

PORTOMARÍN

Portomarín es una población todavía hoy marcada por la desaparición de los antiguos burgos medievales de San Juan y San Pedro bajo las aguas del mismo río Miño que los había arrojado durante siglos, a causa a la construcción de la presa de Belesar en los años sesenta del siglo XX. Para llegar allí desde Lugo tendremos que ir por la autovía Lugo-Santiago hasta la rotonda sobre la A-54 en la cual tomaremos ya la LU-612 que nos dejará en la carretera de circunvalación del Nuevo Portomarín. El viejo Portomarín era una de las poblaciones medievales mejor conservadas de la geografía gallega cuyo origen estaba ligado al puente que atravesaba el río por este punto y cuyo desarrollo estuvo íntimamente ligado al Camino de Santiago y al auge de las peregrinaciones en los siglos XII y XIII, lo que atrajo a la orden monástica-caballeresca de San Juan de Jerusalén, que atendió durante siglos un hospital para los peregrinos que se dirigían a Compostela.

Las primeras noticias documentales que conservamos de la población datan del siglo X cuando pertenecía a los condes Gutier e Ilduara, padres de San Rosendo. Concretamente, en el año 912 Gutier había donado a su esposa el coto de Portomarín en el que se incluía el monasterio familiar de Santa María de Loio, a poca distancia de la población, en el actual término municipal de Paradela. Del año 927 data la escritura de restauración de este cenobio situado, como el texto de la misma dice, *in locum Portomarini*. La reforma de la vida religiosa de la comunidad de Loio había sido acordada en el transcurso de un concilio celebrado en Lugo en el mismo año en el que, además, el obispo Recaredo cede a los condes la iglesia de Santa Marina. Esta última iglesia ha desaparecido pero seguramente ocupaba el lugar que era conocido por ese nombre en el antiguo Portomarín. Formaba parte de un monasterio que se documenta hasta mediados del siglo XII cuando es donado a la Orden de San Juan de Jerusalén. De su antigua importancia nos ha quedado únicamente el recuerdo en la toponimia ya que el "Portus Marini" de la documentación medieval –Portomarín– no puede aludir más que a un paso a través del río –Portus con el sentido de paso obligado de comunicación por medio de un puente– ligado a este monasterio de Santa Marina.

Emplazamiento del viejo Portomarín



Pero sin ninguna duda el elemento más representativo y generador del antiguo burgo era precisamente el puente que por allí atravesaba el río Miño aprovechando una parte del cauce que era poco profundo aunque bastante ancho. Aunque de posible origen romano, las primeras noticias ciertas sobre su existencia datan del siglo XII, cuando la reina Urraca (1109-1126) lo destruyó para evitar que las tropas de su marido, Alfonso I el Batallador (1104-1134), con el que entonces estaba en guerra, atravesasen el río Miño. La misma reina debió de promocionar su reconstrucción de la que se ocupó Pedro Peregrino. Para asegurar su mantenimiento y el del hospital adyacente al puente, la reina le donó la iglesia de *Sancta Maria de Portu Marino*, según se lee textualmente en la confirmación que, de dicha donación, hace su hijo, el rey Alfonso VII (1126-1157), en el año 1126 y hoy conservada en el Archivo de la catedral de Santiago. Es difícil precisar si se trataba de la iglesia del monasterio de Loio, efectivamente bajo la advocación de Santa María, o la de Santa Marina en el propio burgo aunque con el nombre erróneo.

Lo cierto es que la importancia del puente se reflejó siempre en la toponimia del lugar ya que en los documentos medievales conviven el comentado término de *Portus Marini* con el de *Pontem Minei* para referirse a la misma unidad poblacional.

La accesibilidad que ofrecía el puente hizo que Portomarín se convirtiese en un enclave importante dentro del Camino de Santiago y el aumento de las peregrinaciones propició el desarrollo de la población alrededor de él. El capítulo quinto del libro V del Códice Calixtino, la célebre guía del peregrino medieval, reconoce la importancia de este puente sobre el río Miño como paso para los peregrinos cuando nombra a los *viatores* que repararon el Camino Francés, entre los que se encuentra el Pedro Peregrino que lo había reconstruido. El creciente flujo de peregrinos pronto hizo necesaria también la construcción y dotación de una institución asistencial. La primera evidencia de la existencia de un hospital en Portomarín es la citada donación real del año 1126 a Pedro Peregrino en la que aparece con el sugerente nombre de *domum Dei* –casa de Dios–. La importancia del enclave de Portomarín y del Camino de Santiago para la monarquía se aúnan en esta donación, poniéndose de manifiesto en el interés no solo por el mantenimiento del puente por el que pasaba la *via francigena* sino también por la asistencia a los peregrinos en el hospital.

Esta labor asistencial junto a la importancia estratégica de la población pronto atrajo a las nuevas órdenes caballerescas como la de San Juan de Jerusalén, cuya función principal era la atención a los caminantes en las vías de peregrinación. El establecimiento de la Orden de San Juan de Jerusalén en Portomarín debió de producirse durante el reinado de Alfonso VII de León, que le dona la mitad del realengo de la villa. Aunque este documento lo hemos perdido, tenemos noticia de la donación por otra del 30 de octubre de 1158 en la que Fernando II (1157-1188) dona a la Orden y a su prior Ordoño el monasterio de Santa Marina de Portomarín, al tiempo que le concede la otra mitad del realengo de la villa.

La otra Orden militar que tuvo presencia en Portomarín fue la de Santiago, cuyo germen, al menos desde su faceta asistencial, se ha situado en el vecino monasterio de Loio. Desconocemos en qué momento se instaló en Portomarín, pero tuvo que ser con anterioridad a 1175, año en el que el burgo aparece mencionado en la relación de posesiones de la Orden de Santiago en una bula del papa Alejandro III (1159-1181).

De nuevo lo encontramos en la confirmación de estas posesiones que hace el rey Fernando II el 30 de marzo de 1181 y también en las bulas confirmatorias de la misma Orden de Santiago de los papas Lucio III (1181-1185), en 1184, y Urbano III (1185-1187) del año 1187. Al año siguiente, la Orden de Santiago devolvía el burgo al rey Alfonso IX (1188-1230) que se la debió de entregar a la Orden de San Juan, ya que en ese mismo año el rey confirma las posesiones de la de Santiago en su reino exceptuando Portomarín. Sin embargo, durante este breve periodo santiagouista, los Hospitalarios nunca perdieron su presencia en el lugar y, lo que es más, la consolidaron de forma que alcanzan la total jurisdicción sobre el burgo de Portomarín. Buena prueba de ello son los fueros que la Orden otorga a la villa el 18 de mayo de 1212 tras unas negociaciones con los vecinos y sus representantes.

Durante todo el siglo XIII la encomienda de San Juan de Portomarín acrecentará su patrimonio a través de donaciones, concesiones vitalicias, prestimonios y foros, que le permitirán no solo realizar su labor de asistencia a los peregrinos y vigilancia del Camino Francés, sino también la construcción de la grandiosa iglesia de San Nicolao.

Esta iglesia presidía el burgo de San Juan, en el margen derecho del río cuyo caserío se distribuía en la falda del monte de San Roque, siguiendo el discurrir del Camino de Santiago que allí se convertía en la calle de San Juan. En la margen opuesta el burgo de San Pedro que, como el de San Nicolao, también disponía de un hospital para peregrinos, se organizaba asimismo en torno al Camino que se dirigía al puente.

Este interesante urbanismo de origen medieval, su historia ligada a la peregrinación a Compostela y los tesoros artísticos que todavía conservaba en el siglo xx le valieron la declaración de Conjunto Histórico-Artístico por decreto del 8 de Febrero de 1946 a solicitud de la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional y de la Real Academia de Historia. Sin embargo, esto no impidió su anegamiento en el año 1963 debido a la construcción de la presa de Belesar. En 1955 se inicia el proyecto para la construcción del nuevo poblado de Portomarín que se situaría en la cima del llamado Monte do Cristo, no lejos del antiguo pero en una cota más alta. Las obras se iniciaron en 1960 y finalizaron en el año 1964 con una mediática inauguración en la que estuvo presente el entonces Jefe del Estado Francisco Franco.

La dirección facultativa de la construcción y ordenación del Nuevo Portomarín recayó en el arquitecto restaurador Francisco Pons-Sorolla, cuyo trazado para el pueblo conjuga la puesta en valor de los monumentos que deben ser trasladados desde su ubicación originaria con una arquitectura de tipo regionalista para el caserío en el que se utilizan principalmente materiales de la zona con el fin de buscar la adecuación ambiental de la nueva población.

Del conjunto histórico del Viejo Portomarín se seleccionaron para su traslado la iglesia de San Nicolao, la fachada de la de San Pedro, el arco del puente medieval con la capilla de Santiago y diversos elementos singulares de los edificios más importantes del caserío.

Hoy en día, el Nuevo Portomarín lejos de vivir del embalse que entonces fue presentado como una obra adalid del progreso y el desarrollo rural, vive, como antaño, volcado en el Camino de Santiago, cuyo extraordinario y renovado desarrollo en las últimas décadas ha abierto un nuevo horizonte para sus vecinos que han encontrado en la acogida y atención a los peregrinos un medio de subsistencia sostenible.

Emplazamiento actual del pueblo



Iglesia de San Nicolao

LA TAMBIÉN CONOCIDA COMO IGLESIA DE SAN XOAN, debido a su pertenencia a la encomienda de Portomarín de la Orden de los Hospitalarios, se sitúa hoy en el centro de la plaza mayor del pueblo donde preside con su imponente mole el caserío circundante. Antes de su traslado se encontraba ya en relativo buen estado, conservando casi intactas su estructura y decoración románicas a pesar de las alteraciones que había sufrido a lo largo de los siglos: las torres angulares casi habían desaparecido, los muros interiores estaban totalmente encalados, se habían colocado diversos retablos y se había añadido una sacristía en la parte posterior del ábside. Esta, aunque bastante discreta, ya que repetía la forma semi-circular de un ábside románico, había sido construida en 1619 ligeramente desviada con respecto al eje de la iglesia para adaptarse a la calle que pasaba por la parte norte del edificio.

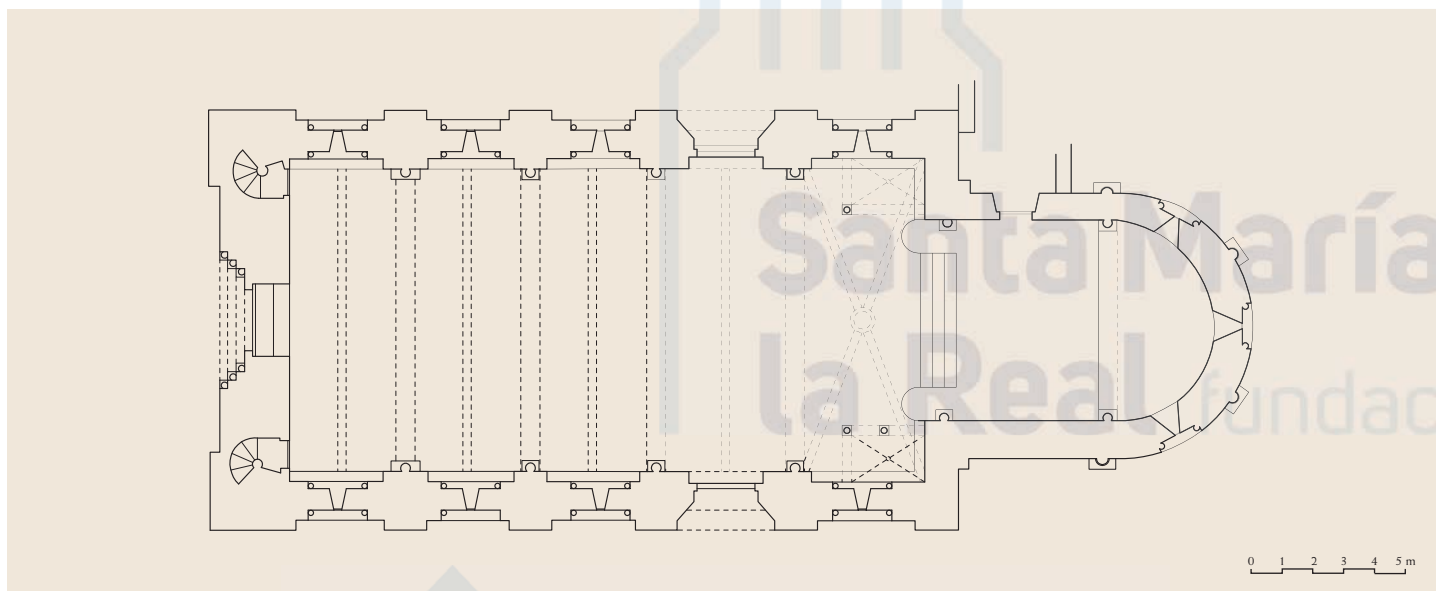
La historia reciente del edificio comenzó el 3 de junio de 1931 con la declaración como Monumento Nacional, aunque tuvo que esperar algunos años, hasta el 1942, para ser objeto de una primera intervención restauradora. La obra, bajo la dirección de Luis Menéndez Pidal, consistió, más que nada, en

un adecentamiento del monumento reparando las cubiertas y limpiando los dos rosetones. Poco tiempo después, en el año 1945, durante una visita de reconocimiento del Comisario de la primera zona del Patrimonio Artístico Nacional, Manuel Chamoso Lamas, fue descubierta la portada del muro norte que había estado tapiada durante años al exterior y por el interior del templo oculta por el altar de Nuestra Señora de las Victorias.

