## VILAR DE DONAS

La proximidad del monasterio de San Salvador de Vilar de Donas (Palas de Rei, Lugo) al Camino de Santiago, apenas a dos kilómetros de distancia, hace que se vincule tradicionalmente con la ruta de peregrinación. Se encuentra a unos 30 km al oeste de la capital lucense y su acceso desde este punto se realiza a través de la A-54 en dirección Santiago de Compostela, tras unos 16 km se toma la N-547 en dirección a Compostela y en el lugar de Ferradal Novo (Palas de Rei) tomaremos la LU-P-4005 recorriendo 1 km hacia el norte.

El monasterio de San Salvador de Vilar de Donas se encuentra en el municipio lucense de Palas de Rei. La primera cita documental en que consta su existencia es de 1175. Se trata de la donación que hizo el presbítero Bermudo Pérez a "San Salvador de Vilar", a Juan Arias y a sus clérigos, debiendo estos acogerlo en el monasterio, darle las cosas necesarias y enterrarlo en él. Todo parece indicar que esa comunidad monástica dirigida por luan Arias y formada por clérigos, había sido fundada en fechas próximas a 1160-1175.

Más datos tenemos sobre los fundadores: el caballero Arias Pérez de Monterroso, principal benefactor, acompañado por Fernando Velasci, Pedro Gudestéiz, los hermanos Fernando, Rodrigo, Nuño y Odoario Suárez (este último freire santiaguista), Sancho Rodríguez y un caballero llamado Marches (posiblemente Pedro Hérez). Todos ellos eran de elevada condición, no en vano Alfonso IX dictaminaría en 1216 que dicho monasterio era bereditas de filiis dalgo.

El citado Juan Arias era hijo de Arias Pérez de Monterroso. Hombre culto e inteligente, sin duda fue el principal defensor del monasterio, organizó la vida conventual y su sola presencia avalaba las donaciones al mismo. Su continua asistencia al frente del monasterio se verá truncada cuando se le confió el deanato lucense, hacia comienzos de 1182, y por ello fue preciso que se nombrase a un prior, del que antes se carecía, recayendo el honor en Pelayo Peláez (1182-1208). A este le sucedió Domingo Odoáriz (1210-1256), sobrino del anterior.

Las primeras tentativas para su donación a la Orden de Santiago se recogen en un documento realizado el 14 de junio de 1179. En él los herederos del monasterio de San Salvador de Vilar de Donas (conviene observar que es la primera mención del nombre completo), que no se especifican nominalmente, inflamados de la inspiración divina, para redimir sus pecados y en beneficio de sus almas y las de sus parientes (que habían fundado el monasterio) y descendientes, con acuerdo y consentimiento de la iglesia lucense, concedían a Dios, al maestre de la Orden de Santiago, Pedro Fernández, y a su Orden dicho monasterio. En esta primera donación se incluyeron una serie de cláusulas que atañían en primer lugar al ámbito espiritual (la regla y la forma de vida que regiría el monasterio), en segundo lugar al material (la autonomía de la administración económica) y finalmente una serie de contrapartidas referentes a la salvaguarda de los intereses de los donantes.

El proceso de adaptación fue, sin embargo, muy lento y no es hasta 1193 cuando aparece por primera vez la mención a una relación directa con la Orden. En esa fecha Juan Pérez y su mujer Acenda Yáñez, suscipientes Ordinem Milicie Sancti Iacobi, dieron al monasterio varias propiedades.

Pero cuando realmente se produjo la adhesión, o al menos cuando se entablan los pactos definitivos entre el maestre de la Orden y los herederos del monasterio, es en 1194. El tenor de esta definitiva donación recoge con exactitud el texto redactado en 1179, si bien se introducen en este momento algunas novedades. En primer lugar se especifican los fundadores del monasterio y los herederos que realizan la donación, comenzando por Juan Arias, que ya ostentaba el cargo de deán de Lugo, junto a sus hermanos y sus herederos (como hijos de Arias Pérez de Monterroso), entre otros.

Si la donación de 1179 se realizaba al maestre Pedro Fernández, ahora, en 1194, el maestre receptor es Sancho Fernández y junto a él, también como receptores, aparecen el comendador Fernando Capella, el visitador Rodrigo Velasci y el freire Pedro Tinea, presentes en el momento de la donación. Las cláusulas establecidas en la primera donación se mantienen exactamente igual, pero se añaden una serie de particularidades que afectan a la vida espiritual (hábitos y vestimenta,

Capítulo General de la Orden en el reino y sepultura general) y material (insistencia en la autonomía económica del monasterio).

Si bien hasta el presente se ha dado como un hecho que el monasterio había sido en sus orígenes femenino (de "donas"), a tenor de la documentación que he consultado esta afirmación carece de todo fundamento. El topónimo parece deberse más bien al hecho de que en dicho monasterio fueron enterradas algunas de las mujeres de sus fundadores, de acuerdo con uno de los objetivos para los que se creó la casa.

A mediados del siglo XVI desapareció la vida conventual en el centro, debido a la sistémica falta de recursos, anexionándose como priorato a San Marcos de León en 1746. Tras la supresión de las Órdenes Militares pasó a convertirse en parroquia dependiente de la diócesis de Lugo en 1874.

