

cardenal Pedro Marcio a falsificar el llamado "Privilegio de los Votos", copiado en 1150 a partir de un supuesto original custodiado en el tesoro catedralicio. Dicha falsificación pudo haberse concebido incluso cuando la sede se hallaba vacante, justo entre el fallecimiento del arzobispo Pedro Helías (1143-1149) y la muerte de Berengario de Salamanca camino de Compostela, que no llegó ni siquiera a tomar posesión. No obstante, tal vez sea posible afinar un poco más y emplazar la copia e ilustración del *Calixtino* unos años después, en torno a 1154. Es en esta fecha en la que puede situarse la peregrinación del monarca francés Luis VII a Compostela, acompañado por el rey Alfonso VII y el legado pontificio, el cardenal Jacinto, quien, de camino a la urbe jacobea, habría confirmado al nuevo arzobispo de la sede, Pelayo Camundo o Raimundo. Desde su llegada a Compostela, Pelayo no dejaría de emprender una activa política de revitalización de la Iglesia de Santiago, sólo truncada por su temprana muerte en 1155. Aun con todo, se conserva una disposición de su autoría sobre la celebración de las fiestas del 25 de julio y el 30 de diciembre que guarda notables semejanzas en su fraseología empleada en el *Calixtino*.

Sin duda, el ambiente cultural de Compostela —uno de los grandes núcleos de la Cristiandad— seguía siendo pujante después de la muerte de Gelmírez y actuando como foco de atracción para artistas de otros lugares, como

aquellos encargados de ilustrar el *Calixtino* y el *Tumbo A*. El cosmopolitismo de estas obras, que caracteriza, por otra parte, a todas las empresas de la Iglesia de Santiago desde tiempos de Diego Peláez, debería ser piedra de toque tanto a la hora de analizar el devenir de la Iglesia de Santiago como de reflexionar sobre la naturaleza del arte en los caminos de peregrinación.

Texto: RMRP/RSA - Fotos: Archivo Catedralicio

Bibliografía

ANGUITA JAÉN, J. M., 2003; CARRO GARCÍA, J., 1944; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2002; DAVID, P., 1947; DÍAZ Y DÍAZ, M. C., 1985; DÍAZ Y DÍAZ, M. C., 1988; DÍAZ Y DÍAZ, M. C., 2010; FALQUE REY, E., 1994; FERNÁNDEZ, L., 2011; FITA, F. y FERNÁNDEZ-GUERRA, A., 1880, pp. 42-60 y 89-90; FLETCHER, R. A., 1972; HERBERS, K., 1984; HOHLER, C., 1972; LEJEUNE, R. y STIENNON, J., 1967, I, pp. 50-56; LÓPEZ ALSINA, F., 1985; LÓPEZ ALSINA, F., 2001; LÓPEZ ALSINA, F., 2003; LÓPEZ MARTÍNEZ-MORÁS, S., 2002; LUCAS ÁLVAREZ, M., 1997; MORALEJO, A., TORRES, C. y FEO, J., 2004; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1985; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1987; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1992; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1993; REILLY, B. F., 1998; RODRÍGUEZ PORTO, R. M. (en prensa); SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2008; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2009; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R. (en prensa); SICART GIMÉNEZ, A., 1981, pp. 46-88 y 230-235; STONES, A., 1981; STONES, A., 1992; STONES, A., 1996; STONES, A., 2010; STONES, A. y KROCHALIS, J., 1998; WHITEHILL, W. M., 1944; YARZA, J., 1985.

Iglesia de San Fiz de Solovio

LA IGLESIA DE SAN FIZ DE SOLOVIO, hoy dependiente de la parroquia de Santa María Salomé, se encuentra en la zona oriental del casco histórico de Santiago de Compostela, junto al mercado de abastos y la Facultad de Geografía e Historia. Es uno de los templos más antiguos de la ciudad, mandado reconstruir por primera vez por el obispo Sisnando I en el siglo X, destruido por la razzia de Almanzor en el año 997 y reedificado por Gelmírez a partir de 1122. Reformado nuevamente a finales del siglo XII, permaneció inalterado hasta el siglo XVII, si bien las reformas más profundas las sufrirá a partir de 1704, época en la que se alargó la nave y el templo adquirió su aspecto actual. Las últimas obras de importancia se llevaron a cabo en 1952, con la adición en el tímpano de la portada occidental de la epifanía gótica que hoy lo ocupa, hasta entonces situada en el interior del edificio.

De la primera fase románica, correspondiente a la reconstrucción en época de Gelmírez, apenas se conservan algunos tramos de los muros de la nave, rematados por

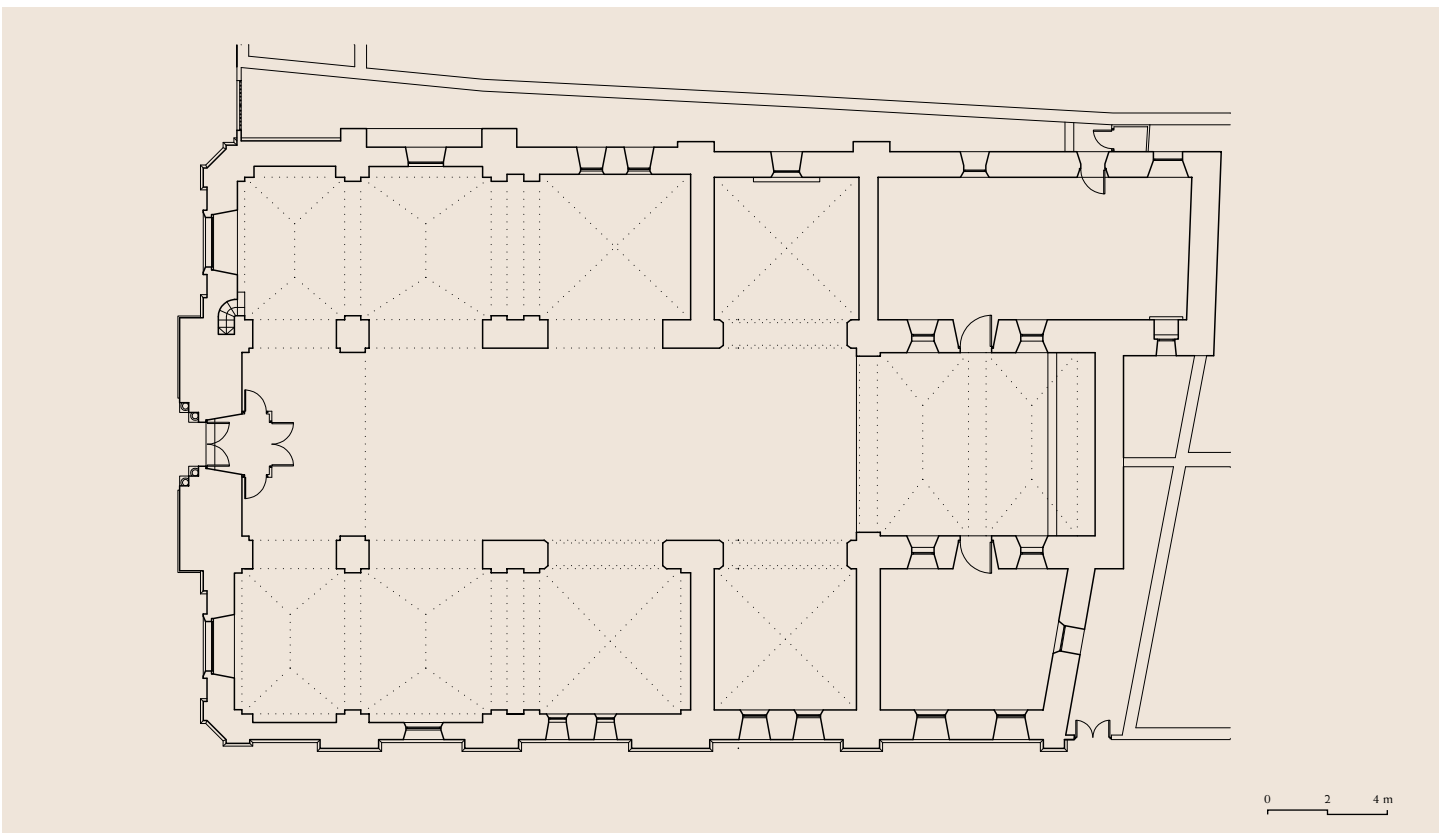
sencillos canecillos en caveto, y el *Agnus Dei* con cruz an-tefija que actualmente aparece sobre el piñón del testero. Ángel del Castillo atribuye a este período, equivocadamente, la portada principal.

La mencionada portada, trasladada y probablemente alterada cuando se alargó la nave a comienzos del siglo XVIII y posteriormente a mediados del siglo XX, si bien es románica no corresponde a esta fase constructiva del primer cuarto del siglo XII sino que hay que situarla en una etapa más tardía. A pesar de que no se conservan referencias escritas a estas reformas, estilísticamente puede situarse en la esfera del taller de la puerta sur de la catedral de Ourense y en relación con la influencia del taller del Maestro Mateo, lo que la sitúa cronológicamente hacia el año 1200. El arco del tímpano, labrado en un bocel sobre el que se diseña una decoración de arcos, no deja lugar a dudas sobre su relación con el taller de la puerta sur ourensana y, todavía con una mayor similitud formal, con la iglesia de Santa María de Vilanova (Allariz, Ourense)



Portada

Planta





Alzado oeste

Canecillo



Agnus Dei con cruz antesija



y con paralelos geográficamente más próximos, como la iglesia de Herbón (Padrón, A Coruña), lo que nos confirma en su cronología.

A la portada, reformada hacia 1200, pertenecería también en origen, con toda probabilidad, el primer canecillo de cada uno de los muros de la nave. Se trata de figuras humanas sedentes, ataviadas con ropajes largos de pliegues marcados y angulosos, que sujetan en una mano una cartela. De nuevo el estilo pone en relación este momento de las obras con la tradición mateana, mientras que los restos de lóbulos que se adivinan tras las figuras podrían indicar su ubicación original en una segunda arquivolta de la portada,

desaparecida en alguna de las reformas a las que se ha visto sometida a lo largo de su historia, que aparecería sobre el segundo par de columnas que todavía hoy se conservan sustentando el tímpano y cuyos capiteles remiten también, estilísticamente, a este momento final del siglo XII.

Texto y fotos: JGC - Planos: AGD

Bibliografía

CASTILLO, A. del, 1972 (1987), p. 551; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1982, pp. 139-152; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1993, p. 257.

Iglesia de San Miguel dos Agros

LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DOS AGROS, denominada en el *Códice Calixtino*, "de Cisterna", se encuentra en la Plazuela de San Miguel, en la parte norte del casco histórico de la ciudad, a escasa distancia de la que durante siglos fue la plaza del mercado, hoy Plaza de Cervantes, y del trazado del Camino Francés de peregrinación.

Construida originalmente en el siglo IX, extramuros del *Locus Sancti Iacobi* original, fue destruida en el año 997 en la *razzia* de Almanzor por lo que, ya en el siglo XII, el arzobispo Gelmírez mandó, según recogen tanto la *Historia Compostelana* y el *Códice Calixtino* como el Padre Flórez en su *España Sagrada*, levantarla de nuevo desde sus cimientos, obra que se llevó a cabo a partir del año 1122. Fue precisamente su ubicación fuera del recinto amurallado de la ciudad lo que dio lugar a su denominación actual. Según un texto publicado en el año 1879 en la *Gaceta de Galicia*, debido "a los muchos agros, campos y aldeas comprendidos en su territorio".

No se ha conservado nada de la obra prerrománica original, y aun de la iglesia románica, una de las cuatro reconstruidas en la ciudad por Gelmírez, apenas se han conservado algunos vestigios. Muy reformada a partir del siglo XIV, con la construcción de la Capilla de San Isidro (1336) y la Capilla de los Abril (siglo XV), y especialmente en el siglo XVIII, en el que prácticamente fue reconstruida, llegando a perder incluso la primitiva orientación Este-Oeste a favor de la actual Norte-Sur, únicamente ha conservado de la obra medieval algunos tramos de lienzo, así como el *Agnus Dei* con cruz antefija que en la actualidad corona la fachada neoclásica. Así, en el muro sur se conserva una de las cruces de consagración gelmirianas, al igual que un pequeño sector de muro en el que es posible apreciar la diferencia de paramento con la contigua fachada neoclásica.

Igualmente, en el muro norte se ha conservado otra de las cruces de consagración, y es posible identificar algunos tramos de muro de la obra románica, especialmente en el basamento. En la zona, que parece corresponderse con el cierre sur románico, es perfectamente identificable un tramo de lienzo posiblemente original sobre el que se han



Agnus Dei con cruz antefija

Cruz de consagración



superpuesto, para dotar de mayor altura a la nave neoclásica, varias hiladas de sillar bien escuadrado.

Texto y fotos: JGC

Bibliografía

CASTILLO, Á. del, 1972 (1987), p. 557; ESPINO, F., 1882; GARCÍA IGLESIAS, J. M., 2001; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1993, p. 257.

Capilla de San Paio do Monte

LA CAPILLA DE SAN PAIO DO MONTE se encuentra en el barrio homónimo, al oeste de la ciudad y al pie del monte Pedroso. El acceso más sencillo desde el casco histórico transcurre por las calles de O Pombal

y Galeras, en dirección a la carretera de Carballo, hasta llegar al barrio de Santa Isabel, donde debe tomarse la desviación en dirección oeste que cruza sobre el río Sarela y asciende a Monte Pío. Una vez en el alto es sencillo

localizar la capilla, en el fondo del valle, a unos 400 m de distancia. Los orígenes de este templo, poco estudiado hasta la fecha, no están claros. En alguna ocasión se ha hablado de la existencia en el lugar de un pequeño eremitorio altomedieval, si bien los primeros datos claros se corresponden con la construcción románica, que aparece muy vinculada a la tradición franciscana de la ciudad según la cual San Francisco, en su visita a Compostela en el año 1214, habría vivido junto a la capilla en casa del carbonero Cotalay, quien, con el tesoro encontrado en la fuente del lugar al seguir las indicaciones del santo, habría costado las obras del convento franciscano de la ciudad.

Dejando la tradición a un lado, lo que sí resulta evidente es que al menos desde el siglo XII habría en este pequeño valle un reducido núcleo de población surgido alrededor de la capilla. Al tratarse de un edificio modesto, situado en una pequeña población periférica y que no es sede parroquial, no son demasiados los datos que se conocen en relación con su historia. Se sabe, porque así lo atestigua una inscripción en un sillar del muro sur del edificio, que fue reconstruido en el año 1783 adquiriendo entonces su aspecto actual.

Exterior

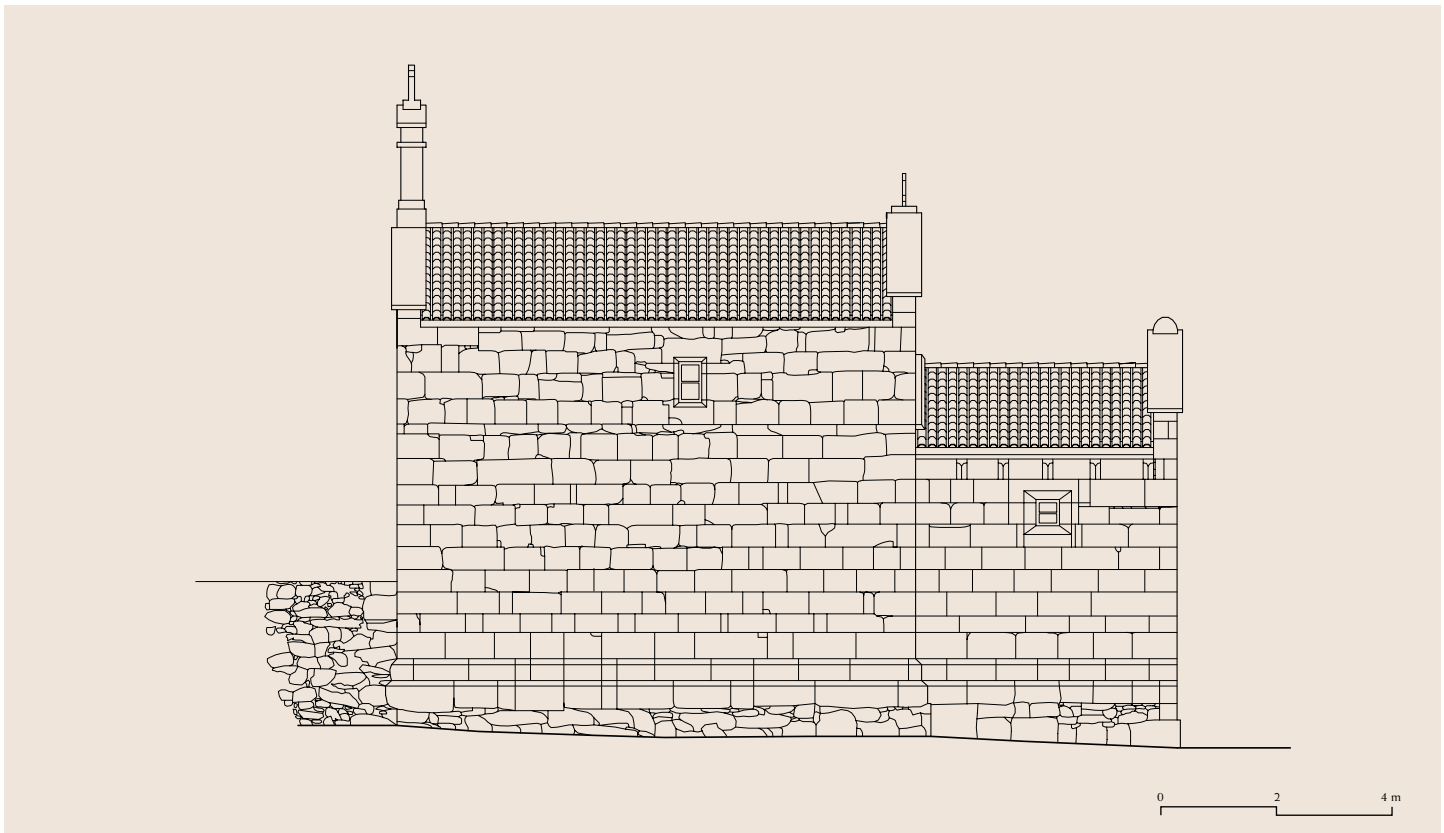


Un examen detallado de la estructura del edificio revela, sin embargo, varias etapas en las que se llevaron a cabo obras de importancia, si bien resulta complejo abordar una datación de las mismas. En el muro sur es perfectamente identificable, bajo el nivel en el que se abren los vanos, la línea a partir de la cual se dotó a la nave de mayor altura, seguramente en la reforma dieciochesca. Igualmente, en el testero son claramente perceptibles las huellas de al menos dos fases constructivas en las que el material utilizado pasa a ser de menor calidad. Esta misma característica se aprecia en buena parte de la obra añadida al edificio en su lado norte, en el cual se construye una sacristía de planta cuadrangular y un cuerpo sencillo, de nave única y no conectado con el interior del edificio, a modo de almacén.

Nos encontramos, por lo tanto, ante un edificio que ha mantenido su estructura románica de nave única y cabecera rectangular, pero que en otros aspectos se ha visto sustancialmente modificado. Nada queda de la fachada original, sustituida por una sencilla obra del siglo XVIII rematada por el pequeño campanario, y poco es lo que ha pervivido de los paramentos románicos más allá de algunas hiladas en los muros laterales de la nave, dentro de las cuales cabe mencionar un único canecillo en proa de nave conservado en el muro norte, junto a la fachada, y el sólido basamento escalonado.

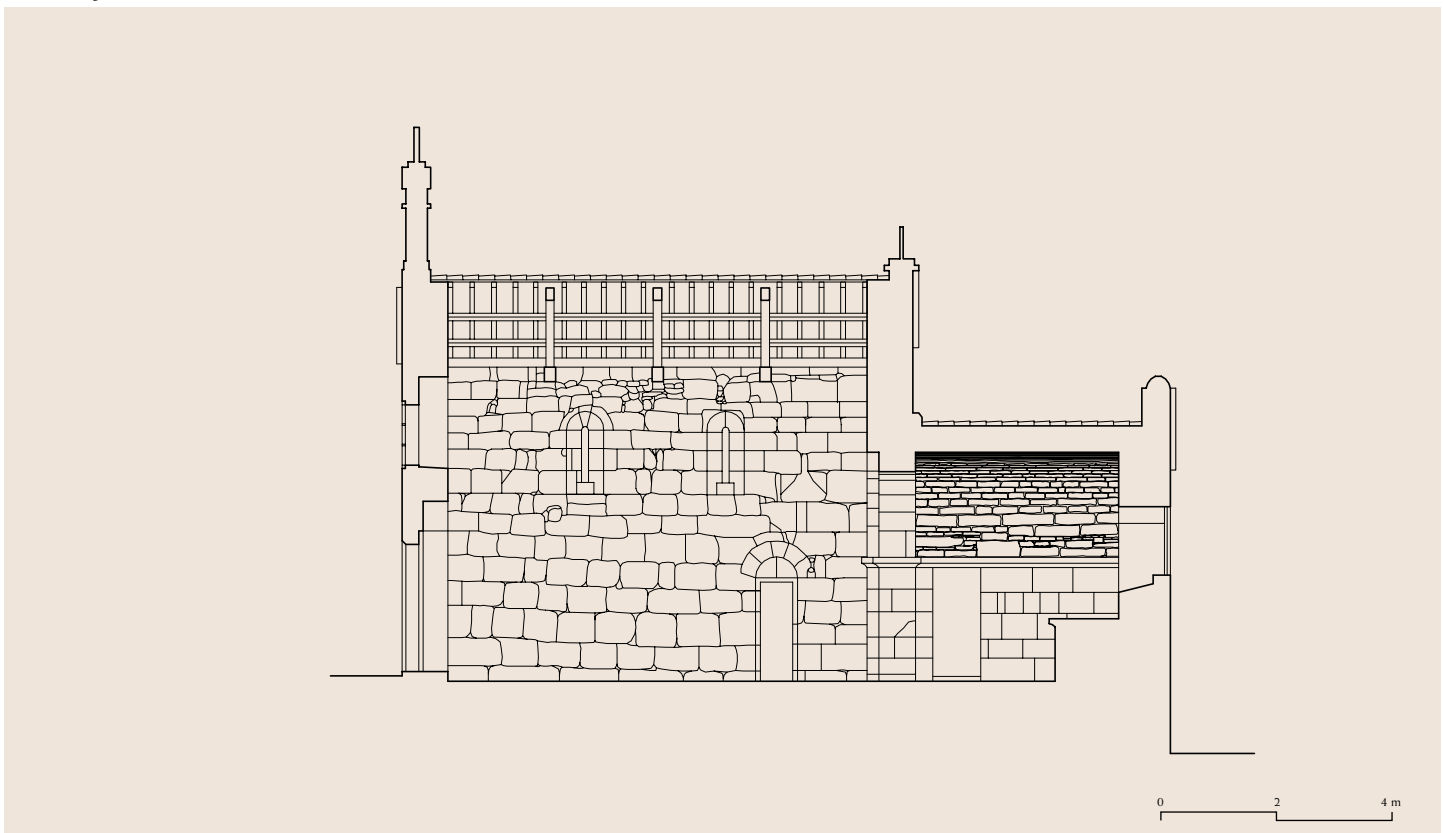
Mención aparte merece el estado de conservación del ábside. Tanto al exterior como al interior mantiene intacta buena parte de la fábrica románica, alterada únicamente por las pequeñas adiciones en sillarejo ya comentadas y por la construcción, en su lado norte, de la modesta sacristía. Al exterior, en el cual son evidentes las huellas de una desafortunada intervención reciente en la cubierta, se ha conservado la serie de cinco canecillos sencillos del muro sur. También se han conservado las bases de dos cruces cimbras de las cuales sólo una, la que aparece sobre la nave, se ha preservado, aunque mutilada, hasta nuestros días.

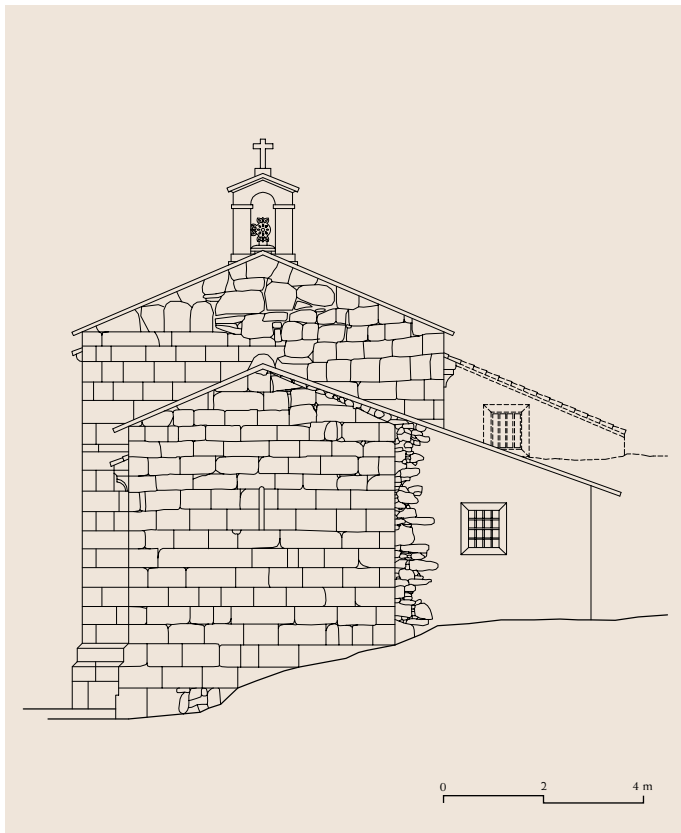
Pese a las importantes reformas de las que ha sido objeto, el edificio ha preservado el juego volumétrico propio de la fábrica románica, con una clara diferenciación en altura entre la nave y el ábside. En el interior, notablemente alterado por las obras en época contemporánea, únicamente cabe destacar la pervivencia del arco triunfal, apoyado en la actualidad en sencillas pilastras pero que, sobre la línea de impostas, mantiene el trazado y el dovelaje románicos. Nos encontramos, por lo tanto, ante una obra modesta, claro ejemplo del románico rural gallego, muy alterada a lo largo del tiempo pero que, sin embargo, ha conservado algunos interesantes rasgos de la obra original del siglo XII, especialmente en la cabecera y en lo referente a la concepción volumétrica del conjunto. Estos aspectos, así como su



Alzado sur

Sección longitudinal





Alzado este



Interior

vinculación con la tradición franciscana de la ciudad, convierten a la pequeña capilla de San Paio en un interesante ejemplo de la arquitectura religiosa en la zona de Santiago.

Texto y fotos: JGC - Planos: SAGR

Bibliografía

CASTILLO, Á. del, 1972 (1987), p. 564; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X. y SORALUCE BLOND, J. R. (dirs.), 1997a, p. 87.

Iglesia de San Pedro de Fora

LA DESAPARECIDA IGLESIA ROMÁNICA de San Pedro de Fóra o de Afora se encontraba en el lugar que en la actualidad ocupa la parroquial decimonónica del mismo nombre, en la pequeña plaza que se forma en la confluencia de la Rúa de San Pedro con la Calzada de San Pedro y la Ruela das Fontiñas, a unos 200 m de la Porta do Camiño, por la que el Camino Francés entra en el casco histórico de la ciudad.

Poco es lo que se sabe de esta iglesia derruida en el otoño 1839 y cuyos escombros fueron trasladados, según consta en la documentación municipal, al lugar de A Trisca, situado a escasa distancia, desde donde algunos materiales también se trasladaron para ser reutilizados posteriormente en la pavimentación de la plaza de A Quintana y de la Porta Faxeira.

Se desconoce el momento de fundación de este monasterio, si bien la mayoría de los autores que han tratado el tema lo sitúan en el siglo IX o primera mitad del siglo X sin que parezca, pese a ello, existir apoyo documental para esta hipótesis. En el siglo XI aparecen ya las primeras

referencias históricas, que se repiten, ya en pleno siglo XII, en el *Códice Calixtino*.

Una nueva mención, esta vez en la *Historia Compostelana*, así como la inscripción procedente de la portada norte que se ha conservado en una colección privada, parecen indicar, en cualquier caso, que en la segunda mitad del siglo XII el edificio se encontraría en obras, o al menos que no se correspondería con la fase de renovación constructiva de la época del arzobispo Gelmírez. Las obras, en cualquier caso, parecen haberse desarrollado con extraordinaria lentitud, ya que las siguientes referencias que se han conservado, correspondientes a documentos testamentarios redactados en un arco temporal que se extiende desde 1199 a 1334, se refieren a estos trabajos, lo que no impide que en fecha tan temprana como la segunda mitad del siglo XV el monasterio presentase ya un avanzado estado de deterioro.

