

CORUÑA, A

Situada en la mitad norte de la provincia, en una península en el enclave geográfico conocido como Golfo Ártabro, A Coruña debió de surgir como una estación imperial romana para el comercio marítimo, tal y como sugieren la existencia del Faro –hoy conocido como Torre de Hércules– y la proximidad del itinerario de la Vía XX *per loca marítima*. Tras el giro político y económico del Imperio hacia Oriente en el siglo III, y con su posterior caída, A Coruña experimentó un proceso de decadencia económica que conllevó su progresiva despoblación en favor de otros núcleos cercanos. Las incursiones normandas de los siglos IX y X impulsaron la emergencia del *Burgo de Faro* –la actual localidad de O Burgo– en un enclave protegido del interior de la ría coruñesa, lo que redujo la antigua estación imperial a una pequeña población. Así quedó reflejada en un documento de 991 conservado en el Tumbo A de la Catedral de Santiago, en el cual el rey Bermudo II cede a la iglesia de Compostela el *commiso* de Faro.

El renacer de la urbe debió de producirse a lo largo del siglo XII y culminó en 1208 cuando Alfonso IX concedió al “*concilio de Crunia*” el Fuero de Benavente, confirmando su realengo y fundándolo como ciudad. A partir de esta fecha se produjo el desarrollo demográfico y económico de A Coruña, que estuvo acompañado de una intensa actividad constructiva encaminada a dotarla de las estructuras propias de una urbe medieval: defensas, edificios administrativos y religiosos, y áreas para la actividad económica. Estas tareas se concentraron en el núcleo principal de la población, conocida como Ciudad Alta –hoy Ciudad Vieja– por disponerse sobre un promontorio rocoso desde el cual se podía vigilar la ría y el acceso al puerto natural. En la actualidad se conservan pocos restos materiales del período medieval, en su mayoría procedentes de los siglos XIV y XV. Las manifestaciones artísticas de época tardo-románica son escasas, y responden a las primeras fases constructivas de la iglesia colegial de Santa María del Campo y del templo de Santiago, las parroquias más antiguas de la ciudad.

Los privilegios reales concedidos por los monarcas castellano-leoneses durante la Baja Edad Media dotaron a la urbe de un carácter comercial que se incrementó en época moderna y perdura en la actualidad. En 1563 Felipe II trasladó temporalmente a A Coruña la sede de la Real Audiencia, cuya implantación se confirmó definitivamente en 1579. Esta decisión hizo de la ciudad la sede gallega de la administración estatal, función que se vio reforzada tras la llegada al trono de los Borbones, quienes impulsaron el crecimiento, la renovación arquitectónica y las posibilidades comerciales de su puerto. Ambas circunstancias determinaron el desarrollo de la localidad durante los siglos XIX y XX, confirmándola como urbe administrativa y de servicios.

Texto: PPG

Bibliografía

BARRAL RIVADULLA, M. D., 1998, pp. 25-33, 77-86; BARRAL RIVADULLA, M. D., 2008, pp. 71-96; BARREIRO FERNÁNDEZ, J. R., 1986, pp. 49-157; BATANERO DÍAZ, M., 1972-1973, pp. 5-22; CHAVERT DÍAZ, A., 1978, pp. 59-84; GONZÁLEZ GARCÉS, M., 1987, pp. 69-175, 466-469; MARTÍNEZ MURGUÍA, M. y VICETTO, B., 1979, I, pp. 245-263; SÁNCHEZ CHOUZA, J. M., 2008, pp. 23-41; VEDIA Y GOSSENS, E. de, 1845 (1972), pp. 1-15, 142.

Iglesia de Santa María

UBICADO EN LA CIUDAD VIEJA DE A CORUÑA, en la plaza a la que da nombre, el templo de Santa María es el segundo más antiguo de la ciudad, pues las noticias sobre su existencia son algo posteriores a las de la iglesia de Santiago. Según estimaron Murguía y Carré Aldao, su denominación –Santa María del Campo– procede de su primitiva localización extramuros de la villa, y se cree que antes de tener dicha intitolación pudo ser conocida como Santa María del Portal –en alusión al tímpano de su fachada principal–, o Santa María del Mar, por tratarse de una fundación del gremio de mareantes. Ante la falta de datos documentales que aporten una fecha exacta sobre el origen de este templo, se ha aceptado como término *ante quem* para establecer su datación el año de 1208, en que Alfonso IX concedió al "concilio de *Crunia*" el Fuero de Benavente. Como demuestran algunos elementos del edificio, y la cesión en 1208 a la iglesia de Santiago de los beneficios de los templos de la ciudad *tam presentes quam futuras*, a cambio de los que poseía sobre las parroquias del Burgo del Faro, para entonces la iglesia de Santa María ya estaba en pie –aunque no con el tamaño y planta que hoy conocemos.

En 1441 el arzobispo compostelano don Lope de Mendoza le concedió el título de parroquial-colegiata, que

fue confirmado por el Papa Eugenio IV en un documento de 16 de abril de 1443. Entre los motivos esgrimidos por el prelado para tal privilegio estaban la devoción de los habitantes de la villa, la de los mercaderes y mareantes, y los peregrinos. En el año 1494 el influyente clérigo don Fernando Bermúdez de Castro llevó a cabo las gestiones necesarias para que los Reyes Católicos aceptasen convertir la colegiata de Santa María del Campo en abadía secular.

El edificio es el resultado de diversas campañas constructivas, que tuvieron lugar entre los siglos XII y XIX, algunas de las cuales supusieron una importante mutación de su morfología. El grueso del edificio es gótico pero cuenta con elementos neogóticos –concentrados en su mayoría hacia la zona occidental–, y otros anteriores en estilo románico. Entre los siglos XVI y XVIII se le añadieron los dos espacios que flanquean la capilla mayor. La variedad de estilos y los datos aportados por la epigrafía y la información documental son los fundamentos a partir de los cuales hay que intentar reconstruir la abstrusa historia de un inmueble cuya planta (anómala) ha dado pie a distintas hipótesis e interpretaciones, así como a distintas dataciones. Historiográficamente se han dado tres tendencias condicionadas por el tipo de fuentes al que dieron prioridad: artísticas,



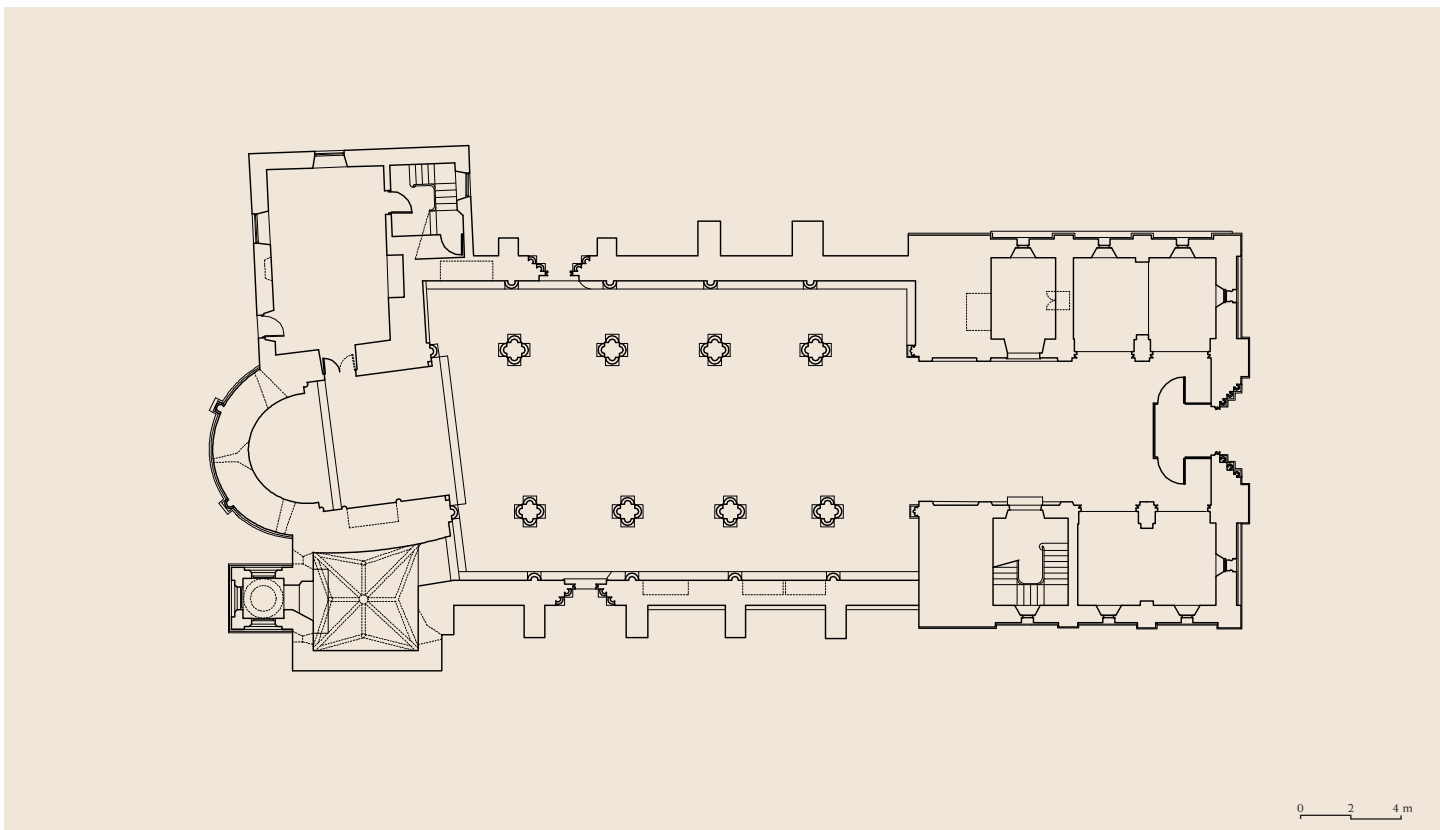
Exterior

documentales y epigráficas, que dieron como resultado distintas interpretaciones de la evolución y fechas del edificio.