## Iglesia de San Salvador

L PRIMER TEMPLO, fundado por Arias Pérez de Monterroso y sus compañeros en torno a 1170 ya no se conserva. No obstante, aquella iglesia románica permaneció en pie hasta el siglo XVIII, reconvertida en sala capitular y lugar preferente de enterramientos para los fundadores, los freires canónigos y algunos benefactores. Era conocida como la capilla de San Lorenzo y se describe como un pequeño edificio construido con sillares de cantería, con un ábside y una sola nave (cubierta con armazón de madera) en la que se abrían dos portadas "de arco de canterya labrada". Hoy solo se conservan restos de columnas y capiteles, dos grandes basas de su arco triunfal y dos canecillos (que representan un ángel con una cartela y la testuz de un bóvido) que quizás hubiesen sido

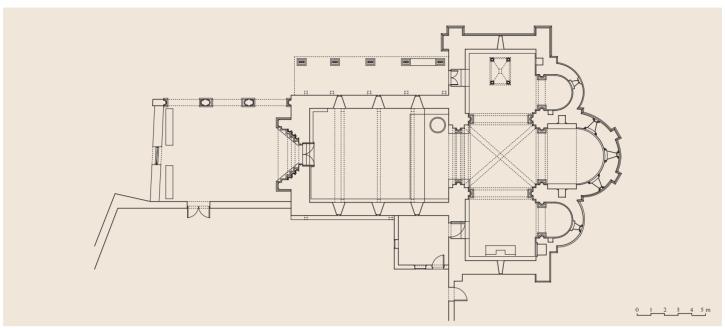
originalmente las mochetas que sustentaban el tímpano de alguna de sus puertas.

Tras varias décadas de pertenencia a la milicia, se creyó necesaria la edificación de un nuevo templo más amplio, en consonancia con el creciente tesoro y motivado por el incremento del número de religiosos. Este edificio se conserva en la actualidad, con leves reformas, y fue declarado Monumento Nacional en 1931.

Se trata de un templo de planta cruciforme, con tres ábsides semicirculares, un transepto desarrollado en planta y una única nave de mayores dimensiones que el crucero. En cuanto al alzado destaca la práctica uniformidad de la altura del ábside mayor, el transepto y la nave, una particularidad realmente

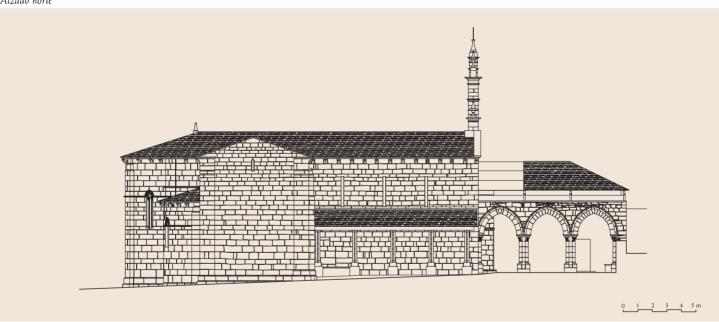


Vista general



Planta

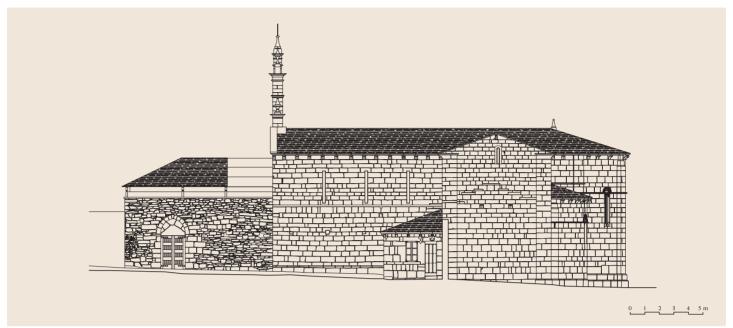




única, solo explicable por los paulatinos cambios de planes que se sucedieron en su obra.

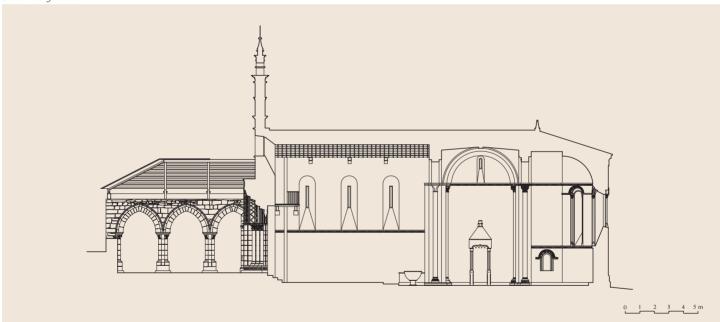
Aunque en el románico esta tipología planimétrica no fue muy usada, sí estaba generalizada, pues aparece en Francia, en España y, en menor medida, en Italia. En Castilla, León y Galicia se presenta en casos cronológicamente muy tardíos (fines del siglo XII y principios del siglo XIII) asociada al uso de arcos y bóvedas de cañón de directriz apuntada, acompañados en no pocas ocasiones con bóvedas de crucería y cúpulas en el crucero. Su difusión podría deberse en gran medida a la arquitectura cisterciense. En Galicia, se pueden establecer ciertos paralelismos, fundamentalmente, con las iglesias monásticas de Santa Cristina de Ribas de Sil (Parada de Sil, Ourense) y San Miguel de Breamo (Pontedeume, A Coruña).

Del análisis de su fábrica se puede concluir que su construcción responde a tres campañas, no muy distantes en el tiempo, que se llevaron a cabo bajo el priorazgo de Domingo Odoáriz (1210-1256). La primera campaña podría datarse entre 1221 y 1224, fecha que figura en el tímpano de la puerta sur del crucero. A lo largo de esta etapa se hace evidente una evolución que se podría concretar en tres fases. La primera afectaría a la capilla mayor, la segunda a los ábsides laterales



Alzado sur

Sección longitudinal



y a la parte este de la nave del crucero, y la tercera a la parte occidental del crucero y su abovedamiento.