A partir de ese momento San Pedro de Fóra va cayendo en el abandono, y las alusiones a su estado de ruina serán constantes. A comienzos del siglo XVII Jerónimo del



Tímpano de San Pedro de Fõra (Colección de Carles Cruanyes, Barcelona)



Inscripción del tímpano (Colección de Carles Cruanyes, Barcelona)

Hoyo habla ya de San Pedro como una "iglesia muerta" y a mediados del siguiente siglo se rebaja la altura de los muros por el inminente peligro de ruina y derrumbe de las cubiertas, momento en el que probablemente se derriban los arcos fajones originales, desaparecidos ya a comienzos del siglo XIX. No aparecen nuevas referencias hasta que a comienzos del año 1839 el ayuntamiento abre expediente para la demolición de las ruinas del templo, la cual se hará efectiva entre septiembre y noviembre de ese mismo año.

Son muy escasos los restos de la iglesia que han podido ser recuperados. En fecha indeterminada, aunque probablemente posterior a 1889, año en el que Antonio López Ferreiro publica un grabado del mismo, se incorporan a la Colección Cruañas (Barcelona) el tímpano y el dintel de la portada norte de la iglesia. Más recientemente, a finales del siglo XX, se incorporan a la colección del Museo do Pobo Galego dos columnitas geminadas aparecidas en la reforma de una vivienda en la Rúa do Home Santo, en las inmediaciones de San Pedro, y que se han relacionado con este conjunto arquitectónico.

A partir de la cartografía antigua de la ciudad y de la excavación de urgencia de la plaza realizada en el año 1962 por José Guerra Campos es posible iniciar el análisis de la estructura arquitectónica del edificio. Las distintas referencias permiten identificar una planta de tres naves separadas por pilares compuestos que la dividían en cinco tramos. La cabecera, por su parte, presentaba tres ábsides semicirculares entre los cuales destacaba el central, precedido por un tramo recto y de mayores dimensiones. La longitud del edificio, establecida a partir de los vestigios localizados en la excavación arqueológica, era de 31 m, mientras que su anchura, no determinada con precisión,

sería de unos 12 m, aproximadamente. La obra, de aparejo de sillería, presentaba cinco contrafuertes en cada uno de los muros laterales, en los cuales se abrían sendas puertas.

El estudio de los elementos conservados permite profundizar en el conocimiento del conjunto. El tímpano de la portada norte, de 1,60 m de diámetro, presenta un *Agnus Dei* con cruz situado junto a una gran flor con botón central. Ambos motivos aparecen dispuestos sobre una estrecha faja en la que se conserva la siguiente inscripción:

EGO VEREMU(n)DUS MARTINI M(o)NACHUS

El texto prosigue en la pieza del dintel conservada, en la que se puede leer:

FECI HUNC PORTALEM ADIUTORIO DOMINI ET ELEMOSINIS
BONORUM OMNIUM IN ERA MCCXL

Cabe señalar, sin embargo, que el mal estado de conservación de la inscripción del dintel introduce un importante elemento de duda en cuanto a la adscripción cronológica de la pieza, ya que si bien para algunos autores la lectura sería la que se señala, es decir, era 1240, correspondiente al año 1202, para otros habría que leer ICCXI, es decir, era 1211 o año 1173.

Los motivos centrales del tímpano aparecen enmarcados por una ancha orla semicircular decorada con motivos vegetales que parecen poder relacionarse con modelos de influencia mateana.

El tipo de tímpano con la representación del *Agnus Dei* es bastante común, y no sólo en las pequeñas iglesias, tal como apuntó en su momento López Ferreiro, sino también en ejemplos destacados como Santa María de Cambre,

Santa María de Meira, San Pedro de A Mezquita, San Salvador de Camanzo, San Pedro de Ansemil o la iglesia de Santiago de A Coruña. La talla carnosa al trépano y muy especialmente los elementos ornamentales de la orla exterior del tímpano ponen este ejemplo en relación directa con el entorno del Maestro Mateo.

Por su parte, la pareja de columnitas geminadas, de capiteles vegetales, basas áticas y unos 60 cm de altura total, corresponden a una época posterior, probablemente relacionada con las reformas realizadas en un momento avanzado del siglo XIII, vinculables a las primeras fases constructivas de la vecina iglesia de Bonaval, y no aportan datos, por lo tanto, en cuanto a los orígenes de la fábrica románica.

A partir de estos elementos es desde donde podemos esbozar un marco cronológico para la obra de San Pedro de Fóra. La planta del templo, relacionada con la de Santa María la Real de Sar, no aporta datos que permitan precisar una fecha, por lo que es necesario recurrir a los elementos conservados de la portada norte. Las diferentes lecturas de la inscripción del dintel sitúan la obra entre 1173 y 1202.

Los elementos escultóricos y ornamentales del tímpano, sin embargo, parecen situarnos, por su evidente filiación mateana y, muy especialmente, por su relación con ejemplos como el mencionado de la iglesia de Santiago de A Coruña, en los primeros años del siglo XIII. Cabe recordar, pese a lo apuntado, que las escasas referencias documentales que se han conservado hablan de una sucesión continua de obras en el templo que se extendería al menos desde la segunda mitad del siglo XII hasta bien entrado el siglo XIV, por lo que resulta especialmente complejo establecer una cronología precisa para este conjunto.

Texto: JGC - Fotos: JNG

Bibliografía

IGLESIA, A. de la, (1865?); LÓPEZ ALSINA, F., 1988, p. 145; LÓPEZ FERREIRO, A., 1889 (1994), p. 125; LÚCAS ÁLVAREZ, M., 1997, pp. 491-512; MANSO PORTO, C., 1993, pp. 97-106; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1974-1975, pp. 35-50; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1993, pp. 129-130.

Colegiata de Santa María de Sar

AL PIE DE LA CIUDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA, hacia el Sureste, se abre un pequeño valle regado por el río Sar, que nace un poco más arriba a partir de la multitud de manantiales que emergen en los fértiles campos que lo forman.

Hoy Sar es un agradable barrio de las afueras de Compostela al que se llega tras salir del antiguo recinto amurallado de la ciudad por la puerta de Mazarelos y descender por la "rúa do Castrón de Ouro" que desemboca en la "rúa de Sar" y vertebrada las antiguas casas que se organizan a su alrededor. Antes de llegar al puente que atraviesa el río veremos a nuestra derecha la entrada al atrio de la Colegiata custodiado por la capilla de San Blas, santo que todavía hoy es objeto de una afamada romería en el mes de febrero.

Pocas referencias históricas tenemos del lugar antes de la fundación del priorato de Sar que no formen parte de la más pura leyenda popular. Ésta da a la fundación de la comunidad una mayor antigüedad, haciéndola remontar a los legendarios tiempos de los discípulos del apóstol Santiago. Éstos habrían llegado, con el cuerpo de Santiago, a Sar donde estaba el palacio de la mítica reina Lupa que, al ver los prodigios que realizaban, se convirtió al cristianismo transformando su palacio en un monasterio del que habría sido su primera abadesa.

Cuando nos acercamos a la iglesia nos damos cuenta de la sabiduría con la que los fundadores de la comunidad eligieron el lugar para instalarla. Un lugar que estaba próximo a la urbe, pero al mismo tiempo en un medio rural tranquilo que invitaba al reposo y a la meditación y que, todavía hoy, guarda buena parte de ese encanto.

Su historia está íntimamente ligada a la de la sede de Santiago desde su propia fundación, a pesar del silencio que sobre ella guardan las crónicas compostelanas. Ésta fue promovida por Munio Alfonso, antiguo canónigo de la catedral de Santiago, fiel seguidor del arzobispo Diego Gelmírez (1100-1140) y uno de los autores de la crónica de sus hazañas conocida como *Historia Compostelana*. En el año 1112 fue nombrado obispo de Mondoñedo, sede que deja hacia el año 1134 retirándose a Compostela, donde adquiere unos terrenos cercanos a la ciudad, al lado del río Sar, para fundar un pequeño monasterio de clérigos regulares al que retirarse. Comienza entonces la construcción de una iglesia y de las dependencias necesarias para la vida de los canónigos. Sin embargo, no pudo ver realizado su deseo ya que muere en el año 1136. Su obra será continuada por Diego Gelmírez que estableció el reglamento del priorato, desde entonces ligado a la iglesia compostelana, e impulsó las obras de la iglesia, que llegó incluso a consagrar. Afor-

tunadamente, el archivo de la iglesia conserva todavía el diploma fundacional, que data del primero de septiembre de 1136, otorgado por el propio Gelmírez y en el que, entre otras disposiciones, se acotaba el territorio que, desde entonces, poseería la comunidad para su sustento. En 1147 el rey Alfonso VII confirmó la fundación del priorato y el territorio descrito en el acta fundacional más otras posesiones que le habían sido donadas antes de ese año.

Desde entonces, el patrimonio del monasterio no dejó de aumentar gracias a donaciones de particulares, de los reyes y de los arzobispos compostelanos. En el siglo XVI, sin embargo, la comunidad se encuentra en una profunda crisis que motivó la sustitución de los canónigos regulares por clérigos seculares, gobernados, desde entonces, por priores nombrados por el rey.

IGLESIA

En la primera visita al templo nos sorprenden, en el exterior, los potentes arbotantes que casi lo encapsulan y

para los cuales sólo encontramos una explicación cuando accedemos a su interior y observamos la peligrosa inclinación que presentan los muros laterales y los pilares que separan sus tres naves. Aunque algunos autores del siglo XIX, impregnados del romanticismo de la época, han querido ver en esta inclinación un atrevimiento intencionado de los constructores medievales, hoy sabemos que se trata de un problema técnico derivado de los excesivos empujes de la bóveda de la nave central, unido a lo blando y húmedo del terreno.

A pesar de estos problemas estructurales, la iglesia de Sar conserva prácticamente íntegra su estructura original románica. La construcción debió de comenzarse, o al menos de plantearse, hacia 1134, cuando Munio Alfonso se retira a Compostela. En esta primera fase de la construcción se habrían realizado la cabecera y los muros perimetrales hasta la altura de las ventanas. La existencia de un espacio sagrado delimitado y de unos ábsides orientales ya construidos permitió al arzobispo Gelmírez su consagración en el año 1136. La obra debió de prolongarse todavía

Vista desde el lado este



hasta la segunda mitad del siglo, finalizándose probablemente en la década de los sesenta. Posteriormente debió de iniciarse la construcción del claustro meridional y de las estancias para los canónigos cuya edificación bien pudo finalizar ya a principios del siglo XIII.

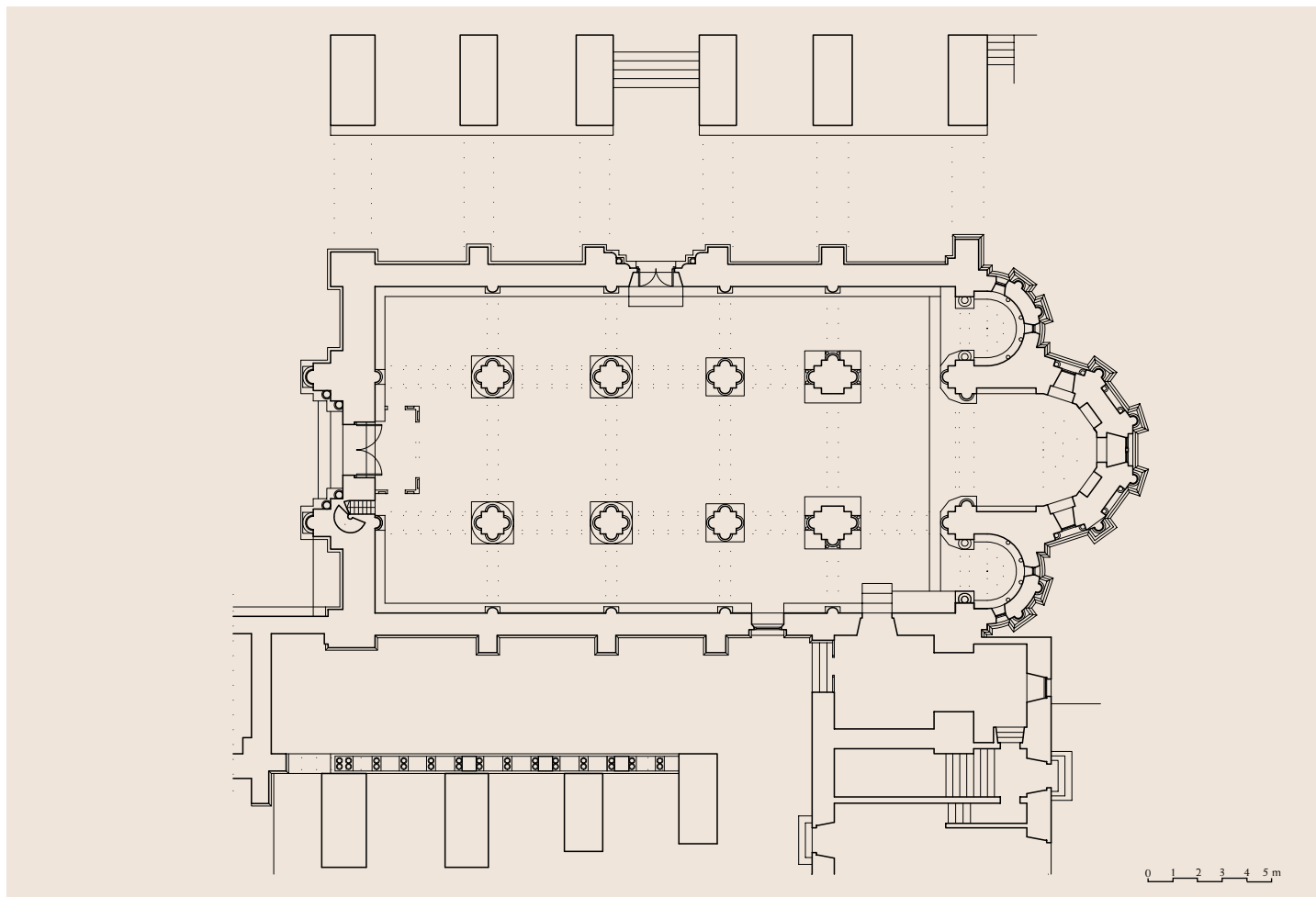
Entre 1485 y 1505 se debió de hacer, o rehacer, la bóveda de la nave central de la iglesia, lo que aparece atestigüado por el escudo del entonces prior Gómez González de Canabal, situado en una dovela del arco toral inmediato a la capilla mayor y en el que, además, se labró la inscripción: D. GÓMEZ GONZÁLEZ DE CANABAL-PRIOR. Es probable que esta intervención fuese la que provocó la desestabilización de la estructura arquitectónica de una construcción que hasta entonces se conservaba en perfecto estado, ya que poco tiempo después se construyeron algunos de los pesados arbotantes exteriores que aún hoy refuerzan el cuerpo de la iglesia.

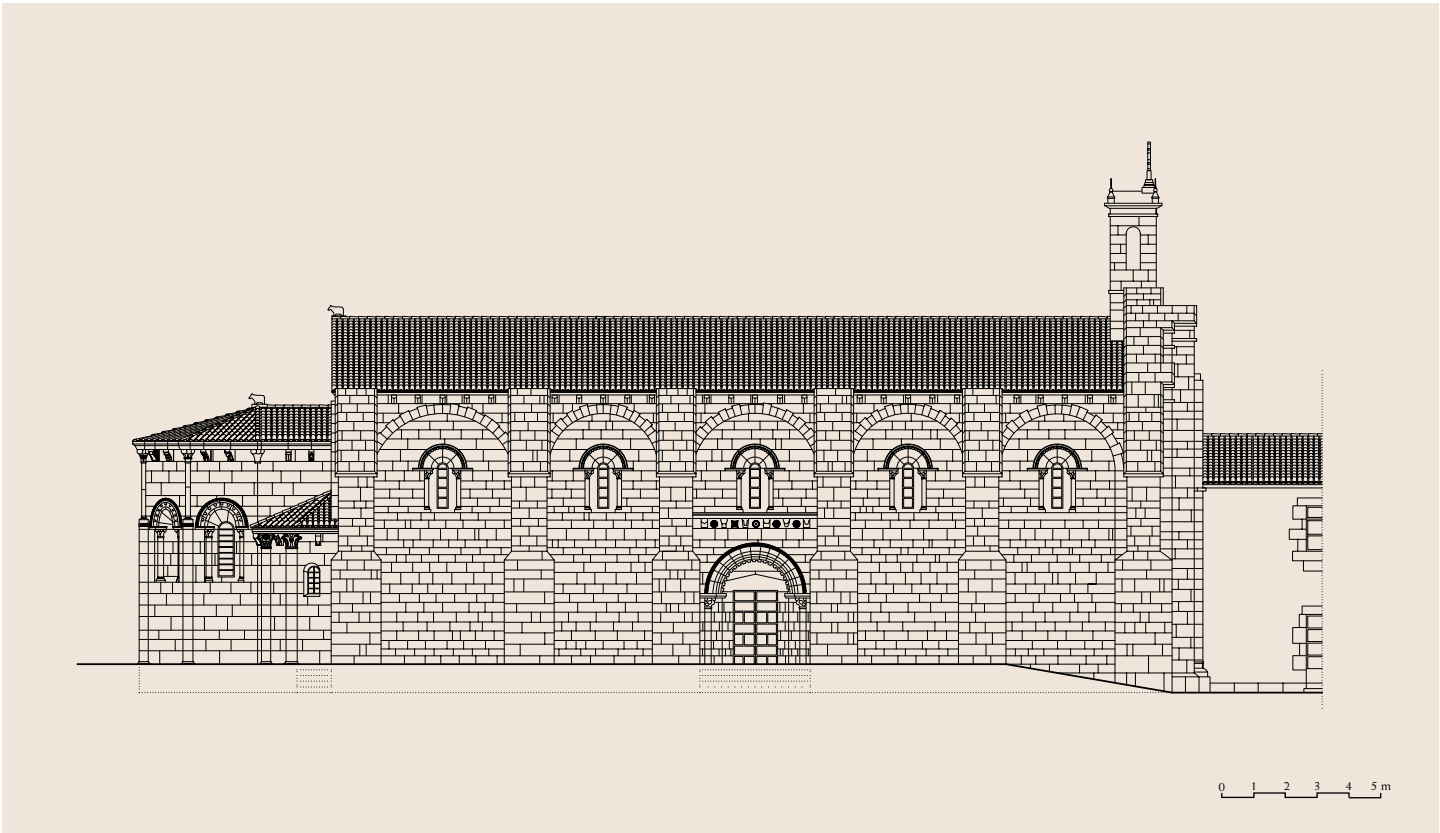
A pesar de ello, en el siglo XVII la situación de la edificación era bastante precaria, tal y como se desprende de

los informes de arquitectos como Melchor de Velasco, Diego de Romay o Domingo de Andrade, quienes insisten en la urgente necesidad de actuar sobre el templo para asegurar su estabilidad. En 1720, otra figura fundamental de la arquitectura gallega del momento, Fernando de Casas Nôvoa, emite un nuevo informe en el que se deja claro que toda la estructura de la iglesia, exceptuando la capilla mayor, amenaza ruina, ya que sus muros están abiertos, especialmente en la fachada occidental. Achaca el ya acusado desplome de los muros laterales y de los pilares interiores al terreno pantanoso sobre el que se asienta la iglesia, y propone su demolición y la posterior reconstrucción de la mayor parte de la misma.

En 1723, los maestros de obras Pedro Gómez Gundín y Fray Íñigo Suárez reconocen de nuevo la iglesia recomendando, entre otras cosas, la reedificación de toda la mitad superior de la fachada principal, la reconstrucción y elevación de los arbotantes exteriores y la construcción de otro más junto a la puerta norte para garantizar la es-

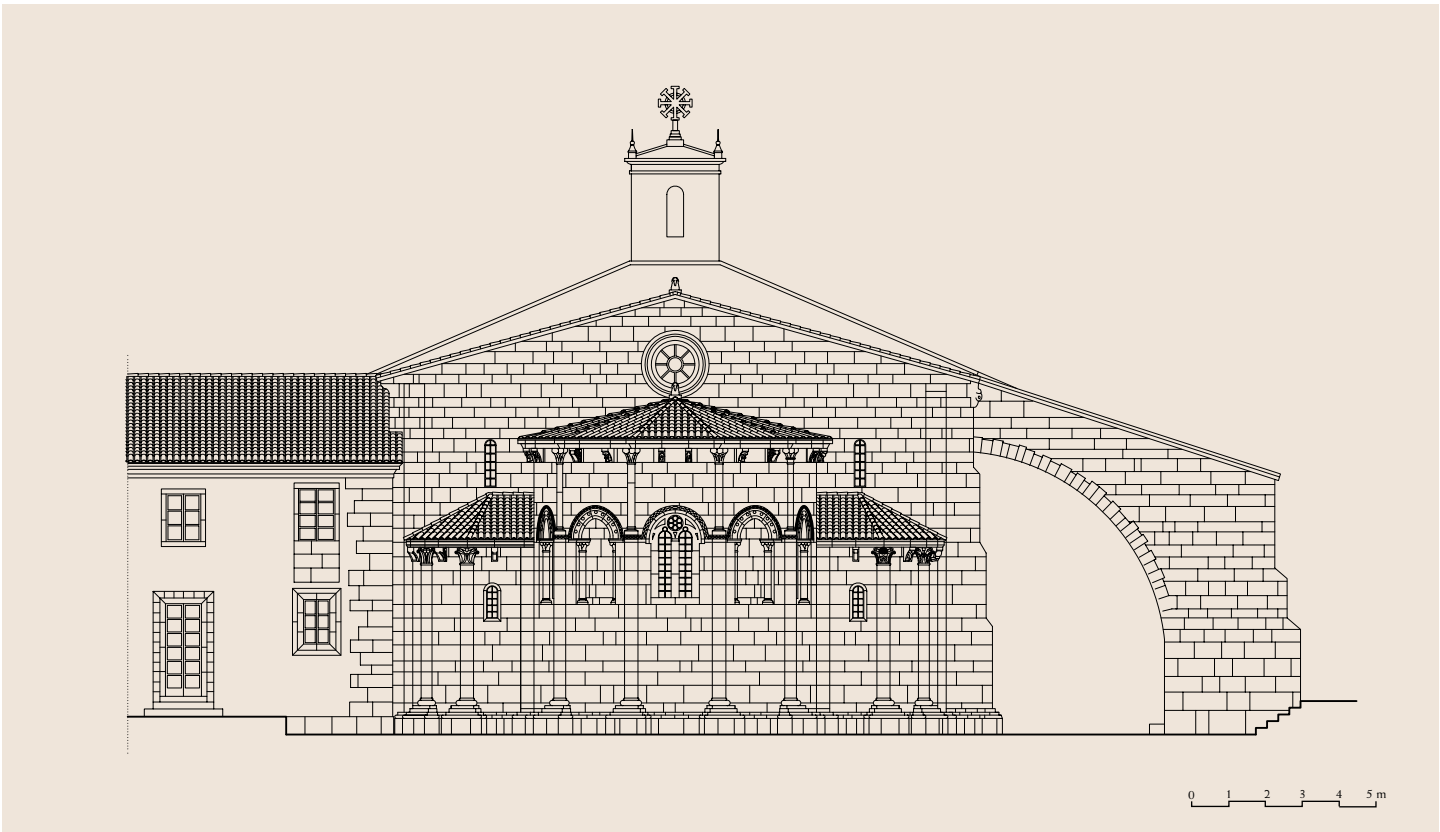
Planta

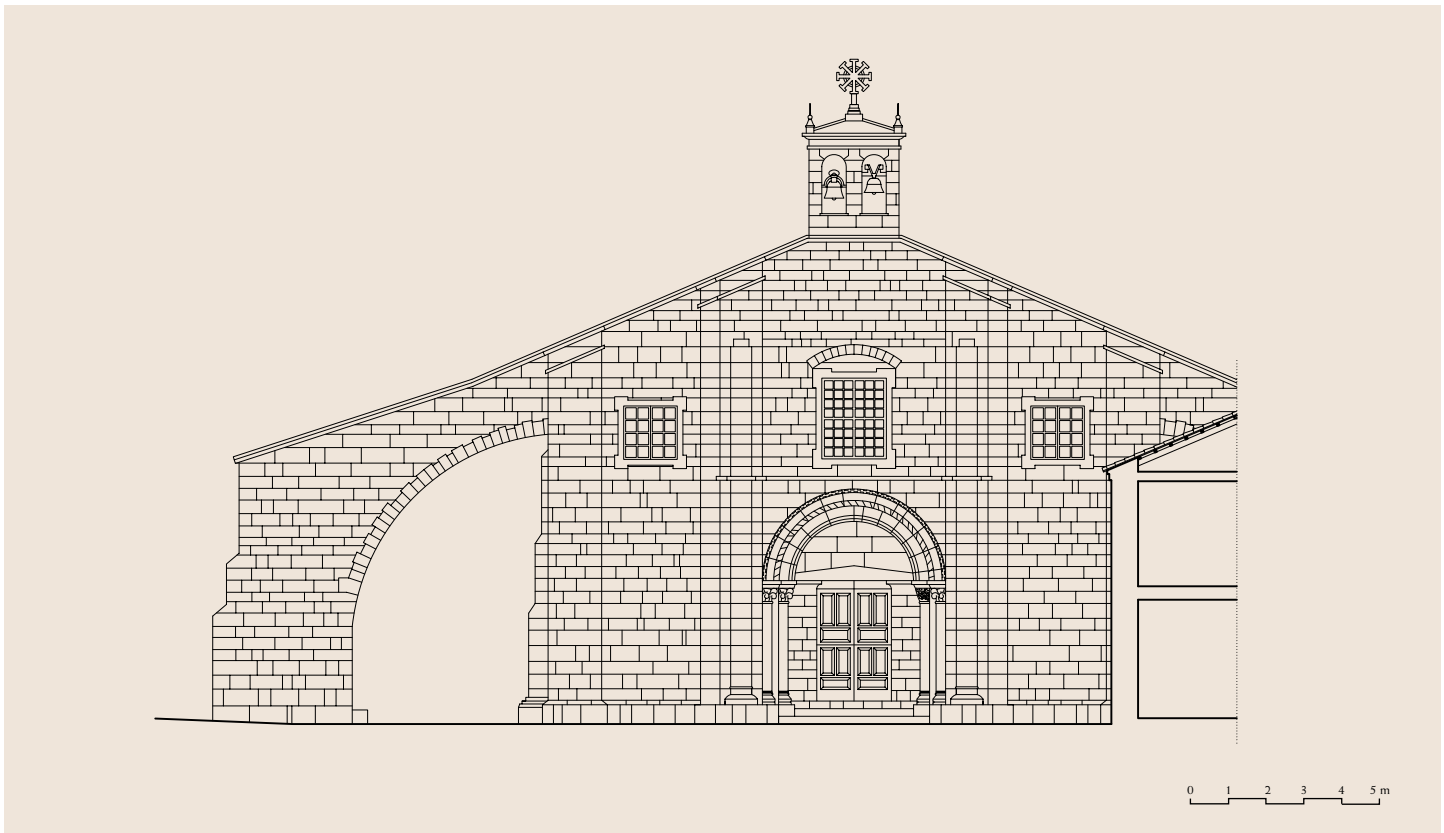




Alzado norte

Alzado este





Alzado oeste

Sección transversal



tabilidad del sistema de bóvedas. En 1727 Gómez Gundín comienza las obras de reparación en las que se reconstruyen parte de las bóvedas de las naves, se ciegan los arcos de la panda norte del claustro románico –que quedan incluidos dentro de un grueso muro, hoy desaparecido–, se reconstruyen tanto la parte superior de la fachada como los arbotantes existentes y se levantan otros nuevos.

Entre 1752 y 1754 se trabajaba ya en la reconstrucción de los edificios del priorato adyacente a la iglesia, obras que motivaron la destrucción del claustro románico del que, sólo por azar, se han salvado los arcos del ala norte por encontrarse, recordemos, embutidos en un muro.