El resto más antiguo del templo es la capilla mayor. Compuesta por un ábside semicircular precedido de un tramo recto abovedado, autores como Bernárdez, Vedia y Gossens, Street, Ángel del Castillo, Constela Costa, González Garcés y Bango Torviso consideraron que en origen debió de formar parte de una iglesia de planta sencilla, con nave y ábside únicos, construida entre finales del siglo XII y comienzos del XIII. Para estos investigadores fue en el siglo XIV cuando se produjo un cambio en la planta, con el añadido de las naves laterales, la transformación de la central y el aumento de la altura del inmueble, que queda constatada en la construcción del rosetón gótico que preside el testero de la nave, por encima del arco triunfal de acceso al presbiterio. No obstante, el levantamiento del pavimento del templo y la supresión de los enterramientos –llevados a cabo entre 1948 y 1950 con motivo de las labores de restauración del edificio– no descubrieron restos de una cimentación anterior que sustente la hipótesis del templo primitivo de nave única. Barreiro Fernández, guiándose por los datos documentales, consideró que el templo se erigió en el siglo XIII, con posterioridad al año

1208. Y aquellos que dieron prioridad a la información aportada por la epigrafía –como Cornide Saavedra, Murguía y Martínez Salazar– creyeron que el edificio databa del primer tercio del siglo XIV. Las dos últimas corrientes estiman que, al construirse en una única fase, el edificio era de un ábside y tres naves. Caamaño Martínez fue el primero en reconocer un mayor número de etapas edilicias: la más antigua, que vincula al ábside románico de la capilla mayor; una segunda, entre finales del XIII y primer cuarto del XIV, en la que cree que se debieron de construir el tramo recto del presbiterio, su bóveda, las naves y las portadas; la reforma de la bóveda de la nave principal en el tercer cuarto del XIV (hacia 1374), y cada una de las intervenciones y añadidos que tuvieron lugar entre el siglo XVII y el último cuarto del XIX. Más recientemente, Soraluze y Barral Rivadulla combinaron las distintas fuentes y defendieron otra hipótesis, que a día de hoy es la más aceptada. Para ellos el plan original de la iglesia era de un ábside y tres naves, articuladas en cinco tramos mediante pilares de sección cuadrangular con una semicolumna en cada lado sobre las que se apean los arcos de la cubierta, y que se construyó entre finales del XII y comienzos del XIII en un estilo protogótico. Sobre esta estructura se produjo la segunda intervención que, según señala la epigrafía,

Planta

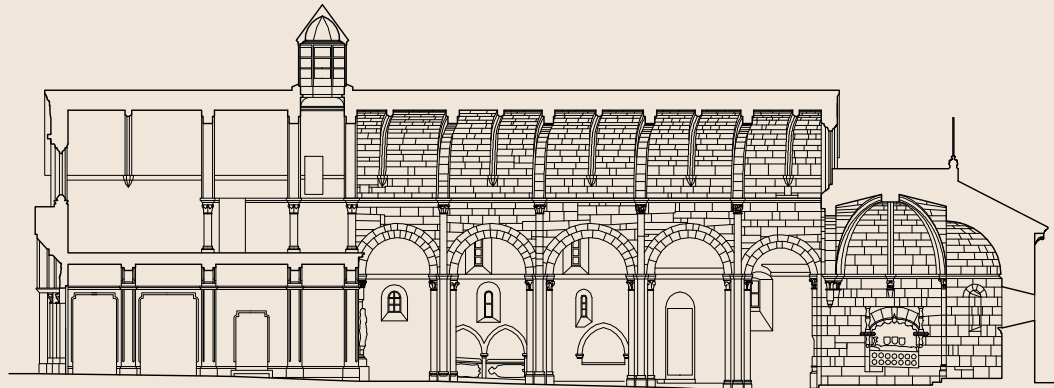




Alzado sur

Alzado norte





0 2 4 m

Sección longitudinal

Alzado este



0 2 4 m

Alzado oeste



0 2 4 m

tuvo lugar en el primer tercio del siglo XIV (1302-1317), consistiendo en un replanteamiento de las cubiertas y la consiguiente adaptación de sus soportes. El año de 1317 aparece grabado en el último tramo de bóveda de la nave central. El nuevo sistema de cubrición pudo transformar el sistema de presiones del edificio, provocando el desvío del eje de la cabecera. Los problemas estructurales fueron uno de los motivos esgrimidos por Menéndez Pidal y Martín González para explicar la anómala inclinación del ábside, junto con los condicionantes del terreno y los sucesivos procesos constructivos sufridos por el inmueble.

En el siglo XVI se construyó la bóveda sexpartita del presbiterio y se adosó al sur de la capilla mayor una sacristía, que fue sustituida entre 1795 y 1796 por la actual, obra de José Elexalde. Tanto en la Baja Edad Media como en la primera mitad del XVI las donaciones de la nobleza local, recogidas en sus mandas testamentarias, fueron de gran importancia para el progreso de la fábrica. La capilla de la Estrella, que flanquea el ábside por su lado norte, fue fundada en 1641 por don Antonio Gómez Calo y, según consta en una visita parroquial de 1666, en este año estaba ya finalizada. En 1879 el arquitecto municipal, Juan de Ciorraga, llevó a cabo un reconocimiento del edificio, constatando la ruina del pórtico occidental y de otros elementos de esta zona. Según un acta capitular de 1890, la situación del inmueble se había agravado, lo que propició que cuatro años más tarde se presentase al arzobispado un proyecto de restauración de la fachada oeste, que finalmente supuso la reforma de los dos últimos tramos de la iglesia, la construcción de un nuevo coro y dependencias eclesíásticas y la remodelación de dicha fachada y sus torres. Se suprimió un antiguo pórtico y se incorporó al nuevo frente neogótico la portada medieval, datada en el segundo cuarto del siglo XIII.

El templo fue declarado Monumento Histórico-Artístico el 3 de junio de 1931, declaración que se hizo efectiva al día siguiente, cuando se publicó en el número 155 de la Gaceta de Madrid. Entre 1945 y 1951 Menéndez Pidal y Pons Sorolla realizaron la restauración de la Colegiata, resolviendo los problemas estructurales que la amenazaban y eliminando el lucido de los muros. Desde entonces el edificio fue objeto de intervenciones menores orientadas a su mejor conservación y mantenimiento.

Como acabamos de ver, el edificio medieval constaba de planta basilical de tres naves y cinco tramos con una cabecera poco común, formada por un único ábside central. Además de tratarse de una obra tardía, las múltiples intervenciones que sufrió el inmueble hacen que los restos románicos sean pocos y se encuentren dispersos.

El principal de ellos es su capilla mayor. Este espacio se encuentra ligeramente sobreelevado con respecto al

nivel de la nave y desviado. Se compone de un ábside semicircular cubierto con bóveda de cascarón, precedido de un tramo recto con cubierta de crucería sexpartita. Esta última es fruto de una intervención posterior –para Caamaño de finales del siglo XIII y según Barral del siglo XVI–. La cubierta original debió de consistir en una bóveda de cañón, la solución más empleada para este tipo de cabecezas románicas. El acceso a su interior se realiza a través de un arco triunfal de medio punto de perfil recto, levemente apuntado y doblado. Y se apoya sobre ménsulas con capiteles, semejantes a las que soportan la bóveda del presbiterio, realizadas todas en el XVI. En el arco y en el muro donde se abre la entrada se conservan un par de inscripciones de contenido indescifrable, ya que los sillares han sido removidos durante una de las intervenciones llevadas a cabo en la cabecera. En el ábside se abren tres saeteras de derrame interno; la central ha quedado semioculta tras la escultura de la Virgen después de que su abocinamiento se aprovechara como nicho para disponer la imagen de la titular del templo. Los vanos laterales se abrieron en el siglo XVI cuando se decidió emplear la ventana románica como relicario. Junto al de la epístola se disponen dos relieves de ángeles que debieron de realizarse hacia mediados del siglo XIV. La bóveda de cuarto de esfera se apoya en una imposta, claramente reconstruida. Las numerosas intervenciones que se han llevado a cabo en este espacio se aprecian en la distinta coloración que presentan algunos de sus elementos y un buen número de sillares.

También el tramo recto que precede al ábside ha sido objeto de transformaciones. En su muro norte se abrió el arcosolio que acoge la tumba de Fernando Bermúdez de Castro (fallecido en 1515), y en el sur la puerta de la sacristía. Nuevamente encontramos sillares diferentes a aquellos que componen al aparejo original, aunque el cambio más notorio fue la cubrición de este espacio mediante la bóveda de crucería. Dicha obra obligó a disponer ménsulas que sustentan capiteles vegetales inspirados en las piezas románicas del edificio. Las impostas son similares a las del hemiciclo e igualmente sustituyen a las originales. En la embocadura del ábside se disponen dos columnas acodilladas coronadas por capiteles vegetales que soportan sendas nervaduras de la bóveda. Estas piezas no fueron concebidas para dichas columnas, de ahí que fuesen recortadas y adaptadas a su nueva ubicación. La transición entre el arco del ábside y la bóveda del XVI se llevó a cabo mediante una solución poco afortunada, apreciándose una diferencia de altura mal armonizada, decorada con tetrafolio calado.

En el cuerpo de la iglesia se conservan los cuatro pares de pilares compuestos que articulan las naves. En cada una



Alero del ábside



Ábside



Interior del ábside



Nave central

de sus caras se disponen las columnas entregas sobre las que se apean los arcos fajones y formeros. Los primeros se modificaron con la erección de la cubierta del siglo XIV, pero los formeros –de medio punto, peraltados y doblados– siguen siendo los originales. Los pilares y los muros de la nave pertenecen a la primera fase constructiva de la iglesia, con excepción del tramo y los muros occidentales, que pertenecen a la intervención de Juan de Ciórraga. Con todo, los lienzos laterales del templo presentan múltiples modificaciones derivadas de la apertura de nuevos vanos para puertas y ventanas, o de arcosolios para enterramientos. Los soportes de las naves siguen siempre los mismos modelos, con basas áticas de estilo protogótico: de plintos altos con garras o cabezas de conejo en sus ángulos superiores, toros anchos y aplastados, escocias prominentes que pueden aparecer decoradas con flores de tres pétalos o bolas, y un segundo toro liso o sogueado. Los capiteles pertenecientes a la primera etapa del templo presentan de-

coración vegetal sobria, de hojas planas dispuestas en uno o dos registros y rematadas en punta, en volutas o sosteniendo una bola. Como señaló Carrillo Lista, se inspiran en modelos cistercienses y las encontramos principalmente en los tramos más orientales, sosteniendo los formeros y en las columnas entregas de los muros laterales. En el formero sur del segundo tramo encontramos el único capitel figurado que podríamos considerar protogótico. En él se representan cuatro seres monstruosos con cuerpo de ave, cola de serpiente y rostro humano, que se distribuyen por la cesta de manera simétrica: los dos frontales dándose la espalda y los laterales enfrentados con ellos, compartiendo sus cabezas, que se disponen en los ángulos superiores de la pieza. El relieve es muy volumétrico y el resultado poco naturalista. Los capiteles con palmetas y cardos y los capiteles de la nave, donde se representan respectivamente la Epifanía y la caza de un toro, son ya de factura gótica, mientras que los del coro y los pilares occidentales, a pesar de imitar los

modelos medievales, datan del siglo XIX. En la intervención del siglo XIV se reutilizaron algunos de los capiteles de la primera fase, pero aún así fue preciso realizar piezas nuevas.

En el testero de las naves laterales se debían de abrir sendas ventanas bajo arco de medio punto. La de la nave norte desapareció al abrirse la puerta de acceso a la capilla de la Estrella, pero en la meridional todavía se aprecian en el muro los restos del vano, que se cegó al construirse la sacristía. Como señalamos anteriormente, los cierres laterales del templo conservan parte de los paramentos originales, al menos en el registro inferior. En éste se abren aún algunas ventanas de la primera etapa, con grandes vanos de medio punto y amplio derrame interno, según el modelo y tamaño que presenta la ventana del tercer tramo del muro norte, hoy ligeramente recortada tras la apertura del arcosolio bajo el que se dispone el enterramiento de Rodericus Michaelis (1440).

En el exterior, el elemento más antiguo es el ábside semicircular, hoy flanqueado al norte por la capilla de la Estrella y al lado opuesto por el recinto de la sacristía. Se eleva sobre un doble zócalo de escasa altura y se divide en tres paños mediante un par de columnas entregas que recorren el muro hasta alcanzar la cornisa. En cada lienzo se dispone una saetera que, como evidencia el tipo de granito de sus sillares, han sido reconstruidas. Las columnas presentan el estilo protogótico que vimos en el interior del templo; constan de basas áticas con plinto elevado y capiteles vegetales sobrios que siguen los modelos de ins-

piración cisterciense empleados en las cestas de las naves. El septentrional cuenta con un único orden de hojas que arranca del collarino. Se trata de una vegetación plana, de vértices puntiagudos, dispuesta muy pegada al núcleo de la pieza, y que sólo se despega de la misma mediante la curvatura de sus puntas. El capitel meridional también dispone la decoración en un único registro. Las hojas sólo se separan de la cesta en su remate superior, donde se remarcan los nervios de sus bordes y la pieza gana volumen al rematarse cada hoja con una bola. El alero, de cobija recta y perfil en nacela, se apoya en canecillos con decoración geométrica: en proa de nave, rematados en voluta o con un rollo en su vértice superior. Al ábside le sigue el tramo recto, cuya factura es del siglo XVI; no obstante, es posible que en su alero se reutilizasen los canecillos geométricos que lo decoraron antes de la intervención moderna. Su testero es liso y en el piñón se dispone una cruz antefija gótica. El muro de cierre de la nave se decora con un rosetón gótico, y en su piñón descansa el característico *Agnus Dei*.