En el transcurso de estas tres fases, que se sucedieron prácticamente sin interrupciones, se observa en el aspecto decorativo una paulatina reducción ornamental, tanto en la esquematización de los motivos de los capiteles como en otros pequeños detalles, como los ábacos e impostas decoradas en la zona este del crucero y carentes de ornato en la oeste, o las diferentes estructuras de las basas situadas a oriente y occidente del crucero, fruto de una progresiva aceleración de los trabajos. En alzado también es posible detectar este hecho, pues

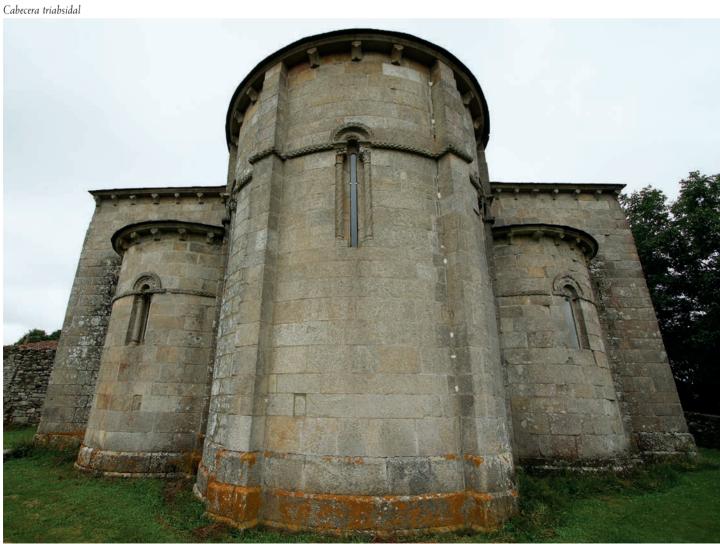
la idéntica altura de la capilla mayor, la nave del crucero y el crucero propiamente dicho parecen apuntar a una reducción de los planteamientos originales, al menos en lo que se refiere a la cubrición del crucero, que, como es habitual, debería elevarse sobre los restantes abovedamientos. También se observan diferencias en los basamentos exteriores e interiores.

La primera fase denota un cierto arcaísmo en las formas que remite a obras de los primeros años del siglo XIII. Con excepción de los capiteles exteriores del ventanal central, todos ellos parecen responder a una sola mano o un taller muy homogéneo. La segunda fase remite ya claramente a influencias





Alzado este Alzado oeste



cistercienses. De este modo, los capiteles del crucero de Vilar de Donas ofrecen puntos en común con los utilizados en la cabecera de la iglesia de Meira, mientras que capiteles de entrelazo perlado pueden observarse en Sobrado. Escultores vinculados a las obras del Císter actuarían en Vilar de Donas, pero también en el interior de la capilla mayor de la iglesia del monasterio de Ferreira de Pallares (Guntín), donde podemos observar parecidas soluciones decorativas, aunque no la misma mano. Finalmente, en la tercera fase se observan de nuevo paralelismos con la obra de Meira, esta vez con los capiteles que se emplearon en el crucero y primeros tramos de la nave mayor, sobre todo en la utilización de hojas lisas y pegadas al bloque del capitel.

Un reflejo de esta primera campaña se puede observar en algunas piezas de menor entidad en iglesias comarcanas, donde se reproduce de modo fiel el repertorio decorativo utilizado en Vilar de Donas. En alguno de estos lugares incluso se llegan a compendiar en una misma obra las tres fases de la primera campaña de la iglesia santiaguista (arco triunfal de San Cosme de Rocha de Narla, Friol).

Ventana del ábside central



El ábside central, como es habitual, es de mayores dimensiones que los laterales, tanto en planta como en alzado. Se estructura en cinco lienzos divididos por cuatro contrafuertes que recorren toda la altura del muro. En cada uno de los tramos del semicírculo se abre una aspillera cobijada por un ventanal cubierto por una chambrana ornamentada con billetes. Sus columnas acodilladas muestran comunes basas áticas y los fustes con variaciones (los del ventanal central son entorchados, los del sur acanalados y los del norte lisos). Las cestas de los capiteles desarrollan la mayor ornamentación, con temas vegetales en uno o dos niveles de esquemáticas hojas de eje perlado o con tallos entrecruzados y hojas anchas y lisas que, en todos los casos, se voltean para formar volutas o acoger bolas o piñas. La cornisa se apea sobre canecillos muy sencillos, en proa y sin ninguna decoración o, a lo sumo, tras la sucesión de una plaqueta. Los ábsides laterales presentan una planta de cuarto de círculo y en ellos se abre una ventana, a modo de aspillera, cobijada por un ventanal, con claros indicios de obras de remodelación. Los canecillos responden básicamente a la tipología de los usados en el ábside central.

Ventana del ábside sur



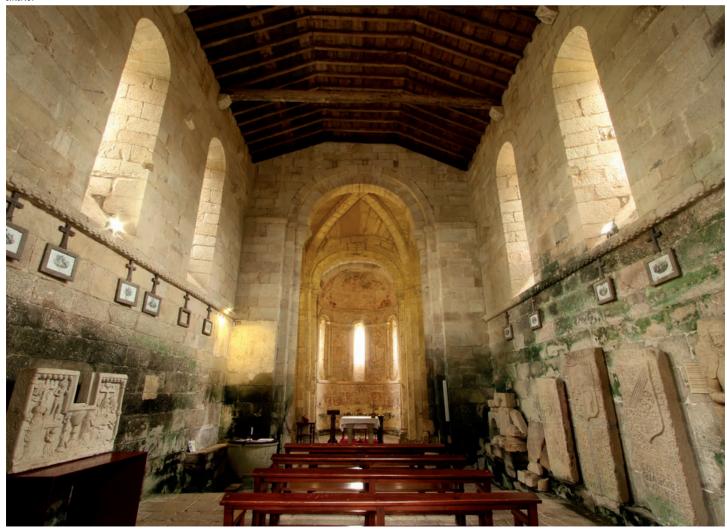
Al interior, la capilla mayor, completamente abovedada, consta en planta de un tramo semicircular y otro recto, más ancho que el anterior y acodillado, limitado hacia el oeste por el arco triunfal, el cual actúa a su vez como arco toral del crucero. La utilización de un tramo recto acodillado de mayor anchura que el hemiciclo responde a planteamientos tardíos y puede encontrarse en las iglesias de grandes proporciones. como las de Santa María de Meira (Meira) o Santa Mariña de Augas Santas (Allariz).