El bello y amplio atrio actual de la iglesia estuvo otra vez ocupado por el cementerio parroquial, que fue clausurado en el año 1883, poco antes del año 1895 en que el conjunto fue declarado Monumento Nacional por ley del 14 de agosto. A partir de ese momento comenzaron, aunque tímidamente, las obras de restauración y mejora de la entonces parroquial, que fue liberada de los muros y el cementerio que la encerraban y se retiraron la tierra que

había sido vertida en su interior para elevar el pavimento y las gruesas capas de cal que recubren los muros.

Entre 1935 y 1936 la iglesia fue sometida a una restauración por el arquitecto Alejandro Ferrant, que realizó un drenaje del terreno para frenar así el desplome. Entre 1969 y 1970 se llevó a cabo una nueva restauración, esta vez de la mano de Francisco Pons-Sorolla y Chamoso Lamas, que le dio al conjunto el aspecto que hoy muestra. Fue entonces cuando, entre otras obras, se reconstruyó el alero del ábside norte que había sido mutilado tras haber sido cubierta la capilla por un muro que seguía la línea de la fachada del priorato, construido en el siglo XVIII, y se rehízo la tracería del rosetón que está sobre el arco triunfal a partir de diversos restos conservados. Las inundaciones que, a pesar de estas restauraciones, continuaban afectando a la iglesia se solucionaron definitivamente a comienzos de los años noventa del siglo pasado tras la correcta canalización de las aguas pluviales y del río que rodea el conjunto por su parte sureste.

La planta de la iglesia es de tres naves longitudinales separadas por pilares compuestos y rematadas, en la par-

Vista desde el lado noroeste



te oriental, por una cabecera con tres ábsides. Carece de crucero, aunque los dos primeros pilares, más desarrollados que el resto, buscan individualizar el tramo anexo al presbiterio que es, además, más ancho que el resto. Tres puertas se abren en los muros exteriores, la principal en la fachada occidental, una lateral en el muro norte que comunicaría directamente con la vía pública y una en el costado sur, más sencilla, que daría acceso al claustro y a las dependencias del priorato.

Exteriormente la cabecera posee un ábside central, poligonal, más ancho y alto que los dos laterales, más bajos y de planta semicircular. El ábside central tiene una articulación muy elaborada que contrasta con la sencillez de los laterales, cuyos muros aparecen animados únicamente por dos semicolumnas y por unas sencillas ventanas sin molduración. En cada uno de los ángulos se sitúa una columna entrega que se asienta sobre un alto podio, un plinto y una basa ática, y que remata, a la altura de la línea de imposta de las ventanas, con una cornisa taqueada que se prolonga en forma de chambrana sobre las mismas. Sobre estas columnas nacen otras columnillas monolíticas adosadas al muro que, a su vez, sostienen el alero superior mediante capiteles entregos. En cada uno de los cinco paños del tambor se realizaron ventanas, de las cuales tres están abiertas para iluminar el interior del santuario, quedando las otras dos ciegas aunque con una evidente función decorativa. Todas

tienen la misma disposición excepto la central, reformada en época tardogótica: dos columnillas monolíticas con capiteles vegetales sostienen una única arquivolta formada por dos gruesos toros y una escocia decorada con bolas. Remata el ábside una volada cornisa en caveto sostenida por elaborados canecillos y sobre el tejado un *Agnus Dei* que, desgraciadamente, perdió la cruz que llevaría sobre él.

Tanto arquitectónicamente como escultóricamente se aprecia una importante dependencia de esta cabecera con los talleres que, en época de Diego Gelmírez, trabajaban en la vecina catedral compostelana. La tipología de ábside poligonal con columnas en los ángulos remite claramente al de la catedral, y el tipo de ventana lo encontramos, aunque en un formato más grande, en el muro oriental del transepto. De ahí se toman también detalles más sutiles, como la combinación de este tipo con tambores semicirculares más tradicionales que había sido usada también en la girola catedralicia, o el alzado de columnillas monolíticas sobre columnas entregas que se usó en las capillas más antiguas del mismo deambulatorio.

En la escultura encontramos esta misma dependencia, que demuestra que fueron artífices del mismo obrador catedralicio los que trabajaron en Sar. En las cornisas de las dos capillas laterales y en las ventanas de la capilla mayor observamos el tipo de capitel vegetal, que se viene denominando gelmiriano, de grandes y gruesas hojas con un



Vista desde el
lado norte

considerable volumen que, buscando la variación, puede incluir palmetas de perfiles recortados en su envés y alojar alguna cabeza animal en su parte central. En el alero del ábside central el lenguaje figurativo cambia radicalmente lo que demuestra que, al tiempo de la consagración de 1136, los ábsides laterales estaban finalizados y el central ya levantado pero pendiente de este remate decorativo y quizás de ser abovedado. Las formas que encontramos en capiteles y canecillos se corresponden con las que estaban en boga en las últimas décadas del siglo XII, también en el obrador catedralicio, entonces ya dirigido por el célebre Maestro Mateo. Son ya capiteles vegetales estilizados, con ejes perlados y perfiles rizados, los que coronan las columnillas angulares. Uno de ellos es historiado y recoge el tema de la Psicostasis, un tema también relacionado con el taller del Pórtico de la Gloria donde estaba representado en uno de los arcos exteriores, hoy desaparecidos.

La visión del costado norte de la iglesia se nos muestra hoy bastante deformada debido a los gigantescos arbotantes añadidos para asegurar la estabilidad de la construcción. Sin embargo, si nos abstraemos de su presencia, observaremos que su configuración original se encuentra prácticamente intacta. Su muro se articula en cinco calles separadas por contrafuertes que, en la parte superior, se unen mediante arcos. En cada una de ellas se abre una ventana con una única arquivolta en arista viva con chambrana

de billetes, que descansa sobre columnas monolíticas con basas áticas y capiteles vegetales. En la calle central, además, se abrió una portada engrosando la mitad inferior del muro entre los dos contrafuertes. Está formada por dos arquivoltas aboceladas, la interior descansa directamente sobre las jambas, y la exterior, guarnecida con una chambrana de billetes, sobre columnas acodilladas monolíticas. El dintel del tímpano, recortado en su parte inferior en un momento indeterminado de su historia, es de forma pentagonal. Guarece todo el conjunto un tornalluvias sostenido por canecillos, entre los que aparecen metopas con motivos florales y geométricos. Son los mismos motivos que se esculpieron en las cobijas de la cornisa, también entre los canes. Todo este frente norte está guarnecido por una sencilla cornisa sobre canecillos todos ellos cortados en proa. Éstos son, de hecho, los únicos elementos que traslucen la finalización de este costado por el segundo taller que trabaja en Sar, ya que tanto el diseño arquitectónico como los detalles decorativos del resto de nuevo responden al modo de hacer de los talleres gelmirianos: el tipo de ventanas, la idea de unir los contrafuertes con arcos, el uso del dintel pentagonal, el tipo de capitel vegetal de hojas dobladas o rematadas en bolas, y el tipo de tornalluvias con metopas que encontramos no sólo en la fachada de las Platerías de la basílica compostelana sino también en otras construcciones con ella relacionadas,



Ábsides

*Alero del ábside central**Alero del ábside central*

como la portada de la iglesia de Santa María Salomé (ca. 1140) en la propia ciudad.

La fachada occidental está dividida en tres calles que traslucen la organización tripartita de las naves. En el cuerpo central, dos potentes contrafuertes con semicolumnas adosadas enmarcan la portada principal de la iglesia, de gran envergadura y mayor riqueza decorativa que la norte. En cada una de las jambas se disponen dos columnas de fustes lisos con capiteles vegetales. Sobre ellos se sitúa una imposta lisa en caveto de donde parten las dos arquivoltas. La exterior está guarnecida por una chambrana de finos billetes y está formada por un bocel entorchado y otros dos bocelos más finos decorados con estrías helicoidales que se disponen en las mediascañas del exterior y del interior. La arquivolta interna, por su parte, tiene el bocel liso, aunque en las mediascañas se repite la disposición de la anterior. Enmarcando el tímpano semicircular, también con su dintel de forma pentagonal, se esculpió una cenefa con una cuidada decoración vegetal.

El cuerpo superior de la fachada, como mencionamos, fue totalmente reconstruido en el siglo XVIII, pero diversos datos nos llevan a pensar que debió de poseer tres rosetones, uno en cada calle, que han desaparecido pero que se reconocen tras los tres "espejos" que se describen en el informe de 1723 y que tras las obras fueron sustituidos por tres amplias ventanas. En el actual claustro se conservan los restos de la tracería de un rosetón que vienen siendo interpretados como pertenecientes al rosetón central pero que, debido al reducido diámetro que generan –178 cm–, debieron de pertenecer a uno de los de las calles laterales. Estaba formado por un óculo central rodeado por ocho cuadrifolios calados. La tracería del otro rosetón lateral, que también se conservaba fragmentada en el claustro y que, además, posee exactamente el mismo diseño y medi-

das muy similares –175 cm de diámetro–, fue remontada en 1969 en el óculo que se abre sobre la capilla mayor y, por tener éste un mayor diámetro –235 cm–, tuvo que ser suplementado con otro anillo más formado también con piezas recogidas del lapidario del claustro. Al rosetón de la fachada principal o bien a este del arco triunfal pudieron haber pertenecido, en cambio, tres fragmentos de granito rosado que permiten intuir, al menos, que la tracería estaría enmarcada por un grueso listel perimetral y cada uno de los óculos circulares también enmarcados por un baquetón y un fino listel. Entre cada uno de los círculos se labraron unas rosetas con botón central.

Además, esta articulación de tres calles con un rosetón en cada una de ellas, que tiene su origen en la fachada occidental de la catedral compostelana, se repite con insistencia en otras fábricas gallegas del mismo ambiente artístico, como Santa Mariña de Augasantas, o San Lourenzo de Carboeiro, y en alguna incluso claramente influenciada por Sar, como Xunqueira de Ambía, por lo que su existencia, además de parecer más que probable, se convertiría en un nuevo nexo de unión con las iglesias aludidas para la que Sar habría servido como modelo, incluso en pequeños detalles como éste.

En general, en este frente occidental volvemos a encontrar a dos talleres que trabajan sucesivamente y que proceden de la vecina Catedral. El taller gelmiriano habría realizado la parte baja de los muros y la portada. En ésta encontramos rasgos tan característicos de este taller como el uso del dintel pentagonal, el tipo de capitel vegetal de entrelazos o emulando el corintio, las arquivoltas de diseño complejo e incluso detalles como la cenefa que enmarca el tímpano. El taller mateano, por su parte, debió de remarcar las partes altas, a juzgar por el diseño de los rosetones mencionados que, con la tracería de perfiles rectos con



Alero del ábside sur

una fuerte tendencia a la abstracción que obvia recurrir a la decoración vegetal o arquitectónica tan de moda en ese momento, están claramente inspirados en los que el mismo taller realizó para la fachada occidental de la basílica compostelana.

Sobre la puerta, y repitiendo el esquema visto en la fachada norte, debía de encontrarse un tornalluvias que fue retirado en la reforma mencionada, al tiempo que algunos de sus canecillos se reutilizaban en diferentes estancias del priorato barroco que, entonces, se encontraba en construcción. El repertorio y las formas remiten al taller compostelano del transepto de la catedral que realizó la portada: Una cabeza de león de hinchado rostro y ojos saltones, un hombre sentado de lado que toca una flauta y que podría ser identificado como un juglar, un águila que sujeta entre sus garras una serpiente, y un animal de presa, probablemente un lobo, que devora un hombre del que sólo se ven las piernecillas colgando de las fauces. La insistencia en un variado repertorio figurado demuestra el interés que el taller puso en la decoración de la fachada principal, sobre todo si se compara con la norte, donde se utilizan únicamente motivos geométricos.

Coronaba el piñón de la antigua fachada un *Agnus Dei*, con una cruz sobre su lomo que, afortunadamente, se ha conservado al ser resituado sobre la espadaña moderna que hoy sirve de campanario. Su factura parece haber correspondido al taller mateano que finaliza la iglesia, tal y como lo atestiguan tanto las bandas perladas que decoran los ejes de los brazos como el juego geométrico de placas pétreas recortadas en arista viva, como si de un trabajo de marquería se tratase, y que fueron utilizadas por este taller en obras tan señeras como la fachada occidental y el coro pétreo de la Catedral.

Por último, con respecto a esta fachada hay que mencionar que del citado informe de Fernando de Casas se ex-



Canecillo del ábside norte. Acróbata

trae, además, que debió de poseer una torre de una cierta envergadura –16,8 m de alto por 6,16 m de ancho– cuyos muros este y sur estaban adosados a la fachada de la iglesia y al muro exterior del claustro, respectivamente. Así se comprende el otro dato que ofrece Casas en su informe, y es que al desplomarse parte de su remate, éste habría causado la ruina del extremo occidental de la panda norte del claustro románico, hasta entonces todavía en pie. Desgraciadamente no disponemos de noticias más concretas ni restos de tipo arqueológico de dicha torre que nos permitan afirmar que fuese románica, aunque sería bastante extraño que en un proyecto de esta envergadura y calidad no hubiese sido previsto un alojamiento para las campanas.

El costado sur de la iglesia es el menos visible hoy en día, no sólo debido a los aparatosos arbotantes añadidos, sino también porque, como zona más cálida y soleada, fue elegida, desde el primer momento, para la construcción del claustro y las dependencias monacales. Hoy sólo son visibles los tres tramos de muro más occidentales, quedando el resto oculto por las construcciones del priorato moderno. En ellos se repite la articulación mural vista en el costado norte de contrafuertes que marcan los tramos y se unen bajo la cornisa mediante grandes arcos. Bajo ellos se abren también ventanas, excepto en el último tramo, donde o no existía o fue eliminada en la reforma barroca. En el segundo tramo se abrió una puerta que comunica directamente la iglesia con el claustro permitiendo no solo el acceso al espacio sino el discurrir de la liturgia procesional. Frente a la portada norte y la occidental, que por dar al exterior tenían un carácter más representativo, ésta es una sencilla puerta adintelada bajo arco de descarga de medio punto en la que la funcionalidad y la pureza de las líneas arquitectónicas son las notas predominantes.

En el interior nos encontramos con un espacio que ha conservado prácticamente intacto el espíritu original



Portada norte

románico ya que incluso la reconstrucción de los arcos y bóvedas occidentales llevada a cabo en la reforma del XVIII se hizo con el material original.

El interior de los ábsides presenta, como ocurría en el exterior, una articulación arquitectónica y escultórica compleja. En la capilla mayor tanto el tramo recto como el tambor poligonal aparecen animados mediante una serie de arcadas dispuestas en dos órdenes separados por una cornisa. En el inferior, sencillos arcos doblados se levantan sobre una bancada corrida que recorre todo el perímetro del espacio y que pudo haber servido como asiento a los canónigos y al prior. Los del fondo se diferencian de los laterales en que van dispuestos sobre pilastras, mientras que la pareja de arcos laterales se apoyan en el centro en sendas ménsulas. En el orden superior, los arcos cobijan también las tres ventanas que iluminan el presbiterio, y sus arcos descansan sobre columnas monolíticas con capiteles vegetales de variada composición.



Portada oeste

En los absidiolos laterales, que al exterior eran semi-circulares, se ha articulado el muro de forma poligonal mediante un sistema de arcadas en un único orden y sostenidas por elegantes columnas monolíticas también con capiteles vegetales.

El sistema clásico de abovedamiento de las tres capillas remata, hacia las naves, mediante arcos doblados cuyos fajones descansan sobre semicolumnas entregas, en el caso de la central, y sobre columnas monolíticas, en el caso de las laterales. Este despliegue de decoración arquitectónica, fruto de la madurez de los talleres catedralicios gelmirianos, crea unos ambientes de gran riqueza y sofisticación, al tiempo que los hace funcionales para el culto diario de los canónigos destinatarios del edificio.

Los modelos escultóricos de esta zona se encuentran claramente en el transepto de la Catedral, de donde llega el tipo de capitel de entrelazos que surgen de las bocas de máscaras animales situadas en los ángulos de la cesta o bien capiteles vegetales "habitados" por leones que vemos en los dos absidiolos laterales. Junto a estos, aparecen también diversas variaciones del capitel de grandes hojas en el que, intencionadamente, se busca la variación dentro del mismo modelo de base, hendiendo los ejes de las hojas, situando palmetas en su envés o rematando sus puntas con bolas.

Las tres naves del templo, por su parte, están separadas por pilares compuestos, cuatro en cada lado. De éstos, ya mencionamos como los más próximos al presbiterio son más gruesos y de planta cruciforme. El resto son todos iguales y sólo se diferencian ligeramente en el formato de sus basamentos. Los de los cuatro orientales son cuadrados, mientras que los occidentales tienen basas y plintos de forma circular. De nuevo es una fórmula de variación que procede de la Catedral compostelana, aunque aplicada aquí sin el cuidado refinamiento del modelo, donde pilares con

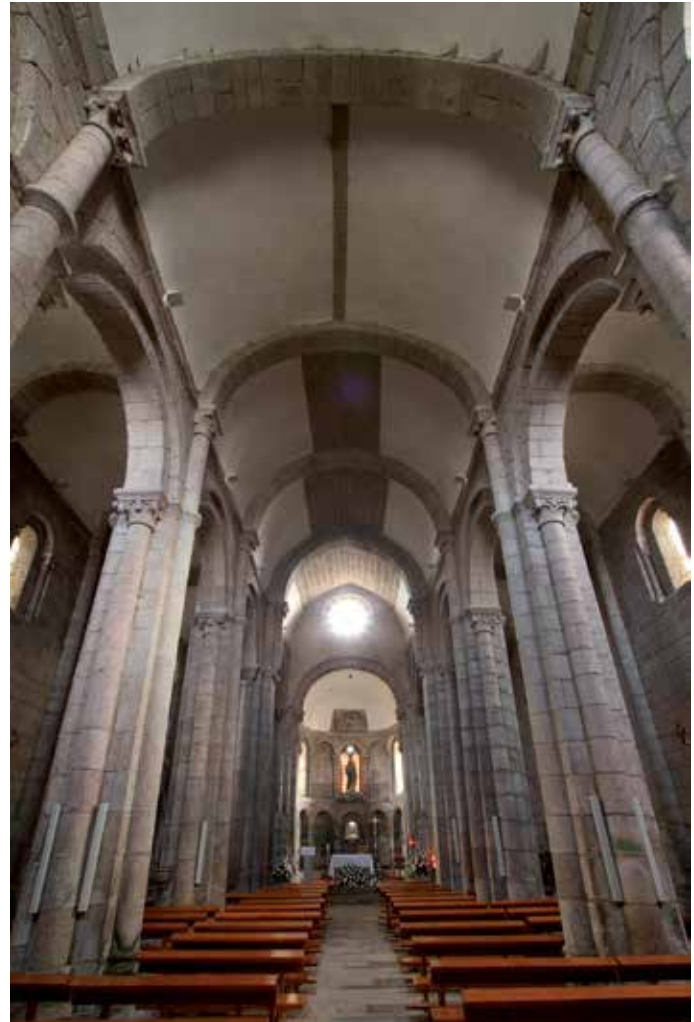


Arco del ábside norte

base circular y cuadrada se alternan con un ritmo perfecto. Sobre los capiteles entregos de sus columnas se voltearon los arcos formeros que sostienen la nave central y arcos fajones para reforzar el abovedamiento. Las naves laterales se cubren con bóvedas de cañón, hoy muy deformadas por el comentado desplome que sufrió la construcción.

No sería aventurado afirmar que, en el proyecto original, no hubiese sido previsto el abovedamiento de la nave central, sino una simple cubierta de madera, quizás sobre arcos diafragma asentados sobre los pilares y capiteles. Resulta bastante difícil de creer que un taller tan experimentado y con un demostrado dominio técnico como el de la Catedral de Santiago que, recordemos, traza y construye este templo, hubiese cometido un "error de cálculo", tal y como se ha venido afirmando hasta ahora, al elevar demasiado las naves laterales y hacerlas demasiado estrechas, de forma que no llegasen a contrarrestar suficientemente los empujes de la bóveda central. No estamos hablando de un taller periférico que intenta emular un modelo prestigioso, sino de uno de primera categoría que, bien debido a lo blando del terreno o bien por pura preferencia estética o práctica, trazó una iglesia sin cubierta pétrea en la nave central. La construcción *ex novo* del abovedamiento a finales del siglo XV habría sido la causa del progresivo desplome de una construcción que no estaba preparada para soportar ese peso ni esos empujes. Así se explica que sólo a partir de esa fecha, y no antes, se tengan noticias de los problemas en el edificio y de los primeros intentos por frenarlos, como la construcción de los primeros arbotantes exteriores poco después de la construcción de la bóveda.

De hecho, encontramos un buen argumento que nos ayuda a delimitar las fechas en las que empezó el desplome en los sepulcros situados en el muro norte de la iglesia. El arcosolio que se encuentra al lado de la puerta norte per-



Interior

tenece al prior Gómez González do Canabal (1485-1504) que, recordemos, construyó la bóveda de la nave central. Su túmulo sigue la inclinación del muro de la iglesia, lo que hace suponer que cuando fue realizado éste se encontraba a plomo y que, posteriormente, se fue inclinando arrastrando consigo el arcosolio sepulcral. Pero, fijándonos ahora en el siguiente enterramiento, que pertenece a su sucesor, el prior Jácome Álvarez (1505-1536), nos daremos cuenta de que se encuentra a plomada, sobresaliendo su remate plateresco unos cuantos centímetros de la pared. Esto nos da un arco cronológico de unos treinta o cuarenta años a principios del siglo XVI para el comienzo del desplome de los muros y la construcción de los primeros arbotantes.

A favor de esta hipótesis se podrían aducir, además, otros datos de carácter artístico, ya que otras iglesias gallegas emparentadas con Sar estilística, tipológica e incluso cronológicamente, como Santa María de Aciveiro (1135-1170), Santa Mariña de Augasantas (ca. 1170-1220) o



Capitel de las naves



Capitel de las naves



Capitel de las naves

Xunqueira de Ambía –donada en 1150 por Alfonso VII al priorato de Sar y datada por una inscripción en el año 1164 como el de comienzo de las obras– no disponen tampoco de bóveda, aunque sí de arcos diafragma y una cubierta de madera como debió de tener también originariamente Santa María de Sar.

En la escultura de los capiteles que coronan las columnas de los pilares compuestos volvemos a detectar la presencia de dos talleres que trabajan consecutivamente hasta la finalización de la obra. El primer taller, dependiente de los modelos del transepto de la Catedral labra los capiteles de los tres tramos de las naves laterales. Son capiteles vegetales en los que a veces puede asomar alguna cabeza animal y que hacia las partes orientales continúan con el tipo compostelano de hojas gruesas que a veces se doblan en su punta o cobijan una bola. Sus diseños se van haciendo más variados conforme avanzamos hacia occidente, al tiempo que se aprecia una considerable estilización de los motivos vegetales que tienden a perder proyección y volumen. En los dos últimos tramos de las naves laterales y en todos los capiteles de la nave central, se distingue ya el segundo taller de filiación mateana que termina el templo. Sus creaciones se distinguen por la carnosidad de las hojas, de perfiles rizados y que, en ocasiones, incluyen ejes perlados y el uso del trépano en cestas que pueden adoptar ya una forma más convexa.

Los capiteles de las ventanas que se abren en los muros laterales fueron todos realizados por el primer taller y repiten, con pocas variaciones, el tipo clásico de capitel vegetal compostelano aunque, al igual que en los pilares, se observa una progresiva tendencia a la estilización y a la simplificación de las formas y, en general, del modelo de base.

CLAUSTRO

Una vez rematada la iglesia el taller debió de encargarse de la edificación del claustro y las dependencias necesarias para la vida de los canónigos que se organizarían a su alrededor. Irremediablemente perdido en su mayor parte por la construcción del nuevo por el arquitecto compostelano Fray Manuel de los Mártires, en el siglo XVIII, sólo podemos imaginar su belleza a partir de los nueve arcos de la crujía norte, milagrosamente conservados, y por los abundantes restos pétreos que se distribuyen entre el museo parroquial y las galerías del actual.

En el informe sobre el estado del priorato de Fernando de Casas del año 1720 se recogen algunos datos que resultan de gran interés para conocer la configuración del antiguo claustro e incluso la situación de las habitaciones

anexas a él ya que en el reconocimiento que hace de las instalaciones tuvo que medir tanto la iglesia como el priorato. De ahí se extrae que, originalmente, debió de tener una planta rectangular, ligeramente irregular cuyos lados largos eran el sur y el norte, este último en parte pegado a la iglesia. Las diferentes dependencias para la comunidad se concentraban en los lados menores, oriental y occidental, quedando la crujía sur libre de edificaciones adosadas. La panda oriental medía 31,36 m de largo y 3,78 m de ancho; la sur, 34,72 m y 3,64 m de ancho; la occidental tenía 31,92 m por 4,2 de ancho; de la norte, en parte conservada, no da las medidas por encontrarse en semiderruida, pero debemos suponerla muy similar a su contraria del Sur. Sería, por lo tanto, un claustro más grande que el actual aunque, con sus dependencias, ocuparía más o menos la misma superficie que el actual priorato barroco.

Las galerías se levantaban sobre un zócalo de fábrica de perfil baquetonado, y en la organización de los arcos conservados se advierten dos ritmos diferentes que denotan una variación sobre el proyecto original a medida que

se realizaba la obra. En el ángulo nororiental se comienza con un machón angular, también de perfiles baquetonados, que fue incluido en la fábrica de uno de los grandes arbotantes de la iglesia. A este pilar le siguen dos arcos apoyados en columnas pareadas y un nuevo pilar. Dos tramos más respetan ese ritmo, pero a partir de ahí, y hasta el final del tramo conservado, éste se hace más libre y más abierto al prescindir de los pilares, que son sustituidos por una composición de un capitel cuádruple sobre cuatro finas columnas. A pesar de estas diferencias, en general es una galería que se caracteriza por la exuberancia decorativa que inunda casi todos los elementos arquitectónicos. Sobre unas estilizadas columnas se sitúan capiteles dobles, de finas proporciones y con una amplia diversidad de formas vegetales en su decoración. Sobre ellos, unos cimacios de considerable presencia y abundante decoración sostienen unos arcos con intradoses baquetonados cuyas mediascañas se esculpen también, al igual que sus perfiles, tanto al exterior como al interior de las galerías. Los arcos van guarnecidos por una serie de molduras y una gruesa cham-

Claustro



Arquería del claustro





Interior de la galería claustral

Capitel del claustro



brana también decorada. En el interior de las galerías, unas sencillas ménsulas sostienen la techumbre de madera con la que, al igual que hoy, estuvieron cubiertas las crujiás. Hacia el patio, una sencilla cornisa en caveto, sostenida por canecillos de formas geométricas, da paso al tejado. En las partes no conservadas del claustro, esta cornisa debió de estar, en algunos tramos, decorada unas veces con pequeñas flores y otras con cuadrifolios. Estos fragmentos de cornisa todavía hoy pueden contemplarse, combinados con otros lisos como los que acabamos de ver, reutilizados por el arquitecto barroco bajo la línea del tejado del actual claustro alto.

Estilísticamente, y conforme avanzamos hacia el Oeste, se aprecia en esta galería una evolución desde las formas del románico hacia otras que anuncian la estética gótica y que ilustra a la perfección el ambiente artístico compostelano del primer tercio del siglo XIII en el que, junto a los

talleres que siguen fieles a la fuerte impronta del Maestro Mateo, aparecen otros que introducen ya el nuevo estilo gótico. En las primeras arcadas la decoración es jugosa, carnosa y naturalista, se utiliza el trépano para favorecer el claroscuro y los ejes perlados en las hojas. Todos ellos son rasgos que denotan la presencia de un taller íntimamente ligado con la obra del Maestro Mateo en la catedral y que sería el mismo que habría comenzado su desaparecido claustro románico ya que, en los restos más antiguos de éste, encontramos los mismos rasgos que en estas arcadas de Sar. Este taller se irá viendo progresivamente influenciado por los escultores que traen nuevas influencias y que rematarán el claustro de Sar en un estilo que se podría ya calificar como gótico. De hecho, según vamos avanzando por la crujía hacia occidente la decoración se va haciendo progresivamente menos abundante y, aunque se utilizan los mismos motivos decorativos vegetales, éstos van perdiendo volumen y carnosidad al tiempo que se elimina el uso del trépano. En las últimas arcadas, la estilización de los capiteles se hace más evidente, llega a desaparecer la decoración de los cimacios y casi la de las roscas de los arcos y, además, las columnas, antes separadas, se labran ahora en un único bloque de piedra dejando un fino baquetón de unión entre ellas. Sin duda, no fue ajeno a la llegada de este segundo taller goticista que finaliza el claustro, el retiro a Sar en 1237 del arzobispo don Bernardo II (1224-1237), que pudo echar mano, para las obras que realizó en el priorato, de un taller de escultores y canteros, de los que durante el gobierno de su sucesor, don Juan Arias (1238-1266), construía y decoraba el claustro catedralicio. Esta intervención constructora del arzobispo vendría ratificada por una inscripción, desgraciadamente perdida, que se encontraba en la puerta del antiguo priorato y que todavía fue vista por el Cardenal Jerónimo del Hoyo en 1607 y transcrita en estos términos: *ÆDIFICAVIT ITA, BERNARDUS METROPOLITA SED SARIS ÆGROTIS ET RELEBILITATE REMOTIS.*

MUSEO DE ARTE SACRO

El Museo de Arte Sacro de la colegiata de Santa María de Sar fue fundado en el año 1975 con el objeto de mostrar al público la rica colección artística que poseía la parroquia. En el año 2000 la S. A. de Xestión do Plan Xacobeo de la Xunta de Galicia promovió una renovación y modernización de la institución y de su programa expositivo con el objeto de mejorar la conservación y exposición de las obras artísticas depositadas en museo. La colección es particularmente rica en piezas de origen medieval, debido sobre todo a su colección documental y a la de escultura monumental.