En los paramentos laterales, los restos de la primera etapa se concentran en las partes bajas y medias, hasta una altura aproximada de cinco metros. Según apuntó Soraluce, estos paramentos presentan sillares de factura menos regular y coloración más oscura, que contrastan con los que componen la mitad superior de los lienzos. Ambas fachadas están reforzadas por contrafuertes en correspondencia con los pilares interiores, que las articulan en tramos. Con la construcción de las nuevas cubiertas y la ele-



Arcos formeros



Portada occidental

vacación de la altura de los muros, los citados contrafuertes se aumentaron y se reforzaron uniéndose entre ellos mediante arcos de medio punto, optándose por una solución estructural que en Galicia se empleó por primera vez en la catedral de Santiago, y que de aquí pasó a otros templos románicos de la región. Los aleros de las naves laterales y sus canes son góticos. Al igual que las portadas laterales y occidental, se realizaron en la primera etapa constructiva de la Colegiata, pero hacia las décadas centrales del siglo XIII, en un estilo gótico ya consolidado.

La iglesia coruñesa de Santa María del Campo es una obra tardía, iniciada en un estilo protogótico influido, como demuestran sus capiteles más antiguos, por la sobriedad ornamental propia de los talleres cistercienses. El capitel con las figuras monstruosas ha sido puesto en relación, por algunos investigadores, con los otros dos figurados del templo —con la Epifanía y la caza del toro—, considerando que también serían del siglo XIV. Sin embargo, su factura, su composición y su temática están más próximas al del XII que al gótico pleno. Estas piezas, así como algunos canecillos, presentan similitudes con algunas de las conservadas en la

vecina iglesia de Santiago, pudiendo haber sido realizadas por los mismos maestros, ya que ambos templos se erigieron en el mismo período y estilo. La construcción del templo se terminó estando ya avanzado el siglo XIII. De esta época son sus tres portadas que ya no se incluyen en este estudio porque, si bien conservan ciertos elementos protogóticos, su estilo debe encuadrarse ya dentro del primer gótico gallego. La primera de las muchas reformas que sufrió este templo se dio en la Baja Edad Media, con la construcción de una techumbre abovedada, en el siglo XIV, que transformó interior y exteriormente las naves del templo, su altura y buena parte de su ornamentación, de ahí que el espectador tenga la sensación de hallarse ante una obra medieval, aunque el proceso de identificación y clasificación de sus elementos resulte complejo. El estilo artístico de sus elementos más antiguos, junto con las primeras noticias documentales que tenemos de esta iglesia, nos permiten datar el inicio de su construcción entre el 1200 y 1208.

Bibliografía

BANGO TORVISO, I. G., 1985, II, p. 525; BARRAL RIVADULLA, M. D., 1998, pp. 211- 255; BARRAL RIVADULLA, M. D., 2008, pp. 82-85; BARREIRO FERNÁNDEZ, J. R., 1986, p. 140; BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, B., 1888a, p. 301-304; BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, B., 1888b, pp. 317- 319; BERNÁRDEZ Y GONZÁLEZ, R., 1892, p. 95; CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M., 1960, XXVI, pp. 236- 239; CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M., 1962, pp. 17- 18, 92-101; CARRÉ ALDAO, E., 1936 (1980), V, pp. 524-527; CARRILLO LISTA, M. P., 2005, pp. 79, 603-636; CASTILLO LÓPEZ, Á. del, 1948, p. 17; CASTILLO LÓPEZ, Á. del, 1972 (1987), pp. 253-255; COBAS, V., 1967, pp. 165-173; CONSTELA COSTA, S., 1931, p. 38; CONSTELA COSTA, S., 1981, pp. 1-2; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X., 1995, I, pp. 262-272; FORT Y ROLÁN,

C., 1879, pp. 64-65; FRANCO MATA, Á. (coord.), 2004, I, p. 79; GONZÁLEZ GARCÉS, M., 1987, pp. 401-411; IGLESIA GONZÁLEZ, A. de la, 1883, p. 327; LAMPÉREZ Y ROMEA, V., 1922, I, p. 102; LAMPÉREZ Y ROMEA, V., 1908-1908 (1930), II, pp. 204-206; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1964, pp. 49-56; MARTÍNEZ MURGUÍA, M., 1888, pp. 336-342; MARTÍNEZ MURGUÍA, M. y VICETTO, B., 1979, I, p. 337; MARTÍNEZ SALAZAR, A., 1901, pp. 316-318; MENÉNDEZ PIDAL, L., 1960, pp. 15-26; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1973, pp. 294-310; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1975, pp. 7, 27; SÁNCHEZ CHOUZA, J. M., 2008, p. 27; SORALUCE BLOND, J. R., 1983, pp. 14-16; SORALUCE BLOND, J. R. (coord.), 1989, pp. 29-182; SORALUCE BLOND, J. R. y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X. (dirs.), 1995-2010f, VI, pp. 58-59; STREET, G. E., 1914, p. 150; VEDIA Y GOSSENS, E. de, 1845, p. 250; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1996, XI, pp. 205-207.

Iglesia de Santiago

SITUADA EN EL CENTRO HISTÓRICO de la ciudad herculina, junto a la plaza de Azcárraga, la iglesia se levanta en un terreno ya considerado sacro en tiempos del Imperio, como acredita la aparición de aras y lápidas

romanas en las diferentes campañas de excavaciones arqueológicas.

La tradición fecha la fundación de este templo en el siglo X. Tras las invasiones normandas en la costa gallega,

Ábside



el obispo San Rosendo llegaría a tierras coruñesas y fundaría, entre otras, la actual iglesia de Santiago de Coruña. Este origen es defendido por la presencia de un escudo con la cruz de San Rosendo en la fachada principal.

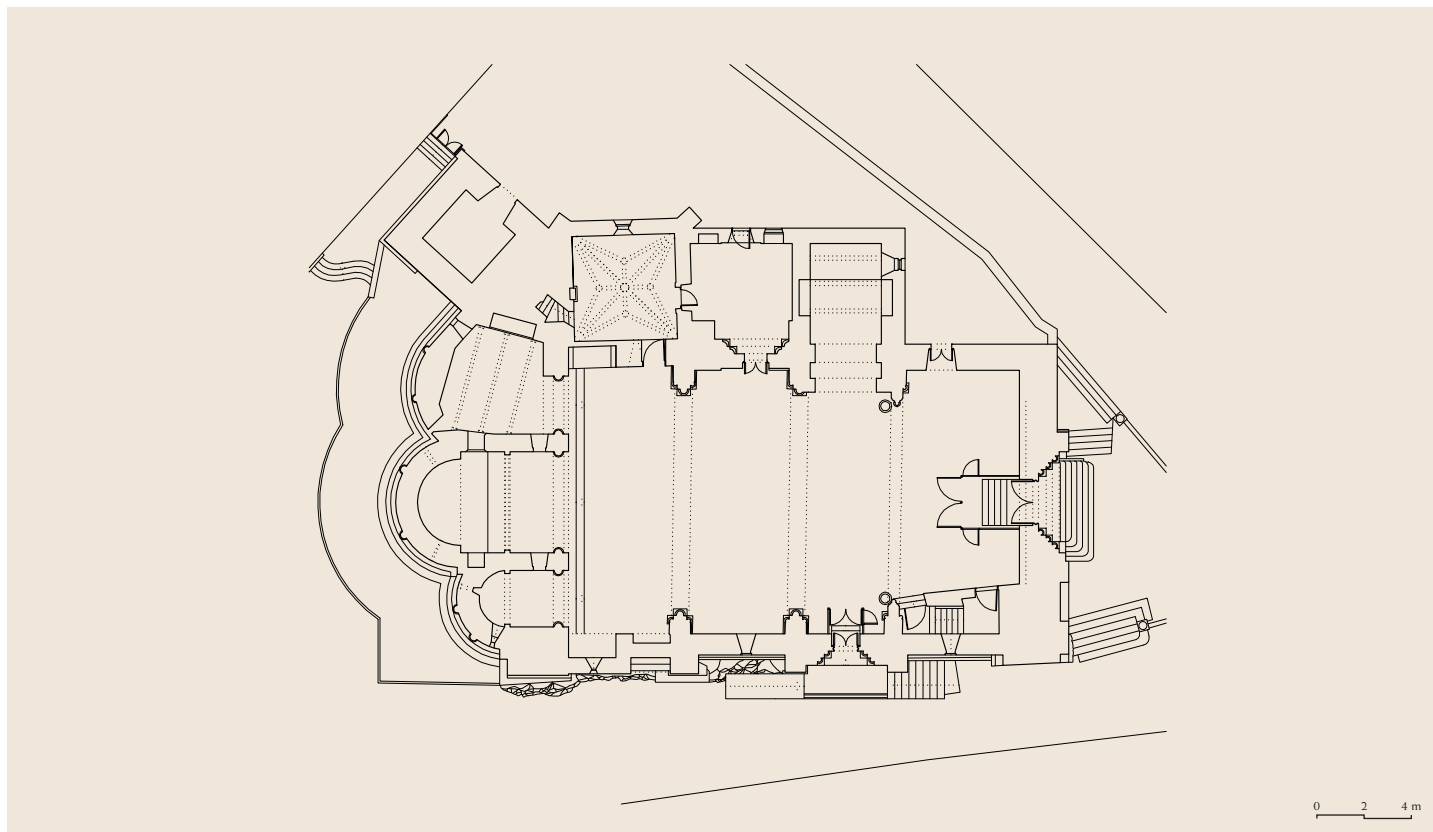
Las noticias documentales que nos permitan conocer la vida e historia del templo en la Baja Edad Media son escasas. La documentación que ha llegado a nuestros días es en su mayoría de los siglos XVII y XVIII. Habitualmente se ha considerado que el primer documento donde se menciona la iglesia coruñesa es la concesión que Fernando II realiza en el año 1161 a la catedral de Santiago de Compostela de la población del Burgo del Faro y de sus iglesias. Sin embargo, Barral Rivadulla considera que este documento hace referencia a la iglesia de Santiago de Burgo de Faro y no al templo con la misma advocación en A Coruña. Aceptada esta hipótesis, el primer documento donde es mencionada la iglesia de Santiago es la donación que Urraca Pérez hace al monasterio de Sobrado en 1218: *terciam partem integram illius domus quam habeo in Crunia, in illa rua quae est circa Ecclesiam S. Jacobi*. En el relato del viaje de Abu-abd-Mohamed-al-Edisi (ca. 1100-1150) encontramos mencionada la iglesia: "luego se pasa el castillo de Faro, que es muy importante y mantiene vestigios de una iglesia notable". Lo descrito en el libro del viajero parece más una

descripción de los restos altomedievales que del edificio que hoy conservamos. De este modo, la actual iglesia de Santiago sería una reconstrucción de una antigua fábrica que, para la autora citada, se produciría en paralelo a la fundación de la villa en 1208.