En alzado, el tramo semicircular se puede dividir en tres zonas separadas por molduras de billetes. En la zona intermedia se abren las tres aspilleras abocinadas de arco de medio punto. Estas se completan, como sucedía al exterior, con la correspondiente organización en ventanal con columnas acodilladas de fustes lisos. Los capiteles, también vegetales, presentan uno, dos o tres niveles de hojas sencillas o rizadas (con eje perlado) rematadas en volutas, resaltes o piñas. Algún capitel, dentro de su esquematismo, se encuentra equidistante entre las carnosas hojas de tradición mateana de la puerta norte de San Juan de Portomarín y la minuciosa abstracción de

los de la fachada principal de la iglesia de Meira. Por su parte, en el tramo recto se abre una credencia a cada lado. Son de arco de medio punto y están perfiladas con varias molduras decoradas con florones, bolas y conchas. A estas molduras se sobrepone una chambrana, que se extiende por la línea de impostas, decorada con una moldura de billetes y, sobre esta, una línea perlada (en la credencia norte) o sogueada (en la sur). La presencia de estas credencias tan amplias corresponde también a épocas avanzadas, aparecen siempre en iglesias monásticas y posiblemente se deban a influjos cistercienses. Pueden encontrarse, por ejemplo, en Santa María de Pesqueiras (Chantada), San Juan de Portomarín, Santa Mariña de Augas Santas (Allariz) o Ferreira de Pallares.

Las capillas laterales presentan en planta un hemiciclo semicircular, seguido de un pequeño tramo recto. En su alzado se observan solo dos niveles y se cubren con bóvedas. Presentan una aspillera abocinada, sin decoración alguna, y una pequeña credencia, en el muro sur de ambos ábsides, de falso arco apuntado. La arcada que separa estos ábsides de la nave del crucero es de medio punto y se asienta sobre dos

Interior





Interior de los ábsides

semicolumnas entregas. Sus capiteles presentan dos órdenes vegetales de sucintas hojas, volteadas en la parte superior, con eje y nervios marcados (muy similares a algunos del interior del ábside mayor, aunque más esquemáticos). Sobre estas hojas se sitúa una doble cuerda formando círculos o arquerías anudadas de las cuales penden flores de lis invertidas. En otros casos presentan unas planas y sencillas hojitas que crean un efecto de dientes de sierra o ejes perlados que se entrelazan.

La nave del crucero, también abovedada, presenta una puerta hacia el Oeste en cada uno de sus lados. Ambas con dintel escalonado al exterior (que responde a cronologías tardías) apeado sobre mochetas en proa perfiladas con un perlado. En el dintel de la puerta sur se realizó una cruz patada, inscrita en un círculo rehundido, y bajo ella aparece la inscripción: ERA: I: CC L X II ET Q(uo)D(u)M ID(ibus) OCTUB(ri)S. Es decir: el 15 de octubre de 1224.

El crucero propiamente dicho está constituido por cuatro arcos torales doblados y ligeramente rebajados, prácticamente sin decoración ni molduras. En cuanto a los capiteles, algunos repiten modelos ya utilizados en el ábside con un primer orden de hojas rizadas o lisas que se voltean y sostienen bolas o piñas, sobre las que aparece ahora un rostro y diversas

molduras y florones, que tienen paralelos en algunos capiteles de la cabecera y la nave de Meira. En otras ocasiones presentan un entrelazo perlado que abraza una especie de piñas en la zona superior. Esta decoración remite también a obras relacionadas con el Císter y se repite de igual modo en la iglesia del monasterio de Ferreira de Pallares.

La sencillez decorativa de la cabecera solo se rompe en lugares secundarios, donde afloran algunos relieves simbólico-narrativos, como si se tratase de los márgenes de los manuscritos. En el ábaco del capitel sur del ábside norte se representa una serpiente en ademán de morder a un ave, ante la cual hay otras dos más, y la última de ellas picotea la cola de otra serpiente. Este motivo es sumamente frecuente, sobre todo en los lugares marginales de los códices e incluso en los capiteles (San Pedro de Crecente). Es la lucha entre el Bien y el Mal, el ave como símbolo divino y la serpiente como representación de los pecados, que se extiende, cerrando el círculo, en un sentido de eternidad.

Una de las basas del arco triunfal se decora con un arbolillo, inscrito en arcadas, del que penden tres hojas superpuestas a cada lado. Este motivo se ha relacionado con las similares representaciones que acompañan la figura de Cristo en el tímpano de San Salvador de Sarria y con las que flanquean una cruz de entrelazo geométrico en el dintel de la puerta de San Salvador de Merlán (Palas de Rei). También puede observarse en un canecillo de la iglesia de Santa María de Oímbra y, fuera de Galicia, en un capitel de Santa María la Nueva de Zamora (acompañando en este caso a Adán y simbolizando los árboles del Paraíso). Pero merece destacarse su presencia en el tímpano de la portada sur de la iglesia de Meira, sobre todo teniendo en cuenta las estrechas relaciones entre ambos edificios, donde acompaña a un Agnus Dei. En Vilar de Donas parece acompañarse de una esvástica, flanqueada por dos flores radiales, que se representa en la basa opuesta. Las flores o rosetas como motivos decorativos pueden verse en algunas basas de la cabecera de Meira, de la nave y cabecera de Oseira y, por influencia de estas, en alguna del presbiterio de San Pedro de Dozón. Teniendo en cuenta la disposición de la esvástica y el citado árbol en un lugar tan destacado como son las basas del arco triunfal, es posible hacer una lectura de ambas en la que este, que como hemos visto suele acompañar representaciones de Cristo, ya sea físicamente o bien a través del Cordero o las cruces de entrelazo, represente el árbol de la Vida, recogiendo en este sentido la simbología frecuente en las miniaturas de los Beatos donde la palmera, representada de modo muy similar a la que aquí se presenta, se concebía como emblema de la Redención. Por su parte, la esvástica vendría a simbolizar la figura de Cristo.