Mucho más profunda fue la restauración llevada a cabo por Francisco Pons-Sorolla debido al traslado de la iglesia a su nueva ubicación. Los trabajos se iniciaron en 1960 y finalizaron en 1964. La reconstrucción del templo tras su desmontaje se hizo paralelamente a la restauración de todos sus elementos. El criterio utilizado fue el de usar el monumento como el mejor documento para recuperar su aspecto primitivo. De esta forma se reconstruyó el cuerpo superior almenado para restituir la interesante idea de iglesia fortificada. El ábside también fue recuperado en todo su volumen original tras la eliminación de la sacristía moderna. En el interior se desencalaron los sillares y se eliminaron los retablos con el fin

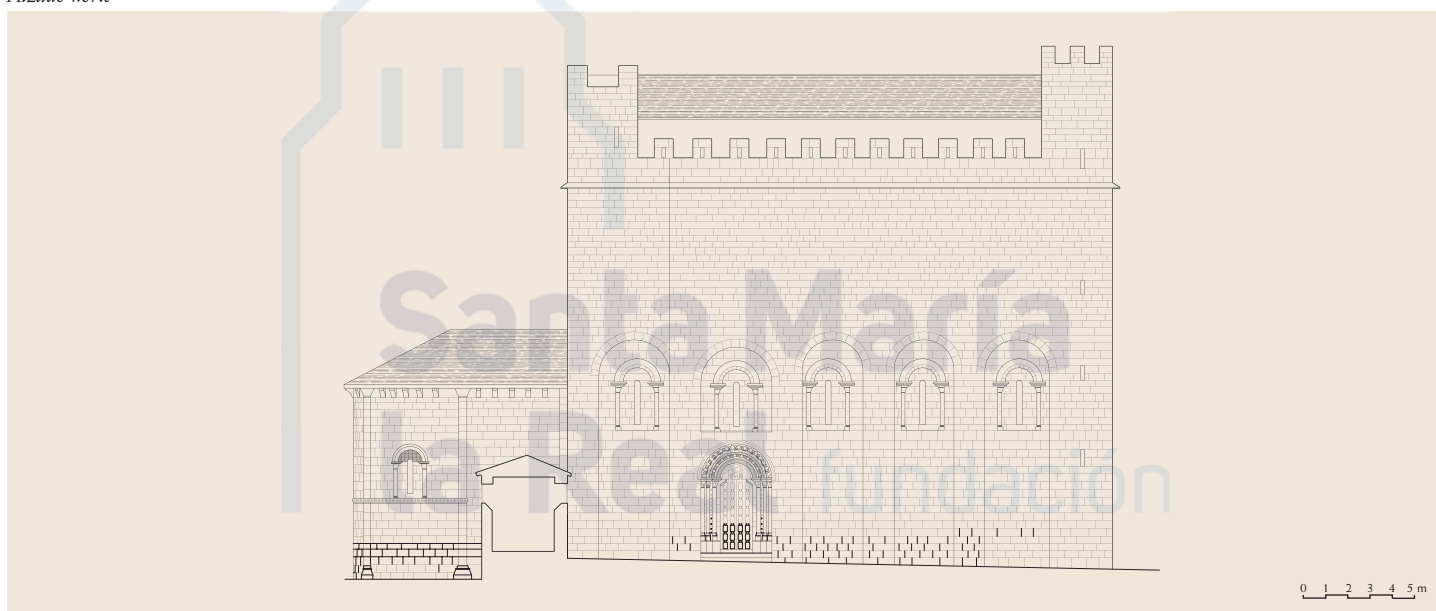
Fachada oeste





Planta

Alzado norte

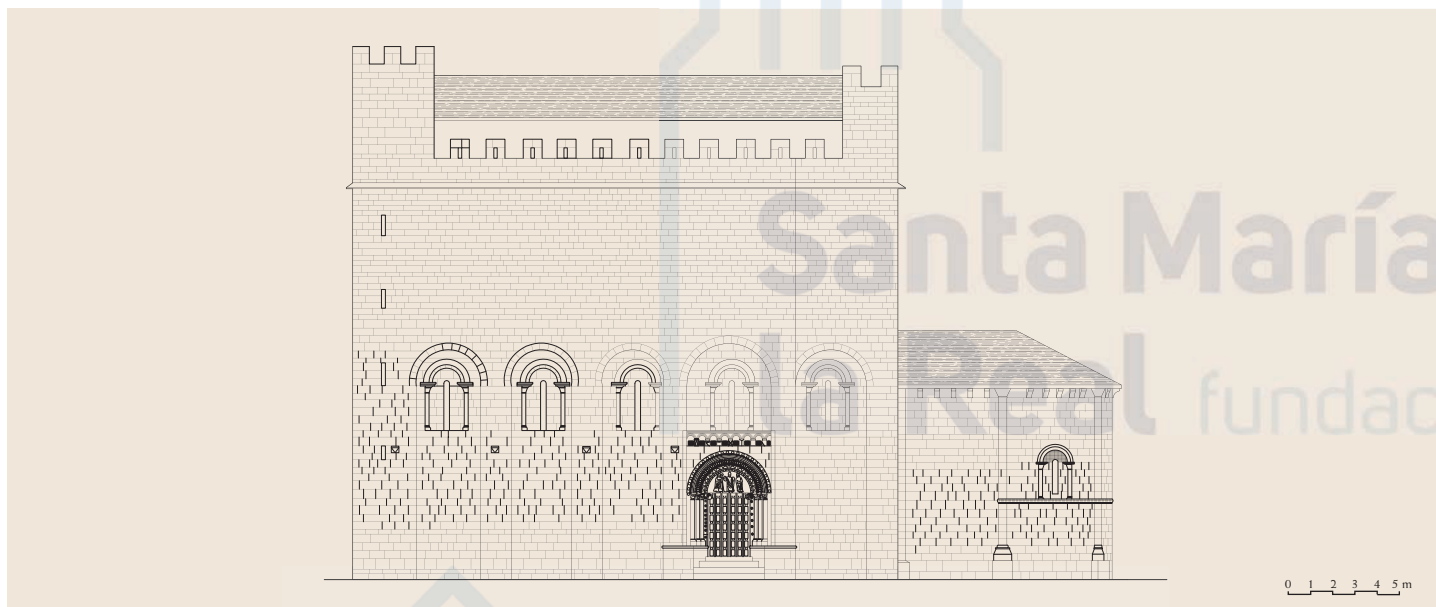
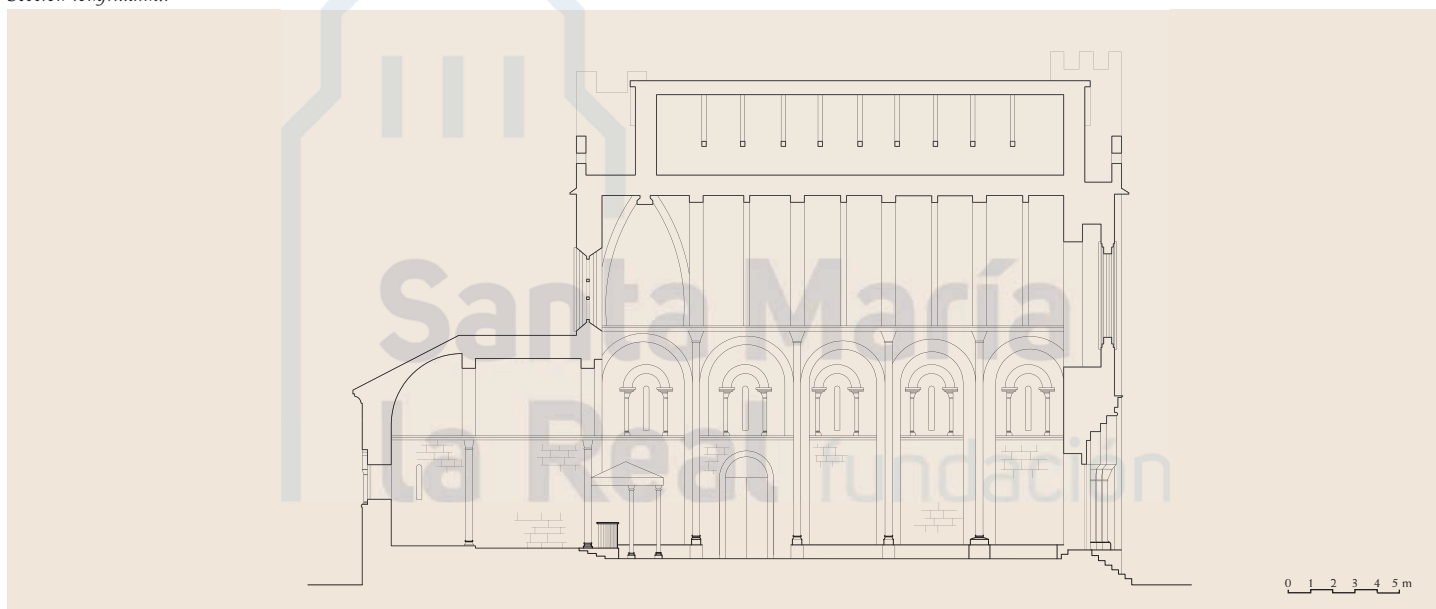


de lograr una sencillez y pureza de formas más acorde con el ambiente medieval que se pretendía recuperar.

El análisis e investigación actual del templo debe de tener en cuenta esta intervención ya que como el propio Pons-Sorolla afirmaba: "la historia científica del Monumento termina con el estado de su conocimiento al ser desmontado. A partir de ese momento se pierde toda posibilidad de estudio a la luz de futuras técnicas y ello constituye responsabilidad tan grave para un restaurador consciente que no puede por menos de considerar como profanación su temeraria labor".

Ciertamente, aunque el traslado del monumento ha garantizado su conservación, por el camino se han perdido otros valores del mismo como la relación con el entorno en el

que originalmente se encontraba y que influyó en algunas de sus características formales e incluso en su topografía sagrada. Era, de hecho, una iglesia fortificada situada, no en una zona alta, sino al lado del río para proteger su cauce y el puente que lo atravesaba. Tras atravesarlo, el Camino de Santiago pasaba delante del costado norte de la iglesia donde se abrió una portada con decoración escultórica. Entre el costado sur y el río se abría una explanada donde, desde antiguo, se organizaban las ferias mensuales. Un espacio al que también la iglesia se abría con una nueva portada que fue siempre el acceso principal de la población al templo. En la parte occidental, la iglesia se relacionaba con el palacio de la Encomienda, sede de los Sanjuanistas, a través de su portada principal. Esta

*Alzado sur**Sección longitudinal*

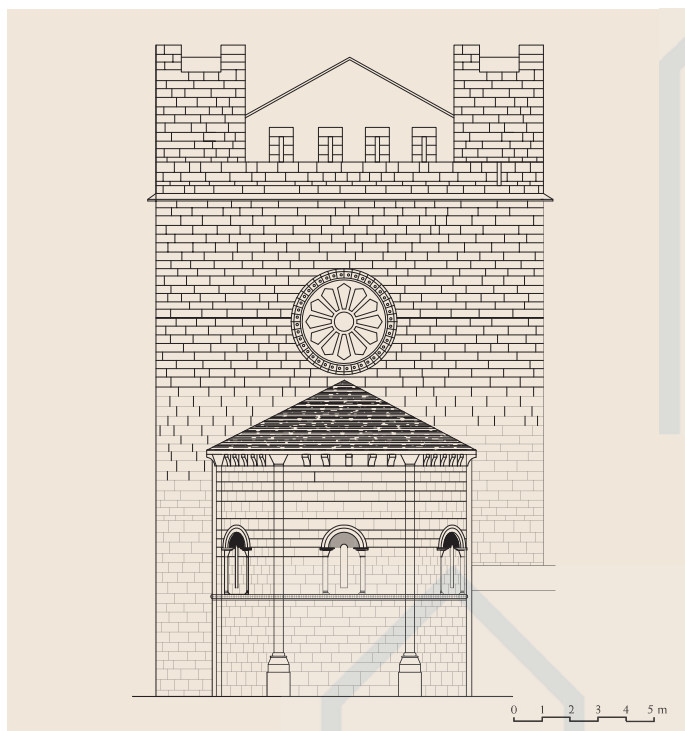
topografía ha cambiado radicalmente y hoy en día, al llegar a la plaza mayor del Nuevo Portomarín, nos encontramos la iglesia presidiéndola y sorprendiéndonos con su cúbica imagen de torreón defensivo.