La importancia de la parroquia en la vida de la villa está acreditada por la celebración en el edificio de reuniones del Concejo hasta el siglo XV, en el que se construyen las casas consistoriales. Ligado a la iglesia está un hospital de peregrinos regido por un religioso de Santiago, construido en el primer tercio del siglo XV por Juan Ferreño, jurado de la villa, según se recoge en el testamento de Teresa Gómez de 1430. En la iglesia también se instala un importante número de cofradías, como acredita el libro de fábrica más antiguo, con fecha de 1521. Finalmente, una serie de tres testamentos correspondientes al siglo XV contienen solicitudes de inhumación en el interior del templo.

La planta actual de la iglesia se encuentra muy modificada por las intervenciones llevadas a cabo en ella desde el siglo XV. En origen tendría planta de tipo basilical con tres naves y tres ábsides, al modo de las iglesias monásticas gallegas, como Santa María de Sar. En el siglo XV se produce una fuerte alteración en la fábrica románica. La estructura original de tres naves se reduce a una planta de

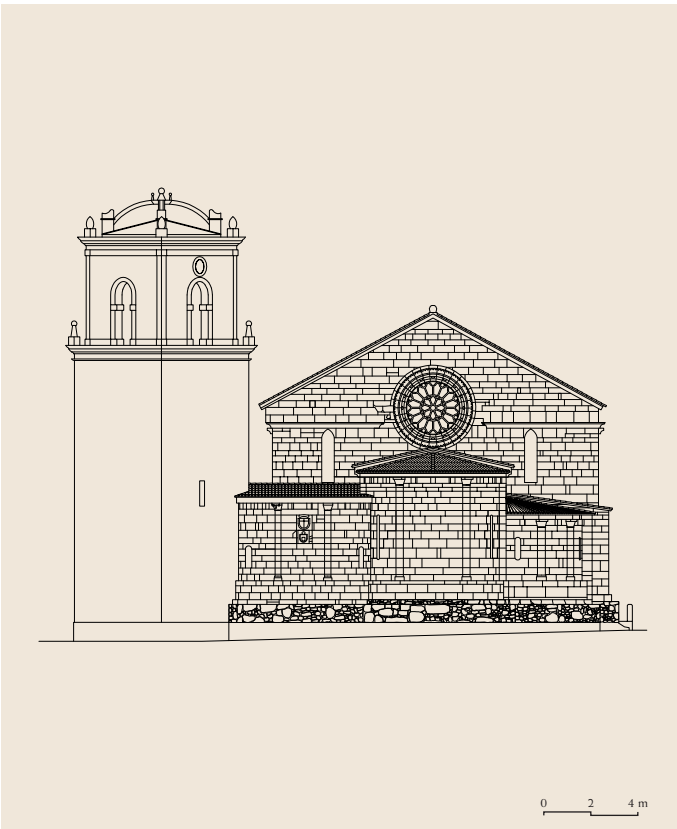
Planta





Alzado norte

Alzado este



Alzado oeste



una sola nave y capilla mayor poligonal. La nave se divide en cuatro tramos marcados por arcos doblados apuntados de perfil triangular

Como en otras fábricas gallegas, es la zona de la cabecera la que concentra los restos de tiempos del románico. Las capillas se sobreelevan con respecto al nivel de la nave. Su planta se compone de un tramo recto, cubierto con bóveda de cañón, y otro semicircular en el fondo, cubierto por bóveda de cascarón. El acceso a las tres capillas se realiza por arcos de medio punto doblados.

El arco doblado de la capilla del lado del evangelio descansa sobre columnas entregas con capiteles de tradición románica. Los fustes, altos y esbeltos, se forman por tambores coincidentes con las hiladas de los sillares. Las basas son áticas y sobre los capiteles los cimacios, de grandes dimensiones, se cortan a bisel y se unen por la inclusión de una línea de imposta que recorre la capilla. Los capiteles desarrollan decoración vegetal estilizada rematada con *crochets* de clara influencia compostelana. Los motivos vegetales del capitel derecho recuerdan el hacer

del Maestro Mateo en los últimos tramos del triforio de la catedral compostelana. En el interior del ábside, en el paño del fondo, se abren dos saeteras abocinadas a cada uno de los lados. En la intersección de las bóvedas de cascarón y de medio cañón, se encuentra un arco de descarga moldurado, apeado sobre ménsulas. La decoración de las ménsulas y la sección del arco llevan a pensar en una intervención en la obra de mediados del siglo xv.

La capilla de la epístola presentaba en su arranque una disposición análoga a su homóloga en el lado del evangelio. Las reformas de los siglos xvi y xvii han alterado sustancialmente su planta. El acceso conserva su apariencia románica, con arco doblado sobre dos columnas adosadas. Los capiteles presentan decoración vegetal con dos niveles de acanto con hojas lisas, a excepción del capitel sur, que desarrolla florones en los remates. Basas, fustes y cimacios repiten los modelos vistos en la capilla norte. La visión actual de las columnas muestra que la norte es más corta, debido con toda probabilidad a las modificaciones en la fábrica del xv. Los vanos internos se encuentran tapiados.

Interior



El tránsito a la capilla mayor se realiza por un arco doblado igual a los presentes en las capillas laterales. Su profundidad es mayor y en el tramo cubierto con medio cañón un arco fajón moldurado divide la bóveda en dos. El arco que marca la intersección de las bóvedas de cañón y de cuarto de esfera descansaría, según De la Iglesia, en columnas con capiteles. Esta afirmación no puede ser comprobada por la presencia de un retablo. El diseño de las columnas es análogo al de las ya vistas. Los capiteles con decoración vegetal son los más dañados del conjunto, lo que impide hacer una descripción pormenorizada. Como en el lado de la epístola, los vanos del muro de cierre están tapiados. Cimacios e imposta son de nueva factura pero siguen el diseño de la capilla del evangelio. En origen, los ábsides estarían comunicados entre sí por dos pequeñas puertas que en la actualidad se encuentran cegadas.

En su visión exterior, apreciamos como de nuevo el espacio de la cabecera es el menos alterado con respecto a la fábrica original. Los ábsides se dividen en tres secciones separadas entre sí por columnas con basas áticas adosadas al muro y elevadas sobre un basamento que recorre los tres ábsides. El de la epístola, correspondiente a la capilla de San Miguel, es el más alterado por la obra moderna pero conserva la estética de la iglesia primigenia. Los escudos empotrados en la pared dan muestra de la campaña de reforma del siglo XVI. Bajo el alero se distribuye un grupo de siete canecillos. De todos ellos, los cuatro más cercanos a la capilla mayor pertenecen a la iglesia románica: uno de ellos presenta decoración antropomorfa, de difícil interpretación por el efecto de la erosión, y los tres restantes zoomorfa, con la inclusión de un caballo y dos felinos. Los capiteles desarrollan formas vegetales, destacando uno por su clara filiación compostelana al presentar hojas pegadas a la cesta rematadas por *crochets* y con los ejes decorados con perlado característicos de finales del siglo XII.

El hemicyclo de la capilla central ve recorrido su alero por canecillos. En el tramo recto éstos desarrollan decoración geométrica, mientras que en el hemicyclo se alternan las formas antropomorfas y de animales. Destacan entre los antropomorfos la presencia de contorsionistas, y entre los zoomorfos un buey en el extremo sur que se relaciona estilísticamente con las mochetas que sostienen el tímpano de la portada. Las semicolumnas presentan capiteles vegetales sencillos con recuerdos santiagueses.

En el lado del evangelio se sigue la pauta dada por la capilla mayor. Los canecillos representan cabezas humanas. En sus muros se abren dos pequeñas saeteras. Los capiteles siguen los modelos vistos en la capilla mayor.

En el testero de la iglesia se abren dos ventanas apuntadas y un rosetón de época gótica.



Capitel del ábside norte

En el muro norte de la nave aparecen canecillos antropomorfos, geométricos y zoomorfos. En el primer tramo de la nave se abre una ventana con arco de medio punto moldurado, apeado sobre columnas monolíticas con capiteles vegetales y basas áticas sobre podio. Bajo la ventana destaca la presencia de un arcosolio con yacija de época gótica.

La portada del paño norte se abre en la sección central del muro y se organiza con un arco de medio punto con chambrana ligeramente moldurada y dos arquivoltas con abundante decoración escultórica, apeadas en cuatro columnas con capiteles vegetales y basas con garras. El acceso se realiza por medio de una escalinata. En el tímpano se representa el Cordero Místico, apoyado sobre dos cabezas de becerro emparentadas estilísticamente con los canecillos de la capilla mayor y la absidal del lado del evangelio. El *Agnus Dei* está enmarcado por un festón de decoración vegetal estilizada y con dos rosetas a ambos lados. Tanto el estilo como la composición recuerdan al tímpano con el mismo tema de San Pedro de Fóra, en Santiago de Compostela.

Las columnas de la portada se distribuyen en grupos de a dos. Los capiteles vegetales presentan un desarrollo estilizado característico del tardorrománico. El capitel interior del lado izquierdo se pone en relación directa con el presente en la capilla absidal del evangelio, con hojas de eje perlado. Las jambas se decoran con flores tetrafolias entre boces. En su conjunto, los elementos decorativos son los característicos del paso de los siglos XII al XIII y se aprecia una clara inspiración en las obras desarrolladas por el Maestro Mateo en la catedral de Santiago de Compostela.

En la fachada occidental destaca el pórtico bajo un gran rosetón y un arco sepulcral del período gótico en el extremo izquierdo de la fachada. Para acceder al templo



Alero del ábside sur



Portada norte

por esta portada se construyó una escalinata. El conjunto de la fachada presenta remodelaciones en distintos momentos históricos. El lienzo derecho del muro es más sencillo, a base de sillares lisos, lo que ha llevado a pensar en una profunda remodelación de esta zona. Para Barral Rivadulla, un pequeño resalte en la línea del muro podría indicar que en esta zona nacerían torres. En el lado septentrional destaca un escudo con las armas de Castilla y León por duplicado de época moderna, y con una cruz central con venera a los pies. Algunos autores consideran que estamos ante la cruz de San Rosendo, fundador mítico del templo.

El tramo central, el más monumental, se divide en dos cuerpos, hallándose en el superior un rosetón y en el inferior la portada. La zona alta ha sido profundamente reformada en el siglo XIX. La portada se sitúa bajo una cornisa con canecillos. Bajo éstos, una gran arcada articula el conjunto en cuya clave se aparece Cristo mostrando las llagas. La arcada desarrolla tres arquivoltas, de las cuales dos contienen decoración geométrica, mientras que la tercera tiene veinte ángeles que sujetan objetos de diversa índole, como libros o las *arma Christi*, entre las que se distinguen la corona de espinas, la cruz, la columna, las tenazas y la lanza. Bajo las arquivoltas, un tímpano de época moderna

con un relieve del apóstol Santiago a caballo. A ambos lados de la puerta se disponen estatuas de los apóstoles Juan y Santiago. Éste, con cabellos y barba rizados, se apoya sobre un bastón de peregrino y sujeta una cartela. Bajo sus pies aparece un león representando la sumisión del mal. En cuanto a Juan, lo primero que llama nuestra atención es la distinta factura entre la cabeza y el cuerpo; posiblemente la cabeza haya sido rehecha en época moderna. El santo porta una cartela y un libro con la izquierda, y tiene gesto de señalar con la derecha. Los ropajes son análogos a los que viste Santiago. Ambas estatuas son deudoras de los talleres mateanos.