Por último, el ábaco de la pilastra oriental del arco toral norte muestra cuatro aves, de factura similar a las ya vistas, pero con la cabeza vuelta sobre sus espaldas, que se sitúan afrontadas simétricamente en los extremos de cada lado del capitel. El tema de las aves apicadas es muy frecuente en los capiteles y tradicionalmente se ha puesto en relación con las aves eucarísticas.

El abovedamiento del crucero se realiza con bóveda de crucería cuatripartita. Los nervios, de sección prismática y sin decoración, se enjarjan directamente y de modo escalonado en el muro y carecen de soportes específicos en los que descargar su presión. Este hecho, aunque no único, permite sospechar que existió un cambio en los planes de cubrición, resuelta finalmente de un modo bastante tosco pero muy eficaz.

La segunda etapa constructiva puede fecharse en torno a 1228. El 19 de marzo de dicho año Lope Rodríguez mandó en su testamento al monasterio de Vilar de Donas, entre otras cosas, 1.000 sueldos ad construendam ecclesiam Sancti Salvatoris y 1.710 más para compensar las malas acciones que le había hecho. No cabe duda de que esta donación fue lo suficientemente importante como para que se retomasen las obras de la nave y el cierre occidental. Tan solo habían pasado cuatro años desde la conclusión de la primera etapa y este intervalo fue lo suficientemente corto como para que las marcas de canteros sean las mismas en ambas campañas, hecho que no ocurrirá en la tercera etapa.

Como en la cabecera y el crucero, también aquí se manifiesta una clara intención de agilizar el ritmo de las obras,



Capiteles del ábside central y del crucero



Capitel del ábside sur



Capitel del ábside norte



Bóveda del crucero

suprimiendo hasta la esencia todos los motivos ornamentales e incluso prescindiendo del abovedamiento, planificando ya desde sus cimientos una cubierta de madera, como sugiere el grosor del muro y la falta de elementos de descarga en el exterior.

A la hora de abordar esta campaña, el maestro se vio mediatizado en gran medida por la actuación anterior, de tal modo que las dimensiones de la nave prácticamente le venían impuestas en altura, marcada por el arco toral del crucero, y en anchura, pues en la campaña anterior se había iniciado la parte inferior de la nave con unas dimensiones mayores que las marcadas por el crucero, estas fueron las que se continuaron en esta campaña. Solo en la valoración de la luz, con la gran amplitud de los ventanales en altura, que contrasta vivamente con la oscuridad de la nave del crucero, es posible ver a un maestro de espíritu más goticista.

Por otro lado, la irregularidad del suelo obligó a que se hiciese en tres planos distintos separados por dos escalones. Aquí es donde se ubicaba, en 1494, una sillería coral de madera con veinticuatro sitiales. Al exterior, el alero está sustentado por canecillos, la mayoría en proa lisos, tras una plaqueta

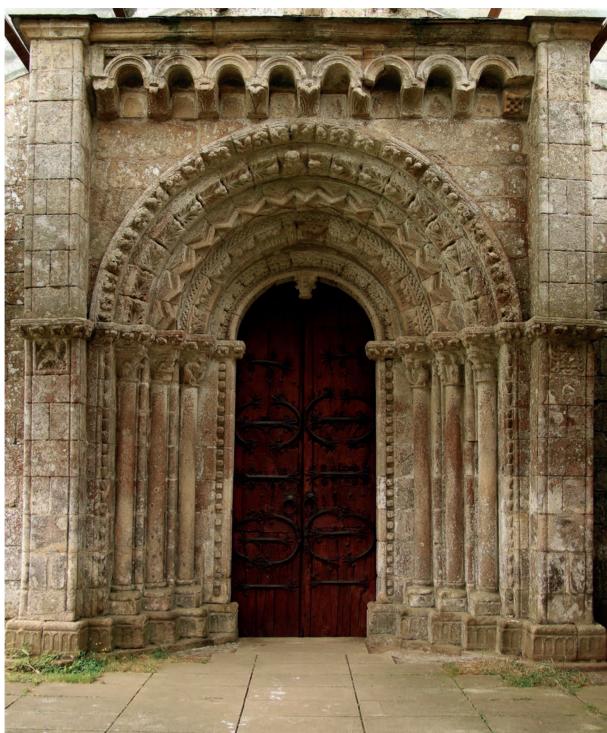
o, más frecuentemente, tras varias, otros presentan esquemáticas hojas, con los nervios marcados, que se enroscan sobre sí mismas en la parte superior a modo de volutas o cobijan piñas.

La tercera y última etapa, en la que se concluyó la iglesia con la portada occidental, debió efectuarse en torno a 1230. Es obra de un único escultor formado en las obras de la catedral ourensana, donde es posible que llegara a trabajar en los capiteles de la zona inferior del Pórtico del Paraíso.

Su labor resulta más acabada y con mayor perfección en los temas vegetales, un tanto alejados de la obra ourensana, y en las figuraciones de híbridos, idénticos a algunos de los empleados en el Pórtico ourensano (véase el capitel situado bajo el profeta Jeremías), pero mucho más tosca en la elaboración de figuras humanas, lo que parece indicar una cierta especialización en los temas secundarios. En las representaciones antropomorfas, con muchas similitudes con las realizadas en la zona baja del Pórtico del Paraíso en composición, canon, disposición de pliegues, etc. (véanse las figuras de los capiteles de la parte inferior del pilar que separa el arco central del situado al norte), se utilizan viejas fórmulas, ya usadas en el ámbito mateano (como, por ejemplo, la disposición del cabello por detrás de la oreja), para aumentar el volumen y el dinamismo de las figuras. De igual modo, podemos destacar que su formación escultórica supera su labor como tracista o arquitecto, al menos eso se desprende de la desmañada distribución de las dovelas en las arquivoltas.