Tiene Sar la fortuna de conservar el diploma fundacional del priorato en el que, entre los nombres de los confirmantes, se puede ver la característica rota con la que firmaba los documentos el arzobispo Diego Gelmírez. Junto a éste, se han expuesto otros pergaminos que los priores de Sar guardaron celosamente durante siglos ya que conservaban la memoria de los privilegios y donaciones hechas a la comunidad. Así se explica la existencia de un maltrecho documento copiado hacia 1173 del original del año 883 que perteneció al antiguo monasterio de San Juan da Coba, tiempo después anexionado a Sar. Hay que destacar también la confirmación hecha por el rey Alfonso VII en el año 1147 de la fundación de Sar y de las posesiones que le habían sido otorgadas.

Por su número y calidad destaca en este museo la colección de restos escultóricos procedentes tanto del claustro románico como de diversas estancias del antiguo priorato. Se conserva un gran número de capiteles, cimacios y basas, repartidos entre las salas del museo y las galerías porticadas del actual claustro barroco que, por su estilo, demuestran la finalización del antiguo claustro en unas fechas avanzadas del siglo XIII. Por su número, destacan el medio centenar de cimacios que, seguramente, se conservaron por la facilidad con la que, debido a su forma, podían ser reutilizados como losas pavimentales. Aunque alguno de ellos todavía está decorado con la jugosa decoración del taller mateano, la mayoría corresponde al taller gótico que usa un tipo de vegetación más estilizada y sencilla aunque, en ocasiones, más naturalista. Los capiteles, la mayoría privados de su mitad inferior, corresponden casi todos al segundo taller aunque oscilan entre el recuerdo de unas formas mateanas, que han perdido su fuerza expresiva, hasta otros que pueden ser ya considerados plenamente góticos. De entre ellos, destacan por su tipología los cuádruples, labrados en un único bloque de piedra y que se situaban sobre cuatro finas columnillas. Esta tipología fue implantada por el segundo taller para introducir una variación en el ritmo de las arcadas, que resultaba así mucho más abierta que los pilares macizos utilizados por el taller mateano. Es una solución que también se estaba utilizando contemporáneamente en el claustro de la Catedral de Santiago, del que conservamos ejemplares muy similares a los de Sar en los que se labra incluso el espacio interior entre los cuatro capiteles, normalmente con un florón con botón central en el que los recuerdos mateanos conviven con la estilizada flora del primer gótico.

Por su espectacularidad llaman la atención el conjunto de dovelas que forman un arco con una gran luz, por lo que seguramente formaban parte de los nervios de una bóveda de alguna de las construcciones anexas al claustro. Por su



Museo de Arte Sacro. Dovelas románicas



Museo de Arte Sacro. Capiteles y cimacios



Museo de Arte Sacro. Capiteles y cimacios

forma y decoración, gruesos baquetones con las escocias intermedias decoradas con haces de hojas o florones, deben adscribirse al primer taller y se pueden poner en relación también con el obrador que trabajaba en el claustro de la Catedral en el segundo tercio del siglo XIII.

El patio del claustro está presidido en su centro por una magnífica fuente cuya taza, labrada en un único bloque de granito y decorada por gallones, se inspira, sin ningún tipo de duda, en la que hoy centra el claustro de la Catedral compostelana y que fue realizada hacia 1120 para presidir el atrio de la *Porta Francigena* de la basílica. El influjo de este modelo prestigioso inspiró no sólo fuentes como ésta de Sar o la que también se conserva en la iglesia de Santa María de Cambre, sino también pilas bautismales compostelanas, como la que perteneció a la compostelana iglesia de Santa Susana, hoy usada como fuente en el Paseo de los Leones de la ciudad.

En la segunda sala del museo se expone también una gárgola con forma de león que debió de servir para evacuar el agua de los tejados de la iglesia o del priorato y que, tal y como lo atestiguan fotografías antiguas, fue utilizada durante mucho tiempo como caño de la fuente gallonada que acabamos de mencionar. El tipo de animal y, sobre todo, la melena acaracolada que se despliega sobre su lomo, remite claramente a modelos mateanos, por lo que su factura debe situarse en la primera mitad del siglo XIII.

Junto a estas piezas, el museo atesora un gran número de restos pétreos del claustro y la iglesia, en diferente estado de conservación, y un buen número de lápidas funerarias de diversas épocas que atestiguan el temprano uso funerario de este espacio por parte de los canónigos retirados a la calma del priorato de Sar.

MOBILIARIO LITÚRGICO

Como resulta lógico, la iglesia debió de ser dotada de un mobiliario y un ajuar litúrgicos para el correcto desarrollo del culto diario. Desgraciadamente, poco más que noticias documentales se conservan de estas obras que embellecían el altar. En el acta de la visita pastoral del año 1611 el visitador del arzobispo dice que el antiguo altar debió de estar guarnecido por un frontal que estaba realizado en bronce "y toda la imaginería vaciada y esmaltada y sobre el esmalte pedrería" a lo que añade como notas iconográficas que "a lo que parece la imagen del medio es de Nuestra Señora y los demás de los doce apóstoles y halló su merced que faltan cuatro imágenes, la de Nuestra Señora y de tres apóstoles". Tanto el material como la técnica descritos, bronce —que bien podría haber sido plata dorada—, cincela-

do, esmaltado y con piedras preciosas, como la iconografía con una figura central, en este caso la Virgen como patrona del santuario, rodeada de un apostolado, remite claramente a fórmulas utilizadas en los frontales de altar románicos y concretamente a los de tipo lemosín que encontraron una gran difusión en tierras gallegas. Baste recordar el también desaparecido frontal que el arzobispo Gelmírez donó a la catedral de Santiago o el, todavía en parte conservado, frontal de la catedral de Ourense.

El mismo visitador arzobispal da cuenta también de una imagen de la Virgen que presidía el altar mayor, "una imagen grande de Nuestra Señora de buena talla, dorada y estofada y lo demás de pincel a lo antiguo". Cabría especular a partir del adjetivo "a lo antiguo" con el que caracteriza a la imagen titular, que se pudiese tratar de una talla románica o cuanto menos gótica, que parece lógico suponer que hubiese sido realizada para presidir el altar mayor de la iglesia.

Se han identificado también, entre los restos pétreos diseminados por el claustro, algunos fragmentos de lo que pudo haber sido el antiguo frontal pétreo del altar mayor. Tendría una serie de arquillos de medio punto sobre columnillas adosadas para el que tendríamos un paralelo muy sugerente en el fragmento conservado del frontal de Santa María de Xunqueira de Ambía (ca. 1200) o la parte trasera del también famoso retablo de Santo Estevo de Ribas de Sil (ca. 1225).

Lo que sí conserva la colegiata de Sar es su pila bautismal que originalmente se debió de encontrar, como ahora, en el tramo de la nave inmediata a la entrada occidental. En 1709 se encontraba todavía allí aunque, ante la inminente ruina de esa parte de la iglesia y del coro alto de madera que se había instalado en aquella parte, se ordena que se lleve a la capilla absidal de la epístola, desde entonces dedicada a San Juan Bautista. Se trata de un buen ejemplar, que se podría datar en unas fechas avanzadas del siglo XIII, y que se aparta de la tipología tradicional compostelana de taza gallonada que todavía se respetó en la fuente del claustro. Sin embargo, queda el recuerdo de estos gallo-nes tanto en la copa como en el pie, aunque esculpidos sin apenas volumen y guarnecidos en la parte superior por un borde sobresaliente con arcos de cuyas enjutas penden unos nuevos semicírculos con bolas que ocupan la parte superior de los espacios entre los gallones.

SEPULCROS

Posee la iglesia de Sar el privilegio de albergar el más antiguo sepulcro conocido de un arzobispo compostelano, el de don Bernardo II, que se retiró a Sar el 13 de septiem-

bre de 1237 muriendo el 20 de noviembre de 1240. Sobre el frente de la yacija, situado hoy en el interior de la iglesia, se labró una poética inscripción que reza TRAXIT : AB : HAC : VITA : BERNALDUS : METROPOLITA / POST : HOC : VILE : SOLVM : SCANDERE : POSSE POLLUM, "Sacó de esta vida el metropolitano Bernardo poder subir al cielo desde este suelo vil". En la cabecera de la misma se labró posteriormente otra que de nuevo identifica al difunto con las palabras: HIC IACET DOMNUS BERNARDVS COMPOSTELLANVS / QUONDAM ARCHIEPISCOPVS QVI OBIIT XII KALENDAS / DECEMBRIS ERA MCCLXXVIII, "Aquí yace don Bernardo, en otro tiempo arzobispo compostelano, que murió el veinte de noviembre de la era 1278 (año 1240)". Sobre la cubierta se esculpió en medio relieve la figura del yacente, vestido con traje de pontifical de rígidos pliegues. Lleva guantes bordados, dos anillos y el báculo en *tau* que utilizaban los arzobispos compostelanos como forma de diferenciación y reivindicación apostólica desde la época de don Pedro Suárez de Deza (1173-1206). La calidad de su labra, que ha sido puesta en relación con los yacentes del Panteón Real de la basílica compostelana, lo convierte en un buen ejemplo de la simbiosis, en los talleres compostelanos del siglo XIII, entre la tradición mateana y los nuevos aires góticos.

El sepulcro pudo haberse encontrado situado en una antigua capilla dedicada a la Magdalena que existía en el claustro, desde donde fue trasladado a la iglesia en una fecha indeterminada. En 1711 fue abierto en presencia del arzobispo Antonio de Monroy, viéndose que estaba el cuerpo incorrupto y sus vestiduras todavía enteras. Parte de estas vestiduras bordadas en oro con motivos geométricos en forma de laberinto fueron extraídas en una nueva apertura del sepulcro, ya en tiempos del arzobispo Cardenal Payá y Rico (1874-1886), siendo mostradas en la exposición regional organizada con motivo del año santo de 1909.

En el claustro se encuentra también el interesante sepulcro del canónigo Bernardo Arias, que sigue la misma tipología del anterior, de yacija con yacente en la tapa y una inscripción en el frente de la yacija que dice: HIC : JACET : BERNARDUS : ARIE / QUONAM : CA / NONICUS : COMPOSTELLANUS : QUI OBI / IT : III : NO / NAS : MAII : SVB ERA : M : CCC : XX : VIII, es decir, "Aquí yace Bernardo Arias en otro tiempo Canónigo de Santiago que murió el día 5 de mayo era de 1329 (año 1291)". La figura, aunque parte de la experiencia artística del escultor del yacente del arzobispo Bernardo, resulta de menor calidad e inserta ya plenamente en el espíritu gótico.

Bibliografía

BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, B., 1882, pp. 3-6; BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, B., 1882, pp. 20-21, 38, 50-53; BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, B., 1883, pp. 329-332; BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, B., 1883, pp. 3-4, 9-11; BARROS GUEDE, J., 2004, pp. 24-25; CASTILLO LÓPEZ, Á. del, 1980, pp. 916-917; CHAMOSO LAMAS, M., 1957, pp. 339-348; CHAMOSO LAMAS, M., GONZÁLEZ, V. y REGAL, B., 1973, pp. 205-212; D'EMILIO, J., 1991, p. 85; ESTEBAN CHAPARRÍA, J. y GARCÍA CUETOS, M. P., 2007, pp. 283-291; FERNÁNDEZ SANCHEZ, J. M. y FREIRE BARREIRO, F., 1885, pp. 272-286; LÓPEZ FERREIRO, A., 1901, IV, pp. 193-194; LÓPEZ FERREIRO, A., 2010, pp. 117-119; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., 2009, pp. 105-112; MORALEJO

ÁLVAREZ, S., 1975 (2004), I, p. 76; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1993, p. 83, reed. 2004, II, p. 288; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1980, p. 237, reed. 2004, II, p. 187; PEDRET CASADO, P., 1949, pp. 339-348; PÉREZ RODRÍGUEZ, F., 2003, I, pp. 445-466; RAMOS DÍAZ, M., 2012, pp. 105-107; SÁNCHEZ RIVERA, C., 1920, pp. 54, 80, 83, 86-87, 91-95, 106-108, 123-124; SINGUL LORENZO, F., 2000, pp. 9-20, 35-49; STREET, G. E., I, p. 219; VALLE PÉREZ, J. C., 1984, pp. 298-300; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1974, XXVIII, pp. 71-75; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1989, pp. 15-39; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1996, pp. 125-129, 189-190; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1997, 71-106; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2002, pp. 60, 80, 85-86; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2002, pp. 97-118.

Iglesia de Santa María Salomé

LA IGLESIA DE SANTA MARÍA SALOMÉ se encuentra en la Rúa Nova, en el corazón del casco histórico compostelano y al sur del conjunto catedralicio.

Situada junto a uno de los antiguos hospitales de la ciudad, hoy desaparecido, su fundación se debe a Pelayo Abad, chantre y notario del arzobispo Gelmírez y de su sucesor Pedro Helias, tal como se desprende de la inscripción que hoy se conserva en el coro de la iglesia y que debió de formar parte de la fachada original, cuyo texto es el siguiente:

+ AD HONORE(m) D(e)I ET S(ancte) M(arie) VIRGIN(i)
S ET S(ancti) I(acobi) AP(os)T(o)LI ET MATRIS S(ancte)
M(arie) SALOME PELAGIUS ABBAS ECCLE(sie) B(eati)
I(acobi) CANTOR

Este dato, junto con la ausencia de la iglesia en la nómina de fundaciones gelmirianas mencionadas en el *Códice Calixtino*, nos permite establecer su construcción en una fecha posterior a 1140, época en la que, por otra parte, la Rúa Nova adoptó su actual trazado.

Las primeras reformas del conjunto levantado a mediados del siglo XII tuvieron lugar ya en el siglo XIV, momento en el que pudo añadirse al tímpano de la portada

occidental una epifanía de la que hoy únicamente se conserva la figura sedente de la Virgen con el Niño. En el siglo XV y en el XVII la fachada principal del edificio fue objeto de nuevas adiciones, entre las cuales algunos autores creen identificar elementos tomados de otras obras, como los diez canecillos y el artesonado del pórtico.

Entre 1573 y 1579 se inician las obras de varias capillas y es en este mismo siglo cuando se levanta el pórtico que actualmente cubre la fachada occidental, alterando la percepción del esquema original románico. En fecha indeterminada —que algunos autores sitúan hacia este momento mientras que otros optan por el siglo XVII— se procedió a alargar el cuerpo del edificio, trasladando la fachada unos metros hacia el oeste. A lo largo de los siglos XVII y XVIII el conjunto sufre otras importantes reformas, como la construcción de la capilla del brazo norte del crucero, que alberga el retablo de la Virgen de la Soledad, o la construcción, hacia 1743, del actual campanario.

Las obras anteriormente mencionadas supusieron una alteración radical del templo primitivo, del que pocos vestigios pervivieron intactos. La iglesia románica habría sido, según el estudio de los elementos conservados, de nave única y cabecera semicircular para algunos autores —rectangular para otros—, si bien de este momento sola-



Inscripción situada
bajo el coro



Portada

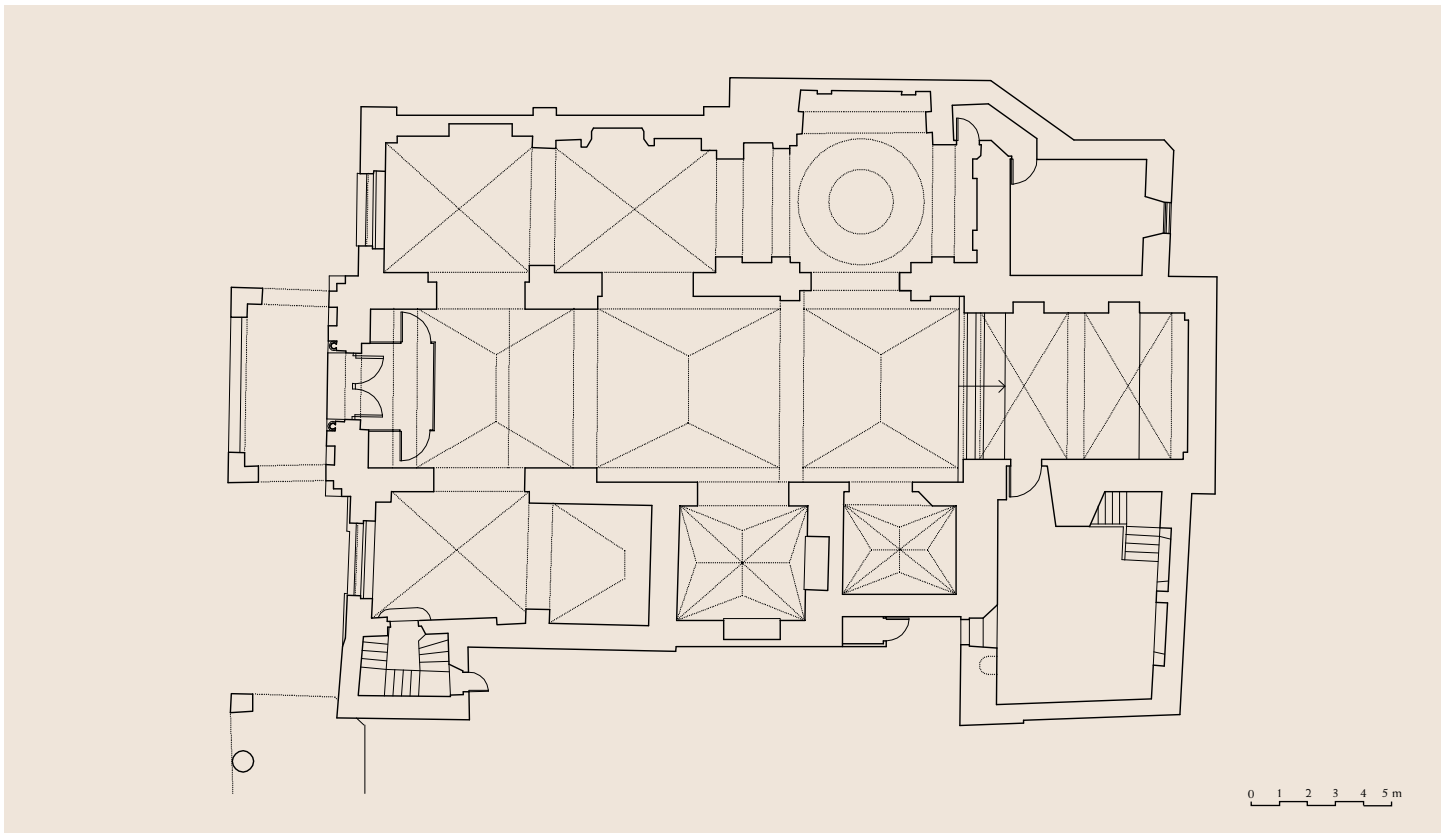
mente se han conservado en el interior del edificio algunos tramos del muro de la epístola.

Separada del hospital anexo por un claustro tardo-medieval, de cuyos arcos se conservan vestigios en los muros exteriores de las capillas meridionales así como en el edificio situado inmediatamente al Sur, la iglesia debió de sufrir importantes daños en el incendio del hospital en la primera mitad del siglo XVI, así como en el temporal que décadas más tarde provocó la caída del ala oeste del mismo y su posterior declive, probablemente agravado por el importante incendio que, según las fuentes documentales, sufrió la Rúa Nova a mediados del siglo XVI. Este cúmulo de trágicos episodios acabó por motivar la desaparición del hospital y la reforma, ya a partir del siglo XVII, de todo el caserío inmediato a la iglesia.

Hablamos, por lo tanto, de una iglesia de nave única, separada por un pequeño claustro o un patio del edificio colindante y cuya fachada principal se abría a la Rúa Nova, una de las principales vías del recinto amurallado de la ciudad. La portada, de arco moldurado de medio punto y

arquivolta exterior con decoración taqueada, aparece flanqueada por columnas de basa sencilla y capiteles en los que se identifican representaciones zoomorfas enfrentadas y sobre los que se disponen cimacios con decoración de rosetas inscritas en círculos. El tímpano original, de mayor desarrollo vertical que el actual, fue retirado probablemente en el siglo XIV, momento en el que se añadió la imagen de la Virgen a la portada. A los lados de la puerta se dispusieron, ya en el siglo XV o a comienzos del XVI, sendas ménsulas ochavadas de decoración vegetal sobre las que aparecen las figuras de una Anunciación de ese mismo período.

Flanqueando la portada principal aparecen dos estrechos nichos ciegos, según un modelo ornamental característico de la segunda mitad del siglo XII similar al que se identifica en ejemplos no muy lejanos como Santa María de Herbón (Padrón), San Martiño de Dornelas o en San Lorenzo de Carboeiro (ambos en Silleda). Para algunos autores será en ese momento cuando se añada el tejazoz, reaprovechado de otro edificio, formado por diez canecillos figurados y metopas con decoración de rosetas.



Planta

Alzado oeste



En esta colección de canecillos que rematan la fachada se identifican, de Norte a Sur, la representación de un león, una representación de Sansón venciendo al león, un animal que se mete en la boca las extremidades superiores, un cuarto canecillo mutilado, un músico que toca un instrumento similar a una viola, un monstruo devorando a un ser humano, un contorsionista, un hombre que sostiene en sus manos una serpiente o algún tipo de animal marino y, por último, dos representaciones consecutivas de animales. Estos canecillos sustentan el artesonado interior del pórtico, procedente, según algunos autores, de la antigua Casa de la Parra, situada a escasa distancia del templo.

En el exterior del muro de la epístola, abriéndose a lo que hoy es el pequeño jardín del conjunto eclesiástico, se conserva una serie de dieciocho canecillos figurados, entre los que se identifica la representación de un grifo, una mujer montada a lomos de un león, un tocador de viola, una figura humana sedente que se ha identificado con la representación del bebedor impenitente, un contorsionista, varios enfrentamientos entre bestias, diversas representaciones de animales como leones, ciervos o águilas, de evidente carga simbólica, y únicamente tres canecillos no figurativos de decoración geométrica y vegetal. Las notables coincidencias iconográficas entre algunos



Capitel de la portada



Capitel de la portada

Canecillos del muro sur



Canecillos de la portada



Canecillos de la portada



Canecillo del muro sur

de los ejemplos de esta serie de canecillos del muro sur y los conservados en la fachada occidental hacen pensar a algunos especialistas en una unidad del conjunto más que en el reaprovechamiento de algunas piezas tomadas de otro edificio.

Estilísticamente ambos conjuntos de canecillos parecen relacionarse con la influencia del taller de Platerías, con el que comparten también importantes similitudes temáticas. Esta filiación viene a confirmar la cronología del conjunto escultórico, que podemos situar de este modo en la parte central del siglo XII. Una última pieza escultórica



Agnus Dei con cruz antefija

románica de notable interés que conserva el conjunto es el *Agnus Dei* con cruz entrelazada que se sitúa sobre el vértice de la cubierta del edificio.

Texto: JGC - Fotos: JNG - Planos: SAGR

Bibliografía

CASTILLO, Á. del, 1972 (1987), p. 551; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X. y SORALUCE BLOND, J. R. (dirs.), 1997a, pp. 90-91; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1967-68; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1993, pp. 260-262.

Iglesia de Santa Susana

LA IGLESIA DE SANTA SUSANA, actualmente perteneciente a la parroquia de El Pilar, se encuentra en la parte más alta de la Carballeira de Santa Susana, en el parque de La Alameda, al oeste del casco histórico de la ciudad.

Aunque los datos son poco claros en relación con el origen de esta construcción, tenemos constancia de que fue el arzobispo Gelmírez quien hacia el año 1105 mandó construir en lo alto del monte conocido como Souto dos Poldros, en las inmediaciones de la ciudad, el pequeño templo del Santo Sepulcro. Pocos años después, la iglesia fue elegida por el arzobispo para acoger las reliquias de Santa Susana, procedentes de Braga, lo que motivó la reforma del edificio y el cambio de advocación, de tal

manera que en el *Códice Calixtino* aparece ya mencionada como iglesia de Santa Susana.

Las inmediaciones de Santa Susana fueron el lugar elegido por la reina Doña Urraca como campamento de sus tropas durante la disputa con Gelmírez en 1120, que otros autores sitúan en 1116 o 1117, de modo que la iglesia fue el lugar en el que tuvieron lugar los parlamentos entre ambas partes, tal como relata la *Historia Compostelana* y recoge López Ferreiro en su monumental historia de la catedral compostelana.

A partir de ese momento las referencias a este templo son escasas y fragmentarias. A finales del período medieval el lugar, conocido como Outeiro de Santa Susana, pasa a ser propiedad de la casa de Altamira, de la que pasará a



Exterior



Fachada occidental



Capiteles de la portada occidental



Capiteles de la portada occidental

la ciudad en el siglo XIX dando lugar al actual parque de la Alameda. En 1587, por amenazar ruina, se reconstruye la capilla mayor y se levanta un campanario. A pesar de estas reformas, ya en 1602 se realizaron nuevas obras, y tres décadas más tarde hubo que reconstruir igualmente la bóveda de la iglesia, de tal manera que ya en este período la obra románica quedó muy alterada. En esta época la iglesia se menciona como templo de San Juan Bautista, San Fructuoso y Santa Susana.

Sin embargo, es a lo largo del siglo XIX cuando se llevan a cabo las más importantes obras de reconstrucción. Es en este período cuando desaparecen la mayor parte de los vestigios medievales de la iglesia y se procede a una reconstrucción historicista que la dota de un campanario inspirado por los modelos barrocos y una fachada que, recuperando algunos elementos de la obra original, reproduce la antigua portada. En ella se conservan algunas piezas románicas, si bien puede decirse que, en líneas generales, nos encontramos ante un ejemplo del historicismo decimonónico que, pese a su afán por recuperar el espíritu medieval del templo, acabó por hacerle perder las últimas señas de identidad que había conservado desde su construcción en el siglo XII.

Actualmente, y con excepción de las mencionadas piezas de la portada, apenas se han conservado elementos de la construcción románica. En el interior del templo aparecen dos canecillos de labra geométrica sencilla y remate en bola, que en la actualidad se utilizan como ménsulas. Igualmente se ha conservado alguna de las cruces de con-

sagración gelmirianas. El exterior únicamente ha conservado el dintel pentagonal de una pequeña puerta que se abre en el lado sur de la nave.

En los jardines próximos a la iglesia, en medio de un estanque, se halla una pila de piedra que ha pasado desapercibida hasta la fecha y que, sin duda, vistas sus particularidades, habrá de ser la bautismal de esta iglesia. Es una pieza cuya copa, semiesférica, se decora con salientes gajos o gallones, lisos, un modelo no infrecuente en Galicia. Derivaría del que se encuentra actualmente en el patio claustral de la Catedral compostelana, procedente, según se viene afirmando habitualmente, de la "fuente admirable", fechada en 1122 y promovida por el tesorero Bernardo. Este proyecto, muy ponderado por el redactor del Libro V del *Códice Calixtino*, nucleó la Plaza del Paraíso, situada delante de la fachada septentrional de la basílica del Apóstol, por donde accedían los peregrinos a su interior. La pila que comentamos, sin embargo, es posterior, de hacia 1200, época en la que están documentados trabajos de entidad en el templo del que procede.