A ambos lados del acceso se distribuyen columnas acodilladas con fustes monolíticos lisos, basas áticas y capiteles esculpidos. Los cimacios exhiben decoración vegetal de gran carnosidad, reforzada en su impacto por el uso de la técnica del trépano. Los capiteles de las columnas desarrollan decoración vegetal e historiada. En el lado derecho, de Norte a Sur, el primero de ellos representa la escena del sacrificio de Isaac, mientras que los dos últimos son vegetales con decoración muy estilizada. En el izquierdo, se esculpe a Daniel en el foso de los leones, en el primero, al que le sigue decoración vegetal con un ángel, y el tercero confronta dos dragones por medio de



Portada
oeste



Lateral de la portada oeste



Capitel de la portada oeste

los cuerpos y las cabezas, más dos cabezas monstruosas en los extremos del capitel. El tímpano está sujeto por dos ángeles-mocheta influenciados por el Pórtico de la Gloria, especialmente en el tratamiento del cabello y en el perlado de las vestiduras.

Las sucesivas reformas sufridas dificultan la datación de esta portada. La vinculación de la cornisa de la fachada exterior con el Pórtico de la Gloria ha llevado a Valle a datarla en torno a 1230-1240, si bien Yzquierdo postula una fecha más cercana a 1200. Caamaño la lleva a pleno siglo XV por su relación con las iglesias de Santa María y Santiago de Betanzos, a excepción de las figuras de las jambas, que considera pertenecientes a finales del siglo XII. A tenor de la complejidad, y siguiendo lo postulado por Barral Rivadulla, nos inclinamos hacia una datación en el segundo tercio del siglo XIII.

El muro sur de la iglesia es el que se encuentra más alterado por las construcciones añadidas en época moder-

na, quedando oculto en buena parte. Las huellas de la obra medieval aún son apreciables en los cuatro contrafuertes, en la presencia de canecillos de naveta alternados con metopas de decoración cruciforme. La puerta de acceso se encuentra hoy incluida en el espacio de la sacristía. Su perfil apuntado queda encajado entre dos contrafuertes y desarrolla dos arquivoltas en bocel que apean en columnas monolíticas con basas áticas con garras y con capiteles de tipo vegetal, similares a los vistos en la portada septentrional. El tipo de capitel y el apuntamiento del arco son característicos de inicios del gótico.

Finalmente, y volviendo al interior de la iglesia, encontramos una serie de piezas de arte mueble de especial interés. Se trata de dos esculturas y de una pila bautismal.

La primera de las imágenes representa a Santiago sedente. El tipo iconográfico remite a la imagen del apóstol del Pórtico de la Gloria. El canon de la figura, el tipo de pliegue utilizado en los ropajes y su iconografía dúplice

como apóstol y como peregrino llevan a una datación en el siglo XIV. La segunda de las esculturas bajomedievales conservadas en la iglesia de Santiago es una Virgen con el Niño. Para Barral Rivadulla, esta pieza sigue modelos de tradición conimbricense y francesa del siglo XIV.

Tanto la Virgen como el Santiago sedente estarían ubicados originalmente en el altar mayor, como atestigua una visita a la iglesia de 1521.

Una tercera pieza perteneciente al templo coruñés es un Cristo crucificado de la segunda mitad del siglo XIV que en la actualidad se encuentra en el monasterio de Santa María la Rábida (Palos de la Frontera, Huelva).

A mayores de estas tres piezas, cabe destacar la presencia de una pila bautismal en el primer tramo del muro del evangelio. La pila tiene 97 cm de diámetro y su taza está surcada por una serie de arquillos de medio punto que apean en columnas con capitel, todo ello enmarcado por dos cenefas con moldura en bocel. El tipo de decoración arquitectónica lleva a fechar la pila hacia el año 1200.

También se conservan en Santiago de A Coruña dos interesantes muestras del arte funerario gótico gallego, una yacente femenina en el interior del templo y uno masculino en un arcosolio en el exterior del muro sur.

La iglesia de Santiago de A Coruña es una de las más emblemáticas del casco histórico herculino. La iglesia actual, como hemos visto, presenta numerosas campañas de obras, tanto en planta como en alzado, pero su visión actual aún permite apreciar una importante fábrica románica. Los elementos conservados dialogan con otros grandes centros del románico coruñés como la catedral compostelana en su última fase, donde la impronta del Maestro Mateo se irradia por toda la geografía gallega.

Texto: JCL - Fotos: JNG - Planos: ELP

Bibliografía

BARRAL RIVADULLA, D., 1995, pp. 226-238, 1998, pp. 160-210, 2006, pp. 115-138; CARRÉ ALDAO, E., s. a. (1980), pp. 249-250; CASTILLO LÓPEZ, Á. del, 1987, p. 521, 1948, p. 16; CHAMOSO LAMAS, M., GONZÁLEZ, V.



Pila bautismal

y REGAL, B., 1979 (1973), p. 501; COAG, 1983, pp. 17-21; IGLESIA GONZÁLEZ, A. de la, 1861, pp. 290-293; IGLESIA GONZÁLEZ, A. de la, 1862 pp. 129-131 y 161-164; IGLESIA GONZÁLEZ, A. de la, 1884 pp. 109-111; MOLINA TABOADA, C., 1982; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1975, pp. 71-84; SORALUCE BLOND, J. R. y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X. (dirs.), 1995-2010f, VI, pp. 60-61; VALLE PÉREZ, J. C., 1984, pp. 291-353; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1993, pp. 131-132.

Museo Arqueológico e Histórico "Castelo de San Antón"

EN 1960 EL MINISTERIO DE LA GUERRA cedió al Ayuntamiento de A Coruña el Castillo de San Antón, una fortaleza construida en 1588 en un islote próximo a la Ciudad Alta coruñesa, sobre los restos de un antiguo lazareto. La Comisión de Monumentos propuso destinar

el inmueble a Museo Arqueológico Provincial, institución que se creó por decreto el 24 de septiembre de 1964. El arquitecto Pons Sorolla fue el encargado de acondicionar el inmueble, y el 5 de octubre de 1968 el nuevo Museo abrió sus puertas bajo la dirección de José María Luengo.

VIRGEN Y SAN JUAN

En la planta alta del Museo, en la Capilla de la Casa del Gobernador, se conservan las imágenes de la Virgen y san Juan procedentes de un grupo escultórico que representaba una *Deesis*. Ambas piezas (que ingresaron en la colección por compra a un anticuario) son de bulto redondo y presentan idénticas dimensiones: 65,5 x 14 x 9 cm. Su parte posterior fue ahuecada para aligerar el peso y evitar fisuras derivadas de la dilatación de la madera. Santa María viste una túnica que cae en pliegues ovalados marcando las rodillas; sobre éstas la túnica queda oculta bajo una suerte de sobrepelliz muy corta con un profundo pliegue triangular que parece querer individualizar sus piernas. Al cuello ata un manto que cae sobre su espalda y descubre los brazos: el derecho cruzado a la altura del pecho y el izquierdo dobla-

Virgen



San Juan



do llevando la mano al rostro en gesto típico de dolor. La cabeza se cubre con un velo blanco, muy retirado de la cara y someramente animado con pliegues anchos y planos. Los ropajes han perdido buena parte de su policromía en verde, azul, ocre y oro, quedando al descubierto la imprimación en óxido. La vestimenta de san Juan se compone también de una túnica que cae con idéntico plegado al de la Virgen, sobrepelliz corta que marca las piernas mediante un pliegue oval profundo, y manto retirado recogido a la altura de los codos, dejando a la vista el brazo izquierdo, con el que sostiene un libro. La extremidad superior derecha se ha perdido. Nuevamente la policromía se halla muy deteriorada, aunque se perciben tonos azules, verdes y ocre, además del rojo de la capa inferior.

Los grupos del Calvario fueron, junto con los Crucificados y las imágenes de la Virgen, una de las representaciones más extendida de la imaginería románica, aunque su mayor difusión se dio durante los siglos XIII y XIV. En Galicia la *Deesis* más antigua es la conservada en Santo Antoño de Toques (A Coruña), de estilo románico. Las restantes conocidas pertenecen ya a siglos posteriores y son obras góticas. En los Calvarios de la época, tanto la Virgen como san Juan tienen una iconografía fijada: santa María se representa agarrando o cruzando las manos a la altura del pecho, mientras que san Juan porta el libro en su mano izquierda y apoya el rostro en la derecha como muestra de dolor. Ambos recogen el manto bajo sus brazos, ocultando parte de su anatomía y dejando entrever sólo parte de la túnica. Esto constata varias anomalías en las piezas que estamos analizando. En primer lugar, llama la atención que la imagen de la Virgen reproduzca la pose propia del Evangelista. Esto puede deberse a una intervención más o menos reciente en la que se rehicieron las extremidades superiores de la pieza. La posición que vemos en esta figura es la que sin duda tuvo san Juan antes de perder el brazo derecho, tal y como nos indica la inclinación de su cabeza. En esta escultura los pies también pueden ser de una intervención posterior. Tampoco se corresponden con las representaciones románicas conocidas la disposición de los mantos, mientras que las prendas cortas son extrañas en esta época.

Estas irregularidades dificultan la filiación y datación de las piezas, que no tienen parangón en Galicia y podrían estar emparentadas con talleres leoneses del siglo XII.

Texto: PPG - Fotos: JNG

Bibliografía

GUDIOL RICART, J. y COOK, W. S. C., 1950, VI, pp. 357-358, 380, 385; LÓPEZ GÓMEZ, F. S., 1994, pp. 3-6, 45-46; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995, X, pp. 482-483.

Colección Barbagelata

ES UNA COLECCIÓN PRIVADA iniciada en los años ochenta de la pasada centuria. Está formada en lo esencial por obras de épocas antigua y medieval, y la componen en la actualidad alrededor de doscientas piezas, de carácter dispar, adquiridas en los mercados español, europeo y estadounidense. Tiene como uno de sus objetivos prioritarios, en lo que al segundo ámbito cronocultural citado se refiere, propiciar o conseguir el retorno a España de obras que aquí se produjeron o que en este territorio tuvieron protagonismo histórico-cultural. Las consideradas estilísticamente románicas se analizan conjuntamente por primera vez en esta publicación.

1 VIRGEN CON EL NIÑO

Cronología: mediados del siglo XII

Material: madera

Dimensiones: 76 x 18 x 17 cm

Es una escultura de bulto redondo y de considerable tamaño, tallada en un bloque de madera que, originalmente, debió de estar policromada. Iconográficamente responde al tipo de tradición bizantina denominado *theotokos* en el que la Virgen, sentada, actúa de trono real para Cristo, que se sienta, a su vez, sobre su regazo.

La figura llama la atención por la rígida frontalidad con la que se compone y que surge de la adaptación a un esquema simétrico casi absoluto. Su hieratismo está reforzado, además, por un sometimiento casi total al bloque rectangular de madera que origina la escultura y que no permite, siquiera, que los brazos de ambas figuras se separen de la materia prácticamente en ningún momento. De hecho, los brazos de la Virgen se sitúan sobre la rodilla de Cristo, el derecho, y el izquierdo sobre el brazo del mismo lado. A pesar de este contacto no existe ningún tipo de relación visual entre ambas figuras cuya rigidez les obliga a mantener una mirada fría y distante puesta en el infinito.

La talla se caracteriza por las fuertes desproporciones entre las partes del cuerpo, que no son en ningún caso fruto de la impericia del escultor sino de una utilización modal del estilo. De esta forma se potencia el tamaño de ciertas partes, como las cabezas, los ojos o las manos con el fin de reforzar su expresividad.

El torso y las extremidades se alargan y se estrechan de forma antinatural para alejar a las figuras de la realidad, reforzando de esa manera el carácter espiritual de una obra

que lo que busca es convertirse en una muestra efectiva de la divinidad.