Toda ella está construida con un aparejo pseudoisódomo de piedra caliza de color claro. Llama la atención el cuidado corte de los sillares y sus finas juntas, que nos hablan de un taller de canteros altamente cualificado.

La planta responde a una tipología muy sencilla y, quizás por ello, muy extendida entre las iglesias de comunidades monásticas de cierta entidad: una nave única con un ábside en la parte oriental y tres puertas en los paramentos sur, norte y oeste. Esta planta, que se repite insistentemente en otras

iglesias del mismo entorno geográfico y de similar cronología –Santa María de Ferreira de Pallares (Guntín), Santo Estevo de Ribas de Miño (O Saviñao), San Pedro Fiz de Hospital de Incio (O Incio)–, adquiere en Portomarín un inusitado desarrollo con unas proporciones que superan a todos los ejemplos con este tipo de planta para acercarse a las de las iglesias de tres naves, otra de las tipologías más utilizadas por este tipo de centros monásticos de tipo medio.

En la parte este sobresale con decisión el ábside que está formado por un profundo tramo recto y un tambor semicircular que se alzan, ambos, hasta casi la mitad de altura del gran cubo que conforma la nave. Se asienta sobre un retallo escalonado con los perfiles cortados en chaflán que se



Alzado este

Ábside



Alzado oeste





Ventana del ábside

prolonga también por el muro este de la nave. Adosados a este basamento se colocaron los altos plintos sobre los que se alzan las cuatro columnas entregas que dividen el alzado del tambor en tres calles. Aproximadamente a un tercio de la altura, una imposta de billetes que anilla las columnas sirve de base a las ventanas que se abren en cada una de las calles. Estas son de tipo completo con una parte central, retranqueada con respecto al nivel del muro, en la que se rasga la saetera que ilumina el interior. Consta de una única arquivolta con el perfil tallado con un baquetón que genera en el intradós y en la rosca sendas medias cañas que se decoran con grupos de tres bolas. Sobre el arco, una chambrana de billetes se prolonga en forma de imposta por el muro durante un pequeño trecho. Las jambas se perfilan también en baqueta. Las columnas tienen fustes monolíticos, basas de tipo ático y capiteles vegetales de grandes hojas que se doblan en sus puntas cobijando, en ocasiones, pequeñas bolas. Llama la atención, en el tímpano de cada ventana, una cuidada decoración reticulada que crea unos interesantes juegos lumínicos sobre la superficie.

El ábside se corona con un alero formado por una cornisa cortada en caveto sostenida por una serie de canecillos cuya superficie se decora con diferentes motivos –reticulados, estrellas inscritas en cuadrados, dameros, listeles convexos, etc.–, todos ellos con un relieve muy plano que apenas sobresale del bloque de la pieza y realizado con la misma técnica de incisión, como si de un objeto suntuario se tratara, que encontrábamos en las ventanas.

Sobre el ábside, en la parte alta del muro oriental de la nave, se abre un rosetón que ilumina directamente el interior con la luz de naciente. La rosca del óculo está formada por una ancha escocia decorada con bolas rodeada a su vez por una moldura de billetes. La tracería interior está formada por una serie de piezas pétreas recortadas que forman una estrella a partir de un núcleo central circular al que le siguen trece pentágonos alargados. Sobre el rosetón, este muro oriental remata con una imposta horizontal que da paso al cuerpo superior fortificado, que consta de dos torrecillas angulares de planta cuadrada y un merlón en cada ángulo y una serie de almenas entre ellas que protegen el camino de ronda que corona la iglesia.

Los muros laterales tienen una articulación en la que se pueden diferenciar claramente dos partes: la mitad inferior más eclesial y la superior más castrense. Efectivamente, la parte baja se organiza con un sistema de calles separadas por contrafuertes que se unen por arcos en la parte superior. Es un sistema constructivo que es tomado de la catedral de Santiago de Compostela por un buen número de iglesias en Galicia dada las altas cualidades constructivas y estéticas que conlleva. Este sistema permite el aligeramiento de los muros intermedios en los que se pueden abrir ventanas cómodamente, una en cada tramo. Estas son, al igual que las del ábside, de tipo completo con una única arquivolta guarnecida por una chambrana de billetes. Esta última descansa directamente sobre la imposta de las jambas mientras que la arquivolta lo hace en columnas acodilladas de fustes monolíticos, basas áticas y capiteles vegetales. A pesar de la aparente regularidad que solo se rompe a simple vista con el descentramiento de alguna ventana con respecto al eje del tramo, en el diseño de estas se introdujo una *variatio*, muy habitual, por otro lado, en el arte románico. De esta forma, todas las del muro norte pero solo una del muro sur perfilan las arquivoltas en arista viva mientras que las restantes de esta parte lo hacen con un bocel que genera medias cañas en la rosca y en el intradós de los arcos. Además, en algunos de estos arcos se aprecia una tendencia al apuntamiento, pero la combinación de estos con los de medio punto es totalmente aleatoria. En el segundo tramo de cada lado se abren sendas portadas figuradas, de las cuales la sur debió de haber estado resguardada bajo un pórtico en madera, hoy desaparecido, del que únicamente nos queda el recuerdo en los canzorros situados en los contrafuertes, bajo las ventanas. La amplitud de este pórtico que se prolongaba a lo largo de todo el muro sur hace pensar en que hubiese podido servir también de espacio resguardado para las transacciones



Fachada sur



Fachada norte

comerciales de la feria que, desde tiempos inmemoriales hasta el momento del traslado de la población, se celebró en la explanada que se abría entre la iglesia y el río Miño.

En la mitad superior de los muros laterales la idea de iglesia es sustituida por la de fortaleza, de forma que la compleja articulación inferior desaparece en favor de un muro macizo con un remate superior almenado. La ausencia en esta parte de restos o señales de una cornisa con canecillos indica claramente que el remate almenado fue concebido ya desde el proyecto original y no superpuesto en un segundo momento como ocurrió en otras iglesias que fueron encastilladas a posteriori como la catedral de Santiago de Compostela.

La fachada occidental, por su parte, destaca por su gran proyección ascensional, que viene dada por su extraordinaria altura y potenciada por la disposición en el eje vertical de los diferentes elementos que la conforman: portada, rosetón y arco de descarga. Este último une los dos contrafuertes laterales, haciendo que todo el muro bajo él se encuentre retranqueado, y al mismo tiempo potencia la sensación de torres de los dos machones angulares. De hecho, en su interior se encuentran las escaleras que comunican el interior de la iglesia con la tribuna occidental y el camino de ronda de la parte superior, unas escaleras que se iluminan con unas estrechas saeteras que se abren de trecho en trecho rasgando la macidez de los contrafuertes.

La calle central está dividida en dos cuerpos por medio de un tornalluvias formado por una cornisa cortada en cave-to montada sobre una serie de arquitos perfilados por sencillas molduras apenas incisas. Estos descansan, a su vez, sobre canecillos que se decoran bien con hojas o bien con fórmulas geométricas como los billetes. Entre ellos las metopas se ornamentan con rosetas bastante geometrizadas. Inmediatamente bajo este tornalluvias se abrió la portada occidental del templo y en la parte superior del muro el gran rosetón que ilumina directamente el interior de la nave con el sol de poniente. Está formado por un óculo decorado con una efectista sucesión de arquillos que tienden a cerrarse en herradura y que cobijan en su interior un grueso bocel. A su alrededor un festón con dientes de sierra da paso ya al resto del muro macizo de la fachada. La tracería está formada por un conjunto de placas pétreas recortadas formando figuras geométricas inteligentemente combinadas en una composición que alterna líneas rectas y curvas. Así, en el centro se sitúa un gran círculo con seis lóbulos que lo hacen parecer una estrella. Otros seis círculos horadan los espacios entre ellos. A continuación, se suceden una serie de doce pentágonos que dan paso a otros doce grandes círculos tallados ya en el anillo exterior.

Si atravesamos la magnífica portada que se abre en esta fachada occidental, nos encontraremos inmersos en un espacio interior de una grandeza inusitada. Esto viene dado, en primer lugar, por la anchura de la nave, que tiene 10,40 m, en segundo lugar, por su profundidad de 30,70 m, pero, sobre todo, por la altura a la que se forjó la bóveda –16,50 m–, que es la de mayor altura de las iglesias románicas de Galicia ex-

ceptuando, por supuesto, las catedrales y las grandes iglesias de las abadías cistercienses.

A esta sensación espacial inmersiva contribuye también en gran manera la luz que entra a raudales no solo por los dos rosetones dispuestos en el eje longitudinal sino también por las ventanas de los muros laterales y que, en ocasiones, consigue desmaterializarlos. Estos se alzan sobre un banco de fábrica con la arista tallada en bocel liso sobre la que se levantan las cuatro respensiones que dividen el muro marcadas por pilastras con columnas entregas. Estas pilastras, repitiendo la articulación que veíamos en el exterior, se unen bajo la línea de imposta mediante arcos generando el “esqueleto” que realmente sostiene la bóveda y cuyos entrepaños se rellenan con un muro que ya no tiene porque ser tan grueso y en el que se pueden abrir amplias ventanas cómodamente. Estos paños de muro están divididos en dos cuerpos por medio de una imposta moldurada con una nacela entre baquetillas. Esta sirve de base a las ventanas cuyos vanos, de medio punto, se abocinan para una mejor dispersión de la luz. Enmarcándolos se situó, como al exterior, un arco de medio punto que descansa sobre estilizadas columnas acodilladas de fustes lisos y monolíticos. Los capiteles son vegetales y, sobre ellos, tienen cimacios que se prolongan por el muro en forma de imposta rematando contra las pilastras. Estos están cortados en nacela lisa a excepción de los de los dos primeros tramos del muro sur, que se ornamentan con motivos vegetales adheridos a las piezas. Sobre ellos se apoya una chambrana decorada con billetes que rodea la arquivolta.

Al igual que observábamos en el exterior, en estas ventanas se percibe también un gusto por la variación que se pone de manifiesto no solo por los pequeños cambios en las medidas sino también por el más sutil cambio en el corte de las arquivoltas. Así, permanecen en arista viva en las ventanas del muro norte y solo en la central del sur. En las demás de este muro se molduran con un bocel angular con sendas medias cañas en rosca e intradós respectivamente.

En el segundo tramo de cada uno de los muros laterales se abren las puertas norte y sur que, hacia el interior, reducen su articulación al mínimo imprescindible: un arco de medio punto cortado en arista viva. Idéntica disposición adopta, en el muro occidental, la puerta principal del templo. A ambos lados de esta se abrieron otras dos puertas que dan acceso a unas escaleras de caracol que permiten acceder a las torrecillas de la fachada principal así como al estrecho ándito delante del rosetón. Sus dinteles descansan sobre mochetas apoyadas sobre unas jambas que se cortan en arista viva. A pesar de lo accesorio y funcional de estos accesos, no dejaron de ser destacados con un juego decorativo en el que, de nuevo, se buscó la variación. Así, para la del lado izquierdo se eligió un dintel pentagonal y unas mochetas de cortes geométricos, una con un cave-to con dos pequeños rollos en los extremos y la otra cortada en proa. La puerta del lado contrario tiene, en cambio, el dintel semicircular y las mochetas decoradas con sendas cabezas humanas de gran volumen y exquisita factura.



Portada norte

Además, para enriquecer y unificar más la composición se tallaron las aristas de cada mocheta y del dintel con un caveto festoneado de bolas. En la parte superior de este muro occidental se abre, dentro de su espesor, una estrecha tribuna mediante un gran arco ligeramente apuntado que, además, cobija el rosetón occidental.