Texto: JCC - Fotos: JNG

Bibliografía

CASTILLO, A. del, 1972 (1987), p. 551; ESPINO, F., 1887; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X. y SORALUCE BLOND, J. R. (dirs.), 1997a, pp.142-143; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1993, p. 256.

Convento de Santo Domingo de Bonaval

EL CONVENTO DE SANTO DOMINGO DE BONAVAL está situado extramuros de la ciudad de Santiago, en el costado nordeste del recinto y en el barrio del mismo nombre. Por el costado oriental del convento se localizaba el campo de la Almaciga, que favoreció su expansión con la adquisición de dos agros en 1230 y 1268. Los primeros edificios conventuales se levantaron en el siglo XIII junto al costado sur de la iglesia. Próximo a ellos se hallaba la principal vía de acceso al recinto urbano, la Francígena o el Camino Francés, que bordeaba el monte de la Almaciga por el Sur y confluía en la puerta del Camino.

Desde principios del siglo XVII, los historiadores dominicanos han querido relacionar la fundación del convento de Bonaval con la supuesta peregrinación de santo Domingo al sepulcro del apóstol Santiago en 1219. Ambos acontecimientos, sin embargo, no figuran en las crónicas ni en la documentación de los siglos XIII al XVI. Por eso, el origen del convento compostelano hay que fundamentarlo en el apostolado promovido por cuatro discípulos de Domingo de Guzmán: Sueiro Gomes, Diego de Segovia, Miguel Ucero y Pedro de Madrid, enviados a España en 1217. Al año siguiente, el fundador viajó a la península, acompañado de una bula de recomendación de la Orden para entregar a las autoridades eclesiásticas, que habían mostrado su recelo ante la evangelización de sus frailes. En este viaje por España se reconocen como fundaciones suyas los conventos Segovia, Madrid y San Esteban de Gormaz. Entre 1218-1222 se documentan los primeros indicios de implantación dominicana en varias ciudades, en las que pronto se fundarían conventos. Estas primeras iniciativas de los frailes hay que relacionarlas con otros acontecimientos de gran importancia para la Orden, como la celebración del primer Capítulo general en 1220, la formación de la Provincia de España en el segundo Capítulo de 1221, el fallecimiento del fundador ese mismo año y la carta de recomendación de la Orden otorgada por Fernando III en 1222. Todo ello sugiere, pues, que la fundación de Bonaval se sitúe hacia 1222-1224. Dicha fecha es también respaldada por el lugar que ocupa —el décimo—, atendiendo a su antigüedad como priorato, en la primitiva tabla oficial de los conventos de la Provincia de España de finales del siglo XIII. Allí se encuentra situado entre Burgos (1222) y Pamplona (1230).

La primera mención documental a favor de Santa María de Bonaval se halla en el legado testamentario de Juan Eubaldo (1228). Dos años después, en 1230, los dominicos compraron al procurador del hospital de Jerusalén un *agro* en la Almaciga, situado junto a la cabecera de la iglesia

dominicana, en la parte alta de su convento (*illum grum qui est contiguum monasterio vestro in parte supperiore, et ad caput ecclesie uestre situm est*). De la intervención del prior fray Domingo Durán en esta escritura de contrato se deduce la existencia de la iglesia y del primitivo edificio conventual con una comunidad de frailes a su cargo. Del temprano funcionamiento de los estudios y de las cordiales relaciones de los frailes con el cabildo compostelano hay constancia en un préstamo de nueve libros de la biblioteca del arzobispo Bernardo al convento dominicano (ca. 1238).

La referencia a la cabecera de la iglesia fue tenida en cuenta por los historiadores de la Literatura para fechar, en 1230, la cantiga de amigo del trovador compostelano Bernal de Bonaval (731, *Cancionero de la Vaticana*), oriundo del barrio del mismo nombre. En ella se alude a la "*saudade*" de la amada por el frustrado encuentro con el amigo en el templo de Bonaval, en los siguientes términos:

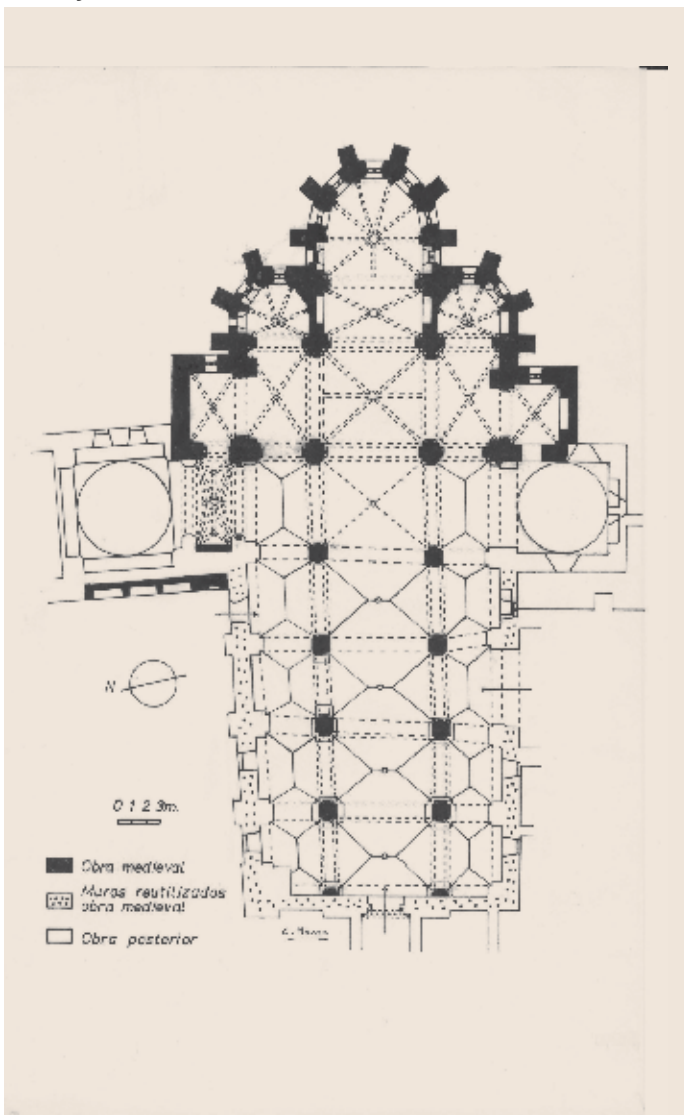
*Diss'a fremosa en Bonauval assy:
"¡Ay Deus! ¿bu e meu amigo d'aquí,
de Bonauval?
Cuyd'eu coitad'e no seu coraçon,
porque no foy migo na sagraçon de Bonaval..."*

Pese a la ausencia de otras fuentes documentales, la añoranza del trovador, quizás oriundo de aquel barrio, y las seis cruces de consagración conservadas en los lienzos murales de las naves del templo abundan en la importancia que hubo de tener esa ceremonia en Bonaval. En el caso de que la palabra "*sagrasson*" no se refiera a la consagración del templo, como se ha sugerido por parte de algunos historiadores, sino más bien a una peregrinación, fiesta o romería, hay que pensar que el templo dominicano era entonces digno de ser elogiado por el poeta en boca de su amada. ¿Quién es ella? Seguramente una mujer enamorada del trovador que residía cerca de Bonaval y que debió de acudir a esa "ceremonia" —consagración, fiesta, peregrinación o romería— para encontrarse con el amado en el templo. Bernal de Bonaval ha sido considerado uno de los poetas más antiguos y célebres, que encabeza el cancionero de los trovadores gallegos. En sus cantigas de amor y de amigo recuerda el barrio de su ciudad natal. Estuvo en la corte de Fernando III y en las campañas de Jaén hacia 1245-1246. Por la propaganda que hacía del templo y por otros argumentos como el tratamiento de "don", que no recibieron otros trovadores, se le supone muy vinculado al convento de Bonaval. Lo cierto es que la ceremonia de consagración de la iglesia, sea o no la



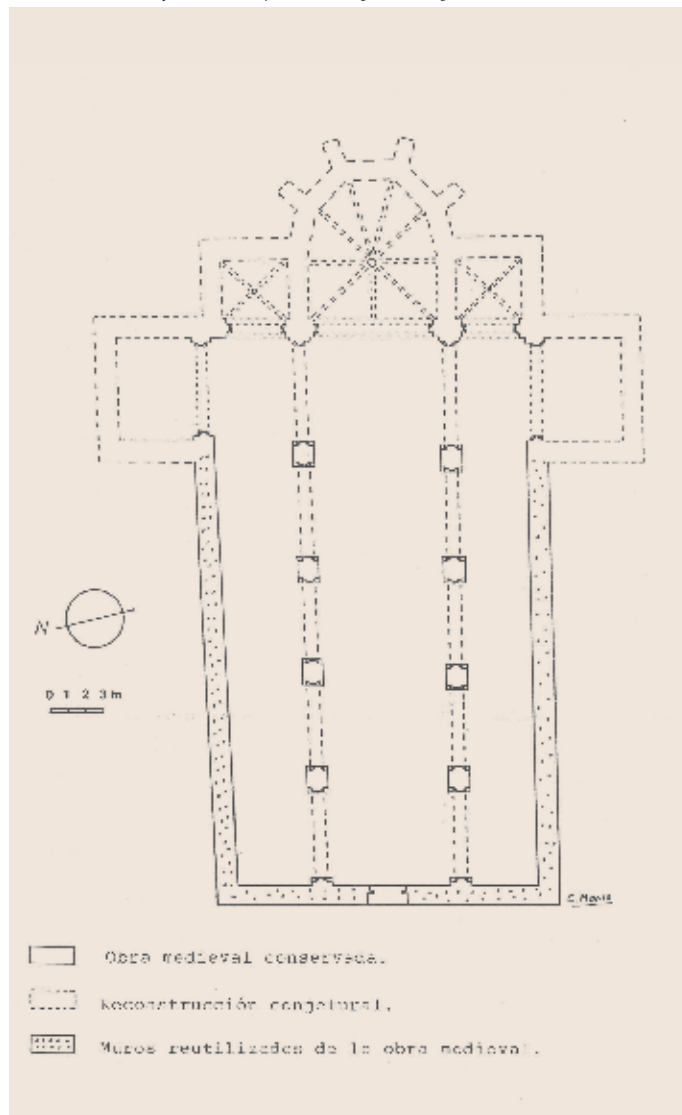
Cruz antefija empotrada en una fachada

Planta según C. Manso.



que rememora la cantiga, debió de ser un acontecimiento importante para la Orden dominicana y para los compostelanos, especialmente para los que residían en ese barrio y los peregrinos que entraban en Compostela por la puerta del Camino. Las seis cruces inscritas y labradas sobre los paramentos murales del segundo, tercero y quinto tramos de la nave del lado del evangelio, sobre los del segundo y quinto del lado de la epístola y sobre el de la fachada occidental interior del mismo lado, aluden a la consagración del templo del siglo XIII y su factura, aunque es más tosca, recuerda a las doce cruces de consagración labradas en la catedral, cuya ceremonia tuvo lugar el 21 de abril de 1211. La consagración de Bonaval pudo coincidir con la conclusión de las obras del templo, hacia 1250, cuando también se debió de terminar su portada occidental. Así lo sugiere el emplazamiento de las referidas cruces. De esta

Reconstrucción conjetural de la planta del siglo XIII, según C. Manso.



manera, si la cantiga se refiere a esta ceremonia o incluso a la conmemoración de otra fiesta, la cronología propuesta también se ajusta a la biografía y a la actividad literaria del trovador Bernal de Bonaval.

La fundación del convento bajo la advocación de Santa María de Bonaval sugiere que a ella estuviese dedicada la capilla mayor, en donde se veneraba su imagen. Cabe también suponer que, con motivo de la canonización de santo Domingo (1234), se destinase al santo una de las dos capillas laterales. Otra canonización, la de san Pedro Mártir (1253), sería la ocasión para otorgarle la titularidad de la otra capilla. De hecho, el Capítulo general de 1254 disponía que se pintasen las imágenes de ambos santos en las iglesias dominicanas. Puede relacionarse con la de san Pedro Mártir, un episodio de las *Vitae Fratrum Ordinis Praedicatorum* de fray Gerardo de Frachet y de las *Vitas Sanctorum* de fray Rodrigo Cerrato, que alude a la curación de un mendigo enfermo, en mayo de 1252 o 1259, al invocar al mártir o al nuevo santo en Bonaval. Parece también probable que el tímpano de la portada del cementerio del Rosario, denominada de Juan Tuonum (1330), presidido por una Virgen sedente con el Niño, a los que acompañan los referidos santos, conmemore la advocación de las tres capillas de la cabecera. En este lugar se alzaban las dependencias conventuales del siglo XIII. Se conoce su existencia por la documentación relativa a la fábrica de la segunda capilla del Rosario (16321645), que fue construida sobre su claustro y, quizás, en alguna otra dependencia contigua a él. Es significativo el hecho de que la escritura de cesión (1634) mencione "el claustro viejo que por otro nombre se llama Quintana", cuando todavía no se había levantado el actual (16961702), que vino a reemplazar al del siglo XIV, situado en el costado norte de la iglesia. Dicha denominación se refiere a su uso como cementerio conventual.

Las reducidas fuentes dominicanas conservadas a lo largo de este siglo, permiten conocer la presencia de miembros muy cualificados en Santiago –algunos de origen gallego– y la importancia de su actividad apostólica y docente; esta última, orientada a los estudios de Lógica y Gramática. Así, las actas de los capítulos provinciales proporcionan algunas referencias. El Capítulo de Toledo (1250) envía un visitador y seis estudiantes de Lógica a Bonaval. Por entonces existían veinte conventos en la Provincia de España. El de León (1275) constata el fallecimiento de cinco frailes de Bonaval durante ese año, el nombramiento de su doctor, fray Juan de Nicolás, como socio del definidor del Capítulo general y la asignación de fray Egido de Compostela. En el testamento del juez compostelano Fernando Afonso (1279) figura "fray Bernardo, prior de Bonaval", como beneficiario (*lectum meum*) y como

cumplidor de sus mandas. Para este convento y el de San Francisco, el juez dejó un legado de 50 morabetinos.

Las noticias de esta primera etapa revelan, pues, un ambiente de estudio y predicación en el convento compostelano y su plena integración en el núcleo urbano. Desde el segundo tercio del siglo XIII, cabe conjeturar un buen avance en la construcción de su iglesia y dependencias conventuales. Seguramente hacia 1250 habían concluido las obras de la fábrica del templo. A la última campaña pertenece la fachada occidental, en cuya portada de acceso se labró el tímpano con la Entrada de Cristo en Jerusalén. Posiblemente ya se trabajaba en el alzado de su claustro y de otras estancias conventuales.

La actual iglesia presenta planta basilical de tres naves, con transepto de igual anchura, al que se abren dos capillas laterales rectangulares. La cabecera se compone de tres ábsides, hemioctogonales los laterales, y compartimentados en dos tramos, uno rectangular y el otro hemidecagonal, precedido de un tramo recto, el central. Las naves se organizan en cinco tramos; en el primero se abren sendas capillas barrocas y en el tercero del lado de la epístola, otra del mismo estilo. Todas ellas ocuparon parte de los edificios conventuales, del siglo XIII, los del costado sur, y del XIV, los del costado norte. Desde 1977, el templo y el convento albergan las dependencias del Museo do Pobo Galego.

De la primera fábrica permanecen parte del alzado de las tres naves de la iglesia, seis cruces de consagración labradas sobre los lienzos murales, el tímpano de la portada principal que representa la Entrada de Cristo en Jerusalén, y dos dovelas con las esculturas de medio cuerpo en alto-relieve de Dios-Padre bendiciendo y de santo Domingo portando una filacteria (Museo de Pontevedra). Al alzado del claustro del siglo XIII atribuimos unos capiteles, recuperados hace unos años, y depositados en el claustro actual. El templo del primer tercio del siglo XIII ofrecía planta de tres naves, la central de mayores dimensiones, divididas en cuatro tramos rectangulares; transepto saliente de cinco tramos, cuadrado el central y rectangulares los laterales, y tres capillas absidales ocupando el actual transepto: hemipoligonal precedida de un tramo recto, la central, y rectangulares, las laterales. Éste sería el templo en el que pudo recitarse la cantiga de Bernal de Bonaval, y el que visitaban los peregrinos que llegaban a Compostela.

Hacia finales del siglo XIII se emprendió la ampliación por la cabecera. En sus capillas absidales se levantó el actual transepto, al que se abrían sendas capillas en los brazos norte y sur. Cabe atribuir esta obra a fray Rodrigo González de León, provincial de España (12691286), canciller del reino de León, confesor de Alfonso X y arzobispo



Capitel vegetal del interior



Capitel vegetal del interior



Capitel figurado del interior



Capitel figurado del interior

Vista de la nave



de Compostela (12861304). Los trabajos se prolongaron durante el siglo XIV, con la construcción de los tres ábsides actuales. Durante el primer cuarto del siglo XV se reformó el alzado inferior de la capilla mayor para albergar los sepulcros de sus titulares. Las dependencias conventuales y la iglesia fueron objeto de importantes ampliaciones, encomendadas al arquitecto Domingo de Andrade, bajo el patrocinio del arzobispo fray Antonio de Monroy (1685-1715). Como se puede observar en la planta actual, de época medieval se conservan los soportes de la nave central y la totalidad de la cabecera, lo demás corresponde a esta última etapa.

Los arcos formeros son de medio punto, doblados y de sección prismática lisa. Los centrales voltean sobre las columnas entregas mediante el cimacio de los capiteles. Los de la dobladura lo hacen sobre el pilar, a través de la imposta que se une a los cimacios de los capiteles. Casi todas las impostas han sido reemplazadas por otras barrocas, cuando se construyeron los arcos perpiaños de las tres naves. Sólo se conservan las de los dos primeros pilares del evangelio y de la epístola, a excepción de las de sus caras norte y sur, respectivamente. Estas dos últimas recibían la dobladura de los arcos de ingreso a las dos capillas menores absidales del siglo XIII, cuyo alzado ocupaba una altura más reducida. Las bóvedas de arista barrocas, que cubren las tres naves, sustituyen al artesonado de madera medieval.

Los capiteles de las naves son vegetales y se distinguen tres tipos. El primero presenta hojas picudas de escaso resalte —o cintas—, lisas o con incisiones y remate en bolas o volutas. El segundo, muy similar al primero, ofrece hojas más voluminosas en su remate, con bolas o volutas. Ambos se inspiran en modelos de la iglesia de Santa María de Sar y del transepto de la catedral compostelana, y guardan relación con los de las iglesias cistercienses. El tercer tipo, con hojas rizadas, eje perlado y remates similares a los anteriores, acusa influencia de las vegetaciones del arte mateíno.

Seis cruces de consagración, inscritas en círculos y éstos protegidos por una orla de escaso resalte, se conservan en los muros de las naves laterales. Pese a la tosquedad de su talla, se inspiran en algunos modelos de la catedral compostelana (1211). Las más sencillas: potenziada y patada —con círculos lisos en sus ejes—, se hallan en el segundo, tercero y quinto tramos de la nave lateral del evangelio. También potenziada, pero con motivos ornamentales —en los vértices de un rectángulo se tallan cuatro palmetas que rematan en la orla—, es la del segundo tramo de la nave lateral de la epístola; otros cuatro motivos —dos palmetas y dos rosetas—, en el interior de ésta, cubren los espacios que median entre los brazos de la cruz y, en el eje de ésta se dispone una orla con bola central. La del quinto tramo

de la nave lateral de la epístola es resarcelada, y sobre su borla central se labra una roseta. La que se halla sobre el muro de la fachada del lado de la epístola, patada, cubre su orla externa con entrelazados, y el eje de los brazos encuadrados, con un cordero y una pequeña cruz potenziada. En dos de sus espacios intermedios se disponen un círculo y una estrella con entrelazados.

El tímpano de la primitiva portada principal de la iglesia conservado en el Museo de la Catedral, se hallaba en el siglo XIX en la llamada puerta “de los carros”, de ahí su denominación. Allí debió de colocarse después de la demolición de la antigua fachada (16551665). Representa la entrada de Cristo en Jerusalén en medio de la multitud que le aclamaba como Hijo de Dios (Mateo 21, 111). Dos dovelas, con las imágenes en altorrelieve de Dios-Padre bendiciendo y santo Domingo con filacteria, debieron de formar parte de la portada. Hoy se conservan, como ya se dijo, en el Museo de Pontevedra.

El esquema compositivo del tímpano ofrece tres grupos de figuras. El primero a la izquierda con seis apóstoles: Pablo porta un libro y una palma, Pedro, las llaves y una palma y Santiago, el más cercano a Cristo, seguramente una palma. La cabeza del centro, entre Santiago y Pedro, por sus rasgos juveniles, corresponde a Juan. Las otras dos, a Andrés y Mateo. En el primer plano del centro, Cristo, montado sobre la burra, bendice y sujeta una palma; en segundo plano se sitúa el pollino. Ambos animales avanzan hacia la derecha, en donde les reciben siete personajes. Dos de ellos se arrodillan extendiendo el manto que pisa la borrica; otros cinco —con palmas— se escalonan de pie, y el más próximo a Cristo alza la mano izquierda.

Los rostros y los cabellos rizados de las figuras se relacionan con el arte mateíno. La concepción espacial, el tratamiento y plasticidad de los paños de las vestiduras y las capas de los discípulos extendidas sobre la burra que monta Cristo, el naturalismo de los animales, las llaves de Pedro y las palmas anuncian ya el espíritu del gótico. En este sentido se relaciona con las ménsulas figuradas del refectorio del Palacio Arzobispal.

La iconografía de la entrada de Cristo en Jerusalén es excepcional en los tímpanos góticos. Los precedentes románicos se hallan en portadas provenzales, especialmente toscanas, que se inspiran en sarcófagos antiguos. En el románico español se localizan en capiteles de los claustros de Santo Domingo de Silos, San Juan de la Peña, catedral de Tudela y Museo Provincial de Gerona y en un frontal de San Nicolás de Soria. En Galicia se conserva un relieve prerrománico en la portada de San Xés de Francelos.

El tímpano de Bonaval (ca. 1240-1250) tiene un significado muy expresivo en su contexto urbano. Su



Tímpano que representa la entrada de Cristo en Jerusalén

emplazamiento, junto al Camino Francés y próximo a la puerta del Camino, simboliza el *adventus* de los peregrinos a Compostela.

Desde el punto de vista tipológico, la iglesia de Bonaval constituye un hito importante en el desarrollo del primer período de la arquitectura mendicante europea (ca. 1216-1240). El análisis tipológico y estilístico del alzado de sus naves nos ha permitido atribuirlo a la campaña documentada en 1230 e incorporarlo a los incunables dominicanos conservados en Bolonia y Toulouse y al desaparecido Santarém, todos ellos iniciados hacia 1228-1229 y reconocidos como excepcionales, en relación con la arquitectura dominicana del momento. El proyecto de Bonaval (ca. 1221-1230/1250) ha de ser anterior al de aquéllos, al menos la obra de la cabecera y la parte esencial del alzado de sus naves. La altura de ésta (ca. 14 m), muy similar a la de las mencionadas fábricas europeas, supera a la impuesta en los estatutos dominicanos (entre 10,50 m y 11,40 m), cuya fecha ha de ser anterior a la construcción de los cuatro templos dominicanos. La longitud de las naves de Bonaval (ca. 38,50 m), aunque es más reducida que la de Bolonia y Toulouse, sin embargo se aproxima a la media de iglesia larga (ca. 40-60 m) estimada por Bonelli para un grupo mendicante italiano, que sitúa entre 1230-1270.

La tipología de la iglesia de Santo Domingo de Bonaval se inspira en la arquitectura monacal compostelana y en la de otros templos románicos gallegos, pero se ajusta estrictamente a los principios y necesidades de la Orden. El empleo de tres naves y el alzado –de tipo sala– se relaciona con la de los canónigos agustinos de Santa María de Sar y con la desaparecida de San Pedro de Fora, muy próxima a la de Bonaval. La de ésta, sin embargo, recurre a soluciones más modestas en su alzado –cubierta de madera en la nave y transepto– que obedecen al espíritu de pobreza de la Orden. La longitud de su interior supera a la de Santa María de Sar y ello se debe a su concepción de iglesia pública destinada a la predicación y a la celebración de los oficios litúrgicos. Para la organización de su alzado cabe invocar los precedentes de las iglesias de Xunqueira de Ambía, Santa Mariña de Augas Santas y Santa María de Aciveiro. Pero, a diferencia de todas ellas, es probable que la de Bonaval contase con un transepto saliente en planta y alzado, compartimentado en cinco tramos, quizás influenciado por la planta bernarda cisterciense –Sobrado, Montederramo, Oia, Meira y Monfero–. Así lo sugieren las semicolumnas que hoy permanecen semiocultas en el primer tramo de las naves laterales de la actual iglesia. Para la primitiva cabecera estimamos un ábside central

hemipoligonal y dos laterales de traza más sencilla, quizá rectangulares por motivos económicos, que se podrían relacionar con los de las mencionadas iglesias cistercienses gallegas de planta bernarda y con el de la iglesia románica de San Pedro de Rebordáns (Tui). El sistema de soportes de Bonaval, similar al de Rebordáns, también se empleó en Portugal en la iglesia románica de San Pedro de Rates. Se trata de sencillos pilares de sección rectangular, con sendas columnas entregas que reciben los arcos formeros de la nave o los de ingreso a las capillas de la cabecera. Su adopción en las naves de San Francisco y Santa Clara de Santarém, de cronología más avanzada que la de Bonaval, sugiere un posible influjo de ésta sobre aquéllas, o, en todo caso, su inspiración común en otro modelo precedente.

Pese a la importancia de la tipología de Bonaval, su impacto sobre las demás fábricas mendicantes gallegas levantadas a partir de finales del siglo XIII fue limitado. Sólo la segunda iglesia de Santo Domingo de Ribadavia siguió su plan de tres naves, pero con alzado pseudobasílica, compartimentado con arcos formeros y perpiaños. Algo parecido ocurrió en la iglesia de los Jacobinos de Toulouse, cuya tipología de dos naves, justificada por Sundt sobre fundamentos económicos –la pobreza de la Orden– y estructurales –la configuración excéntrica del lugar–, apenas tuvo continuidad en el Languedoc, que prefirió, al igual que la región gallega, el tipo de nave única.

La crisis política y económica que conoció Galicia a partir de 1230, con el fallecimiento de Alfonso IX y la provincialización y sumisión del reino a Castilla, limitó el desarrollo del arte gótico y de las primeras experiencias artísticas mendicantes. Bonaval fue un caso excepcional, como también lo fueron los templos dominicanos europeos de Bolonia, Toulouse y Santarém. En efecto, si el proyecto de Bolonia debe su importancia a la ubicación en su iglesia del sepulcro del fundador y los de Santarém, a su financiación real, los de Toulouse y Santiago se pueden justificar dentro de su propio contexto urbano. Toulouse había acogido a santo Domingo, antes de la aprobación de su Orden, cuando predicaba en el Languedoc con los legados de la Santa Sede. Santiago, como ciudad de peregrinación, ofrecía a los frailes excelentes condiciones para ejercer

su misión. En efecto, el emplazamiento privilegiado del convento, próximo al Camino Francés y, en consecuencia, paso obligado de los peregrinos que accedían a la urbe por la puerta del Camino, sin duda vendría a explicar la importancia y el destino de su iglesia: reunir en su interior a la población compostelana y a los peregrinos que acudían a sus predicaciones y oficios litúrgicos.