La cabeza de la Virgen es de forma ovalada, con el pelo en casquete ceñido con una fina diadema. En los rasgos faciales destacan la frente corta, la fuerte exoftalmia, la nariz potente y la boca pequeña y cerrada. Se viste con una túnica y un manto que se recoge sobre los hombros con un triple ribete y un medallón circular. Los paños forman un sinfín de pliegues esquemáticos convencionales, organizados de forma concéntrica o recogidos en haces esquemáticamente distribuidos en la parte baja. Están realizados con una técnica muy plana, casi como incisiones, que parece imitar las artes del metal. Este tipo de plegado ha llevado a relacionar esta pieza con la producción de la

Virgen con el Niño



denominada escuela de Chartres de mediados del siglo XII, aunque la fría rigidez y simetría de la composición pueden ser fruto de la influencia bizantina llegada a través de la Alemania otoniana, donde la producción artística estaba marcada fuertemente por la tradición bizantina desde el siglo anterior.

Texto: VNF - Fotos: JNG

Bibliografía

FERBER, S., 1969, pp. 13, 29; FORSYTH, I. H., 1972, p. 192.

2 VIRGEN CON EL NIÑO

Cronología: segunda mitad del siglo XII

Material: madera

Dimensiones: 58 x 20 x 14 cm

Se trata de una escultura de bulto redondo que representa a la Virgen María con el Niño Jesús bajo el tipo iconográfico más tradicional de *Sedes Sapientiae*. Su estado de conservación es bueno a pesar de haber perdido tanto la policromía como la imprimación previa que seguramente tuvo.

María se encuentra sentada sobre un sencillo escaño sosteniendo a Cristo entre sus piernas, de modo que ella misma hace la función de trono para su hijo. Está en una posición totalmente frontal y sometida al bloque de madera que la origina y del que únicamente se separa su mano derecha, que se adelanta para mostrar un fruto o algún tipo de "don" al Niño. Su cabeza está cubierta por un velo que enmarca el rostro y cae sobre la espalda formando unos sumarios pliegues de poco relieve. Sobre él, una corona de considerable presencia labrada en el mismo bloque de la imagen, como solía ser habitual. En su cara destaca la nariz larga y prominente y una fuerte exoftalmia.

Su cuerpo se cubre con una túnica sólo perceptible en la parte inferior, donde deja visibles las puntas de los pies. Sobre ella, un manto que cubre los hombros y la espalda, y se recoge sobre las piernas generando suaves pliegues, paralelos sobre el torso y concéntricos sobre las rodillas. Su brazo izquierdo, oculto por el manto, deja ver únicamente su mano, apoyada sobre la rodilla y sujetando lo que parece ser una filacteria, un elemento bastante excepcional en este tipo de iconografía mariana.

La figura de Cristo se sitúa centrada con respecto al eje de la escultura y no establece ningún tipo de relación con su madre más que la de sentarse sobre ella. Se encuentra, de hecho, totalmente frontal y tiene, como su madre,



Virgen con el Niño

la mirada puesta en el infinito. Su cabeza, cubierta con una melena corta de mechones apenas insinuados, tiene un rostro muy similar al de la Virgen, con los ojos abultados, la nariz grande y la boca pequeña y cerrada. Se viste con una túnica que únicamente forma tres pliegues curvos sobre sus piernas y sostiene un libro con su mano izquierda mientras bendice con su derecha.

Su estilo denuncia una factura en la segunda mitad del siglo XII, dadas las características que presenta de fuerte hieratismo, frontalidad y sometimiento al bloque que sólo permite a uno de los brazos de la Virgen invadir el espacio del espectador. A esto habría que unir la falta total de relación entre las dos figuras y la expresión exenta de naturalismo que se centra únicamente en los grandes ojos de mirada perdida que buscan alejar las figuras de la realidad material del fiel y transmitir así la idea de una divinidad

poderosa y deshumanizada, propia de los primeros siglos medievales.

Texto: VNF - Foto: JNG

Bibliografía

FERNÁNDEZ LADREDA, C., 1989, pp. 15-27.

3 VIRGEN SEDENTE

Cronología: primeras décadas del siglo XIII

Material: madera con restos de policromía

Dimensiones: 66 x 17 x 11cm

Escultura en madera de bulto redondo de la Virgen María sentada sobre un sencillo trono cuadrangular. Ha llegado hasta nosotros prácticamente desprovista de la policromía que originalmente debió de tener, y de la que sólo quedan pequeñas lagunas en el rostro y el cuello. Ha perdido asimismo la figura de Cristo –que se sentaría sobre sus rodillas–, el brazo derecho –con el que le debería de ofrecer algún tipo de don– y el antebrazo izquierdo y su mano –con el que, seguramente, sostendría al Niño–. Pertenecería, por tanto, al tipo iconográfico denominado *theotokos* en el que la Virgen actúa, simbólicamente, como trono de Cristo, presentado así como rey ante los fieles.

La cabeza se cubre con un velo corto bajo una corona, y el cuerpo con una túnica que se ciñe en la cintura con un cingulo en forma de T. Sobre los hombros lleva un manto que cubre la espalda y se abre sobre el torso, dejando ver los brazos, para luego recogerse sobre las piernas, cubriéndolas hasta la pantorrilla y generando gruesos pliegues sobre las rodillas. Bajo él vuelve a verse la túnica, que se arremolina sobre los pies dejando libres sólo sus puntas y formando también pliegues metálicos y quebrados.

El rostro, dispuesto frontalmente, al igual que el resto del cuerpo, tiene la mirada puesta en el infinito, pero con rasgos proporcionados y naturalistas que buscan transmitir dulzura.

A pesar del rígido hieratismo de la imagen, ceñida a los tipos más antiguos de Virgen Sedente con el Niño, en este ejemplo se entrevén ya pequeñas notas de naturalismo en los paños que, a pesar de su pesadez, se pliegan de forma realista bajo el cinturón o en las piernas y dejan entrever la anatomía al marcar las rodillas. Todo esto, unido al tímido naturalismo del rostro, permite situar esta pieza en el siglo XIII, probablemente en sus décadas iniciales.

Texto: VNF - Foto: JNG



Virgen sedente

Bibliografía

FERNÁNDEZ LADREDA, C., 1989, pp. 15-27.

4 VIRGEN CON EL NIÑO

Cronología: segundo o tercer tercio del siglo XIII

Material: madera policromada

Dimensiones: 75 x 28 x 16 cm

Se trata de una escultura de considerable tamaño que representa a la Virgen con el Niño, siguiendo el tipo iconográfico denominado Trono de Majestad o *Sedes Sapientiae* en el que María, coronada como reina actúa a su vez como solio de Cristo, que se sienta en su regazo. La talla, reali-



Virgen con el Niño

zada en madera, ha perdido buena parte de su policromía original conservándose, posiblemente con retoques posteriores, en los rostros y manos de ambas figuras y sobre las vestiduras, donde se observan todavía amplias zonas de dorados que darían a la escultura una imagen de riqueza y la envolverían en un aura de realeza y divinidad.

La Virgen se sienta sobre un sencillo y estrecho trono rectangular, levanta su brazo derecho ofreciendo un fruto al Niño con su fina y alargada mano, siguiendo una receta habitual de este tipo iconográfico. Su brazo izquierdo, pegado al cuerpo, se dobla para sujetar la figura de Cristo, que se sienta sobre su rodilla. Su cabeza se cubre con una toca que le enmarca el rostro y se recoge en su cuello mientras se despliega por la parte trasera cubriendo el pelo. Sobre ella una corona en forma de aro cilíndrico que, como la toca, está sobredorada. Sobre el cuerpo lleva

una túnica con restos de policromía roja y, sobre ella, un manto azul que cubre su hombro y brazo izquierdos para recogerse sobre las piernas formando plásticos y quebrados pliegues sobre las pantorrillas. En la parte inferior de la figura, bajo el manto, resurge la túnica, que se arremolina en pliegues metálicos sobre los pies de los que únicamente entrevemos las puntas de los zapatos. Su rostro, a pesar de la frontalidad que caracteriza a este tipo de imágenes, se ladea ligeramente al tiempo que se llena de una expresión de dulzura y cercanía humana. Esta expresividad se consigue a través de unos rasgos proporcionados en los que ya no se exagera el tamaño de los ojos y por la leve sonrisa que se esboza en los labios.

Por su parte, el Niño se sitúa también en una posición frontal, bendiciendo con su mano derecha, siguiendo los tipos tradicionales. Sin embargo, en su expresión facial, de rasgos proporcionados y expresión serena, se advierte ya una evolución hacia postulados naturalistas de la escultura bajomedieval. Se cubre con una túnica que sólo deja visibles, además de las manos, las puntas de los pies, y sobre la que quedan abundantes restos de pigmentos dorados.

Una datación en el segundo o tercer tercio del siglo XIII parece la más adecuada para una talla en la que, a pesar de responder a un tipo tradicional románico de imagen devocional de la Virgen con el Niño, se aprecian importantes rasgos del naturalismo gótico. Éste se percibe no sólo en la expresión facial y en la transmisión de los sentimientos, sino también en el tratamiento realista de los paños que caen y se pliegan de forma natural, generando zonas de clarooscuro que contribuyen a dar volumetría a la figura y a liberarla del bloque de materia que la ha originado.

Texto: VNF - Foto: JNG

5 VIRGEN SEDENTE

Cronología: segunda mitad del siglo XIII

Material: madera

Dimensiones: 54 x 17 x 9 cm

Se trata de una escultura de bulto redondo de tamaño medio que originalmente debió de representar a la Virgen entronizada con el Niño. Desgraciadamente ha perdido buena parte de la zona inferior frontal, donde se encontrarían sus piernas y donde se sentaría la figura de Cristo, que también ha desaparecido. De sus dos brazos, también perdidos, sólo se intuye el izquierdo, labrado en el bloque y oculto por el manto con el que se cubre el torso de la Virgen. Éste tiene un ribete liso tanto en el cuello como en sus laterales, que se unen mediante un broche rectan-



Virgen sedente

gular. El paño forma, por zonas, pliegues redondeados en zigzag.

La cabeza, bastante grande en proporción con el cuerpo, destaca, sin embargo, por unas proporciones naturalistas y una factura que tiende también a un realismo de corte idealizado. Está tocada con una corona que ciñe un velo que le cubre el pelo y cae sobre la espalda. Los arcos superciliares, muy marcados, enmarcan unos ojos almendrados cuya policromía, perdida, habría conseguido una mirada expresiva complementada por la sonrisa que parece esbozar su boca.

Este naturalismo incipiente que parece anunciar el espíritu del gótico invita a situar la factura de esta pieza en la segunda mitad del siglo XIII.

6 CRISTO EN MAJESTAD

Cronología: último tercio del siglo XII o inicios del XIII

Procedencia: Cataluña

Material: madera policromada

Dimensiones: 45 x 16 x 6 cm

Pieza de madera policromada, parcialmente astillada en la parte inferior y despintada en las partes prominentes de las piernas, en el libro abierto, hombro y parte de la testa. No obstante, el estado de conservación general es bueno y la capa de pintura no muestra en los desconches otros niveles cromáticos subyacentes, de lo que cabe inferir que los colores que aún exhiben son los primeros y originales.

Representa a Cristo entronizado y coronado, como Majestad celeste, con el libro de la Vida abierto y sostenido sobre el muslo izquierdo y gesto de bendición con la mano diestra. La posición de todos los extremos anatómicos es hierática, el rostro frontal e inexpresivo, como es norma, y sólo caracterizado por la pintura que aún presenta, y corona cilíndrica sobre la testa. El dorso de la pieza es completamente plano. Aunque se trata de una figura de bulto exento, la brevedad de la base con respecto a la proyección vertical asevera que la pieza se ejecutó para ir insertada por su espalda sobre una superficie plana. Así, se corresponde en tipología y morfología con los Cristos en Majestad que centran desde su mandorla algunos frontales de altar catalanes de origen pirenaico, ejecutados en la segunda mitad del siglo XII e inicios del siglo XIII.