Sobre la línea de imposta de los muros laterales se levanta el abovedamiento de la nave, que es de cañón apuntado realizado con un aparejo de sillarejo en el arranque para continuar luego con un material más liviano con remate enfoscado. Es esta una técnica de tradición romana ideal para cubrir grandes superficies, ya que así se refuerza la base de la bóveda anclándola al muro al tiempo que se aligera la parte central, precisamente donde la cubrición es más vulnerable. Está dividida en cinco tramos mediante cuatro arcos fajones, también apuntados y de sección prismática, que descansan sobre las columnas adosadas de las responsiones laterales. El tramo oriental de la bóveda se reforzó, además, con nervios labrados en forma de grueso bocel y que se entrecruzan en una clave labrada en una pieza circular decorada con una flor de ocho pétalos con botón central. Se apean sobre ménsulas situadas, unas en el ángulo formado por los muros laterales y el orien-

tal, y las otras al lado de los capiteles del primer arco fajón. Están todas decoradas bien con cabezas humanas –las dos de las esquinas– o con unas cabezas de bóvidos o entrelazos –las de al lado de los capiteles.

En el medio de cada uno de los tramos de bóveda se colocaron otros arcos de refuerzo que, al igual que los fajones, son ligeramente apuntados y de sección prismática, aunque se diferencian de ellos por su menor grosor. En ellos llama la atención la variación en la forma en la que nacen del muro. Todos tienen el arranque escalonado pero en unos casos el escalonamiento se ciñe al salmer y en otros sube más arriba.

En el muro oriental se abre el gran arco triunfal que da paso al presbiterio. Es un arco de medio punto peraltado, doblado y guarnecido por una chambrana de billetes. Nace de una imposta moldurada que es la continuación, a la misma altura, de la que sirve de base a las ventanas de los muros laterales. Desde estos, se continúa por el muro oriental para convertirse en cimacio de los capiteles del arco triunfal y, una vez dentro del presbiterio, servir de arranque a las bóvedas. Las columnas de este arco se alzan sobre el banco de fábrica que recorre el ábside y que, haciendo juego con el del resto de la iglesia, tiene su perfil baquetonado. Tienen basas áticas,

*Capiteles de la portada norte**Tímpano con la Anunciación*

fustes entregos y capiteles vegetales de grandes hojas dobladas. El tramo recto del presbiterio se cubre con una bóveda de cañón y en los muros en los que apoya se abrieron sendas credencias que, como la mayoría de las que se conservan de esta misma cronología, tienen un carácter bastante monumental, ya que, lejos de ser unos meros nichos abiertos en el muro, se configuran con un arco de medio punto perfilado

con un bocel al igual que las jambas en las que se apoya. Para destacarlas todavía más, sobre las dovelas de los arcos se colocó una chambrana decorada, como suele ser habitual en la iglesia, con billetes. Un arco fajón que, como el triunfal, es de sección prismática y también se apoya sobre columnas de fustes entregos y capiteles de tipo vegetal, da paso al tambor semicircular que se cubre con bóveda de cuarto de esfera. En

el muro se abren tres ventanas que apoyan sobre una imposta de billetes. Son de tipo completo como las del resto de la iglesia, pero en estas se hizo un especial hincapié ornamental seguramente por tratarse de las que iluminaban el santuario de la iglesia. Así, la arista de los vanos se perfila en baqueta tanto en las jambas como en el arco; la arquivolta, además del habitual bocel y las medias cañas en rosca y tambor, se decora también con una serie de grupos de tres bolas. Sobre ella, una chambrana de billetes que se prolonga ligeramente por el muro en forma de imposta. Las jambas tienen los codillos también baquetonados y contra ellos apoyan las columnillas de finos fustes monolíticos, basas áticas con garras de bola y capiteles vegetales con hojas que suelen cobijar bolas bajo sus puntas dobladas. Los cimacios de estos también se decoraron con una greca geométrica formada por líneas incisas que generan rombos.

Sobre el arco triunfal se abre el comentado rosetón oriental cuya organización y decoración repite la que el mismo óculo tiene por la parte externa y que ya hemos descrito.

Sobre la bóveda de la iglesia se encuentra el cuerpo de fortaleza propiamente dicho que se organiza, como en los castillos contemporáneos, con un camino de ronda almena-

do. Este aparece definido, exteriormente, por los merlones y las cuatro torrecillas angulares e, interiormente, por los muros de una estancia interna, que sirve, además, de apoyo al tejado. Antes del traslado y restauración del edificio la cubierta de pizarra se organizaba malamente a varias aguas tapando el entonces maltrecho remate almenado y las torres. El arquitecto restaurador, considerando que había indicios de que el camino de ronda habría estado descubierto en el proyecto original de la iglesia, decidió retranquear la cubierta a dos aguas hasta la estancia central de forma que la lluvia caída sobre el camino de ronda desaguase por las pequeñas gárgolas que todavía se conservaban. Sin embargo, la solución no resultó muy feliz ya que unos años después las humedades en todo el perímetro de las bóvedas eran constantes, llegando a causar importantes grietas en los piñones este y oeste. De este modo, en el año 1986, se llevó a cabo una obra consistente en cubrir de nuevo los caminos de ronda con unos tejadillos de pizarra que apoyan sobre los merlones.

Toda esta sofisticada y sorprendente estructura arquitectónica va acompañada de una no menos cuidada escultura monumental que se centra fundamentalmente en las tres portadas de la nave y en los capiteles de las ventanas y respaldos.

Portada sur





*Mocheta y capiteles
de la portada sur*



Tímpano de la portada sur

del interior. De ahí se extiende también a otros elementos arquitectónicos como canecillos, basas o los lunetos de las ventanas. Mientras que en los capiteles del interior se eligió de manera abrumadora el tema vegetal con diferentes variaciones del capitel corintio, que investían al edificio del prestigio asociado a este modelo clásico reinterpretado por sus evidentes cualidades decorativas, en las portadas se planteó un elabora-

do programa iconográfico en el que se concatenó la ornamentación de tímpanos, capiteles, mochetas y arquivoltas.

Aunque en la arquitectura de la iglesia se observa una gran unidad que hace muy difícil poder distinguir campañas constructivas, en la escultura, en cambio, sí se pueden diferenciar manos distintas que, si bien se mantienen en la misma línea de calidad del obrador, se distinguen por ligeras variaciones de

estilo o de modelos. En general, los escultores más sobresalientes se dedicaron a las soberbias portadas del templo mientras que otros, en ocasiones con menos recursos, se ocuparon de los elementos escultóricos marginales.

En cuanto a los capiteles, se puede establecer con bastante claridad una diferencia de estilo entre la nave y la cabecera. En esta última trabajó un escultor que eligió para prácticamente todos los capiteles, tanto del interior como del exterior del ábside, una tipología muy característica con grandes hojas muy gruesas cuyos enveses se decoran con unas palmetas recortadas formando lóbulos. Se trata de versiones tardías de un modelo consagrado por los talleres del transepto de la catedral de Santiago de Compostela. Concretamente los referentes para este escultor se encuentran en los modelos más evolucionados de esta tipología, que encontramos en los últimos tramos de la nave de la basílica compostelana y en las tribunas compartiendo espacio con otros modelos foráneos que empiezan a llegar a ese taller en las últimas décadas del siglo XII. En estos vemos que, como en los ejemplos del ábside de San Nicolao de Portomarín, las hojas se multiplican, se parten e incluso sus ejes se horadan buscando un mayor efecto. El hecho de que encontremos estos modelos solo en la

cabecera no puede más que indicar su mayor antigüedad con respecto al resto del edificio, lo cual no se aparta de la norma habitual en la construcción románica de comenzar las iglesias precisamente por la parte oriental. De hecho, este escultor desaparece en la nave, donde encontramos modelos de capiteles que son habituales en los edificios realizados en Galicia en las primeras décadas del siglo XIII. La mayoría responden al repertorio decorativo y estilístico del taller que trabaja en la obra de la catedral de Santiago en las últimas décadas del siglo XII y cuya influencia se puede rastrear en Galicia hasta bien entrado el siglo XIII. Uno de ellos que encontramos en la primera responsión de la nave y que también encontramos, aunque con mayor calidad en las portadas, está formado por grandes hojas muy carnosas y dobladas y rizadas en la parte superior. Estas hojas se pueden organizar en forma de V como en este caso, o multiplicarse superponiéndose en varios órdenes. Otro tipo, muy característico, es de hojas con los enveses acanalados dispuestos en uno o varios niveles

También encontramos varias versiones de un capitel que tendrá un gran éxito en las fábricas cistercienses y en las construcciones influenciadas por ellas. Es el de grandes hojas muy lisas y estilizadas que se doblan ligeramente en sus puntas

Portada oeste





Mocheta de la portada oeste

cobijando bolas. En las ventanas de los muros laterales, los pequeños capiteles entregos repiten estos tipos con mayor o menor fidelidad, aunque con una calidad, en la mayoría de los casos, sensiblemente menor.

Las tres portadas de la iglesia destacan en medio de sus muros respectivos por su despliegue decorativo y por la calidad de la labra que remite, como veremos, al estilo de los talleres mateanos. La portada norte se abrió en el espesor del muro que, bajo la ventana de este tramo, se engrosa uniendo ambos contrafuertes. Las jambas abocinadas se levantan sobre un banco cuyos perfiles se suavizan con un baquetón. Sobre él se colocan todavía unos plintos cúbicos donde se asientan las columnas. De estos, únicamente se decoran las dos de los extremos con unos sencillos motivos incisos con óvalos yuxtapuestos que, en el caso del derecho, se completan con una hilera de gruesas perlas. Las basas de las columnas son de tipo ático, aunque no todas exactamente iguales. De hecho, en una de ellas, el toro superior está sogueado. Los fustes son lisos, monolíticos y se adosan a unos codillos que se cortan en arista viva, los externos, y en forma de escocia ornamentada con

flores de botón, los internos. Los capiteles se decoran, tres con motivos vegetales y otros tres con híbridos monstruosos. Entre los vegetales, destacan los de hojas de col por la carnosidad que transmiten sus puntas rizadas. El otro modelo es el de hojas de perfil recortado que se adhieren al cesto del capitel pero cuyas puntas se doblan para cobijar bolas. En ambos tipos son comunes los ejes perlados que hacen las veces de nervio principal de las hojas. Los dos capiteles más próximos a la puerta están decorados con unos híbridos formados a partir de un cuerpo de ave, patas equinas, cola de serpiente y cabeza humana, dispuestos afrontados sobre un fondo vegetal. Se trata de arpías, seres de la mitología griega que fueron recuperadas por la literatura y la plástica medievales por su carácter destructivo y amenazante que las hacía ideales para representar los peligros del pecado. De hecho, sus cuerpos eran como el pecado: atractivos por un lado —cuerpo de ave de bello plumaje, cabeza humana de hermosos y proporcionados rasgos— y repulsivos por otro —ser híbrido antinatural, cola de serpiente, patas de caballo—. En este caso, una de ellas, la de la izquierda, lleva un bonete ricamente decorado propio de los personajes de alta clase social y tiene rasgos faciales masculinos. La del capitel de la jamba derecha, en cambio, parece tener rasgos femeninos y porta una caperuza, más propia del campesinado. Esta variación del modelo clásico de arpía, exclusivamente femenino, se debió seguramente a la *interpretatio christiana* a la que fue sometido durante la Edad Media y que exigía mostrar más claramente que la tentación demoníaca se escondía bajo diferentes aspectos en la vida cotidiana. De esta forma, en la segunda mitad del siglo XII comienzan a aparecer, sobre todo en el Norte de Francia —Ile-de-France y Borgoña—, arpías con cabezas coronadas como reyes, tonsuradas como monjes, tocadas como mujeres... Estos modelos llegados a partir de los años sesenta al taller que por aquel entonces finalizaba la obra de la catedral de Santiago de Compostela, se difundirán a finales de la misma centuria y en el primer tercio del siglo XIII por Galicia debido a la participación de maestranzas formadas en el ambiente artístico compostelano en muchas obras que por entonces se emprendieron, sobre todo en los territorios de las actuales provincias de Ourense y Lugo.

El segundo capitel de la jamba derecha recoge a otro de los híbridos monstruosos más queridos por el imaginario medieval: el dragón. Sobre un fondo de hojas con los habituales nervios perlados, se sitúan dos dragones formados por un cuerpo de ave, cola de reptil y cabeza de felino que enlazan sus largos cuellos para morder las patas de su contrario. De nuevo se trata de un monstruo con una fuerte connotación negativa, ya que la propia tradición bíblica, sobre todo del libro del Apocalipsis, lo hacen encarnación del mal y personificación del diablo. En este caso concreto, iconográficamente también dependiente del foco compostelano donde encontramos paralelos muy próximos en el Pórtico de la Gloria. El hecho de atacarse mutuamente los animales no deja de representar otra faceta del mal que no es otra que la de volverse contra sí mismo regodeándose así en su maldad.