En un despliegue decorativo desconocido hasta entonces en la iglesia y buscando una mayor superficie, la portada principal se dispone en un ensanchamiento marcado en planta y que permite un mayor número de arquivoltas. Toda esta estructura adosada carece de trabazón con el resto de la fachada. A los lados sendas pilastras recorren su altura y son interrumpidas por una moldura en nacela, decorada con carnosos florones, que se extiende por los ábacos de los capiteles; una adaptación, sumamente voluminosa y de gran carnosidad, de las usadas también como impostas en el Pórtico de la Gloria y, en época más avanzada, en otras obras de influjo mateano, como la portada occidental de la Corticela.

Bajo esta última, dos bajorrelieves, sobre rectángulo rehundido, decoran el frente de las pilastras. En el del lado norte, que ha pasado prácticamente desapercibido para los estudiosos, se representa el busto del maestro que realizó esta obra, levantando una maceta esférica con su mano derecha y sujetando el cincel con la izquierda, en ademán de retocar la moldura vegetal que se figuró en la parte baja del relieve. Este es, sin lugar a dudas, uno de los casos, quizás único en Galicia durante este periodo, de representación de artífices firmando su propia obra y una muestra inconfundible de autoestima. En el frente de la pilastra sur el recuadro rehundido se decora con un entrelazo geométrico que presenta un rombo inscrito en un rectángulo (ambos con sus esquinas formando círculos) que recuerda a los signos o firmas con que se acompañan los nombres de los confirmantes en los documentos de esta época



Portada

y por ello, teniendo presente la representación antedicha del escultor, me inclino a pensar que este entrelazo podría ser un "signo" utilizado por él.

Sustentando el alero se disponen ocho arquillos de medio punto que se apean sobre canecillos espléndidamente trabajados con motivos geométricos (ajedrezados y rosetas) y vegetales con hojas carnosas que se rizan en la parte superior a modo de bola, a veces con ejes perlados. Por otra parte, este sistema de arquerías coronando la portada, aunque aparece con relativa frecuencia, en nuestro caso ofrece más paralelismos con las similares molduras en Santo Estevo de Ribas de Miño (O Saviñao) y en San Nicolao de Portomarín.

El vano de la puerta, de arco de medio punto, carece de tímpano y se decora en la parte superior con cuatro arquivoltas y una chambrana al exterior, todas ellas labradas con gran primor en los temas vegetales, con hojas y frutos carnosos



Detalle de la portada

sumamente detallados. En la clave de la arquivolta mayor, aunque ligeramente desplazado, aparece el busto de un ángel alado, en altorrelieve, que sostiene con ambas manos no una cartela anaepigráfica, como se ha supuesto hasta el presente, sino un creciente lunar. Esta representación remite, sin lugar a dudas, a una de las claves de la bóveda de la cripta situada bajo el Pórtico de la Gloria, que se repitió en otros lugares, como en la arquivolta mayor del desaparecido arco exterior del Pórtico de la Gloria, en el salón del llamado Palacio de Gelmírez o en la catedral de Salamanca y en la iglesia de San Martín de ese mismo lugar; también en Santo Estevo de Ribas de Miño (O Saviñao) o en Santo Estevo de Ribas de Sil (Nogueira de Ramuín, Ourense). A pesar de ello, el escultor que empleó este motivo en Vilar de Donas no parece tomarlo directamente de aquella importante obra compostelana, sino más bien de la que, por su influencia, se llevó a cabo en el catedral orensana (en la clave de la arquivolta interior de la portada norte).

Los temas vegetales de la arquivolta menor de nuevo son evocaciones de los motivos mateanos y aparecen, por ejemplo, en el arco norte del Pórtico de la Gloria, en el claustro del monasterio de Sar, en la portada norte de San Juan de Portomarín, en la portada occidental de Santo Estevo de Ribas de

Miño, en la sur de Carboeiro, en el Pórtico del Paraíso de la catedral de Ourense, etc. En la clave de este último arco, y sin modificar la decoración de su rosca, pende un pequeño capitel pinjante con decoración vegetal formada por hojas largas y estrechas, con incisiones paralelas, que se unen en la parte superior para formar dos líneas de caulículos. La utilización de un arco de medio punto con una clave desarrollada como pinjante remite sin duda a la puerta norte del crucero de la catedral ourensana. Por otra parte, el hecho de que en la iglesia lucense el pinjante tome la forma de un capitel no resulta tampoco ajeno a dicha catedral, donde se utilizaron con frecuencia capiteles ménsula, casi pinjantes, que carecen realmente de valor sustentante o constructivo.