La semejanza formal con la *Maiestas* del frontal de Santa María de Taüll (MNAC, ca. 1200) es explícita, más que con su homólogo del frontal de Sant Pere de Ripoll (Museu Episcopal de Vic). Las piezas de Taüll y de la colección Barbagelata presentan cabello en el centro de la frente, barba y bigote en resalte, túnica talar –lisa en la colección y con engarces tallados en Taüll–, capa cubriendo el hombro derecho apenas y cayendo hasta el vientre sobre el izquierdo –con pliegues en cascada en Taüll y en ondas concéntricas en Barbagelata–, los mismos pliegues paralelos y concéntricos en las piernas de ambas piezas, aunque con una sobrecarga gráfica en el caso de la talla del MNAC, y pies descalzos sobre el escabel, casi amputado en la obra de la colección, cuyo trono, además, carece de cualquier caracterización. Las dimensiones de la pieza conservada en A Coruña son sensiblemente menores que las de Taüll, aproximadamente un tercio más reducido.

Se puede aseverar con seguridad la progenie pirenaica, dentro de la diócesis de Urgell, de la pieza de la colección Barbagelata. Obviamente, en origen centraba un frontal de altar, que cabe presumir ocupado también



Cristo en Majestad

por el colegio apostólico. Las limitadas dimensiones de la pieza deben proyectarse virtualmente al conjunto del frontal. Así, resultaría una tabla de tamaño limitado, adherida al frente de un altar también magro. Además, las tasadas habilidades escultóricas del anónimo autor apuntan también a un promotor que no alcanzó a recurrir a un artífice más excelente, acaso por limitación de recursos. Uno y otro argumento apuntan, pues, hacia un altar parroquial, mejor que canonical o monástico, para presuponer el primer destino de esta obra que ha debido de circular por el mercado de antigüedades desde la primera década del siglo XX, momento en que eclosionó el interés comercial por el arte románico catalán, en general, y pirenaico, en particular.

Texto: GBV - Foto: JNG

7 CAPITEL CON FIGURACIÓN

Cronología: décadas centrales del siglo XII

Procedencia: Sudoeste de Francia

Material: arenisca

Dimensiones: 24 x 21 x 18 cm

Capitel labrado a cincel que presenta perfil tronco-cónico con pronunciada inclinación en la mitad superior, collarino grueso, conformado por un bocel único, superficie superior completamente plana y visible en ausencia del cimacio. La parte posterior carece de labra y el tercio superior del lado derecho también. Estos costados lisos confirman que se trata de un capitel de codillo, ejecutado para rematar una columna de recodo.

La pieza presenta figuración en tres de sus caras: una figura humana en el centro de la frontal y sendos leones rampantes en las laterales. El personaje ha perdido sus brazos, que acaso se extendían hacia las fauces de las fieras. Adolece de una cabeza desproporcionadamente grande, que acaso lo fuera menos cuando se observaba la pieza elevada, en el remate superior de un fuste. La testa se dota con largos mechones de cabellos a ambos lados del rostro, definidos por líneas ondulantes paralelas, amplia melena que no está cubierta por ningún tocado ni oculta ningún atributo específico delante o detrás del cráneo. El rostro está presidido por grandes ojos almendrados con el iris inciso, pómulos marcados, boca fina y prieta y barba recortada. Toda la faz expresa cierta inquietud, acaso por el peligro potencial que implican las fieras de los costados. El hombre presenta ropa talar, de dignidad. La túnica se abre con una costura vertical en el cuello y cingulo en la cintura y faldas plegadas con oficio a ambos lados de unas piernas de rudimentaria definición formal y nula proyección volumétrica. El estado de conservación impide afirmar si los pies estaban en origen descalzos o calzados; en todo caso, descansan en el volumen cilíndrico del collarino.

A ambos lados figuran sendos leones rampantes. El de la izquierda presenta patas definidas, que rebosan el perfil del collarino, y cola con remate alanceolado que pasa bajo el vientre y se vuelve sobre el cuarto trasero; la mitad superior de la bestia se ha perdido como consecuencia de impactos. Lo que queda es suficiente para constatar que la superficie del león aparece ornamentada por una alineación de puntos incisos con punzón. El felino de la derecha tiene sólo perfiladas las patas delanteras, carece de patas traseras, así como de cola. No se labraron porque el destino en esquina de la pieza excusaba su ejecución, dado que esas partes no serían visibles. El cuerpo aparece picado con la misma técnica y fórmula que el de su congénere,



Capitel con figuración

sugiriendo un moteado que los repertorios figurativos románicos atribuían más a los pardos que a los leones. En todo caso, el ejemplar de la derecha sí presenta aún cabeza aunque muy deteriorada. Se reconocen ojos de grandes dimensiones, con el iris perforado como el humano, y boca con dientes formidables.

El espacio que media entre bestias y hombre no está labrado. No hay ningún referente espacial, escénico o episódico. Esta conjugación de figuras induce a considerar que se trata de una posible representación de Daniel en el foso de los leones. El capitel formaba parte de una puerta, o acaso una ventana, con una arquivolta al menos. Su ejecución puede presumirse de las décadas centrales del siglo XII. Más complejo resulta atribuir una procedencia geográfica. Podría provenir de algún templo del sudoeste de Francia, área en la que la abundancia de las representaciones de Daniel está acreditada.

Texto: GBV - Foto: JNG

8 CABEZA ESCULPIDA DE VARÓN

Cronología: segundo cuarto del siglo XII

Procedencia: Île-de-France

Material: arenisca

Dimensiones: 18 x 10,50 x 8 cm

Testa masculina de medianas dimensiones en arenisca porosa, bien conservada, salvo puntuales impactos en la nariz y leve pérdida de perfiles gráficos en la parte inferior



Cabeza esculpida de varón

de la pieza. Carece por completo de rastros de policromía. Está configurada por la labra de un cabello ondulado continuo a lo largo de todo el perímetro esférico sin raya de partición –carencia inusual–, sin orejas visibles, ojos almendrados con el iris marcado por hendidura y leve incidencia en el lacrimal, párpados perfilados abajo y más aún arriba, arcos superciliares elevados y muy finos, nariz recta y menuda con el pliegue de las aletas claramente definido, pómulos redondeados con modelado tenue que provoca una transición mórbida de la sombra, labios juntos muy carnosos, bigote y barba de largos y espesos mechones, que no se estrían en líneas finas de cabellos y, en conjunto, mirada frontal y expresión apática, sin signo de tensiones.

Esta cabeza pudo corresponder a un varón erguido o sentado. En el primer caso, la figura completa no habría asumido una altura excesiva. Por tomar referencias notorias del románico peninsular, cabría suponer dimensiones análogas a las del apostolado en el friso de Santiago de Carrión de los Condes, de Moarves, de la Seo de Zaragoza, de San Martín de Uncastillo o de Lasarte; mayor que los ángeles de la puerta norte de la catedral de Ourense, pero menor que los apóstoles de ese mismo ingreso, los de los portales de San Vicente de Ávila o Sangüesa o los ángeles lanceros de Moradillo de Sedano. Pudiera pensarse, alternativamente, en una figura sedente, homologable en tamaño a la Majestad del pilar de Santo Domingo de La Calzada, la de los tímpanos de San Nicolás de Tudela, Berlanga de Duero o San Miguel de Estella.

Esta pieza no acredita las cotas de definición gráfica de las testas de la portada occidental de Santo Domingo de Silos, del tímpano de los testimonios del mismo monasterio burgalés, de la Majestad de Carrión, de la portada norte de la sede de Lugo, de San Nicolás de Tudela y no digamos del Pórtico de la Gloria. Podría recordar, por el modelaje de sus volúmenes, a uno de los apóstoles de Orense y otro de la puerta oeste de San Vicente de Ávila. Pero aun así, resulta más globular, más tendente al volumen que al dibujo. La imposibilidad de encontrar un parentesco exacto, más allá de las semejanzas genéricas de época, con las labras de las grandes canterías del tardorrománico hispano invita a considerar la posibilidad de un origen foráneo, francés. La aludida carencia de grafismo en los detalles aleja esta obra de las lonjas borgoñonas y, en cambio, traen a la mente obras de Île-de-France, como alguna figura de las dovelas del Portal Real de Chartres, del hastial mayor de Saint-Denis y, más particularmente, del tímpano de la parroquial de Issy-les-Moulineaux, hoy reinstalado como pieza museística. Además de un eventual origen de esa área de la corona de París, puede sostenerse que la pieza fue ejecutada durante el segundo cuarto del siglo XII. Sin duda, procede de una fachada desmantelada o menoscabada, alguna con la severidad de la de Etampes, por poner un caso.

En los relieves de Issy-les-Moulineaux o de Saint-Denis, las cabezas de Cristo aparecen sin coronas, casi exentas delante de un nimbo crucífero. No puede descartarse que la identidad cristológica correspondiera en origen a nuestra pieza, aunque también pudo corresponder a otro personaje de naturaleza religiosa, tal como apóstol o profeta.

Texto: GBV - Foto: JNG

9 PLACA DE UNA CRUZ: SÍMBOLO DE SAN MATEO

Autor: taller de Limoges o hispano (?)
 Cronología: segunda mitad del siglo XIII
 Procedencia: desconocida
 Material: cobre dorado, grabado y esmaltado en *champlevé*. Paleta de color: azul, verde, blanco
 Dimensiones: 8 x 3 cm

Placa potenziada de una cruz que representa una figura alada, grabada en reserva sobre un fondo esmaltado en *champlevé*. No se conserva el dorado. Falta el esmalte en varias zonas. Tiene cuatro perforaciones. El personaje está nimbado, de medio cuerpo, con la cabeza ligeramente de perfil y el cuerpo de frente; el pelo y la barba rizados están



Placa de una cruz. Símbolo de Mateo

trazados con una técnica de puntillado bastante tosca. La figura alada tiene una gran expresividad en los ojos y resalta sobre un fondo de color azul cobalto en el que se aprecian unas formas ovaladas que simulan unas nubes blancas. Entre las alas del personaje un elemento cruciforme en reserva. Un borde blanco enmarca la placa.

Por las características presentadas, este personaje simboliza a san Mateo, el evangelista que estaría situado en el brazo vertical, parte inferior del reverso de una cruz de altar, formando parte del Tetramorfos. Como atributos lleva la aureola circular y las alas desplegadas adaptadas al espacio compositivo, faltándole el libro.

El estilo de la pieza muestra un trabajo bastante rutinario e industrial, tipo formato estándar, que los talleres de Limoges realizaron a partir de la segunda mitad del siglo XIII.

Texto: JGL - Foto: JNG

Bibliografía

MATAS I BLANXART, M. T., 1998, pp. 151-167.

10 FIGURA DE CRISTO CRUCIFICADO EN APLIQUE

Autor: taller de Limoges
 Cronología: primera mitad del siglo XIII
 Procedencia: desconocida
 Material: cobre dorado, grabado y cincelado
 Dimensiones: 17,2 x 15,4 cm

Figura de Cristo en bajorrelieve realizada en una sola pieza de cobre, grabado y cincelado con cuatro perfora-



Figura de Cristo crucificado en aplique

ciones de sujeción. Tiene la cabeza ligeramente ladeada hacia su derecha y los ojos cerrados. Pelo y barba encuadran un rostro oval. Los brazos están en posición horizontal, con las manos abiertas y el pulgar en abducción. Las piernas están juntas y paralelas, la izquierda en parte sobre la derecha. Los pies están abiertos en ángulo.