Los cimacios también están profusamente decorados. Los del lado derecho repiten la misma sucesión de hojas con rehundido central dispuestas en sentido vertical y algunas con los ejes perlados. Los de la jamba izquierda, en cambio, tienen una decoración más compleja compuesta, dos de ellos, por un trenzado de dos cintas perladas que rodean a unos pequeños cuadrifolios con rehundido central y, el otro, por una sucesión de palmetas anilladas.

Las jambas de la puerta, lejos de permanecer lisas, están animadas con una media caña central que, a su vez, se decora con motivos vegetales, bolas y botones de trecho en trecho. Sobre ellas descansan las mochetas que, desgraciadamente, fueron repicadas, aunque en la de la derecha todavía puede reconocerse un ángel.

El tímpano, de una única pieza pétrea, está festoneado con un tallo ondulante del que nacen, alternativamente a un lado y al otro, hojas de bordes rizados. Este nace y remata en cada lado sobre la línea del dintel que se marca con una moldura formada por una fina baqueta y dos listeles. Esta sirve de base para las figuras de la escena de la Anunciación que se representó en el tímpano. A la izquierda el arcángel Gabriel se sitúa de perfil dirigiéndose hacia María. Sus alas están desplegadas aunque ciñéndose al arco del tímpano. Su brazo derecho se extiende en ademán de locución que se reconoce, dentro de la gestualidad medieval, por los dedos índice y corazón extendidos. Con la izquierda sujeta lo que parece ser un ramo de flores. Viste con una túnica ceñida con un cingulo a la cintura y con unas amplias mangas. Sobre ella lleva un manto que apoya en el hombro izquierdo, cubre el brazo del mis-

mo lado y que luego se anuda sobre el cingulo por encima de la pierna derecha. Una efectista disposición que lo que busca es dar tridimensionalidad a una figura en bajorrelieve. María, por su parte, se sitúa en tres cuartos, ligeramente girada hacia el arcángel. Extiende las palmas de sus manos en un claro gesto de aceptación-oración.

Lleva la cabeza velada y se viste con una túnica que se arremolina sobre el suelo dejando ver apenas las puntas de sus zapatos. Abrochada sobre los hombros, lleva un manto que descansa ligeramente sobre los brazos para luego caer hacia atrás formando pliegues. Entre ambas figuras se labró una planta con tres hojas y dos frutos.

Las arquivoltas, en número de tres, llaman la atención por su extraordinaria riqueza decorativa y por la variación de motivos y articulación que presenta cada una. La interior se moldura en caveto cuya superficie se exorna con hojas radiales tripartitas. Sobre ella se colocó un grueso funículo cuya superficie está decorada, alternadamente, por una banda formada por una baquetilla en medio de una ancha escocia y otra banda con un tallo ondulante que genera hojas a un lado y al otro alternativamente. La segunda arquivolta es una ancha gola cubierta a intervalos irregulares por carnosas hojas de col dispuestas de forma radial y con las puntas rizadas y vueltas sobre sí mismas. En la arquivolta externa los motivos naturales dan paso a los geométricos al reaparecer el grueso baquetón ceñido por arcos de herradura que encontrábamos en el rosetón de la fachada principal. Aquí se utiliza la versión más compleja en la que, entre los arcos, aparecen otros más pequeños que dan a las diferentes secciones el aspecto de



Capiteles de la
portada oeste



Portada oeste. Ancianos del Apocalipsis

pinzas. En la chambrana que corona todo el conjunto y que apoya en unas impostas, hoy repicadas, volvemos a encontrar el motivo de las hojas dispuestas radialmente y con las puntas dobladas.

En la portada sur la articulación arquitectónica se vuelve más refinada y la decoración más exuberante. El muro también se hace más grueso para incluir en él el abocinamiento de la puerta, pero no llega a estar a paño con los contrafuertes laterales que, por lo tanto, mantienen su individualidad. Además, su función de enmarcar la puerta se refuerza al moldurar sus aristas internas en forma de grueso baquetón que busca parecer una columna al habersele tallado unos someros capiteles y basas. Todo el conjunto se asienta sobre un banco cuya arista se talla en forma de grueso bocel y que se abocina en la parte central para dejar espacio a los escalones que llevan a la puerta. Esta tiene tres columnas por jamba que se adosan a otros tantos codillos. De estos, los dos externos tallan su arista en forma de baquetón mientras que el resto lo hace en forma de chaflán cuya superficie se decora con pequeños cuadrifolios que casi parecen estrellas de cuatro puntas dada la geometrización a la que fueron sometidas sus formas. Las jambas, que se molduran con dos baquetones, se decoraron

de forma diversa en ambos lados. Así, en la izquierda hay una cinta perlada de la que nacen una serie de estilizadas hojas con el eje rehundido. En la contraria, en cambio, son grandes cuadrifolios, con el centro perlado, los que se disponen con ritmo variable sobre el espacio central. El afán decorativo que llega casi hasta el *horror vacui* hizo que incluso se decorasen los frentes de las jambas, en este caso con una serie de rosetas con botón central. Sobre estas apoyan las mochetas que también se cubren de decoración en su parte frontal, en este caso recuperando los pequeños cuadrados incisos que perfilan la mayoría de los arcos de las ventanas hacia el exterior. Pero por su alto valor expresivo, iconográfico y escultórico, destacan los relieves que se labraron en ellas. En la mocheta derecha, un monstruo de aspecto felino surge del interior del bloque para devorar el brazo y la pierna de una figura humana desnuda que se encuentra bajo él retorcida en el escaso espacio restante de la pieza. La mocheta opuesta parece representar un momento sucesivo de la devoración ya que, en este caso, solo es una pierna la que sobresale de las fauces del felino permaneciendo el resto del cuerpo —figuradamente hablando— dentro ya del animal. En ellas, de una forma sintética pero muy efectista, se muestra el tema de la boca del infierno



Interior

que, partiendo también de la tradición bíblica del Leviatán, adopta frecuentemente en la plástica románica una forma felina. Además, este tipo de monstruos andrógagos ocupando un lugar tan visible para el visitante como las mochetas de las puertas de las iglesias es un tema particularmente extendido en el ambiente artístico del Camino de Santiago donde aparece, por citar algunos ejemplos, en Leire, Sangüesa o León.

Las columnas vuelven a tener los fustes lisos, monolíticos y apoyados sobre basas áticas que, a su vez, descansan sobre plintos paralelepípedicos. Sus capiteles, como los de la puerta norte, vuelven a combinar las carnosas hojas de nervios perladados con otros en los que las arpías y los dragones vuelven a ser los protagonistas. Sus cimacios ostentan la misma decoración de hojas de col muy carnosas y con cintas perladas en sus ejes. De las tres arquivoltas, la interna está formada por un caveto al que se superpone un grueso bocel casi irreconocible dada la vegetación de hojas rizadas que lo cubren y que se distribuye rítmicamente sobre su superficie, dejándolo ver solo a través de unas formas ovaladas que, en ocasiones, también se decoran. En la arquivolta intermedia la composición se complica al ser dos los bocelos que la ocupan, uno en la rosca y otro en el intradós, dejando entre ellos una serie de arquitos pinjantes que, debido al desgaste que han sufrido, apenas se intuyen. El bocel del intradós se decora con una serie de hojitas mientras que el de la rosca tiene dispuestos, de forma radial, una serie de anillos que alternan dos medidas diferentes. En la arquivolta exterior se repite la misma composición aunque varían totalmente los motivos elegidos para cubrir la superficie del arco. La arista se camufla bajo un festón de puntas de clavo y el intradós y la rosca lo hacen bajo un cúmulo de hojitas. Por último, hay que destacar la chambrana que cubre el conjunto dado el gran desarrollo que adquiere, ya que deja de ser una simple moldura decorada, tal y como aparecía en la puerta norte, para convertirse casi en una arquivolta más, idea que se hace más patente si cabe al descansar sobre un grueso codillo baquetonado. Toda su superficie se cubre con una serie de hojas que se doblan en sus puntas para cobijar piñas.

El tímpano está perfilado con una moldura en forma de escocia decorada con bolas. Esta sirve de transición entre la exuberancia decorativa de las arquivoltas y el fondo liso del tímpano. En este se esculpieron tres figuras en relieve de las cuales la central viste un alba, sobre ella una larga dalmática diaconal y, por encima, una casulla gótica, es decir, el atuendo típico de un obispo cuando oficia de pontifical. Este se completa con la mitra que lleva sobre la cabeza y con la postura con los brazos abiertos que el ritual exige en determinados momentos de la liturgia. Las otras dos figuras, aunque también de frente, giran sus cabezas ligeramente hacia el obispo. Visten con túnicas y manto de gruesos pliegues y están barbados. El de la derecha sostiene un libro con una mano y coloca la otra sobre él. El de la izquierda sostiene un objeto que ha sido interpretado por unos como un arpa y por otros como un báculo y un bastón roto. La composición ha dado lugar a las más diversas interpretaciones, desde una alegoría del sacerdocio de Cristo –Vázquez Saco– hasta una representación de san Nicolás oficiando como obispo con dos acólitos –Jaime Delgado–. Lo que sí parece claro es que una de las claves está en la figura principal que aparece claramente representada como un obispo que, dada la advocación de la iglesia, habría que identificar con san Nicolás, obispo de Mira (Turquía) del siglo IV. La segunda clave estaría, según R. Sánchez, en los atributos y actitudes de los dos personajes laterales. Para esta autora en el tímpano se habría representado una versión sintética de uno de los milagros que se recogían en las hagiografías latinas de san Nicolás de los siglos X al XII, concretamente el del judío prestamista y el cristiano trampuso. Según esta tradición, un cristiano pidió dinero a un judío poniendo como testigo a san Nicolás. Cuando el prestamista solicitó la devolución del dinero, el cristiano, que previamente había guardado las monedas prestadas dentro de un cayado ahuecado a tal efecto, juró solemnemente ser insolvente por lo que fue eximido del pago. Sin embargo, el cristiano muere atropellado por una carreta al tiempo que su callado lleno de monedas se rompe esparciendo por el suelo la prueba de su engaño. El judío que presencia el hecho comprende la eficacia de san Nicolás y le ruega que resucite al cristiano. La historia finaliza con el perdón y resurrección del cristiano y con la conversión del judío por la intercesión milagrosa del santo de Mira. En el caso de Portomarín, y siempre según R. Sánchez, se habrían invertido los papeles de los dos personajes de forma que el judío, la figura situada en el tímpano a la derecha y tocada con el bonete orejero característico de los hebreos, es el trampuso que pide el dinero al cristiano y por eso se le representa jurando falsamente sobre el libro sagrado. A la izquierda está el cristiano prestamista que lleva en la mano el cayado roto como prueba del engaño. Este, además, con la mano izquierda sostiene el báculo episcopal como si de un acólito se tratase mientras san Nicolás extiende sus brazos con el gesto típico del *Memento* por los difuntos del Canon de la Misa. De esta manera, el sincretismo al que obliga el exiguo espacio del tímpano para narrar toda la historia hace que con este gesto se haga explícita la resurrección del cristiano, por quien san Nicolás intercede y que, efectivamente, se encuentra ya vivo a su lado. A la elección tanto de este santo de origen oriental para la advocación de la iglesia como de una portada presentando uno de sus milagros no pudo ser ajeno el hecho de que los promotores de la construcción y de su programa iconográfico hubiesen sido los Hospitalarios. De hecho, la expansión de su culto y su iconografía en occidente estuvo ligada no solo a la traslación de sus reliquias a Bari (Apulia) en 1087 sino también al desarrollo de las órdenes monástico-caballerescas como la del Hospital de San Juan de Jerusalén, sobre todo después de la caída de la Ciudad Santa en el año 1187. Además, y tal y como puso de manifiesto M. Castiñeiras a propósito del caso portomarínense, el desarrollo de la iconografía de san Nicolás en el entorno del Camino de Santiago a partir de finales del siglo XII tuvo también mucho que ver con su conversión en protector de los peregrinos y



Capiteles del interior

patrono de los extranjeros asentados en las ciudades a lo largo de la ruta. Resulta particularmente expresiva, a este respecto, la dedicación a San Nicolás en la catedral de Santiago de Compostela de una capilla en el extremo del transepto norte justo al lado de la *Porta Francigena*, el acceso principal de los peregrinos al santuario del Apóstol.

El conjunto de la portada se corona con un tornalluvias formado por una cornisa moldurada que se apea sobre una serie de arquitos perfilados con una escocia escoltada por una sucesión de pequeños bocelos. Estos arquitos descansan, a su vez, en canecillos decorados en su frente con motivos geométricos, algunos de ellos realizados con la técnica de la incisión que ya hemos visto en los del ábside y en otros puntos del edificio como las ventanas. Es la misma técnica que se usa en las metopas, donde triunfan las cuadrículas, rombos y aspas.