Bajo las arquivoltas se disponen tres columnas a cada lado con fustes monolíticos. Los capiteles de la arquivolta exterior son vegetales y de factura muy similar a la que hemos visto en el pinjante, remitiendo en sus formas al Pórtico de la Gloria, tamizado por las portadas del crucero de la catedral de Ourense. Los de la arquivolta central presentan figuración humana. En el del lado sur un hombre, rasurado y de media melena, con ropa talar de amplias mangas, se sitúa en cada uno de los dos flancos exentos del capitel. La figura del intradós porta

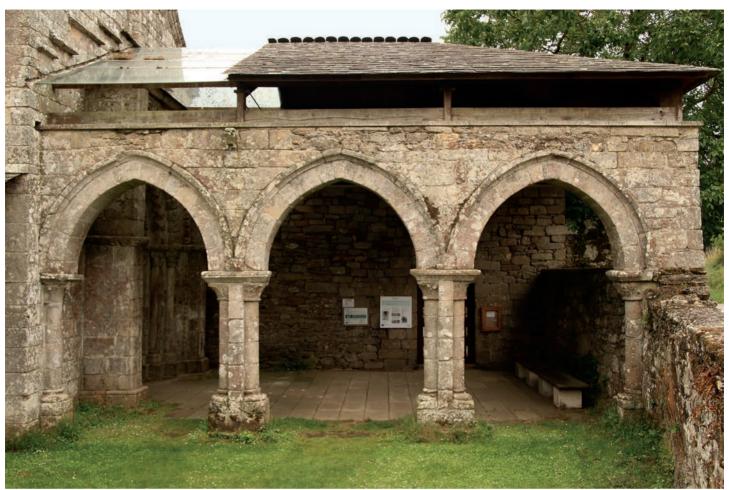




Capiteles de la portada

con su mano izquierda una cartela, enrollada en los extremos, y lleva su derecha sobre el pecho extendiendo el dedo índice en actitud de señalar. La otra figura, en la rosca, porta con su izquierda un libro cerrado que señala con el índice derecho. Por su parte, el capitel del lado norte presenta, en su esquina exenta, una única figura, de similares características a las anteriores pero esta vez arrodillada y sustentando con ambas manos, a la altura del pecho, un libro abierto.

Finalmente, los capiteles de la arquivolta menor presentan animales mitológicos afrontados. En el lado sur son dos arpías realizadas con cuerpo de ave, patas con pezuñas y cabeza humana cubierta con una toca que deja al descubierto



Pórtico

un rostro femenino. Siguen el tipo de arpías afrontadas que aparece en los capiteles del Pórtico de la Gloria. El frecuente uso que en la catedral ourensana se dio a este motivo provocó que surgiesen distintas variantes en su iconografía, entre ellas el añadido de una toca, desconocida en la obra compostelana, la cual se utiliza también en Portomarín y en Vilar de Donas. En el lado norte son unos seres híbridos similares a los anteriores, pero en este caso sus cabezas son de simio o de perro. Se disponen simétricamente a cada lado del capitel, dándose la espalda y volteando la cabeza hacia atrás. Estos híbridos pueden observarse también en el capitel interior sur de la portada occidental de Santo Estevo de Ribas de Miño, pero para el caso de Vilar de Donas resulta más ilustrativo uno de los capiteles de la parte baja del Pórtico del Paraíso de la catedral ourensana, donde la temática y la composición son idénticas e incluso la factura lleva a pensar que tanto este como el de Vilar de Donas han sido realizados por un mismo escultor.

Dentro de la simplicidad del programa que rige la fachada, es posible encontrar unas líneas básicas encaminadas hacia una interpretación global, en la cual se detecta una particular reducción, hasta su más simple esencia, de algunas de las grandes portadas gallegas, es decir, del Pórtico de la Gloria y del Pórtico del Paraíso. De este modo, en los capiteles de la arquivolta interior tendríamos la presencia del Mal a través de los vicios, representados con seres híbridos. En los capiteles de la arquivolta media se simboliza, en esencia, el Antiguo y el Nuevo Testamento, representando en el capitel sur un profeta con cartela y un apóstol con libro. En el capitel norte se completaría con lo que parece ser la representación de san Juan, mostrando un libro abierto, es decir, un evangelista. Finalmente, en la clave de la arquivolta superior, el ángel que porta el creciente lunar no puede sino aludir a la bóveda celeste.

Del primer conjunto monástico, hacia 1170, no queda absolutamente nada. Tras la construcción de la nueva iglesia, sin duda se hizo necesario un monasterio mayor por lo que se acometió una reestructuración de los edificios en torno a un nuevo claustro, reaprovechando la vieja iglesia como sala capitular. De esta etapa, que comenzaría en torno a 1240 y se prolongaría en las décadas siguientes, tampoco son muchos los restos conservados, tan solo el pórtico que se levanta delante de la fachada occidental de la iglesia y algunos pilares y canecillos del claustro. Este estaría formado por 12 pilares en cada corredor, apeados sobre un pequeño basamento corrido,

arcos de medio punto de poco más de un metro de luz y un sencillo alero sustentado por canecillos muy esquemáticos y de marcado carácter arcaizante. El citado pórtico, ante la fachada occidental, funcionaba como portería del monasterio. Las arquerías apuntadas se apean sobre medias columnas con capiteles que presentan variedad decorativa, desde los temas vegetales bien elaborados hasta un sucinto esquematismo geométrico, con tipologías muy propias de la segunda mitad del siglo XIII, que tienen su origen en esquemas empleados en las obras cistercienses, como Oseira.

Finalmente, todavía pueden verse varios de los marcos que delimitaban el coto del monasterio, y distintos signos de propiedad en su entorno, todos ellos con la cruz-espada de la Orden, además de una singular picota. Todo ello sería realizado a finales de 1497 o comienzos de 1498, una vez que el prior Álvaro Vázquez tomó posesión del coto, que había sido usurpado por los Ulloa, tras sentencia favorable.

Se han conservado, en su lugar original, los herrajes de la puerta principal del templo, realizados poco después de 1230. Estos ya fueron relacionados con los de la puerta norte de la catedral lucense, aunque en este último lugar son más artísticos, más perfectos y, posiblemente, también algo más antiguos. La línea marcada por ambos ejemplos tiene su continuación, en época posterior, en obras como los herrajes de San Salvador de Sarria. Cada batiente está formado por cinco chapas horizontales superpuestas, la central más ricamente decorada, alternando remates en puntas de flecha, volutas o esquemáticas flores treboladas. Pertenecerían a un taller local, de buena técnica, pero sin virtuosismos, inmerso en una tradición gremial poco permeable a las innovaciones.