Texto: CMP - Fotos: JNG - Planos: CMP

Bibliografía

- ALCE, V., 1972, pp. 127-174; ALVAR, C. y BELTRÁN, V., 1989, pp. 149-153; BONELLI, R., 1983, pp. 15-20; ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, X. M., 1975, pp. 16-20; ARQUITECTURA GÓTICA EN GALICIA, 1986, pp. 40-42; AZCÁRATE RISTORI, J. M. de, 1953, I, pp. 398, 400; CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M., 1962, pp. 35, 191208; CARRE ALDAO, E., s. a., II, pp. 997999; CASTILLO LÓPEZ, Á. del, s. a., I, p. 986; CASTILLO LÓPEZ, Á. del, 1928, p. 5; CASTILLO LÓPEZ, Á. del, 1972, pp. 553554; FERNÁNDEZ POUSA, R., 1955, pp. 479-515; FERNÁNDEZ DEL RIEGO, R., 1984, pp. 21-29; FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. M. y FREIRE BARREIRO, F., 1880, I, pp. 194199; FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. M. y FREIRE BARREIRO, F., 1885, pp. 253268; GARCÍA Y GARCÍA, A. y VÁZQUEZ JANEIRO, I., 1986, pp. 540-568; HERNÁNDEZ, R., 1983, pp. 5-73; HERNÁNDEZ, R., 1984, pp. 5-41; LÓPEZ FERREIRO, A., 1902, V, pp. 114116; MANSO PORTO, C., 1982, pp. 117164, 303306; MANSO PORTO, C., 1983, pp. 75129, 303308; MANSO PORTO, C., 1984, pp. 4390, 305308; MANSO PORTO, C., 1985, pp. 2355, 305306; MANSO PORTO, C., 1986, pp. 5976, 295296; MANSO PORTO, C., 1988, pp. 5569; MANSO PORTO, C., 1990, pp. 5-67; MANSO PORTO, C., 1991, I-II; MANSO PORTO, C., 1992, pp. 55-64; MANSO PORTO, C., 1993, I-II; MANSO PORTO, C., 1996, X, pp. 252-456, 485-502, 512-518; MANSO PORTO, C., 1997, pp. 304-309; MANSO PORTO, C., 1999, pp. 59-81; MANSO PORTO, C., 2012, pp. 394-395; MEERSSEMAN, G., 1946, pp. 136-190; MONUMENTOS ESPAÑOLES, 1984, I, pp. 283284, 286287; MORALEJO, S., 1988, pp. 19-37; NUNES, J. J., 1973, I, pp. 292-299, II, pp. 326-332; PARDO VILLAR, A., 1944, pp. 203226; PARDO VILLAR, A., 1945, pp. 363401; PARDO VILLAR, A., 1945, pp. 633-657; PARDO VILLAR, A., 1953; PRADALIE, G., 1972; RÍOS MIRAMONTES, M. T., 1983, pp. 191204; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2008, pp. 307-325; SORALUCE BLOND, J. R. y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X., 1997; SOUTO CABO, J. A., pp. 273-298; SUNDT, R. A., 1989, pp. 185-207; TORRES BALBÁS, L., 1952, VII, pp. 223224; VALLE PÉREZ, J. C., 1982, pp. 39, 67-69, 154-155, 192-193, 276-277; VILLAMIL Y CASTRO, J., 1904, pp. 133-134, 135, 136, 138, 139, 175 y 241; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2008, pp. 327-348; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1996, XI, pp. 18-67.

Museo das Peregrinacións e de Santiago

EN 1951, el entonces alcalde de Santiago, Enrique Otero Aenlle impulsó la creación de un espacio museístico a través del cual se daba salida a una cada

vez mayor inquietud sobre la necesidad de un organismo que tuviese como principal objetivo la puesta en valor de la ciudad de Santiago y las peregrinaciones que supusieron su

origen. La idea debía de encontrarse ya madura, porque inmediatamente la corporación consigue comprar un edificio adaptado a las necesidades del nuevo museo. Es la "Casa Gótica", interesante ejemplo de arquitectura civil medieval que se conservaba, aunque con algunas modificaciones, en la calle de San Miguel dos Agros y que, todavía hoy, es la sede principal del museo. En ese mismo año, el arquitecto del Patrimonio Artístico Francisco Pons-Sorolla y Arnau finaliza las obras de restauración del torreón gótico. En los años siguientes se acometen diferentes obras de acondicionamiento en las edificaciones adyacentes, sobre todo con vistas a la instalación en sus dependencias de la Comisaría de la primera zona del Patrimonio Artístico.

Desde el primer momento, el destino de la institución será guiado por Manuel Chamoso Lamas (1909-1985), quien con el apoyo del entonces Director General de Bellas Artes, Gratiniano Nieto Gallo, impulsó las obras de remodelación del edificio para una inminente inauguración que tuvo lugar durante el Año Santo de 1965.

De entre los fondos que custodia el Museo de las Peregrinaciones destacan, por su número y calidad, los atribuidos al período románico. La inmensa mayoría proceden de la Catedral de Santiago, concretamente de las excavaciones realizadas en sus dependencias a lo largo del siglo XX. Desde 1946, año en el que se excavan los primeros tramos de la nave principal, con ocasión de la retirada del coro lúgneo, hasta 1965, en que se excava parte del claustro, todas las intervenciones en el subsuelo de la basílica fueron dirigidas por Manuel Chamoso Lamas.

La contemporaneidad de la fundación del Museo y de las excavaciones, llevadas a cabo por su director, explican, por lo tanto, la existencia en sus fondos de una gran cantidad de piezas de escultura románica procedentes de diferentes dependencias de la Catedral compostelana.

Bibliografía

CHAMOSO LAMAS, M., (dir.), 1966, pp. 11-21; FREIRE NAVAL, A., 1999, pp. 87-89; GARCÍA GÓMEZ, J. *et alii*, 1997, pp. 9-13; LÓPEZ GÓMEZ, F. S., 1999, p. 37; PÉREZ OUTEIRIÑO, B., 2001, pp. 17-51; PÉREZ OUTEIRIÑO, B., 2005, pp. 239-252; SUÁREZ OTERO, J., 1999, p. 73.

1. PIEZAS PROCEDENTES DE LA SEGUNDA CAMPAÑA CONSTRUCTIVA DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO

Son piezas que claramente se podrían enmarcar en el arco cronológico que va desde 1094 hasta 1112, y que poseen una alta calidad que no queda oculta por la fragmentación y, en general, mala conservación con la que han llegado hasta nosotros.

1.1. CAPITEL VEGETAL

Procedencia: Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 33 x 31 cm

Este capitel, inventariado con el número D-149, tiene la parte superior muy dañada pero aún así se reconoce perfectamente la tipología vegetal de grandes hojas que se doblan en su parte superior, que remite claramente a los modelos del taller que trabaja en las primeras décadas del siglo XII en el transepto de la Catedral de Santiago, con sus carnosas hojas de eje resaltado. El hecho de que se trate de un capitel de ángulo hace pensar en que pudo haber pertenecido a alguna puerta, aunque, de ser así, debería de haber sido de gran tamaño, dadas las considerables dimensiones de la pieza que se acercan a las de sus congéneres de los pilares compuestos del transepto.

Bibliografía

NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, pp. 65-66 y 106; DURLIAT, M., 1990, pp. 318-319.



Capitel vegetal

1.2. CAPITEL CON ENTRELAZOS

Procedencia: Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 30 x 30 x 30 cm

El D-148 es un capitel entrego con decoración vegetal. Sobre un potente collarino se desarrolla, de hecho, una



Capitel con entrelazos

rica decoración vegetal. Sin ningún tipo de organización en niveles, se rellena el fondo del cesto con hojas de diferentes formas, entre las que circula un tallo que se entrelaza entre ellas después de nacer de sendas protuberancias en la parte superior. En el ángulo superior, un pitón de forma acaracolada es el único recuerdo de los caulículos del capitel corintio. Este motivo aparece por primera vez en los primeros años del siglo en los capiteles de la entrada de la capilla de Santa Fe, siendo utilizado en otros ejemplos del transepto y en la Portada de Platerías. El capitel en cuestión presenta gran originalidad, que parte de la gran libertad de los escultores que renuncian en todo momento a basar sus obras en la repetición de recetas. Podemos localizar, de hecho, capiteles similares en las partes más orientales del transepto, donde la decoración vegetal se organiza en medio de entrelazos que recorren el cesto del capitel sin que ninguno se pueda presentar como modelo exacto para éste. Se pueden rastrear, no obstante, algunos de los motivos decorativos vegetales en otros capiteles coetáneos. Así, el tipo de palma recortada de eje rehundido decora la superficie de las grandes hojas de alguno de los capiteles del transepto, lo cual demuestra que el obrador conoce el tipo de decoración vegetal que, por los mismos años, se está haciendo en Saint-Sernin-de Toulouse.

Si tenemos en cuenta que de nuevo nos encontramos ante un capitel de ángulo, se podría aventurar que su antiguo emplazamiento era en las jambas de una puerta que además debía de ser de grandes dimensiones, dadas las proporciones del capitel (30 cm x 30 cm x 30 cm). Y no sería aventurado tampoco proponer la hipótesis de que se tratase de uno de los perdidos capiteles de la Puerta Norte de la Catedral, de la cual conservamos los fustes que, por

otro lado, se adaptaría muy bien a las medidas de esta pieza, ya que su diámetro es de 25 cm. La calidad de la labra y la originalidad de su decoración tampoco desentonarían en un conjunto de primer orden como el de la Puerta de Francia.

Bibliografía

CABANOT, J., 1971 pp. 114-115; DURLIAT, M., 1990, pp. 318- 319; FERNÁNDEZ PÉREZ, S. y NODAR FERNÁNDEZ V., 2003, p. 608; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1969, p. 632; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, pp. 67-69 y 107; YARZA LUACES, J., 1991, pp. 187-188.

1.3. CANECILLO

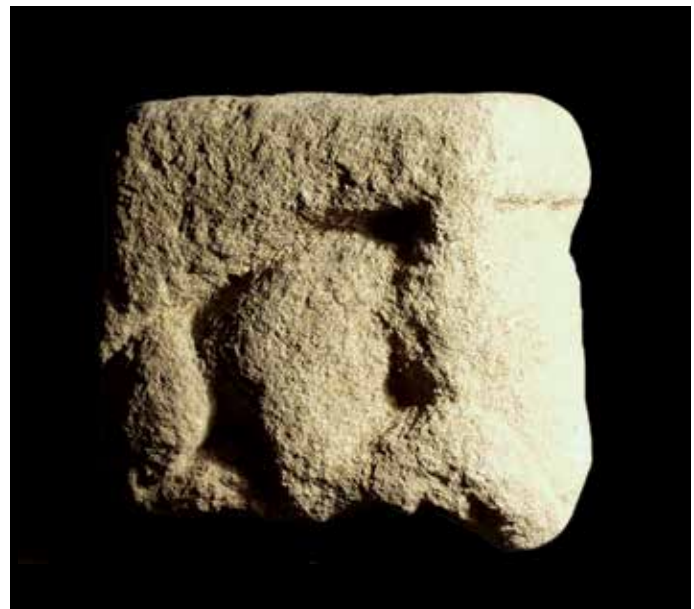
Procedencia: Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 28 x 21 cm

En el canecillo inventariado con el número 484 encontramos, adaptándose a su difícil marco, la figura de un cuadrúpedo, que semeja un asno. Se encuentra en cuclillas, con las patas delanteras sobre la boca. La pieza se encuentra muy erosionada, seguramente debido a causas naturales, por lo que debió de estar expuesta largamente a las inclemencias del clima compostelano en uno de los aleros de la basílica. A pesar de que su estado no permite grandes precisiones estilísticas, no sería aventurado situar su factura durante la segunda campaña de la Catedral compostelana a lo largo del siglo XII.

Canecillo



1.4 CABEZA DE PERSONAJE FEMENINO

Procedencia: Catedral de Santiago de Compostela

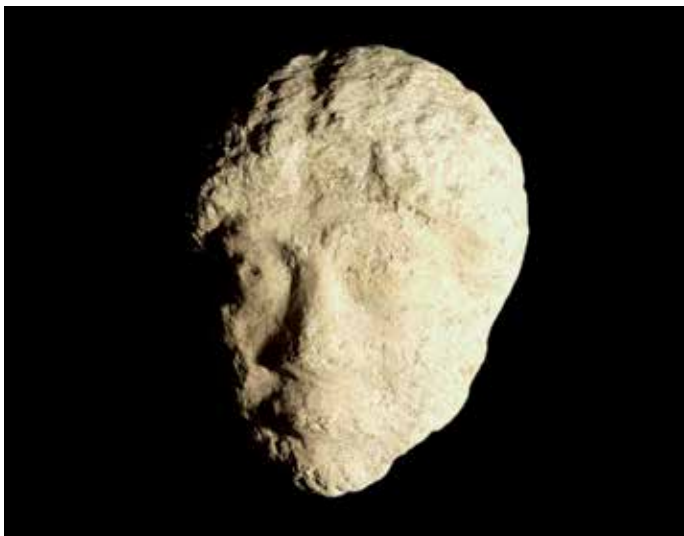
Material: Granito

Dimensiones: 15 x 12 x 7cm

En los fondos del museo se encuentra una pequeña cabeza, inventariada con el número 436, que pudo haber formado parte de un relieve más grande, probablemente un capitel. El rostro es de forma oval, y el cabello ondulado se organiza en forma de casquete. La frente es corta, el mentón y los labios prominentes, y los ojos abultados. Son todos ellos rasgos que permiten atribuir su autoría a un escultor formado en la tradición de raíz clásica de la Catedral de Jaca, que también habría realizado los capiteles del ciclo de la mártir Santa Fe en la basílica compostelana. Su realización, por tanto, habría que situarla entre el año 1094 y el año 1101, en la fase de las obras de la Catedral dirigidas por el célebre maestro Esteban.

Bibliografía

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2003, pp. 170-171.



Cabeza con personaje femenino

1.5. CABEZA DE PERSONAJE MASCULINO

Procedencia: Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 18 x 11 cm

Con el número 434 está catalogado un fragmento de una cabeza con el rostro oval, la nariz prominente y los

labios gruesos, que relacionan la pieza con el modo de hacer del escultor de los capiteles historiados de la capilla de Santa Fe de la Catedral de Santiago. Un autor conocedor de las experiencias de recuperación de la plástica antigua del maestro de Jaca, que interpreta con un estilo más torpe y seco.

La pieza, que todavía conserva restos de la imprimación previa a la pintura que originalmente llevaría, pudo pertenecer a alguno de los capiteles de las capillas románicas desaparecidas de la girola o del transepto, o bien a alguno de los capiteles del hemiciclo absidal, repicados en el siglo XVII para adaptar sobre ellos el recubrimiento barroco del altar.

Bibliografía

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., pp. 172-173.

1.6. FRAGMENTO DE ÁBACO

Procedencia: Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 48,50 x 44,50 x 16,50 cm.

Recientemente, ha sido depositado en el Museo un fragmento de ábaco (nº D-1090.3.2) encontrado en el transcurso de una intervención arqueológica en la compostelana Plaza de la Azabachería. Está formado por un listel liso en la parte superior, separado del chaflán inferior por un fino baquetón. El chaflán aparece profusamente decorado con una serie de elementos vegetales en forma de flor de lis que generan, entre ellos, una especie de roseta de centro profundamente excavado.

Parece clara su adscripción a los inicios de la segunda campaña de la catedral compostelana (1100-1105) cuando todavía se continuaba con la tendencia inaugurada en la primera fase de la construcción de decorar los ábacos de los capiteles con motivos vegetales o geométricos seriados de grandes cualidades plásticas. Esta tendencia se fue dejando de lado progresivamente en la campaña dirigida por el maestro Esteban (1094-1100), y fue desechada definitivamente por el taller gelmiriano del transepto, que únicamente los utilizó, por su evidente efecto decorativo, en el exterior, en las dos fachadas monumentales, *Platerías* y *Porta Francigena*.

A esta última pudo haber pertenecido, de hecho, este fragmento que debió de haber sido utilizado como material de relleno para el nuevo pavimento de la plaza tras el desmonte de la antigua fachada románica entre los años 1757 y 1758.

1.7. FRAGMENTO DE DOVELA

Procedencia: Catedral de Santiago de Compostela
 Material: Granito
 Dimensiones: 21,50 x 21,20 x 14,6 cm.

De la misma intervención arqueológica procede un fragmento de una dovela que también acabó de relleno en el subsuelo de la Plaza de la Azabachería tras la construcción de la nueva fachada norte del transepto de la Catedral (D-1090.3.3). Está formado por un listel liso, que enmarca una decoración de tallos vegetales de remates enroscados que ocupan el caveto inferior. Se trata, seguramente, de un fragmento de la moldura decorada que enmarcaba los tímpanos, como transición entre éstos y las arquivoltas interiores de las puertas. De hecho, la comparación con este mismo tipo de molduras, todavía conservadas en los tímpanos de la Puerta de las Platerías, resulta bastante reveladora, tanto por su formato como por su estilo.

2. RESTOS DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO

En el año 1965 se produce una intervención en el claustro catedralicio en la que Chamoso contará con la colaboración del entonces Arquitecto del Patrimonio Artístico Francisco Pons-Sorolla. En esta campaña, dedicada a la consolidación de las bóvedas del claustro renacentista y a la reposición del pavimento pétreo, se encontraron importantes restos de este desconocido claustro medieval del que se recuperó parte de la bancada claustral, uno de los pilares, reconstruido por Chamoso a partir de los restos hallados, y numerosas dovelas de arcos, además de bastantes elementos decorativos, como claves y capiteles, que fueron llevados por el propio Chamoso al Museo de las Peregrinaciones para su exposición. De entre ellos destacan, por su interés, las claves esculpidas, que seguramente pertenecieron a las bóvedas de crucería de las galerías del claustro y que pueden datarse a mediados del siglo XIII.

2.1. CLAVE FIGURADA

Procedencia: Claustro de la Catedral de Santiago de Compostela
 Material: Granito
 Dimensiones: 33 x 43 x 45 cm

La D-52 es una clave decorada en su base con una roseta de carnosas hojas y un botón central. En los lados,



Claves del antiguo claustro catedralicio

entre los arranques de los nervios de la bóveda, se instalan cuatro personajes que se señalan unos a otros, o más bien parece que se agarran. A pesar de lo restringido del espacio a decorar y de la dificultad para adaptar las figuras éste, el autor consigue una composición en la que los personajes entran en relación unos con otros, se agarran o se señalan. Lo deteriorado de las figuras hace difícil una precisión acerca del tema que se representa. Sin embargo, se podría ver una representación de personajes eclesiásticos, lo cual se adecuaría a un espacio litúrgico como el del claustro. Su estilo se puede relacionar con un taller compostelano de filiación mateana. El florón central, con sus carnosas hojas, y el botón que lo origina, formando profundos claroscuros, se enmarcan dentro de la tradición artística del taller que realiza las claves del Pórtico de la Gloria. Lo mismo puede decirse de los rostros de los personajes, enmarcados por los típicos rizos acaracolados de tradición mateana.

Bibliografía

BRANNER, R., 1961, pp. 72-73; CARRERO SANTAMARÍA, E., 1997, p. 174; CHAMOSO LAMAS, M., 1964, pp. 225-238; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1973, pp. 300-301; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, pp. 18-33, 80-81.

2.2. CLAVE FIGURADA

Procedencia: Claustro de la Catedral de Santiago de Compostela
 Material: Granito
 Dimensiones: 37 x 41 x 38,50 cm

La D-53, por su parte, tiene su base decorada con una gran roseta de hojas naturalistas en sentido radial y en dos

capas superpuestas. En los ángulos, dispuestos en sentido diagonal entre los arranques de los nervios de la bóveda, se disponen dos cabezas de mujer, y en la otra diagonal una cabeza animal y una cabeza masculina. La composición –que se adapta al marco con excesiva rigidez– y su factura tienen evidentes deudas con el taller mateano de la Catedral, pero con un naturalismo que trasluce ya una incipiente penetración de los influjos góticos.

Bibliografía

BRANNER, R., 1961, pp. 72-73; CARRERO SANTAMARÍA, E., 1997, p. 174; CHAMOSO LAMAS, M., 1964, pp. 225-238; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1973, pp. 300-301; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, pp. 18-33, 82-83.



Claves del antiguo claustro catedralicio

2.3. CLAVE FIGURADA

Procedencia: Claustro de la Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 44 x 29,50 x 44 cm

Una de las claves más interesantes es la inventariada con el número D-54, que se encuentra expuesta en la sala de la Catedral del Museo. En su base, una figura masculina surge de una espiral formada por tres gruesos boceles, desplegando una filacteria sobre ésta. En los lados, entre los arranques de los nervios surgen cuatro figuras. Un hombre que sujeta dos cabezas animales por la boca, otro que está siendo atacado por una serpiente que intenta retener con

sus manos, un animal enroscado sobre sí mismo como si durmiese y, por último, un extraño híbrido. Puede representar una dicotomía habitual en el arte medieval. Por un lado, en el centro de la clave, la figura que despliega una cartela es la imagen del hombre que custodia la Palabra y la muestra a sus semejantes, que luchan contra el pecado en los ángulos. Por un lado, aparece la conocida imagen de la lucha de un hombre con dos leones a los que retiene por las fauces y que encontramos en el parteluz del pórtico de la Gloria. El dragón maléfico de otro de los ángulos anuncia la siguiente imagen del hombre atacado por serpientes que, cómo no, es la representación del castigo de algún pecado no identificado, seguramente la lujuria. El Maligno aletargado que espera pacientemente para caer sobre los que no guardan la palabra, es la imagen del cuadrúpedo que parece dormir enroscado en otro de los ángulos. La pieza se puede adscribir a un taller compostelano de filiación mateana que trabaja en el claustro. Las formas, los temas y sobre todo la decoración vegetal de ésta y otras claves tienen siempre un eco muy importante del taller del Maestro Mateo, recordando en muchas ocasiones a la ornamentación de ciertas partes conservadas del coro pétreo

Bibliografía

BRANNER, R., 1961, pp. 72-73; CARRERO SANTAMARÍA, E., 1997, p. 174; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 1999, p. 37; CHAMOSO LAMAS, M., 1964, pp. 225-238; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1973, pp. 300-301; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, pp. 18-33, 84-85; PÉREZ OUTEIRIÑO, B., 2012, pp. 388-391; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1991, p. 200.

Claves del antiguo claustro catedralicio



2.4 CLAVE FIGURADA

Procedencia: Claustro de la Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 43,50 x 44,50 x 30 cm

En la clave D51 la composición que encontramos es más original, aunque la decoración continúa invadiendo todo el espacio libre de la clave. El centro aparece decorado con una cepa de vid que, con sus hojas, cubre toda la superficie. De los cuatro ángulos que quedan entre los arranques de los nervios, uno de ellos se encuentra roto y por tanto su figuración perdida. Únicamente se entrevé el ala y el final de la túnica de lo que podría ser un ángel. En cuanto al resto de los ángulos, aparecen todos figurados. En uno de ellos un hombre vestido con túnica porta una hoz en la mano, con la que poda uno de los brotes de la vid que sujeta con la otra. Su cara está cubierta por dos hojas que nacen de su boca. A su izquierda, un personaje eclesiástico cubierto por una deteriorada mitra, y que porta un diminuto báculo, bendice con su mano derecha. Del último de los espacios decorados surge el medio cuerpo de un bóvido, bastante deteriorado, del que todavía se reconocen las pezuñas partidas, los nacientes cuernos, las orejas y uno de los ojos. Las cuatro figuras de la clave se pueden organizar iconográficamente de dos en dos. Es decir, el obispo, acompañado por la divinidad representada por el ángel, bendice la labor del viñador, que poda la vid y que se acompaña por el buey que, a su vez, se convierte

en un símbolo del trabajo en el campo. Es, por tanto, una metáfora de la Viña del Señor, es decir la Iglesia, un tema muy adecuado para el ambiente claustral para el que fue realizada la clave. Su autor parece ser el mismo maestro de las claves D54 y D52 por el similar tratamiento de los paños y de las proporciones de las figuras que representa de medio cuerpo. Sin embargo, en esta pieza llega a crear una composición unitaria, a pesar del pie forzado que supone un soporte con una superficie tan exigua y discontinua.

Bibliografía

ARCE MÉNDEZ, A., 2012, II, pp. 24-26; BRANNER, R., 1961, pp. 72-73; CARRERO SANTAMARÍA, E., 1997, p. 174; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2000, p. 70; CHAMOSO LAMAS, M., 1964, pp. 225-238; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1973, pp. 300-301; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, pp. 18-33, 87-88; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, pp. 202-204; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2004, pp. 254-257; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2005, 540 (CD-ROM).

2.5. CLAVE DE BÓVEDA

Procedencia: Claustro de la Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 65 x 65 x 45 cm

La pieza número 414 es también una clave de bóveda realizada sobre un bloque de piedra octogonal. Se decora, en su cara vista, con una piña central de la que parten hojas carnosas en sentido radial, que se enroscan sobre sí mismas

Claves del antiguo claustro catedralicio



Claves del antiguo claustro catedralicio



en su parte final. Si bien su decoración es vegetal, su inserción en un contexto sacro —en el que las bóvedas del edificio representaban el firmamento— hace posible que este tipo de claves fuesen entendidas como imágenes de los astros. Quizás esta clave no haya pertenecido al claustro. Al menos comparándola con las otras comentadas, es clara la diferencia de tipología. Por el contrario, parece asemejarse mucho a algunas de la bóveda del refectorio del palacio de Gelmírez, realizadas también durante el mandato de don Juan Arias (1238-1266).

Bibliografía

NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, pp. 19-20 y 86; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, pp. 200-201.

2.6 CAPITEL HISTORIADO

Procedencia: Claustro de la Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 33,5 x 43,5 x 50 cm

También del claustro de la Catedral proceden una serie de capiteles y fragmentos de elementos sustentantes, entre los que destaca el expuesto con el número de inventario D-55. Todo el fondo del cesto se cubre con acantos de poco relieve sobre los que se dispone la figuración. En el frente aparecen dos personajes con vestiduras talares. Uno de ellos porta un libro abierto y otro una cartela desplegada. En el lateral izquierdo aparece un híbrido, semejante

Capiteles del antiguo claustro catedralicio



a una sirena o a una arpía, con cuerpo de pájaro y cabeza humana, y en el lado contrario un monstruo semejante a un dragón. Las dos figuras tienen vestiduras talares y parecen representar a la Iglesia y a la Palabra Evangélica recogida en el libro y en el rollo que muestran. El mal contra el que luchan aparece representado por los dos seres híbridos que se sitúan a ambos lados. Por un lado, el dragón alado que se recoge sobre sí mismo para morderse la cola y, por el otro, una arpía. Esta última, con cabeza de mujer y cuerpo de pájaro, es, para la imaginería del Medievo, una clara representación del mal que tienta al cristiano. La pieza se puede relacionar con un taller compostelano de la órbita del Maestro Mateo, que trabaja hacia 1250 en el claustro catedralicio. Ciertos motivos iconográficos, como la arpía y el dragón que se muerde la cola, serán difundidos por los talleres de filiación mateana a partir de modelos tomados del Pórtico de la Gloria. Es evidente el uso de recetas de taller, como el pelo de los personajes realizados a base de mechones que rematan en rizos acaracolados sobre las orejas que, en algunos casos, se han convertido ya en una serie de bolas superpuestas. Receta, así mismo, es la banda perlada que recorre el cuello de la arpía a modo de decoración y que también poseen algunas de sus congéneres del Pórtico de la Gloria. Los ropajes, por su parte, se resuelven por medio de pliegues paralelos, realizados por medio de acanaladuras más o menos profundas que encapsulan el desproporcionado cuerpo de los personajes no dejando traslucir su anatomía

Bibliografía

CARRERO SANTAMARÍA, E., 1997, p. 174; CHAMOSO LAMAS, M., 1971, pp. 35-48; MATEO GÓMEZ, I. y QUIÑONES COSTA, A. M., 1984, p. 39; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, pp. 34-37, 78-79.

2.7 CAPITEL VEGETAL

Procedencia: Claustro de la Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 45 x 36 x 65 cm

El número 568 es un capitel geminado que debía de soportar dos de los arcos del claustro medieval de la Catedral. La parte inferior está rota, faltando el collarino y la parte baja del cesto. El cimacio, que en este caso debía de ir unido al capitel, se encuentra repicado, lo que hace intuir que la pieza debió de haber sido reutilizada. A pesar de esto, todavía es visible la decoración esquemática de hojas de acanto que cubre su superficie en un único nivel. En la

parte superior, las hojas se rizarían seguramente formando las características bolas angulares de este taller. Posee grandes concomitancias, tanto en el tamaño como en el estilo de la decoración vegetal que lo cubre, con otros restos del claustro medieval así como del claustro de la colegiata de Santa María de Sar. Se trata de una obra tardía dentro de la construcción del claustro, en un momento en que los modelos mateanos son ya permeables al influjo gótico.

Bibliografía

CARRERO SANTAMARÍA, E., 1997, p. 174; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, pp. 36-37 y 73; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1996, pp. 81-83.

2.8 CAPITEL VEGETAL

Procedencia: Claustro de la Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 39 x 21 x 39 cm

Muy similar es el capitel número 413, también vegetal y con hojas de acanto estilizadas que, en la parte superior, rematan en caulículos que casi llegan a formar una bola. En el mismo bloque está tallado un fragmento de sillar, por lo que esta pieza debía de ser uno de los capiteles entregos de los machones fasciculados del claustro románico.

El tipo de capitel a *crochet*, así como la decoración vegetal estilizada remiten al taller del claustro de la Catedral, en un momento en el que el influjo gótico elimina las carnosidades del estilo anterior.