Esta misma complejidad tanto en la articulación arquitectónica como en la decoración la encontramos en la puerta occidental del templo. Esta se construyó a paño con el muro de la fachada y su abocinamiento es absorbido por el muro que aquí se engrosa hacia el interior, donde genera el comentado ándito bajo el rosetón. Se asienta sobre el mismo banco de fábrica con el perfil baquetonado que recorre toda la iglesia en su base. Tiene tres columnas por jamba que se adosan a unos codillos moldurados en baquetón. Las basas repiten el acostumbrado tipo ático y apoyan en unos plintos que, en el lado derecho, son lisos mientras que en el izquierdo se ornamentan con motivos variados casi irreconocibles por

el desgaste que presentan. En los seis capiteles encontramos diferentes variaciones del capitel vegetal con hojas ceñidas al cálato pero con una carnosidad que se manifiesta, sobre todo, en las puntas rizadas y en los lóbulos de los enveses. Para los cimacios, que se prolongan ligeramente por el muro en forma de imposta, se eligió una decoración a base de hojas verticales que se rizan en sus puntas en forma de caracol marino. Las jambas de la puerta están perfiladas con un baquetón que se prolonga también por las mochetas y por la parte baja del tímpano unificando la composición. Las mochetas vuelven a servir, en esta portada principal, como soporte para la figuración, ya que cada una está ocupada por una figura: en la derecha encontramos a un ángel que se viste con una larga túnica y ciñe su cabeza con una corona. Las alas se pliegan adaptándose al espacio restante sobre el caveto de base de la mocheta. Lo erosionado de la pieza en el frente impide apreciar completamente la gestualidad de sus manos pero sí se reconoce que arrojaba con el brazo derecho una figurilla sobre su regazo. Es el tema del alma redimida protegida por un ángel que lo custodia en su camino hacia la Gloria Celestial, una iconografía de nuevo deudora del programa salvífico del Pórtico de la Gloria de la catedral compostelana.

La mocheta izquierda, por su parte, está ocupada por una figura monstruosa de rasgos grotescos y también alada que, por antagonismo con la anterior, habría que identificar con un diablo. De hecho, todo en la figura está destinado a poner de manifiesto su carácter demoníaco. Por un lado, el *gestus turpis*

que contrasta con la postura ordenada y medida del ángel de enfrente y que se refuerza no solo con la postura en cuclillas sino también con la mueca forzada de la cara. Por otro lado, el recurso a la bestialización y a la hibridación que vemos tanto en la mandíbula canina como en el pelaje que cubre su cuerpo y que llega a su punto culminante en los pies que se han metamorfoseado en patas de palmípedo. También la acción que realiza redundante en su carácter maléfico ya que sujeta con sus zarpas una figura desnuda de escuálida anatomía cuyas piernas se aprecian entre las del diablo y cuyos brazos penden, como sin vida, sobre las rodillas del mismo. La cabeza y parte del torso de esta figurilla han sido ya engullidas por el diablo de cuya boca asoma, de forma muy efectista, una parte todavía sin masticar. Se vuelve a utilizar en esta portada el tema de la devoración del alma por parte de las fuerzas del mal que ya vimos en la portada sur, pero de una forma al tiempo menos simbólica pero más "realista" al ser un demonio el agente de la devoración del alma, de nuevo representada como una genérica figurilla desnuda.

Sobre estas mochetas "parlantes" se asienta el tímpano que está realizado en una única pieza cuyo perímetro está marcado por un festón cubierto por pequeñas hojas con los ejes perlados y seguidas de un sencillo entrelazo. En el centro se colocó la figura de Cristo Pantocrator, realizada en un bloque independiente que luego se embutió sobre la mandorla, esta sí tallada en el mismo bloque del tímpano. Esta última está festoneada de una forma similar al tímpano y lleva esculpida, en su parte superior, una cruz potenziada que queda estudiadamente tras la cabeza de Cristo. Este está sentado sobre una silla curul de la que todavía se aprecia la estructura rematada en forma de cabeza de león en la parte superior y su forma bajo el paño que cubre los apoyabrazos y cae por los laterales. Sus pies, calzados con unos puntiagudos escarpines, apoyan en un supedáneo formado por grandes hojas dobladas y una palmeta central. Su cabeza, muy erosionada, sobre todo en la zona del rostro, está en posición frontal mientras que el brazo derecho se adelanta para bendecir y el izquierdo sujeta un libro abierto que apoya sobre la rodilla. Su cabeza está coronada aunque el deterioro del rostro solo permite atisbar este atributo real por los laterales. Viste una túnica, visible únicamente en la parte baja donde se arremolina sobre los pies, y un manto que cubre su brazo derecho y su regazo cayendo luego sobre las piernas formando quebrados pliegues. El resto del tímpano permanece liso aunque no sería atrevido pensar, como sugirió R. Sánchez, que originalmente hubiese recibido una decoración pintada, hoy perdida, representando a los Cuatro Vivientes que completaría así la visión teofánica. A falta de un estudio técnico en profundidad de este conjunto escultórico, lo único que se puede afirmar en este momento es que efectivamente la portada estuvo pintada, observándose restos de color en las partes más protegidas, entre ellas el comentado diablo de las mochetas.

Como marco de este tímpano se colocaron tres arquivoltas que están cubiertas, como las precedentes, de una ex-

traordinaria decoración en la que se combinan los tres temas recurrentes en este taller: la figuración, la vegetación y lo geométrico. Así, en el arco menor se representaron, sentados sobre el caveto que forma el arco, los Veinticuatro Ancianos del Apocalipsis. Están dispuestos por parejas, exceptuando en los salmeres, donde se hicieron dos grupos de tres. Con esta solución se consigue que no se rompan las parejas en la clave tal y como ocurre en el modelo iconográfico del que parte esta representación portomarínense, el Pórtico de la Gloria, donde el grupo central que sostiene el *organistrum* es escoltado por sendos ancianos solos.

La composición de tímpano y arquivolta es una representación sintética pero muy representativa de la visión de la Segunda Parusía según san Juan en su libro del Apocalipsis: "Alrededor del Trono vi otros veinticuatro tronos, y sobre los tronos estaban sentados veinticuatro ancianos, vestidos de vestiduras blancas y con coronas de oro sobre sus cabezas (Ap. IV, 4) y ... los cuatro vivientes y los veinticuatro ancianos cayeron delante del Cordero "teniendo cada uno su cítara, y copas de oro llenas de perfumes que son las oraciones de los Santos" (Ap.V, 8). Efectivamente, los ancianos van vestidos con túnicas y coronados e incluso la forma semicircular de la arquivolta favorece la representación plástica del texto bíblico, donde los ancianos estaban "alrededor del trono", en este caso situado en el tímpano. Portan todos instrumentos musicales que tañen o afinan en variadas posiciones. También variadas son sus posturas que le dan al conjunto una animación y naturalidad de los que carece el Pantocrátor, mucho más sometido al hieratismo que le impone ser una representación divina. Esta vivacidad se ve considerablemente reforzada por el hecho de representarse con las cabezas giradas como dialogando entre ellos. Pero este diálogo, lejos de hacerse por parejas como ocurre en el Pórtico compostelano, se hace de forma que cada uno dialogue con los inmediatos de la pareja de al lado, lo cual contribuye a crear una composición mucho más unitaria y trabada.

En la arquivolta intermedia, la figuración da paso a la decoración vegetal de aspecto jugoso que caracteriza al taller de Portomarín. Así, la arquivolta, formada por dos boteles de similar diámetro, está cubierta por un motivo formado por una serie de hojas de col dispuestas en forma de aspa en torno a un botón central. En la arquivolta exterior, el naturalismo de las formas vegetales da paso a la abstracción de la geometría al estar formada por un grueso baquetón cobijado por un festón de arquitos de herradura más sencillos que los de la puerta norte y peor conservados, ya que la mayoría han perdido sus puntas pinjantes. Cubriendo todo el conjunto se colocó una chambrana cortada en caveto y cubierta de una decoración formada por una serie de gruesas piñas que nacen de unas hojas dispuestas en forma radial.

Este despliegue ornamental que observamos en las tres portadas unida a la gran unidad que se desprende de la construcción de la iglesia ya habían hecho pensar a F. Vázquez Saco que en ellas existía un programa iconográfico coherente.



Capitel del interior

Efectivamente se puede hablar de un hilo argumental en el discurso visual de la imaginería esculpida en las tres portadas en las que, con imágenes sintéticas aunque de gran valor expresivo, se trataron tres épocas consecutivas de la historia de la Salvación según la exégesis medieval que tomaba como autoridades para esta división a Agustín de Hipona (354-430) y Eusebio de Cesarea (263-339). Sin embargo, la narración no empezaría en la portada sur, como imaginaba el ilustre investigador, sino en la norte. Allí se representó el tiempo *sub lege* antes de la Nueva Alianza y de la venida de Cristo. Curiosamente, para ilustrar esta idea se eligió un pasaje del Nuevo Testamento en el que se resume la esperanza de la Redención del pueblo judío con el tema de la Anunciación. Este recurso no era nuevo ya que había sido usado, sin ir más lejos, en la catedral de Santiago de Compostela en su puerta norte, al tiempo como final de un programa veterotestamentario que como enlace con el neotestamentario de la entrada meridional. Es un tema iconográfico que, además, lleva implícita una idea de paso ya que es el momento de unión entre lo humano y lo divino lo que lo hace muy adecuado para su representación en una puerta que no es otra cosa que el punto de unión entre el pagano mundo exterior y el interior eclesial, espacio de la divinidad.

El anuncio mesiánico de Salvación del tímpano es reforzado, además, por la figuración dispuesta en otros elementos aparentemente marginales. Así, en las mochetas se esculpieron dos ángeles, mensajeros por antonomasia de la voluntad

divina, que, a pesar de su deterioro, no es difícil imaginar sosteniendo las cartelas "parlantes" con su mensaje tal y como los encontramos en otros conjuntos del mismo ambiente artístico como el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago o la portada occidental de la iglesia del monasterio de San Lorenzo de Carboeiro (Silleda, Pontevedra). Como contrapunto, la Antigua Ley superada con la venida de Cristo se evoca en los monstruos que habitan los capiteles que, al mismo tiempo, como representaciones negativas que son, pueden ser leídas como imágenes del pecado vencido por su Encarnación tal y como habían predicho los Profetas.

Desde el punto de vista de la topografía sagrada esta imaginería se pliega al *decorum* de la exégesis cristiana del edificio eclesial que ponía en relación precisamente el Antiguo Testamento con el *Aquilonem* y con la oscuridad.

Por el contrario, la parte meridional asociada con la luz, el calor y la Salvación es la elegida para ejemplificar el tiempo de la humanidad *sub gratia* es decir, tras la Redención y bajo la Nueva Ley. Sin embargo, curiosamente, en esta portada sur no se eligió un pasaje de la vida de Cristo como sucede en otros programas contemporáneos sino que se recurrió, como vimos, a uno de los milagros del santo titular del templo, san Nicolás, como un *exemplum* de fe, perdón, arrepentimiento y resurrección. El tiempo *sub gratia* es el tiempo de la Iglesia, por eso qué mejor que representarla a través de un obispo que, además, es santo y uno de los modelos de eclesiástico de la nueva Iglesia esgrimidos por los ideólogos de la Reforma

Gregoriana por haber sido defensor de la ortodoxia y practicante de la caridad. Pero, por si sus atributos episcopales fuesen poco, el santo realiza, recordemos, el gesto litúrgico propio del momento de intercesión por los difuntos dentro de la Misa. Un gesto perfectamente reconocible por los fieles que utilizarían, como ahora, esta entrada para el acceso al interior del templo y que reforzaría el valor intertextual del tímpano al presentar a la Iglesia como intercesora para alcanzar la Salvación evitando la Condenación Eterna. Esta última idea es precisamente la que se plasmó en las mochetas con los monstruos andrógagos donde los fieles en general y particularmente los peregrinos encontrarían una advertencia del destino que le aguardaba a los que se dejaban engañar por las tentaciones diabólicas a lo largo del Camino.

Como en la portada norte, la representación del tímpano tiene una total adecuación con la topografía sagrada y con el espacio urbano del que era telón de fondo ya que, como advirtió R. Sánchez, en la explanada que en el viejo Portomarín se extendía delante de este flanco sur de la iglesia tenía lugar el mercado, de modo que el mensaje admonitorio de la portada recordaría a los deudores de dinero que debían de realizar su pago si no querían acabar como el judío del milagro. Si bien es cierto que no tenemos constancia de la concesión de un mercado a la villa en la Edad Media, no es difícil imaginar que así hubiese sido dada la importancia de la población, del hecho de haber tenido fueros desde 1212 o de la costumbre secular de realizar la feria del ganado en ese lugar y que solo se interrumpió con el traslado del pueblo a su nuevo enclave en el siglo XX.

