mismo equipo en ambos puntos, como apunta Varela Arias, a finales del siglo XII. A su vez, nuestra pieza podría considerarse una copia obra de canteros locales "populares", inspirada en estos prototipos.

Texto: ABC/EAI/MOCV - Foto: MPL

#### Bibliografía

AA.VV., 1990, p. 197; CARBALLO-CALERO RAMOS, M. V., 1976, p. 32; TRAPERO PARDO, J., 1965a, p. 30; VARELA ARIAS, M. E., 1983, pp. 213-220; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995a, X, p. 253; VÁZQUEZ SEIJAS, M., 1934, pp. 272-274.

Santa María  
la Real fundación

Santa María  
la Real fundación