Capiteles del antiguo claustro catedralicio



Bibliografía

CARRERO SANTAMARÍA, E., 1997, p. 174; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, pp. 38-39 y 77; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1996, pp. 81-83.

2.9. FRAGMENTO DE CAPITEL VEGETAL

Procedencia: Claustro de la Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 10 x 16 x 9 cm

De este tipo de capiteles se conserva también un pequeño fragmento que perteneció a un ángulo superior de una cesta (SI-4). Es visible todavía la banda superior acanalada bajo la que se cobija el remate de la hoja de acanto que se enrosca sobre sí misma.

Bibliografía

NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, p. 74.

2.10. ÁBACO CON DECORACIÓN VEGETAL

Procedencia: Claustro de la Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 15 x 26,5 x 32,5 cm

Más interesante resulta el ábaco que lleva el número 424, que debió de pertenecer a un capitel de esquina. Bajo

Cimacio del antiguo claustro catedralicio



una moldura lisa se abre un friso decorado con tallos ondulantes, entre los que florecen rosetas con carnosos racimos de una extraordinaria calidad. Contrasta la fuerte presencia de los frutos y las hojas de remate con los tallos que, en un menor relieve, permanecen pegados al fondo, en un discreto segundo plano. Se enmarca claramente dentro de un estilo derivado de los modelos mateanos del Pórtico de la Gloria del primer cuarto del siglo XIII. Sin embargo, se aprecia ya un considerable naturalismo que rompe con el geometrismo, todavía románico, de los ábacos de los capiteles de esta última obra.

Bibliografía

NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, pp. 39 y 76.

2.11. BASA ANGULAR

Procedencia: Claustro de la Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 27 x 21 cm

En los fondos del museo se conserva también una basa angular (nº 454) que debió de formar parte de una columna adosada a alguno de los pilares fasciculados que marcaban los tramos del antiguo claustro medieval de la Catedral. El plinto aparece decorado con bolas en sus ángulos. La basa consta de dos molduras tóricas y un bocel. Daría paso a una columnilla de pequeño diámetro, como las que todavía se conservan en un pilar de las excavaciones del claustro.

Bibliografía

NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, p. 75.

2.12. CABEZA DE LEÓN

Procedencia: Claustro de la Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 19 x 15 cm

La cabeza de león que lleva el número 429, si bien es de menor calidad, se conserva completa. Dadas sus dimensiones debió de pertenecer a un cuerpo de animal de considerables proporciones. Con las fauces abiertas, enseña los dientes con gesto amenazante. Sin embargo, su factura es tosca y esquemática. Soluciona los rasgos del



Cabeza de león

animal de una manera sumaria, casi sin modelado. Excepto la boca, que resulta la parte más trabajada, el resto de los rasgos, como son ojos y nariz, están sólo esbozados. La necesidad de concretar la procedencia de esta pieza nos lleva a plantear la hipótesis de que formase parte de un león que sirviese de pie para una yacija funeraria o bien que hubiese podido custodiar uno de los pasos abiertos en la bancada del claustro medieval comunicando las galerías con el patio central. De esta tipología de león estilóforo, que era conocida en Santiago a través de los modelos del Pórtico de la Gloria, no faltan otros ejemplos, en este caso completos, en la puerta de entrada de la iglesia de Agolada, cerca de Santiago, a donde seguramente fueron llevados en el siglo XVI tras el derribo del claustro románico. De confirmarse esta hipótesis, en la construcción del claustro medieval se habrían utilizado fórmulas características el arte italiano, de raíz clásica, en el que se utilizan los leones estilóforos, no sólo en los pórticos de los templos sino, como ocurre en San Juan de Letrán en Roma, como custodios de la entrada al jardín central del *Paradisus* que representa el propio claustro.

Bibliografía

NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, pp. 41-42 y 69; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1989, pp. 17-21.

2.13. FRAGMENTO DE LA CABEZA DE UN LEÓN

Procedencia: Claustro de la Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 11 x 10,5 x 8,7 cm

De esta cabeza se conserva únicamente la parte delantera del rostro, a partir de la cual nos podemos hacer una idea de lo que debía de ser el animal completo. Los ojos almendrados quedan cobijados por unos arcos superciliares de pronunciado relieve, que continúan hacia el centro del rostro para unirse a una nariz de potentes orificios nasales. La boca, cerrada, se resuelve con dos arcos invertidos a modo de gruesos labios.

Todo ello nos lleva, sin duda, a modelos mateanos del Pórtico de la Gloria interpretados por el taller que, siguiendo su impronta, trabaja en la Catedral de Santiago durante el siglo XIII.

De conservarse la escultura completa, nos encontraríamos posiblemente ante un león cuya función originaria habría podido ser de basa o apoyo para una yacija funeraria, de las que sabemos, por la documentación, que existían tanto en el claustro medieval como bajo el *leodoiro* del coro pétreo. No hay que descartar tampoco que hubiese formado parte de la decoración de alguna clave de bóveda —como las conservadas en el museo— hoy perdida. Son innegables las similitudes con la cabeza de animal que surge de la clave D-53, tanto en tamaño como en estilo. Por otro lado, el modo de fractura parece apuntar a un segundo momento del derribo del claustro medieval en el siglo XVI, en el que el interés por la reutilización de material haría obligatorio desmochar los elementos constructivos, desechando las partes sobresalientes decorativas.

Bibliografía

SUAREZ OTERO, J., 2000, p. 268; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, pp. 40 y 70; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, pp. 174-175.

2.14. GÁRGOLA

Procedencia: Claustro de la Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 19 x 13 cm

Fragmento del remate de una gárgola que representa una cabeza humana (nº 427). El canal interior que remata en el orificio de la boca, así como su exterior, se encuentran profundamente desgastados por la acción erosiva del agua, lo que no permite una mayor precisión en el comentario estilístico.

Bibliografía

NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, p. 72.

2.15. CABEZA DE PERSONAJE CORONADO

Procedencia: Claustro de la Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 17,5 x 9 x 10,5 cm

Esta cabeza de personaje coronado (nº 430) no debió de pertenecer a un bulto redondo, sino que debía de formar parte de un relieve, ya que por la parte trasera se prolonga antinaturalmente el cráneo hasta la parte por donde está fragmentada. La corona destaca por el cuidado en la elaboración y la riqueza decorativa. Se compone de una base formada por una franja de bolas entre dos finísimos bocceles, y un remate en forma de flor de lis. Aunque su estilo parte de la tradición mateana, todavía vigente en los talleres compostelanos del segundo tercio del siglo XIII, el canon de este rostro así como el cuidado de la factura anuncian el naturalismo gótico. Por el tamaño y la tipología, lo más probable es que pertenezca a uno de los ángeles coronados que, situados bajo arcadas, aparecen en las dovelas que Chamoso utilizó en la arquivolta exterior del montaje del arco de la fachada occidental de la catedral. Estas dovelas seguramente no pertenecen a este gran arco sino a otro de menor radio, de alguna puerta del claustro similar a la que fue reaprovechada en la nave sur de la Catedral con el tímpano de la batalla de Clavijo.

Bibliografía

NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, pp. 46-48 y 89; OTERO TÚNEZ, R., 1965, pp. 980-981; SUAREZ OTERO, J., 2003, pp. 176-179.

Cabeza de personaje coronado



2.16. DOVELAS DE UN ARCO

Proveniencia: Claustro de la Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 141 x 282 x 41cm

En la sala dedicada a la Catedral se ha recompuesto uno de los arcos del primitivo claustro románico con cinco de las diez dovelas que ingresaron en el museo hacia 1970 procedentes de las intervenciones arqueológicas en la basílica. Juntas forman un arco de gran luz en el que destaca la exuberancia decorativa de los talleres de filiación mateana. En cada uno de los frentes, un fino listel da paso a una profunda escocia decorada con carnosos haces de hojas rizadas. El intradós, por su parte, está formado por tres gruesos boceles lisos que dejan entre ellos sendas escocias, esta vez decoradas con flores dispuestas rítmicamente en coincidencia con las hojas de la rosca. En algunas de ellas todavía es visible no sólo una imprimación de cal blanca sino también una viva policromía en azules y rojos que, sobre los baquetones, dibuja formas en zig-zag. Su reali-

Dovelas de un arco procedente del antiguo claustro catedralicio



zación se puede situar a mediados del siglo XIII durante el mandato del arzobispo D. Juan Arias (1238-1266).

Bibliografía

CARRERO SANTAMARÍA, E., pp. 171-179; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1989, pp. 15-42.

3. RESTOS DEL ARCO EXTERIOR DEL PÓRTICO DE LA GLORIA

A pesar de la fragmentación que presentan, se reconocen, en cinco fragmentos de los fondos del museo, partes de las dovelas del arco exterior del Pórtico de la Gloria, pertenecientes, pues, a la antigua fachada románica de la Catedral de Santiago de Compostela.

3.1. FRAGMENTO DE LA ARQUIVOLTA INTERIOR DEL ARCO EXTERIOR DEL PÓRTICO DE LA GLORIA

Procedencia: Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 30 x17 cm

3.2. FRAGMENTO DE LA ARQUIVOLTA INTERIOR DEL ARCO EXTERIOR DEL PÓRTICO DE LA GLORIA

Procedencia: Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 26 x 20 cm

Fragmento de la arquivolta interior del arco exterior del Pórtico de la Gloria



De éstos, dos corresponden al arco interior, que se componía de arquillos trilobulados entre los que surgen piñas (n^{os} 569 y 570). Destaca en ellos el contraste entre el geometrismo del motivo de entrelazo –que es usado en esta obra por primera vez en Galicia por el taller del Maestro Mateo y que procede, seguramente, de influjos islámicos del arte taifa– y la carnosidad de las hojas del interior del plafón. Las hojas aumentan la suntuosidad de la pieza de la que forman parte al poseer un fino eje perlado que las recorre verticalmente, elemento que aparece por primera vez en capiteles vegetales de los últimos tramos de la catedral, alcanzando gran éxito posterior en focos periféricos. Por lo demás, estas hojas se componen de una serie de lóbulos cóncavos que pueden rizarse o no en su remate, fórmula que también es usada, como hemos visto, en los capiteles de la contemporánea obra del claustro.

Bibliografía

CHAMOSO LAMAS, M., 1964, p. 263; CHAMOSO LAMAS, M., 1973-1974, pp. 76-83; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1987-1988, pp. 8-12; PUENTE MIGUEZ, J. A., 1988, p. 117; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1987-1988, pp. 36-37; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1989, pp. 16-17; VIGO TRASANCOS, A., 1996, pp. 41-47; SINGUL LORENZO, F., 1999, p. 326; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, pp. 48-54, 90-95.

3.3. FRAGMENTO DE LA ARQUIVOLTA EXTERNA DEL ARCO EXTERIOR DEL PÓRTICO DE LA GLORIA

Procedencia: Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 33,4 cm

3.4. FRAGMENTO DE LA ARQUIVOLTA EXTERNA DEL ARCO EXTERIOR DEL PÓRTICO DE LA GLORIA

Procedencia: Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 29 x 18 cm

Las otras dos piezas correspondientes a este arco exterior pertenecen sin duda alguna a la arquivolta externa (n^{os} 571 y 412). Estas dovelas se componían de un remate de entrelazo geométrico bajo el que nacían unas carnosas y naturalistas hojas que, en sentido radial, se rizaban sobre sí mismas en los extremos. El primer fragmento corresponde a la parte superior, donde todavía son visibles el entrelazo y la hoja de acanto que ocupa el espacio entre dos de las hojas radiales.

En mejor estado se encuentra la otra pieza, en la que es perfectamente visible una de las grandes hojas que la



Fragmento de la arquivolta externa del arco exterior del Pórtico de la Gloria

decoraban bajo la misma banda de entrelazo. Pero lo que más interesa de esta pieza es que se conserva prácticamente íntegro su fondo, es decir, el desarrollo interior que tendría para acomodarse al grosor del muro que la albergaría. Esto nos permite hacernos una idea de la monumentalidad que tendría este gran arco. Por otro lado, hay que destacar la presencia del entrelazo geométrico en esta obra, seguramente debida, como ya se comentó, a la influencia taifa. El motivo, del cual no existen rastros en las partes más antiguas del Pórtico de la Gloria, ha carecido de éxito posterior en los talleres de filiación mateana, que prefirieron los motivos vegetales, en muchas ocasiones realizados con mayor calidad, aun habiendo sido realizados en focos periféricos. El gusto por la estética de lo geométrico marcará esta fase de la construcción del cierre occidental, seguramente ya en las primeras décadas del siglo XIII. No hay que olvidar los recortados rosetones de la tribuna del nártex ni los desaparecidos de la fachada, donde el elemento vegetal es reducido al mínimo frente al protagonismo absoluto de las formas geométricas, muchas veces en diferentes planos.

Bibliografía

CHAMOSO LAMAS, M., 1964, p. 236; CHAMOSO LAMAS, M., 1973-74, pp. 76-83; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, pp. 48-54, 96-99; SINGUL LORENZO, F., 1999, p. 326; VIGO TRASANCOS, A., 1996, pp. 41-47; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1987-1988, pp. 36-37; PUENTE MIGUEZ, J. A., 1988, p. 117; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1989, pp. 16-17; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2012, pp. 11-23.

4. RESTOS DEL CORO PÉTREO DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO

De nuevo son las excavaciones arqueológicas, tanto en la propia basílica compostelana como en sus alrededores

res, las que han sacado a la luz estos fragmentos. De las más antiguas realizadas por Manuel Chamoso deben de proceder tanto un fragmento de estípite como un relieve con una torre (D-156). La otra de las torres que se expone en las salas del Museo procede de una mejor documentada excavación de una casa en el nº 29 de la calle Azabachería, muy cerca de la Catedral (D-976).

4.1. FRAGMENTO DE ESTÍPITE

Procedencia: Catedral de Santiago de Compostela
Material: Granito
Dimensiones: 27 x 9 cm

Sobre un estilizado capitel vegetal se levanta un estípite con el centro rehundido (nº 490). Debió de formar parte de la ventana de uno de los edificios sobre columnas que enmarcan los doseletes que se alzaban sobre cada uno de los sitiales del Coro Pétreo, realizado por el taller del Maestro Mateo, y que debía de estar terminado para la definitiva consagración de la Catedral el 26 de abril de 1211.

Bibliografía

NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, pp. 59 y 102.

Fragmentos del coro pétreo de la catedral



4.2. RELIEVE CON UNA TORRE

Procedencia: Catedral de Santiago de Compostela
Material: Granito
Dimensiones: 65 x 46 cm

4.3. RELIEVE CON UNA TORRE

Procedencia: Catedral de Santiago de Compostela
Material: Granito
Dimensiones: 86 x 41 x 10 cm

Son torretas que dentro del conjunto se situarían separando las figuras de apóstoles y profetas en el cierre exterior de este coro. En el interior del bloque de piedra, que crearía este intervalo entre las figuras, surge la representación de una torre de varios cuerpos en la que todavía

Fragmentos del coro pétreo de la catedral



se observan restos de la primitiva imprimación previa a la policromía. Cada una de ellas se organiza en vertical, en tres franjas que hacen intuir su cuerpo poligonal. Horizontalmente, los diferentes cuerpos se dividen por medio de frisos perlados. En la parte baja únicamente un vano de aspillera rompe la frialdad de este primer cuerpo almenado. El cuerpo superior, por el contrario, aparece calado por ventanitas de diferente formato. Como remate dispone un tejado cónico con una bola en su parte superior. Uno de los aspectos más interesantes de estas piezas de la fachada exterior es su inclusión en el programa iconográfico del propio coro. Estas fachadas, con sus altas torres flanqueando a los apóstoles y profetas, parecen, de hecho, reproducir uno de los pasajes del libro del Apocalipsis en los que se describe la Jerusalén Celeste como una ciudad fortificada con muros de oro y piedras preciosas (Ap., 21, 12-14). Esto justificaría no sólo el preciosismo con que se tallan las piezas sino también los restos de policromía que, como vimos, conservan, e incluso los diminutos frisos perlados con los que se decoran los paramentos de una de las torres.

Bibliografía

BARRAL IGLESIAS, A., 1999, p. 57; CHAMOSO LAMAS, M., 1964, p. 228; CHAMOSO LAMAS, M., 1973-1974, pp. 76-83; CHAMOSO LAMAS, M., 1950, p. 193; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, pp. 57-58, 103-105; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1999, pp. 24-25.

Fragmentos del coro pétreo de la catedral



4.4. CABEZA DE PROFETA

Procedencia: Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 22 x 17,5 x 18 cm

El muro de la Ciudad Santa de Jerusalén estaba fundamentado, según el texto bíblico del Apocalipsis, sobre el cimiento de los apóstoles, que el taller del coro representó entre las torres del cierre externo. El Museo conserva entre sus fondos una cabeza de anciano que parece pertenecer a este conjunto (Inv: 1552).

De hecho, se ladea ligeramente con respecto al arranque del cuello, de la misma forma que las de otros profetas y apóstoles que se conservan. El pelo, que deja libre una gran frente, se distribuye en dos bandas desde una raya central. Los pómulos prominentes y el gesto de la boca anuncian ya el naturalismo gótico, lo cual es característico de uno de los escultores que trabajan en el coro y que Otero Túñez e Yzquierdo Perrín identifican como "Maestro de la Contraportada del Obradoiro". Se caracterizan sus esculturas por la profunda serenidad de los rostros, los ojos almendrados y, en general, por una fisonomía de rasgos idealizados en la que están presentes ya trazas góticas. Por otro lado, son también característicos los pómulos prominentes y el rehundido de la mandíbula que, en este caso,

Cabeza de profeta perteneciente al coro pétreo de la catedral



hacen más presente la idea de vejez. El gesto melancólico, con la cabeza ladeada, trasluce un ánimo interior de meditación y sabiduría propio de un profeta.

Carecemos de informaciones acerca del lugar en el que fue hallada, sin embargo parece clara su atribución a la obra coral románica. Recordemos que, tras su destrucción entre 1603 y 1604, muchas de estas esculturas fueron reutilizadas, primeramente, entre 1611 y 1616, en la fachada exterior de la Puerta de los Perdones y seguidamente en otras partes del templo catedralicio. A mediados del siglo XIX, algunas de las figuras empotradas en dicha puerta perdieron sus cabezas como consecuencia de una revuelta derivada de la primera guerra carlista. El cabildo se apresuró a sustituir las cabezas perdidas por otras de nueva factura, aunque burdas, quizá pretendiendo imitar el estilo "antiguo" de las restantes. La fuerte erosión de la pieza conservada en el Museo, en ningún caso debida únicamente a los agentes atmosféricos sino a lo fortuito de su rotura, denuncia su procedencia de alguna de estas esculturas que hoy poseen cabezas decimonónicas. Además, al menos dos de ellas han sido identificadas por Otero e Yzquierdo como obras del Maestro de la Contraportada del Obradoiro, debido, sobre todo, a la insistencia en la búsqueda de la transparencia de las manos bajo las vestiduras.

Bibliografía

CARRO GARCÍA, X., 1933, pp. 67-80; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, pp. 60-62, 100-101; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, pp. 182-183; OTERO TÚNEZ, R. e YZQUIERDO PERRÍN, R., 1990, pp. 148-151; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1999, pp. 31-32.

4.5. CABEZA DE APÓSTOL O PATRIARCA

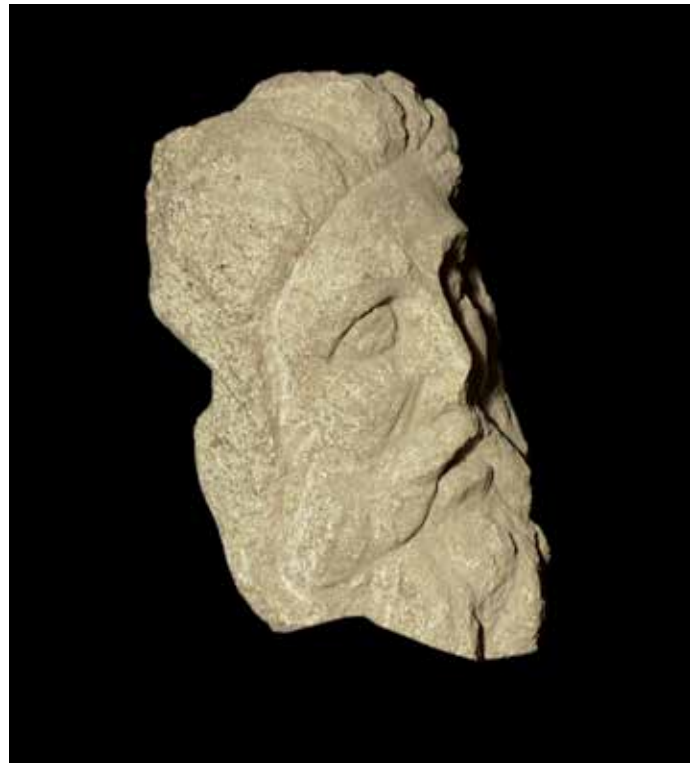
Procedencia: Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 19,5 x 11,5 x 9 cm

De esta cabeza masculina (nº 437) se conserva únicamente el rostro, que representa a un anciano con las cuencas oculares excavadas, arrugas en la piel de los pómulos y la boca entreabierta sobre una barbilla prominente que remata en una barba en punta, de la que hemos perdido el final.

Por su estilo y sus dimensiones es probable que haya pertenecido a uno de los profetas o apóstoles que se situaban en el cierre exterior del Coro Pétreo de la Catedral de Santiago. De hecho, sus rasgos permiten incluirlo dentro de la corriente tardorrománica de corte bizantinizante de la escultura española del 1200. Según M. Castiñeiras, su estilo se encuentra a medio camino entre el del Maestro



Cabeza de apóstol o profeta perteneciente al coro pétreo de la catedral

Mateo y las del Maestro de los Ángeles de la Pasión, lo cual hace plausible su atribución al taller más bizantinista del Pórtico de la Gloria que realiza, entre otras, las estatuas-columna del arco central, en las que encontramos el mismo interés por incidir en la profundidad psicológica y en la caracterización de los personajes.

Bibliografía

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2003, pp. 180-181; OTERO TÚNEZ, R. e YZQUIERDO PERRÍN, R., 1990, pp. 171-172.

5. PIEZAS DE DIVERSA PROCEDENCIA

5.1 RELIEVE CON ÁGUILAS

Procedencia: Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 28,5 x 9 cm

Con el número 438 está registrado un fragmento pétreo de forma curva en el que se aprecian los cuellos y cabezas de águilas que escoltan un motivo vegetal central. El cuidado de la factura es apreciable, a pesar del deterioro de la pieza. Las águilas de afiladas cabezas parecen remitir a



Relieva con águilas

modelos del taller mateano del Pórtico de la Gloria, aunque por lo fragmentario de la pieza es difícil realizar una adscripción certera.

Bibliografía

NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, p. 109.

5.2. FRAGMENTO DE FRISO

Procedencia: Catedral de Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 20 x 30 cm

Se trata de un pequeño fragmento de friso que debió de estar decorado con una serie de rosetas como la que todavía conserva (nº 432). Entre ellas, un tallo ondulante con hojas marca el ritmo de la decoración. Es el tipo de friso

Fragmento de friso



utilizado por los talleres formados en la tradición mateana, pero en los que la decoración pierde el esquematismo de los cimacios del Pórtico de la Gloria y se hace más naturalista. Los tallos ondulantes apenas se destacan del fondo, mientras que los florones se tallan con un acusado relieve en el que se permite, incluso, el uso de puntos de trépano que favorecen el claroscuro que ya de por sí producen. Se encuentran sugerentes paralelos, aunque más burdos, en alguno de los cimacios de las ménsulas del salón sinodal del Palacio de Gelmírez, realizados hacia 1250.

Bibliografía

NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, p. 110.

5.3. CAPITEL GEMINADO

Procedencia: Casa torre compostelana (Rúa da Algalia de Abaixo)

Material: Granito

Dimensiones: 65 x 44 x 37 cm

En el último cuarto del siglo XIII se puede datar un capitel geminado con decoración vegetal que se encuentra en la colección permanente del Museo (D-700). Posee amplios collarinos y cimacio liso. Entre éstos se despliega la decoración del cesto, formada por alargadas hojas de eje inciso. Si bien el tipo de hojas tiene un lejano gusto mateano, la factura aleja totalmente esta pieza de este círculo artístico, encuadrándose mejor en la sobriedad decorativa derivada del arte cisterciense. La pieza fue depositada en el Museo en el año 1994, procedente de unas obras en la

Capitel geminado



compostelana calle de la Algalia de Abaixo nº 22. El lugar del hallazgo resulta de interés, ya que este local linda con el edificio del Pazo de Amarante, en una zona que, desde época medieval, había estado ocupada por torres y palacios de la nobleza local. De ahí se podría deducir que la función original de este capitel geminado podría haber sido la de sostén de un arco de soportal o de algún tipo de ventana geminada en alguna de estas construcciones civiles.

Bibliografía

NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003, p. 108.

5.4. RELIEVE CON LA RUEDA DE LA FORTUNA

Procedencia: Entorno de la Catedral de Santiago

Material: Granito

Dimensiones: 34 x 71 x 12cm

También procedente de una intervención arqueológica, en este caso en el número 29 de la calle Azabachería, es el relieve que representa una Rueda de la Fortuna y de la que, desgraciadamente, sólo ha llegado hasta nosotros la mitad derecha. La rueda se articula con dos finos bocelos concéntricos que delimitan un círculo central y un friso exterior en el que se disponen las figuras.

Teniendo en cuenta la tradición iconográfica de la Rueda de la Fortuna, en la que se suele representar a un rey en cuatro momentos de su vida, podemos identificar las figuras conservadas e imaginar las que faltan. En la desaparecida parte izquierda se representaría al rey ascendiendo al poder, en la parte superior todavía vemos al rey en el momento álgido de su reinado. Así lo podemos reconocer en el busto, que aún se conserva, coronado y vestido con rica túnica decorada con bandas perladas y con un manto cuyos pliegues ondean al viento. A continuación, conservamos también el momento de la caída del rey, que se evoca mediante una figura que, como la anterior, se peina con melena corta, pero se viste con una sencilla túnica que deja ver sus pies descalzos. Finalmente, en la parte baja, aparecería el mismo rey sin ningún atributo regio y posiblemente desnudo, tal y como se ve en paralelos tan sugerentes como la *Rotae Fortunae* del manuscrito nº 189 de la biblioteca de la abadía de Montecassino (Italia), del siglo XI.

Los rasgos estilísticos de la pieza permiten adscribirla a un taller compostelano de la órbita del Maestro Mateo y situar su realización a mediados del siglo XIII. Esto, unido al contexto en el que fue hallada, en un lugar próximo a la Catedral y junto a otras piezas del mismo taller, hace presumible su procedencia de alguno de los edificios del



Relieve con la rueda de la Fortuna

entorno del templo, como el claustro, o más probablemente del palacio episcopal, en el que una iconografía en la que se pone de manifiesto la aleatoriedad del destino y la fugacidad del poder sería más que adecuada.

Bibliografía

GARCÍA GÓMEZ, J. *et alii*, 1997, p. 41; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., 1996, pp. 29-39; MASCUÑÁN FREIJANES, I., 2010, pp. 194-202; SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L., 1999, pp. 73-77; TRONCARELLI, F., 2011, pp. 13-18.

Museo de San Martín Pinario

EL MUSEO DE ARTE SACRO de San Martín Pinario se encuentra en la iglesia del monasterio, a la cual se accede desde la plaza de San Martín, a escasos metros al norte de la catedral compostelana.

El origen de la comunidad de monjes se remonta al siglo IX. Su principal función era la custodia del sepulcro del Apóstol. En estos años iniciales el culto se vinculaba a la capilla de la Corticela, hoy anexa a la catedral. Será en el siglo X cuando se trasladen al lugar de Pinario, donde se funda una iglesia con advocación a San Martín. Las primeras pruebas documentales se remontan a este período. Los privilegios del Obispo Sisnando I y del rey Ordoño certifican las donaciones concedidas a los benedictinos, destacando especialmente la confirmación de la posesión de la capilla de Santa María de la Corticela.