La figura describe un ligero movimiento. Es de canon alargado y de proporciones armoniosas. Los pectorales, las costillas y el abdomen se hallan muy marcados por el retoque de cincelado, proporcionando un acabado minucioso. De la cadera pende un *perizonium* corto, sujeto por un cinturón de nudo central, decorado con rombos, que cae sobre las rodillas. Los pliegues del *perizonium* son pequeños y oblicuos, de gran plasticidad y elegancia, adaptándose al cuerpo.

Por sus medidas, posiblemente esta obra haya formado parte de una cruz procesional o de una cruz de altar. El estilo de la pieza es elegante y de gran calidad, nos recuerda a la producción de los talleres lemosinos de principios del siglo XIII, como por ejemplo la cruz del Museo Nacional de Thjodminjasain en Reykjavik, o la del Kestner Museum en Hannover.

Texto: JGL - Foto: JNG

Bibliografía

GAUTHIER, M.-M., 1965; THOBY, P., 1953.

11 FIGURA EN APLIQUE: PERSONAJE MASCULINO (¿ARQUETA RELICARIO?)

Autor: taller de Limoges

Cronología: segunda mitad del siglo XIII

Procedencia: desconocida

Material: cobre dorado, grabado y esmaltado en *champlevé*. Paleta de color bastante deteriorada. Se aprecian restos de azul y verde

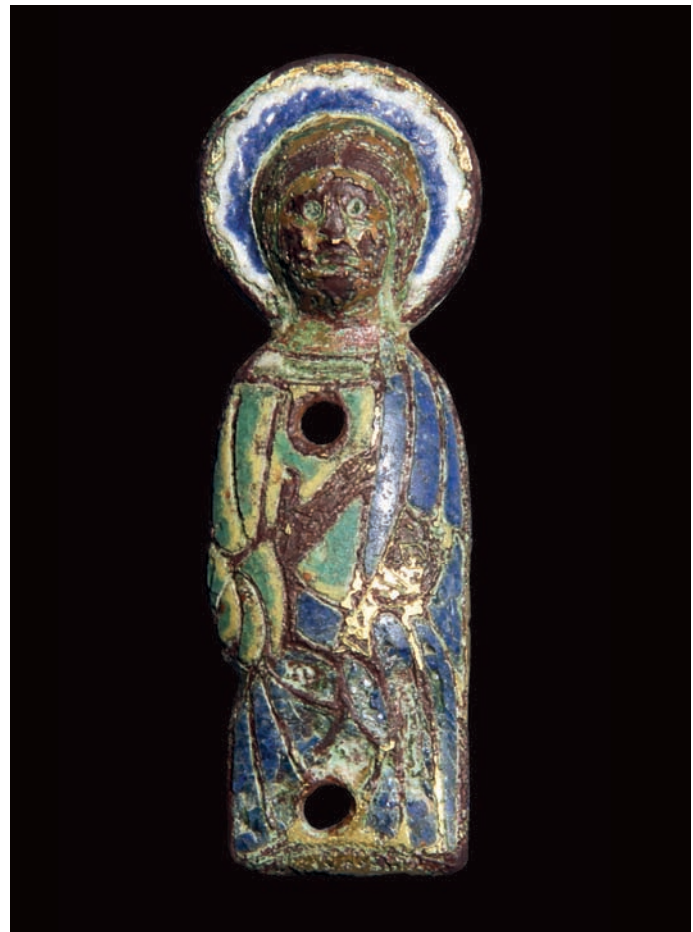
Dimensiones: 8 x 3 cm

Figura en aplique de tres cuartos, de procedencia desconocida. Recientemente adquirida en una galería de antigüedades de Londres, puede proceder de una arqueta relicario.

El aplique es de cobre, repujado, dorado y esmaltado en *champlevé*. Tiene dos perforaciones. El estado de conservación es bastante bueno, aunque le falta esmalte en la parte inferior del manto y presenta restos de oxidación.

Figura rígida, hierática y frontal. Lleva manto y túnica esmaltado en *champlevé* con tonos azules y verdosos. Los

Figura en aplique. Personaje masculino



ojos están también esmaltados en azul claro. Puede ser la figura de un santo o de un apóstol al que le falta el nimbo. Este tipo de personajes en relieve suelen decorar las arquetas relicario de la segunda mitad del siglo XIII, como por ejemplo los apliques de la arqueta de la iglesia de Saint Pantaléon de Lapeau en Corrèze. Responde al tipo de piezas hechas en serie, de factura estereotipada.

Texto: JGL - Foto: JNG

Bibliografía

ARMINJON, C. y CHAVENT, M., 1995, p. 39

12 CRUZ DE MADERA CON CRUCIFICADO

Autor: taller de Limoges

Cronología: segunda mitad del siglo XIII

Procedencia: desconocida

Material: alma de madera, cobre dorado, grabado y esmalte en *champlevé*. Paleta de color: azul y turquesa

Dimensiones: cruz de madera: 45 x 26 cm

Cristo en aplique: 17 x 13 cm

Posiblemente son los restos de una cruz procesional, potenziada y de cruzamiento cuadrado con medallones precediendo las potenzas. Actualmente sólo se conserva el alma de madera (no parece original) revestida por algunas láminas metálicas de cobre dorado, bastante deterioradas y adaptadas al soporte. Las placas de los brazos horizontales son de forma circular y están recortadas y fijadas al soporte por numerosos clavos actuales. Presentan restos de dorado y huecos de haber tenido cabujones incrustados. Faltan las potenzas de las extremidades.

Las láminas de los brazos verticales están recubiertas por una decoración de rosetas estampilladas. En el brazo superior se halla superpuesta una placa romboidal con restos de esmalte.

La imagen de Cristo crucificado es de cobre dorado, repujado y fijado por cuatro clavos. Se asienta sobre una lámina de metal grabada y decorada con una flor de grandes pétalos cuya estructura recortada no parece adaptarse a este soporte. La cabeza está un poco inclinada y lleva una corona con tres lóbulos. Sobresale por un lateral una lámina semicircular, tal vez resto de un nimbo metálico. El pelo y la barba, decorada con puntillado, encuadran un rostro oval, en el que resaltan los ojos hechos con perlas de esmalte. Los brazos están extendidos en horizontal y las manos abiertas y perforadas por clavos. Las costillas y



Cruz de madera con crucificado

el tórax aparecen subrayados por los trazos del grabado. De la cintura cuelga el *perizonium*, que desciende por delante sobre las rodillas y baja por detrás hasta la mitad de las piernas. Está decorado con esmalte *champlevé* de color azul cobalto, sobre el que destaca un cinturón turquesa. Las piernas están juntas y paralelas, con ligera flexión hacia delante; los pies, en rotación externa, se apoyan sobre un *suppedaneum* poligonal.

El reverso no conserva ningún tipo de revestimiento ni restos de fijación, lo que hace pensar que el alma de madera no es el soporte original.

Este tipo de cruces de alma de madera revestidas con láminas de cobre dorado, fondos estampados y ornamentadas por cabujones, con cruzamiento oval, son típicamente lemosinas y tuvieron un gran desarrollo comercial, difundándose por toda Europa a lo largo del siglo XIII. Este grupo fue denominado por P. Thoby (1953) como "cruces de revestimiento de cobre estampado o grabado, con Cristo coronado en relieve". En relación al crucifijo en aplique, su factura industrial se acentúa por la

simplificación de los detalles: cabellos y barba marcados superficialmente, anatomía esquemática y pliegues anchos del *perizonium*, que descienden verticalmente. Actualmente son pocas las cruces que se conservan enteras. Sus modelos más representativos se encuentran en la cruz procesional de Le Mans, Musée de Tessé (Francia) y la cruz procesional de Szarvas, conservada en el tesoro de la catedral de Esztergom (Hungría). Hemos de señalar que también en Galicia se conservan numerosos apliques de Cristo crucificado, procedentes de este tipo de cruces, en los museos de Pontevedra, Ourense y Lugo.

Texto: JGL - Foto: JNG

Bibliografía

GALLEGO LORENZO, J., 1985, pp. 15-28; GALLEGO LORENZO, J., 2005; THOBY, P., 1953, p. 35.

13 CRUZ PROCESIONAL DE METAL

Autor: taller de Limoges

Cronología: segunda mitad del siglo XIII

Procedencia: desconocida

Material: cruz de metal en una sola pieza, grabada y con restos de dorado. Placas en reserva y esmaltadas en *champlevé*. Paleta de color: azul oscuro, azul claro, rojo y blanco

Dimensiones: cruz metal: 49 x 30,50 cm

Cristo en aplique: 15 x 11 cm

Cruz procesional de cobre macizo, cruzamiento circular y brazos rematados en flor de lis precedidos de lóbulos.

En su parte central destaca la imagen del Cristo crucificado en aplique, superpuesta sobre unas líneas grabadas que sugieren el madero de la cruz, cuyos travesaños horizontales rematan en flor de lis. La figura de Cristo es frontal, estaría fijado a la cruz por cuatro clavos. Brazos extendidos en horizontal, con las palmas abiertas. Le faltan los pies, está mutilado. Es un Cristo coronado que tiene la cabeza ladeada y está vestido con un largo *perizonium* que desciende por delante sobre las rodillas y por detrás hasta la mitad de las piernas, sobre el que destaca un cinturón de color turquesa. Los detalles anatómicos, costillas y tórax, están ligeramente esbozados. La ondulación del cuerpo en forma de "s" sugiere un cuerpo abatido que evoca el arte gótico. Faltan las figuras en aplique de la Virgen y san Juan en los lóbulos de los brazos horizontales, a juzgar por los agujeros de sujeción, y los apliques de los santos en el



Cruz procesional. Anverso

Cruz procesional. Reverso



brazo vertical, cuyas siluetas grabadas, nimbo y cuerpo, se aprecian en la cruz de metal.

En el reverso, una placa circular de cobre con incrustaciones de esmalte y figura en reserva, representa a Cristo en majestad. Es joven e imberbe y lleva nimbo crucífero. Está sentado y de medio cuerpo, con la mano derecha bendiciendo y la izquierda sosteniendo el Libro. En el brazo vertical se conservan dos placas lobuladas con figuras en reserva sobre un fondo de esmalte, que representan, en la parte superior, el león, símbolo de san Marcos, y en la parte inferior, el hombre alado, símbolo de san Mateo. En el brazo horizontal faltan las figuras de los lóbulos, posiblemente el águila, símbolo de san Juan, y el buey, símbolo de san Lucas. Contrasta la factura delicada y elegante del Cristo en Majestad con los trazos descuidados y su adaptación al marco en la figura del símbolo de san Mateo. En el brazo inferior se encuentra superpuesto un medallón circular, ornamentado con motivos reticulares. Unos motivos vegetales grabados ocupan toda la superficie de la cruz, simbolizando el Árbol de la Vida, rematados por potencias flordelisadas, decoradas con zarcillos enroscados en volutas.

Este tipo de cruz metálica con placas esmaltadas en el reverso es el paso evolutivo de las cruces de madera revestidas por placas de esmalte hacia el tipo de cruz recortada directamente en el metal. Este tipo de cruces procesionales suele datarse en la segunda mitad del siglo XIII. Son de producción industrial y con gran difusión comercial por toda Europa. Entre los paralelos más afines cabe destacar las cruces procesionales francesas de la iglesia de Saint Pierre d'Argentat en Corrèze, la cruz procesional del Museo de Tessé en Le Mans o las cruces húngaras del Museo de la catedral de Szarvas en Esztergom.

Texto: JGL - Fotos: Col. Barbagelata

Bibliografía

THOBY, P., 1953, pp. 53-57; KOVÁCS, E., 1961, p. 157.