En la portada occidental, por su parte, el sentido ejemplarizante y admonitorio de la puerta sur se sustituye por un sentido teofánico y visionario con el que muestra el final de los tiempos con la Parusía o segunda venida de Cristo, un tema topográficamente muy adecuado y normalmente reservado para las fachadas de poniente ya que este era un punto cardinal que la exégesis cristiana siempre relacionó con el reino del Anticristo, con las tinieblas y la muerte. Como vimos, en esta portada se hizo una representación sintética siguiendo el relato del Apocalipsis de San Juan. Según este texto, tras la Revelación se produce el Juicio de las almas: "Y vi a los muertos, grandes y pequeños, de pie delante de Dios; y los libros fueron abiertos; y otro libro fue abierto, el cual es el libro de la vida. Y fueron juzgados los muertos por las cosas que estaban escritas en los libros, según sus obras" (Ap. 20,12). Esto es precisamente lo que de una forma sintética, aunque muy expresiva, se representa en las mochetas de la puerta que, una vez más, vuelven a incluirse dentro del discurso de la portada. Así, los justos, representados por la destrozada figurilla desnuda, son llevados a la Gloria por el ángel mediante el amoroso gesto de arroparla en el regazo. Enfrente, la condena al abismo relatada en el mismo texto (Ap. 20, 13-15) se plasma mediante el efectista motivo de la devoración del alma por parte de un demonio.

En el capítulo siguiente, san Juan describe, tras el juicio, la visión de la Jerusalén Celeste que en esta fachada estaría

representada alegóricamente por el rosetón de la parte superior. Este segundo nivel de lectura se puede inferir hoy de los elementos que forman esta estructura y que son susceptibles de una lectura anagógica. Así, la insistencia en el número doce en la tracería nos recuerda a las doce Tribus de Israel y los doce Apóstoles que rodeaban al Cordero que estaba en el centro; las constantes alusiones a la luz, a las piedras preciosas y al cristal que se hacen en la descripción apocalíptica de la Ciudad Santa se traducen físicamente en el rosetón a través de la propia luz que emana, y que con su colorido emula el brillo de las citadas gemas (Ap. 21, 10-11 y Ap. 21,23). No sería descabellado pensar que los vidrios originales de este óculo hubiesen tenido representaciones figuradas que completasen visualmente esta lectura anagógica tal y como todavía podemos observar en otros ejemplos coetáneos, sobre todo del gótico francés, donde es habitual encontrar este tipo de representaciones.

Por otro lado, una lectura en varios niveles en la que se conjugan arquitectura, escultura, luz y color en relación con una visión teofánica no sería tan extraña teniendo en cuenta, por un lado, la extraordinaria calidad y complejidad que presenta en todos los aspectos el templo fortaleza de San Nicolao de Portomarín y, por otro, las lecturas similares que se han propuesto para otros edificios íntimamente relacionados con él como Santo Estevo de Ribas de Miño o el macizo occidental de la catedral de Santiago de Compostela.

Y todavía sorprende menos esta lectura anagógica si recordamos que toda iglesia medieval busca en mayor o menor medida la evocación de la Jerusalén Celeste. Una alusión simbólica que en el caso de Portomarín se hace todavía más patente al materializarse a través del cuerpo superior almenado que la convierte en una verdadera fortaleza de la Fe y que remite a las representaciones contemporáneas de la Jerusalén Celeste que desde las miniaturas de los beatos consagraron la forma de ciudad amurallada.

Topográficamente esta fachada occidental se encontraba de frente al Palacio de la Encomienda, donde vivían los miembros de la Orden para los que este contenido visionario sería perfectamente comprensible y para los que sería muy evocador de la Jerusalén terrestre donde había tenido origen la orden de los hospitalarios. Estas evocaciones jerosolimitanas no terminan aquí, ya que tal y como había sido expuesto por M. Castiñeiras, los baldaquinos del interior de la nave, al igual que los de la iglesia de San Juan de Duero (Soria), no serían otra cosa que evocaciones de los edículos construidos en época cruzada en las áreas del *Templum Domini* y la Cúpula de la Roca. Más sutil, aunque igualmente sugerente por su connotación jerosolimitana, es la cruz potenziada tras la cabeza de Cristo que era la utilizada entonces como emblema del reino latino de Jerusalén.

En el estado actual de las investigaciones, no conocemos datos documentales sobre la construcción de esta iglesia de San Nicolao, ni tan siquiera que hagan referencia a la obra como las típicas mandas testamentarias o donaciones *ad opus*



Capitel del interior

que tanto contribuyen a la datación de muchas construcciones medievales. Sin embargo, como hemos visto, la consolidación del patrimonio de la encomienda de Portomarín se produce durante el siglo XIII. Esto permitiría a la Orden de los Hospitalarios disponer de unas rentas lo suficientemente saneadas como para abordar la construcción de una iglesia de esta envergadura. Todos los elementos tanto arquitectónicos como decorativos que encontramos en el edificio apuntan, de hecho, a una construcción comenzada como muy tarde en los años finales del siglo XII si no ya después del 1200, y ejecutada en el primer tercio del siglo XIII.

Así, rasgos arquitectónicos como el gran desarrollo del ábside con el tramo recto muy profundo, los contrafuertes unidos por arcos en los muros laterales, las ventanas de tipo completo con las aristas vivas o aboceladas son todos elementos que encontramos en la arquitectura del 1200 en la que las formas y recursos del románico pleno se ven ya impregnadas, a veces tímidamente, del espíritu de la nueva estética gótica. Esta es particularmente manifiesta en la concepción del espacio interior como un todo unitario dejando de lado la típica compartimentación espacial románica. Esta sensación espacial deriva no solo de las proporciones de la construcción cuyo canon destaca sobremedida sobre el establecido para las iglesias de su grupo tipológico, sino también de la altura y anchura del ábside, casi como la de la nave, y también de la enorme altura a la que se forjó la bóveda. Esta última es, sin duda, un buen ejemplo de atrevimiento arquitectónico y pone

de manifiesto la calidad y profesionalidad que habían alcanzado los maestros constructores y los talleres de canteros durante el románico pleno. A pesar de esto, en un momento no muy lejano de su finalización debió de dudarse de la estabilidad de la misma ya que se implementó un sistema de refuerzo para cada uno de los tramos. De hecho, en el primero de ellos, al contrario de lo que se ha venido repitiendo en diferentes publicaciones, no se construyó una bóveda de crucería cuatripartita sino que se superpusieron unos nervios de sección cilíndrica a la bóveda de arista preexistente. No habría que descartar que, además de la motivación puramente arquitectónica, hubiese habido un componente estético de actualizar el aspecto de la tradicional bóveda de arista para hacerla parecer una más moderna bóveda gótica que entonces se estaba ya utilizando en construcciones prestigiosas como la catedral de Ourense. Sea como fuere, el sistema fue abandonado ya en el segundo tramo, donde únicamente se llegaron a embutir dos ménsulas junto a los capiteles de la primera responsión. Esta idea de "actualización" de un tipo de bóveda tradicional no solo no es exclusiva de esta iglesia portomarínense sino que se puede rastrear en otros edificios de semejante cronología en Galicia como en el crucero de Vilar de Donas (Palas de Rei) o en las cabeceras de San Pedro Fiz de Hospital de Incio (O Incio) y Santa María de Torbeo (Ribas de Sil), por poner algunos ejemplos. Es un uso que no deja de ser muy significativo de este momento de transición entre el románico tardío y las nuevas soluciones de la arquitectura gótica que todavía



Acceso a la escalera del
ángulo noroeste

no son bien comprendidas por unos maestros formados en la fuerte tradición románica imperante en torno al 1200.

El sistema de refuerzo que se eligió a partir del segundo tramo fue el de arcos fajones situados en el centro de cada tramo. Aunque es este un sistema mucho más tradicional, los rasgos formales de estos arcos los apartan de los fajones típicamente románicos para hablarnos también de un periodo de transición al gótico. Sus perfiles son, de hecho, considerablemente más reducidos, lo que les da un aspecto más airoso y menos pesado. Además están montados sobre ménsulas escalonadas, un elemento constructivo que aparece, por ejemplo, en la nave central de la iglesia cisterciense de Santa María de Oia (Pontevedra) una fábrica finalizada hacia 1230. Con todo, las comentadas características de los de Portomarín invitan a situarlos algunos años más tarde quizás rondando la mitad de la centuria.

Además de estos, muchos otros elementos constructivos y decorativos utilizados por el taller de Portomarín remiten a iglesias de cronología avanzada como el dintel escalonado de la puerta de la torre que encontramos, por ejemplo en Vilar de Donas (Palas de Rei); la decoración realizada a base de incisiones formando motivos geométricos que no es muy frecuente pero sí detectamos por ejemplo en San Paio de Diomondi; la utilización de motivos como las puntas de clavo o las bolas decorando las escocias; el desarrollo de los bocelos en las jambas de las puertas prolongándose por las mochetas y tímpanos...

Algunos otros rasgos que encontramos en la construcción tienen su referente en las grandes abadías cistercienses

que por entonces estaban en construcción como Oseira o Meira, ambas lo suficientemente cercanas a Portomarín como para haber aportado modelos y artífices al taller de San Nicolao. Así se comprenden mejor recursos arquitectónicos como la bóveda de cañón apuntado reforzada con arcos fajones o el banco de fábrica de perfil abocelado sobre el que se levantan las respensiones de la nave y que encontramos en ambas abaciales cistercienses. También detalles decorativos como las basas decoradas con arcuaciones o círculos concéntricos muy típicas de Oseira. Santa María de Meira, por su parte, debió de aportar algún escultor al taller ya que muchos capiteles, sobre todo entre los de las ventanas del exterior, denuncian la inspiración en modelos de aquella iglesia. La cercanía de la fábrica meirense a Portomarín y las estrechas relaciones que los condes de Sarria mantenían tanto con los hospitalarios como con la comunidad de Meira pueden explicar, tal y como ha demostrado J. D'Emilio para el caso de la iglesia sanjuanista de Hospital de O Incio, la presencia de escultores formados en las fórmulas constructivas y decorativas cistercienses. Un llamativo ejemplo expuesto por este investigador de este trasiego de artífices de procedencia cisterciense a los talleres locales es el de la pila de agua bendita que se conserva hoy al lado de la puerta sur de San Nicolao. En ella, uno de estos escultores adaptó a la extensa superficie exterior de la copa un motivo de cintas entrecruzadas rematadas en palmetas que se encuentra en un capitel de una de las capillas del transepto norte de Meira y que uno de los escultores de su taller versionó también en el ábside de San

Pedro Fiz de O Hospital en O Incio, una construcción con la que San Nicolao de Portomarín tiene abundantes concomitancias.

Pero lo que más ha sido destacado del taller de Portomarín es su decidida influencia mateana que ha llevado a algún autor a proponer incluso la presencia del mismísimo Maestro Mateo de la catedral de Santiago de Compostela en la obra de San Nicolao. Ciertamente, este taller recupera recursos arquitectónicos tan característicos como el ándito delante del rosetón de la fachada principal y que aunque en la catedral de Santiago fue de madera porque ya existía una tribuna más abajo, es un elemento que aparece en las mejores obras relacionadas con los talleres mateanos como Santo Estevo de Ribas de Miño (O Saviñao) o San Lourenzo de Carboeiro (Silleda). Pero lo que siempre ha llamado más la atención de los estudiosos es el repertorio decorativo que utiliza el taller de Portomarín y que proviene en su práctica totalidad de la catedral de Santiago, una vez copiando formas y usos de los motivos y otras reinterpretándolos y adaptándolos a nuevas funciones. Así, por ejemplo, las formas vegetales de la puerta occidental remiten claramente a las utilizadas en el arco exterior del Pórtico de la Gloria o las hojas de col rizadas de la segunda arquivolta de la puerta norte y que se usan en el arco izquierdo del mismo Pórtico compostelano. Más específico es el funículo de la primera arquivolta de la puerta norte, que es también un elemento típicamente mateano que encontramos, esta vez en forma de columna, en el relicario del bordón del Apóstol hoy custodiado en el Museo catedral de Santiago y que originariamente perteneció a la instalación montada por el taller de Mateo para custodiar la nueva imagen pétrea del altar mayor de la basílica colocada para la solemne consagración de la misma en el año 1211. Otro motivo, en este caso readaptado a diferentes usos por el taller portomarínense, es el del bocel ceñido por arquitos que se usa en la tribuna del Pórtico de la Gloria concretamente en el rosetón y en los nervios de su bóveda. Aquí se utiliza también en el óculo de la fachada principal pero se transforma también en arquivolta con dos variantes distintas para las portadas norte y oeste. Desde el punto de vista estilístico esta proximidad al taller compostelano se confirma. El escultor que trabaja en la puerta sur es el que más vinculaciones tiene con el taller de Mateo pero aún así no alcanza la calidad ni la exquisitez de los artistas del Pórtico de la Gloria. Sus paños son más pesados y gruesos, casi como mantas, y con plegados que no son ni abundantes ni profundos. Su procedencia más bien habría que buscarla entre los escultores que realizan obras en la basílica compostelana como el coro pétreo, concretamente en las figuras de profetas y apóstoles del cierre exterior y que hoy se encuentran repartidos entre el Museo catedral y la Puerta de los Perdones.