Entre otras piezas pétreas (basas, arquetas o restos de creencias de 1221-1224 o la pila de agua bendita del siglo XV) se encuentran dos de las antiguas mesas de altar y cuatro de las columnas que las sustentarían, que remiten a los años finales de la primera campaña constructiva de la iglesia (poco antes de 1224) y también una de las imágenes que los acompañaba. Esta se encontraba en el altar del ábside norte y es una imagen pétrea, de bulto redondo, que representa a la Virgen sedente, como trono del Niño, coronada y con amplio vestido de sencillos pliegues. Se trata de una imagen muy dependiente del bloque, iconográficamente ya se definiría como una obra gótica pero su tosquedad y frontalidad hacen de ella una pieza de marcado carácter arcaizante. Finalmente, por las características de su estilo es vinculable al taller que ejecutó la portada principal de la iglesia, datable poco después de 1230.

En cuanto a las piezas funerarias habría que destacar, en las proximidades del monasterio, una caja de un gran sepulcro pétreo, del cual no se conservan ni los soportes inferiores ni la tapa. Carece de inscripciones y solo en la cara principal se grabaron unas sencillas y desiguales arcaturas que cobijan diversos motivos. La tosquedad de la pieza impide una cronología precisa, pero tanto su forma como su decoración apuntan hacia el primer cuarto del siglo XIII. También se conservan fragmentos de la lauda funeraria de Odoario (finales del siglo



Restos del claustro





XII) y en el monasterio una caja sepulcral de grandes proporciones, sin decoración alguna, probablemente del siglo XV.

El brazo sur de la nave del crucero de la iglesia y su absidiolo correspondiente, bajo la advocación de Santiago, fue utilizado por los Noguerol como capilla funeraria. De todos sus sepulcros actualmente tan solo se conserva uno, el de Fernando Arias Noguerol. Fue realizado a finales de la década de 1460-1470 y se inscribe dentro del ambiente de los talleres lucenses del segundo tercio del siglo XV, si bien en este caso presenta ciertas singularidades y una gran calidad

Por otra parte, el espacio de la nave del crucero se había transformado notablemente a comienzos del último cuarto del siglo XV cuando se construyeron unos pequeños muretes que separaban el crucero propiamente dicho de los tramos laterales. Adosado a uno de estos muros, al lado norte, se ubicó

la capilla funeraria de los Ulloa, conservada hoy de modo disperso. Estaba formada inicialmente por un altar, un destacable retablo pétreo y la lauda de Diego García de Ulloa, piezas realizadas hacia finales de la década de 1470 o principios de la siguiente. A este conjunto se añadiría, una década después, un baldaquino sepulcral adosado y rematado por una pequeña fortaleza, inspirada en las regulares formas del cercano castillo de Pambre.

El conjunto románico se completa con unas extraordinarias pinturas murales que cubren la totalidad de la capilla mayor hasta el arco triunfal. La idea básica de su programa gira en torno a la figura del Salvador, no en vano fue la advocación de la iglesia desde su fundación hasta nuestros días. Pero este programa cristológico, que se desarrolla en el eje axial del ábside, se matiza o encamina hacia la idea redentora y se completa con alusiones a los profetas y las sibilas, que anuncian al Mesías en el Antiguo Testamento, apóstoles y santas protectoras. La fecha de realización de los murales no ofrece dudas, pues consta expresamente el año 1434, y serían realizadas en un breve espacio de tiempo por un grupo de pintores, al frente del cual estaría como maestro principal "Munio Greis", que firma las pinturas. En líneas generales la obra está fuertemente marcada por la tradición del gótico lineal tardío y muestra un deseo especial por hacerse eco de las modas de su época en las vestimentas y tocados y en el amaneramiento propio del gótico internacional, especialmente desarrollado en los diseños dibujísticos. Buena parte de este taller pictórico se desplazaría con posterioridad al antiguo monasterio de Toques, donde trabajarían posiblemente bajo la misma comitencia.

Texto: IVC - Fotos: ING - Planos: JAVA

## Bibliografía

ÁLVAREZ CARBALLIDO, E., 1909a, pp. 59-63; ÁLVAREZ CARBALLIDO, E., 1909b, pp. 79-86; Amor Meilán, M., s.a.c. (1980), III, pp. 374-376; Bal-SA DE LA VEGA, R., 1911, pp. 69-72; CASTILLO LÓPEZ, A. del, s.a.c. (1980), II, pp. 925-926; CASTILLO LÓPEZ, A. del, 1972, pp. 634-637; GALLEGO DE MIGUEL, A., 1963, p. 25; GUTTON, F., 1972, pp. 208-209; LOMAX, D. W., 1965, pp. 74-77; Losada Díaz, A. y Seijas Vázquez, E., 1982, pp. 178-184; Moralejo Álvarez, S., 1975, p. 24; Novo Cazón, J. L., 1986; Novo Cazón, J. L., 1989; Rades y Andrada, F. de, 1572 (1980 y 1994), f. 17 v.-18 r.; REGAL, B., 1979b, II, pp. 354-363; RIELO CARBALLO, N., 1974-1991, XXX, pp. 103-104; SASTRE SANTOS, E., 1982, pp. 151-154; VALIÑA SAMPEDRO, E. et alii, 1975-1983, VI, pp. 353-358; VALLE PÉREZ, J. C., 1982, I, p. 173; VÁZQUEZ CASTRO, J., 1998, pp. 321-763; VÁZQUEZ Castro, J., 2001, pp. 38-39; Vázquez Saco, F., 1948, pp. 164-173; Yz-QUIERDO PERRÍN, R., 1983a, pp. 158-167; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995a, X, pp. 355-360; Yzquierdo Perrín, R. y Manso Porto, C., 1996, XI, pp. 489-491.