Es, como hemos visto, un taller en el que, efectivamente, muchos de los recursos decorativos, iconográficos y estilísticos que utiliza remiten al obrador del Maestro Mateo en la catedral compostelana y a sus derivados en Galicia pero en el que, al mismo tiempo, se pueden reconocer rasgos estilísticos

que no se justifican solo por la influencia mateana compostelana. De hecho, ya J. C. Valle Pérez había puesto de manifiesto las relaciones que esta construcción tiene con el taller de la catedral de Ourense y que el mismo autor ejemplificaba con el uso de la cornisa con arquitos. Es este un elemento arquitectónico de grandes valores decorativos que es muy típico del taller ourensano y su zona de influencia. Lo mismo puede decirse de otros recursos como el arco de descarga en la fachada occidental de San Nicolao y que también aparecen en el crucero de la catedral ourensana. Esta influencia puede llevarse incluso a otros detalles de tipo estilístico como las arpias de cuello muy largo y desproporcionado, o iconográficos como la organización de los Ancianos del Apocalipsis de la puerta occidental, con grupos de tres en los extremos, que remite al Pórtico del Paraíso ourensano.

Esta conexión es uno de los elementos que le dan a este taller portomarínense una personalidad propia que estaba destinada a gozar de un gran éxito sobre todo en el amplio territorio de la denominada Ribeira Sacra lucense, donde los pequeños monasterios y eremitorios que jalonaban desde antiguo las escarpadas laderas del río Miño estaban entonces volcados en la renovación de sus fábricas.

Texto: VNF - Fotos: JNG - Planos: YMC

Bibliografía

- AA.VV., 1974-1991, XXV, pp. 177-179; BANGO TORVISO, I., 1997-1998, pp. 57-58; BARQUEÑO GOÑI, C., 1999, pp. 91-98; CASTILLO LÓPEZ, A. del, s.a.c. (1980), II, pp. 928-929; CASTILLO LÓPEZ, A. del, 1972 (1987), pp. 471-474; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2006b, pp. 127-134; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2006c, pp. 295-296; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2016, pp. 77-80; CASTRO FERNÁNDEZ, B. M., 2010a, pp. 208-216; CASTRO FERNÁNDEZ, B. M., 2010b, pp. 289-319; CHAMOSO LAMAS, M., 1955, pp. 8-10; CHAMOSO LAMAS, M.; GONZÁLEZ, V. y REGAL, B., 1973, pp. 299-304; D'EMILIO, J., 1997, 564-570; DELGADO GÓMEZ, J., 1990a, pp. 58-67; DELGADO GÓMEZ, J., 2009a, pp. 98-114; DELGADO GÓMEZ, J., 2009b, pp. 300-304; FERNÁNDEZ PÉREZ, S. M., 2000a, 21-24; FERNÁNDEZ PÉREZ, S. M., 2000b, III, pp. 315-317; FERNÁNDEZ PÉREZ, S., 2004, pp. 66-74 y 90-97; GARCÍA TATO, I., 2004, pp. 16-19, 20-27 y 40; GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, J. y PONS-SOROLLA, I., 2016, pp. 48-54; GONZÁLEZ AGUIAR, B., 2014, pp. 24-25 y 27-36; KING, G. G. 1920, pp. 50-57; OCAÑA EIROA, F. J., 1987, pp. 16-27 y 41; OCAÑA EIROA, F. J., 11 (1995), pp. 105 y 111-116; OCAÑA EIROA, F. J., 2006-2007, pp. 21-50; PAZ LÓPEZ, G., 1961, pp. 63-74 y 174-181; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2001, pp. 174-175; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2003b, p. 66; VALLE PÉREZ, J. C., 1982, I, pp. 101, 107, 114, 156, 161, 164 y 169; VALLE PÉREZ, J. C., 1984, pp. 324-325; VALLE PÉREZ, J. C., 1990, pp. 43-55; VARELA VILLAMOR, J., 1970, pp. 23-28; VÁZQUEZ SAGO, F., 1945, p. 126; VÁZQUEZ SEIJAS, M., 1945a, pp. 28-29; VÁZQUEZ SEIJAS, M., 1955-1973, IV, pp. 9-19; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1983a, pp. 125, 130-136 y 139-140; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1994b, pp. 47-49 y 55; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2003, pp. 166-168.

Iglesia de San Pedro

LA PARROQUIA DE SAN PEDRO ocupaba el margen izquierdo del río Miño, era la primera que recibía a los peregrinos y disponía de un hospital llamado San Lázaro del que queda constancia en un documento del 23 de diciembre de 1266.

Las dos únicas noticias medievales de la villa de San Pedro datan de finales del siglo X. Concretamente la primera pertenece al año 986, o 987, tras un sangriento levantamiento contra el rey Bermudo II, encabezado por condes gallegos, recayendo el feudo de la villa en la figura de Gonzalo Menéndez.

Cinco años más tarde, en la escritura del propio rey Bermudo II, datada el 12 de abril del año 993, consta la donación de la villa de San Pedro con la de Recelle a la Iglesia de Santiago.

Otra noticia que conviene destacar, a pesar de su carácter tardío, es la que informa acerca de un hospital que había en la parroquia de San Pedro, llamado San Lázaro, del cual ha quedado constancia en un documento del 23 de diciembre de 1266.

La iglesia de San Pedro, a escasa distancia de la iglesia de San Juan y trasladada como ella al nuevo Portomarín, fue construida de nueva planta con aparejo de mampostería y sillaría sobre una elevada terraza al final de la calle San Pedro,

“en condiciones de sencilla nobleza para albergar con decoro” el mausoleo de D. José Pimentel y Miranda, caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos III.

De la primitiva iglesia solo queda el testimonio de su bella portada románica “incluida en fachada graciosa –de estilo barroco–, traza de tipo muy frecuente en Galicia”, tal y como relata el historiador Chamoso Lamas, quien dejó constancia de los criterios de selección seguidos para trasladar las partes de la iglesia de San Pedro que tuvieran valor histórico-artístico “no teniendo valor propio el cuerpo de la iglesia de San Pedro, hemos optado por el traslado parcial manteniendo la fachada actual del siglo XVIII”.

La portada románica consta de tres arquivoltas semicirculares apeadas en otras tantas esbeltas columnas acodilladas por lado, de fuste monolítico, levantadas sobre basas áticas, estas, a su vez, sobre un pequeño plinto liso, sendos interiores tallados con incisiones verticales. Las arquivoltas repiten la misma sucesión decorativa. Presentan la arista en grueso bocal y la rosca con una fina acanaladura y media caña adornada con un grupo de tres perlas, salvo la intermedia que se resuelve con pequeñas bolas. Asimismo, el intradós del arco menor e intermedio muestra una media caña aderezada con los mismos motivos señalados en sus respectivas roscas.



Vista general

Cada arco, además, se ciñe con una chambrana que recorre, para su decoración, a un ajedrezado de tres hiladas, lo que otorga al conjunto una gran homogeneidad que ensalza el resultado decorativo.

Los capiteles que rematan las columnas poseen astrágalo liso y se componen de dos tipos de decoración: historiada y vegetal. Los dos pares exteriores se exornan con un orden de hojas cuyos rebordes están lobulados logrando un efecto de gran organicidad, que rematan en una voluta doble a las que se superpone un cuerpo de dados y volutas. Los interiores se historian con sendas cabezas de animales: el derecho de dos aves con el manto escamado, coberteras y cola, y el izquierdo con dos cuadrúpedos de cabezas afrontadas con sus patas apoyadas en el astrágalo. Son escenas de buena composición, talla naturalista y determinación en su tratamiento como respuesta a los modelos de prestigio.

Los cimacios corridos y tallados en bisel que van sobre los capiteles se extienden en el muro en imposta ajedrezada, dando continuidad al repertorio de motivos ajedrezados que lucen las arquivoltas.

El tímpano se compone de un dintel semicircular cuyo remate inferior está esculpido con dos arquitos de medio punto recortados con un festón de cinco arquillos, apeado sobre dos mochetas con cabezas de bóvido que montan en las jambas. El interior del tímpano contiene una inscripción grabada, hoy casi ilegible, que recuerda su consagración en 1182 por el obispo de Lugo, Rodrigo II, que se acompaña por la devoción a la que se dedica el templo:



Portada occidental



*Capiteles septentrionales
de la puerta oeste*

CONSECRATA
 EST ECCL(ES)IA H(A)EC IN HONORE
 BEATE MARIE ET S APOSTHOLI PETRI COSME ET
 DAMIANI D(OMI)NO R(UDERICO) II LUCE(N)SE EP(ISCOP)O SVB
 ERA MCC
 XX
 FER(NAN)DVS

"Esta iglesia fue consagrada en honor de Santa María, Pedro Apóstol, Cosme y Damián, por el obispo de Lugo D. Rodrigo II, en la era 1220. Fernando".

El nombre que aparece al final, Fernando, es muy probable que haga referencia al benefactor de la iglesia, tradición arraigada en la primera mitad del siglo XII, así lo asegura Rocio Sánchez.

La información que proporciona el epígrafe del tímpano sirve para fijar la consagración de la iglesia, como ya hemos dicho, en el año 1182. Paralelamente nos permite poder estimar la cronología de otras iglesias que presentan en su portada un dintel bilobulado, de traza análoga a la vista en San Pedro de Portomarín, como el caso de Santa María de Ferreiros, en Paradela, también en la provincia de Lugo.

En la mitad del siglo XII los maestros de la catedral de Lugo tomaron una distinta aproximación a la estructura de los capiteles. Introdujeron una estricta alternancia en la decoración de los ábacos y en ellos trataron las dos caras con taqueado o ajedrezado, alude James D'Emilio.

La influencia compostelana también explica la estructura de los capiteles de la portada en San Pedro de Portomarín y en San Pelagio de Diomondi, en la estricta alternancia

de dados y volutas, característica de la Catedral de Lugo que fue realizada conforme al diseño compostelano, afirma James D'Emilio. Así pues, la proximidad de las abadías cistercienses influyó en los canteros locales, produciéndose una rápida difusión del dintel esculpido en las iglesias rurales introducido en Lugo en 1170.

A pesar de que varios autores no consideran que exista vinculación alguna entre esta iglesia y la de Diomondi, la semejanza de la escultura arquitectónica de ambas fábricas es lo suficientemente evidente para ser atribuida a los mismos maestros. Los dos monumentos, fechados con inscripciones de 1170 (Diomondi) y 1182 (Portomarín), combinan diferentes tradiciones artísticas y asimilan modelos que habían sido adoptados en Compostela y en la Catedral de Lugo.

Texto y fotos: IRS

Bibliografía

AA.VV., 1974-1991, XXV, pp. 179-180; AA.VV., 2003-2006, XXXVII, p. 60; CASTILLO LÓPEZ, A. del, 1955, pp. 8-9; CASTRO FERNÁNDEZ, M. B., 2010, pp. 289-319; CHAMOSO LAMAS, M., GONZÁLEZ, V. y REGAL, B., 1979, pp. 345-347; D'EMILIO, J., 1988, pp. 88-89; D'EMILIO, J., 1997, pp. 549, 552-560; D'EMILIO, J., 2007, pp. 22-24; DELGADO GÓMEZ, J., 1996-2006, III, pp. 250-258; PAZ LÓPEZ, G., 1961, pp. 185-187; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2003b, pp. 58-59, 61; VALIÑA SAMPEDRO, E. *et alii*, 1975-1983, V, pp. 208-209; VÁZQUEZ SACO, F., 1943, pp. 186-189; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1983a, pp. 63-68, 73; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1994b, pp. 39-59; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995a, X, pp. 300, 393-395; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995c, pp. 65-66.