El crecimiento de la comunidad propicia la construcción de un nuevo templo ya en el siglo XI. Las obras se inician en tiempos del abad Adulfo en 1050 y se rematan en 1112 bajo mandato de Leovigildo. La iglesia es consagrada por Diego Gelmírez y por el obispo de Ourense don Diego en este mismo año. La iglesia románica sobrevive hasta el siglo XVI cuando, debido a la bonanza económica, se construye el imponente conjunto que vemos hoy en día. Tras la reforma de los órdenes regulares en tiempos de los Reyes Católicos, se inicia una etapa de esplendor que se prolonga durante los siglos XVII y XVIII. Como tantos centros monásticos, las leyes de desamortización supusieron un período de creciente inestabilidad. Tras la exclaustación de la comunidad benedictina, los edificios desempeñaron numerosas funciones y sufrieron un notable deterioro. En la actualidad sus usos son diversos: sede del Archivo Diocesano, Museo, dependencias universitarias, Seminario Mayor, etc.

Los escasos vestigios medievales conservados en el museo son expuestos en la sacristía, en la sala de la Theca.

1. ARA DE ALTAR

Procedencia: Santa María de Herbón
Material: Mármol
Medidas: 23 x 21 x 7 cm
Cronología: ¿1033?

El ara es cuadrangular, de mármol azulado, característico de la zona lucense de Incio. En la parte superior, en los márgenes del ara, se dispone una inscripción enmarcada por dos líneas paralelas que recorren el perímetro. En el epígrafe puede leerse:



Ara de Santa María de Herbón

+ ESTA AR HARAN/ DE SANTA M(aria) DE ORU.../ M E SAGRA-
DA EN/ ANO DA E(ra) M... XXI

La interpretación es dificultosa por la erosión de la pieza, pero la advocación a Santa María y la presencia de las letras ORU han llevado a identificar la feligresía de Herbón, que en la documentación medieval se denomina Orvom. En cuanto a la fecha, se ha barajado la de 1071 (1033), si aceptamos que la letra borrosa sea una L. Esta pieza es una de las pocas aras de época románica conservadas en Galicia, ya que era mucho más habitual la reutilización de piezas romanas, como las presentes en San Paio de Antealtares o Santiago de Mens, que la elaboración de aras *ex novo*.

2. LAUDA FUNERARIA DE SANCHO PÉREZ

Procedencia: desconocida
Material: Mármol
Medidas: 17 x 22 x 3,50 cm
Cronología: ¿1048?

La placa, de mármol rosado, es rectangular y ocupa la casi totalidad de su superficie con una inscripción de la que se ha perdido parte del texto debido a la ruptura de la pieza. Ésta se dispone en tres registros separados por líneas incisas. En la inscripción se lee:



Lauda de Sancho Pérez

HIC IACET SANCIUS PETRI ARC...
TO Q(u)I OBIIT IIII K(a)L(en)D(a)S IUNII...
LXXX VI

El texto puede traducirse como: "Aquí yace Sancho Pérez (Sancius Petri), ¿archipresbítero?, que murió el 4 de las calendas de junio de la era de 1086?"

El tipo de letra se encuentra en diversas piezas datadas entre los años centrales del siglo XI y del siglo XII, como el epígrafe del coro alto de Santa María Salomé de Santiago (ca. 1040) y el del soporte del ara de San Paio de Antealtares (ca. 1150), también en Santiago.

3. SOPORTE

Procedencia: Claustro de San Martín Pinario
Material: Granito
Medidas: 105 x 45 x 34,50 cm
Cronología: Ca. 1200-Inicios del siglo XIII

Se trata de un haz de cuatro columnas trabajadas en una sola pieza. Los fustes son lisos y las basas de tipo ático con bolas en los extremos. Los capiteles, también cuádruples, son vegetales, con un orden de hojas rizadas rematadas en volutas y con ejes perlados. El cimacio se corta con bisel sencillo.

El estilo y la decoración, en particular la presencia de los ejes perlados, recuerdan fórmulas relacionables con las empleadas por los talleres de filiación mateana en el entorno del año 1200 o principios del siglo XIII, más próximas que las que encontramos en claustros como los de Santa María de Sar o de Santo Estevo de Ribas de Sil (Ourense), con los que en alguna ocasión se han relacionado.



Soporte procedente del claustro de San Martín Pinario

4. CANECILLOS

Procedencia: Capilla del antiguo Hospital de la Azabachería
Material: Granito
Medidas: 86,50 x 20 x 34 y 100 x 19 x 34 cm
Cronología: primer tercio del siglo XII

Los canecillos se decoran con modillones que en los laterales forman volutas, agrupándose de dos en dos. Es un modelo habitual en la primera mitad del siglo XII, como pone de manifiesto el bloque de poniente de la catedral compostelana.

Una pieza de características similares, con rizos laterales individualizados, no agrupados en bloques de dos, se encuentra incrustada en el basamento del muro suroccidental de la fachada del monasterio. La similitud entre las

Canecillo del antiguo Hospital de la Azabachería



piezas lleva a pensar en su procedencia de un mismo edificio. Pudo ser éste la capilla del Hospital de la Azabachería, ubicada en sus inmediaciones y construida en 1128 por Diego Gelmírez. Con la portada de esta misma empresa relacionó también Otero Túñez cuatro piezas molduradas reutilizadas en el basamento del mismo muro suroccidental del bloque monástico. No ha de descartarse tampoco, visto el complejo en el que se insertan, su pertenencia a la primitiva iglesia románica del propio monasterio de San Martín.

Texto y Fotos: JCL

Bibliografía

CARRILLO LISTA, M. P. y FERRÍN GONZÁLEZ, J. R., 1999, pp. 315-321; GARCÍA IGLESIAS, J. M., 2000, p. 65; MONTEROSO MONTERO, J. M., 2000, pp. 23-25; OTERO TÚÑEZ, R., 1985, pp. 26-27.



Canecillo reutilizado en la fachada del monasterio

Museo de Arte Sacro de San Paio de Antealtares

EL MONASTERIO DE ANTEALTARES se sitúa en el corazón de Santiago de Compostela, tras la cabecera de la catedral. El acceso al museo se realiza por la iglesia, y está situado en un extremo de la Plaza de la Quintana.

El actual museo se abre al público el 24 de abril de 1971 como lugar de exposición de las piezas más valiosas del tesoro monacal. El origen de la colección es antiguo. La primera noticia documental data del siglo XII y está contenida en la *Historia Compostelana*, donde, en el contexto de las revueltas sociales contra el arzobispo Gelmírez, se dice que, para huir de la muchedumbre, los monjes "lo acomodan en el tesoro". La documentación silencia la historia de éste hasta el siglo XV, en el que encontramos un catálogo de relicarios recogido por López Ferreiro. De nuevo, no hay noticias durante un largo período de tiempo, hasta que en el XIX un documento del cabildo catedralicio menciona "una bandeja grande, con un rótulo, que dice: S. Payo de Ante Altares."

A pesar de ser un importante centro en tiempos del románico, las distintas fases de obra han hecho desaparecer la impronta de la fábrica medieval. En el catálogo de piezas conservadas en el museo son escasas las obras del período románico.

1. CRISTO CRUCIFICADO

Procedencia: iglesia de San Paio de Antealtares
Material: madera policromada

Medidas: 154 x 130 x 22 cm

Cronología: segundo cuarto del siglo XIII

Se encuentra en la sala expositiva. Su primera mención documental data del siglo XVI, momento en el que se coloca sobre el altar mayor de la iglesia. En 1625 se traslada al coro alto, donde está hasta 1836, cuando pasa al archivo del convento. En la restauración de 1978 se reconstruye parte de la boca y la cabeza. Su imagen fue muy venerada, ya que su cabeza-relicario contenía un fragmento del incienso de los Reyes Magos.

Se trata de un Crucificado de cuatro clavos. El color pálido de la piel, los cabellos, la sangre de las heridas y especialmente el manto floreado son los principales repintes hechos en época moderna. La fisonomía de la imagen destaca por la languidez de la figura. Su cabeza es un tanto desproporcionada con respecto al resto del cuerpo y en su rostro se impone la placidez de unos ojos totalmente cerrados y una boca sin expresividad. El Salvador se sujeta a la cruz por medios de cuatro clavos, dos en los pies y dos en las manos. La configuración anatómica destaca por su marcado carácter frontal y por la búsqueda de una simetría que viene dada por la línea que marca la escasa separación de las piernas.

En cuanto a su cronología, se trata de una pieza de tránsito entre la estética románica y la gótica. Su producción debió de realizarse hacia el segundo cuarto del siglo XIII, un momento en el que los nuevos aires góticos



Crucificado románico

en el arte gallego conviven con la tradición de las formas románicas que se perpetúan a lo largo de toda la centuria e incluso durante parte del siglo XIV. Los elementos marcadamente románicos son la frontalidad del cuerpo, el uso de cuatro clavos y el cabello en dos cayendo sobre los hombros. La crueldad de las heridas, los ojos cerrados y el ligero ladeo de la cabeza son elementos propios de la plástica gótica. El Cristo de San Paio es una buena muestra de la permanencia de las formas del románico en el arte gallego.

2. CAPITEL GEMINADO

Procedencia: antiguo claustro de San Paio de Antealtares

Material: granito

Medidas: 33 x 56 x 30 cm

Cronología: último tercio del siglo XII

Se expone tras el actual retablo barroco. Los capiteles geminados son poco habituales en el románico gallego y generalmente los encontramos vinculados a construcciones claustrales. Entre finales del siglo XI y del XII el monasterio contó con hasta tres claustros diferentes. Sus características formales, típicas de finales del siglo XII, llevan a



Capitel geminado

afirmar que pertenecieron a la campaña de obras realizadas por el abad Pedro IV.

Su estado de conservación es precario, pero en la zona de la cesta se distinguen bien los motivos decorativos. Sus hojas son voluminosas y giradas ligeramente al frente, desarrollando volutas en las esquinas. La parte inferior se decora con entrelazos geométricos. Estilísticamente guarda gran similitud con los capiteles del taller de Platerías que trabaja en el crucero y en los primeros tramos de la nave de la contigua Catedral.

3. SOPORTE DE ALTAR

Procedencia: Iglesia de San Paio de Antealtares

Material: granito

Medidas: 103 x 35 x 31 cm

Cronología: segundo tercio del siglo XIII

Este soporte, en cuya parte superior se abre una oquedad de 8 cm a modo de relicario, se forma por un haz de cinco columnas, dos en los laterales y una en la cara frontal, disponiéndose una media caña sin ornato en el reverso. Los fustes son lisos y monolíticos, con basas áticas y capiteles vegetales, con hojas de no mucho resalte, con los ejes perlados y bolas en el remate. Su extraño perfil induce a pensar, más que en una disposición en uno de los ángulos del claustro, en una función como soporte de altar. Los diferentes estudiosos de la obra la han puesto en relación con el altar románico de la catedral de Ourense y con los "tenantes" de Antealtares.

El tipo de capitel muestra clara ascendencia mateana, especialmente por la presencia del perlado. El estilo de



Soporte de altar

Mateo en esta pieza, sin embargo, se ha simplificado, pues las hojas ya han perdido carnosidad y la ornamentación se ha reducido. Tales características, unidas al tratamiento de los remates de las hojas, próximo a los *crochets*, llevan a pensar en una cronología hacia el segundo tercio del siglo XIII, en tiempos del Arzobispo Juan Arias.

4. SOPORTE DEL ARA DE ANTEALTARES

Procedencia: Catedral de Santiago y monasterio de San Paio de Antealtares

Material: mármol

Medidas: 125 x 40 x 24 cm

Cronología: siglo IX (?) y ca. 1152

Se trata de un semifuste simple, soporte de un ara romana de mármol del siglo I. Según la tradición, estas piezas pertenecerían al primer altar dedicado por los



Soporte de ara

discípulos de Santiago, Atanasio y Teodoro, y ambas, ara y pedestal, habrían venido con los restos del apóstol. El semifuste ostenta un texto en dísticos latinos del siglo XII, datable alrededor de 1152 (año en el que el monasterio firma una concordia con el arzobispo compostelano Bernardo de Agen, hecho que propiciaría su traslado desde la catedral, donde se encontrarían hasta entonces), en el que se narran las vicisitudes del viaje de los dos elementos. La inscripción dice así:

CUM: SANCTO: / IACOBO: FUIT: HEC: ADLA: / TA COLUMNA:
ARAQUE: SCRIBITA: / PTA: SIMUL: QUE: SUPEREST: / POSITA: CUI:
VS: DISCIPVLI: SACR: / ARVNT CREDIMUS: AMBAS AC: / EX: HIS
ARAM: CONSTITVE: / RE: SVAM

Además de en este semifuste, el ara estaría apoyada en cuatro pequeñas columnas románicas decoradas con un apostolado (tres figuras en cada uno de los soportes) que hoy se exponen en el Museo Arqueológico Nacional de

Madrid –dos de ellas– y en el University of Harvard Art Museums –una–, ignorándose el paradero de la cuarta.

5. SOPORTE DE ALTAR

Procedencia: iglesia de San Paio de Antealtares

Material: granito.

Medidas: 68 x 37 x 63 cm

Cronología: ca. 1200

A los pies de la iglesia de San Paio de Antealtares, junto al muro sur, se encuentra una columna de reducidas dimensiones sobre la que se dispone una pila gallonada de agua bendita. La columna tiene su fuste liso y una basa de tipo ático sobre podio. El capitel es estilizado y con una decoración vegetal austera que se reduce a volutas en los extremos y en el centro de la cara ancha del capitel, y a la presencia de unas incisiones en la cesta del capitel que dibujan los nervios de las hojas. El reducido canon de la columna invita a pensar en una función original como soporte de altar. El tipo de capitel estilizado así como la

Soporte de altar



austeridad en las formas decorativas en la cesta del mismo lleva a una datación en torno al año 1200.

6. CAPITEL GEMINADO

Procedencia: monasterio de San Paio de Antealtares

Material: granito

Medidas: 47 x 34 x 32 cm

Cronología: ca. 1200

La pieza se expone junto al resto de vestigios arqueológicos, tras el retablo mayor de la iglesia. El capitel se encuentra un tanto erosionado lo que no impide apreciar sus elementos decorativos. En la cesta se desarrolla una decoración realizada en base a entrelazos que en sus extremos desarrollan volutas. La pieza es de buena talla y recuerda a modelos herederos del vecino templo de Santiago. Su cronología aproximada gira en torno a los años finales de la década de 1190 e inicios de 1200. Su procedencia exacta es desconocida pero con toda probabilidad el capitel perteneciera a la antigua fábrica románica del conjunto monástico de San Paio.

7. CAPITEL

Procedencia: monasterio de San Paio de Antealtares

Material: granito

Medidas: 29 x 27 x 23 cm

Cronología: ca. 1200

La última de las piezas románicas conservadas en Antealtares es un pequeño capitel conservado tras el retablo

Capitel



mayor de la iglesia. El capitel es sencillo, con collarino y cesta lisa cuya decoración se reduce a una incisión en su cara frontal y a unas volutas en los remates de cada una de las caras, con la salvedad de que su parte derecha se ha perdido. Este tipo de ornamentación, sumado al canon estilizado, es característica del lenguaje escultórico del 1200. Del mismo modo que en el resto de elementos arquitectónicos conservados, la procedencia más probable para este capitel sea la iglesia de Antealtares.

Texto y fotos: JCL

Museo do Pobo Galego

EL MUSEO DO POBO GALEGOSE encuentra extramuros, en la zona noreste de la ciudad de Santiago de Compostela. Las dependencias del mismo ocupan las estancias del antiguo convento de San Domingos de Bonaval, que según la tradición fue fundado por el patrón de los dominicos en 1219. De la antigua fábrica sólo se conserva la iglesia, ya que las dependencias conventuales fueron reedificadas entre 1695 y 1705 por Domingo de Andrade. En el año 1835 se produce la excomunión de los religiosos, quedando el edificio en manos del poder municipal. Desde ese momento se le dieron diversos usos (escuela municipal, archivo, hospicio, etc.), hasta que en 1977 pasó al Patronato del Museo do Pobo Galego.

Se trata de un museo de tipo etnográfico donde se desarrolla una exposición permanente vinculada a la historia de la sociedad y la cultura gallegas. Mención especial merece la iglesia conventual, uno de los principales exponentes del gótico gallego y que en la actualidad alberga el Panteón de Galegos Ilustres, donde descansan figuras señeras de la cultura gallega como Rosalía de Castro o Castelao.

1. CAPITEL

Procedencia: Iglesia de Santa Baia de Camba
(Rodeiro, Pontevedra)

Material: granito

Medidas: 19 x 45 x 29 cm

Cronología: ca. 1170-1180

El capitel destaca por sus grandes dimensiones. A pesar de su deficiente estado de conservación, se aprecian dos cuerpos de hojas bien trabajados y un motivo floral en

Bibliografía

CARRILLO LISTA, M. P., 1999, pp. 172-173; CARRO OTERO, J., 1974, pp. 41-45; FERRÍN GONZÁLEZ, J. R., 1999, pp. 171-172; GARCÍA IGLESIAS, J. M. (dir.), 2000, p. 25; GUERRA CAMPOS, J., 1982, pp. 87-89; LÓPEZ FERREIRO, A., 1898, pp. 276-285; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1993, pp. 252-253 y 392-395; REQUEJO ALONSO, A. B., 2005, pp. 378-388; SERRANO TÉLLEZ, N., 1996, pp. 241-267; SINGUL LORENZO, F., 1999 pp. 169-171.



Capitel de Santa Baia de Camba (Pontevedra)

la parte central. Por su forma parece haber pertenecido a una semicolumna adosada a la pared interior de la iglesia. Su estilo se corresponde con el introducido en Galicia en la segunda fase de obras de la catedral compostelana, desde donde se difundió.

2. COLUMNAS

Procedencia: Iglesia de San Pedro de Fóra
(Santiago de Compostela)

Material: granito

Medidas: 64 x 43 x 22 cm

Cronología: ca. 1200 - inicios del siglo XIII

Esta pareja de columnas se encontró en la calle do Home Santo de Santiago de Compostela. Se cree que pertenecieron a la fábrica románica de la iglesia de San Pedro



Columnas de San Pedro de Fóra

de Fóra, extramuros de la ciudad, como su denominación indica. Las columnas son monolíticas y de no mucha altura, los capiteles desarrollan una decoración vegetal con dos cuerpos de hojas muy planas y las basas son áticas decoradas con bolas a modo de garras. Por lo reducido de su tamaño, pudieron ser soporte de un altar o incluso de un sarcófago. El canon del capitel, así como su decoración, nos llevan a fecharlas en el entorno del año 1200 o a principios del siglo XIII.

3. CRUZ ANTEFIJA

Procedencia: desconocida.

Material: granito

Medidas: 47 x 49 x 10 cm, base 35 x 30 x 35 cm

Cronología: ca. 1200

No se encuentra, frente a las anteriores piezas, en el claustro conventual, sino en una dependencia anexa donde



Cruz antefija

se inicia la exposición vinculada a los oficios tradicionales. La cruz, de indudable vistosidad, está enmarcada por una circunferencia de la que, a su vez, nacen los brazos en forma de hoja que dibujan las diagonales. Responde a un modelo de uso relativamente frecuente en Galicia en el entorno del año señalado en el encabezamiento.

4. CAPITEL

Proveniencia: Huerta de Santo Domingo de Bonaval

Material: granito

Medidas: 20 x 19 x 17 cm

Cronología: Finales del siglo XII - inicios del XIII

Este capitel exento, de indudable calidad, apareció en la antigua huerta del convento de Bonaval en el transcurso de los trabajos de reordenación que en ella se llevaron a cabo a finales del pasado siglo. Se encuentra deteriorado en su parte superior. Su canon es muy estilizado, viendo

surcada su cesta por tres niveles de hojas rizadas con decoración de perlado. Ésta y aquéllas son introducidas en el románico gallego por el taller del Maestro Mateo, irradiando desde el foco compostelano a partir de los años finales del siglo XII y de los primeros del XIII, período al que pertenece esta pieza, para la que cabe señalar paralelos muy próximos en capiteles pertenecientes al primitivo coro pétreo de la catedral santiagoense.

Texto: JCL - Fotos: JCL/JNC

Bibliografía

AA.VV., 2010; BANGO TORVISO, I. G., 1979, p. 108; CHAMOSO LAMAS, M., 1967, pp. 241-245; DOMÍNGUEZ PALAS, D. M., 2008, pp. 202-203; GARCÍA IGLESIAS, J. M., 2000; OTERO TÚÑEZ, R. e YZQUIERDO PERRÍN, R., 1990, p. 48; PÉREZ FERNÁNDEZ, L. y PÉREZ MÉNDEZ, L. F., 1998, pp. 35, 158; PIÑEIRO, R., 2009; POUSA FERNÁNDEZ, A. M., 2012, pp. 357-362; SÁ BRAVO, H. de, 1978, pp. 767-789; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1975, pp. 35-50; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2000, pp. 165-169.



Capitel de Santo Domingo de Bonaval

Universidad de Santiago de Compostela

FUE, HASTA LA CREACIÓN EN 1989 de las de A Coruña y Vigo, la única Universidad de Galicia. Nacida a partir de una iniciativa de Lopo Gómez de Marzoa, notario, materializada al 4 de septiembre de 1495, cuenta con un patrimonio artístico, documental y bibliográfico de gran valor. Entre sus fondos y para los intereses de este proyecto se hallan, por un lado, un manuscrito iluminado, excepcional, fechado en 1055, el *Libro de Horas de Fernando I*, procedente del monasterio compostelano de San Martín Pinario, incorporado a la Universidad, en cuya Biblioteca se custodia, tras la Desamortización de 1835, y, por otro, una figura de Cristo en aplique, esmaltada, lemosina, del siglo XIII, de origen anterior desconocido, depositada hoy en el Decanato de la Facultad de Geografía e Historia.

LIBRO DE HORAS DE FERNANDO I Y SANCHA

Cronología: 1055

Procedencia: monasterio de San Martín Pinario

Ubicación: Biblioteca Xeral Universitaria,
ms. 609 [Ms. Res. 1])

Material: pergamino

Dimensiones: 226 ff., 31 x 22 cm

El *Libro de Horas de Fernando I y Sancha* (en adelante LH), también conocido vulgarmente como "Diurnal", es un códice de carácter devocional, realizado en 1055 y conservado en la Biblioteca Xeral Universitaria de Santiago de Compostela (Ms. Res. 1). Consta de 226 folios, de 31 x 22 cm, y perteneció al rey Fernando I de León (1037-1065) –hijo de Sancho III el Mayor de Navarra– y a la reina Sancha (1037-1067). Ésta era hija de Alfonso V de León, infanta-abadesa de San Pelayo y hermana del malogrado rey Vermudo III, caído en 1037 en la batalla de Tamarón frente a Fernando, entonces sólo conde de Castilla, y su hermano García, rey de Navarra.

El contenido de la mayor parte del manuscrito está ocupado por un *salterium cum canticis* (ff. 7-208), seguido de los oficios nocturnos de las Horas (ff. 209-224). La inclusión en el códice de parte del texto de Alcuino de York, *De psalmodum usu liber* (f. 5rv) –composición destinada a difundir la recitación de los salmos entre los laicos–, así como de una oración de San Agustín a la Santa Trinidad (ff. 196r-195v), permiten poner dicha obra en relación con el *Libro de Horas del Carlos el Calvo* (843-869) (München, Schatzkammer der Residenz; Zürich, Landesmuseum). Este último códice, además de contener los citados textos, consistía igualmente en un lujoso manuscrito con fondos púrpura y letras de oro. De hecho, estos dos colores, de



Libro de Horas de Fernando I y Sancha, Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago, Ms. Res. 1, f. 6r (ahora 3r): laberinto con exlibris

raigambre imperial, han sido utilizados de manera innovadora y consciente en la iluminación del LH de Fernando I en las miniaturas a toda página: en el monograma con el Alfa-Omega del frontispicio (f. 1r) así como en las tablas del salterio (f. 7r), del obituario regio leonés (f. 207v) y del *exlibris* (f. 208v). Estas dos últimas *tabulae*, situadas al final del *Libro de Cánticos y oraciones*, se articulan de manera similar a las tablas carolingio-otonianas que ornán el *Salterio de Folchart* (872-883) (Cod. Sang. 23, p. 134) o el *Codex Aureus* de Echternach (1025-1040) (Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum). Por ello, resulta muy sugerente la comparación entre la estética de la página del obituario leonés y la tradición aúlica-imperial de manuscritos carolingios y otonianos de letras doradas sobre fondo purpúreo (*Evangelario de la Coronación*, *Salterio de Dagulf*, *Evangelario púrpura de Otón III*).

De la lectura del *exlibris* del f. 208v —*Sancia ceu uoluit / quod sum regina peregit: / Era millena nouies / dena quoque terna: /*

Petrus erat scriptor / Fructosus denique pictor. (“La reina Sancha llevó a cabo lo que soy de la misma manera que lo concibió. Año 1055. Pedro era escriba, Fructuoso, el pintor”)—, se deduce el protagonismo de Sancha en el encargo del códice así como la mayor dignidad del escriba Pedro frente al pintor Fructuoso. Probablemente el papel principal del primero quedaría perfectamente caracterizado en la escena de presentación, en la que un elegante escriba Pedro, vestido con ropa talar y sin rasgos aparentes de pertenecer al orden eclesiástico —pues no lleva tonsura—, ofrece el libro dorado a Fernando ante el generoso gesto de la reina (f. 6v: 3v actual).

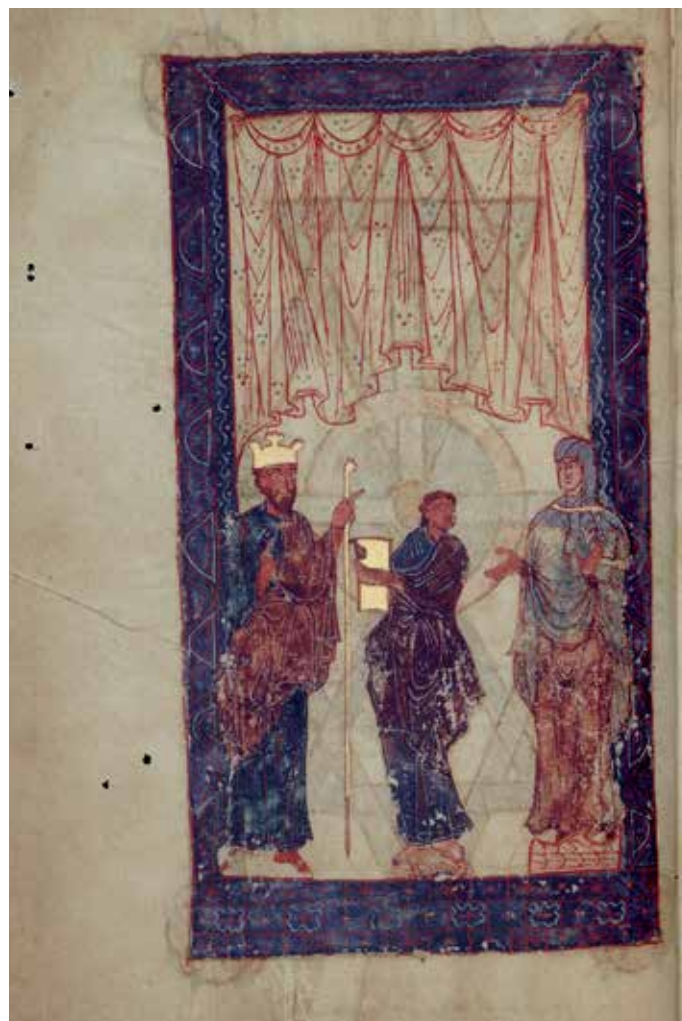
Por otra parte, cabe subrayar la ambientación palatina de la entrega del códice al monarca a través de la figuración de cortinas, en la parte superior de la miniatura, cuyo precedente se encuentra en la escena de presentación de Biblia de Vivian (844-851) a Carlos el Calvo (f. 423r). Según J. Yarza, en el LH se pretendía con ello exaltar a Fernando como *imperator* leonés, pues éste, además de ostentar dorados atributos regios —corona y cetro—, se exhibe como poseedor de un salterio de oro, lo cual buscaba la sacralización de la monarquía al comparar al rey con el bíblico David, autor de los salmos. La presencia igualitaria y el importante papel jugado por Sancha en la representación vendría a corroborar una idea subyacente en la dinastía: la reina es, en realidad, la heredera de la estirpe asturleonera, puesto que gracias a ella su marido, Fernando I, ostentaba el título de “rey de León”. Este mensaje se hace explícito, en primera instancia, en el *exlibris* que precede a la escena de presentación (f. 6r: 3r en el actual), donde un laberinto —que se adhiere a la tradición astur de los *carmina figurata* y acrósticos del rey Silo o Alfonso III— proclama: *Fredinandi regis sum liber / Fredinandi regis necnon Sancie Regine suam liber*. (“Pertenezco al rey Fernando y ciertamente a la reina Sancha”). En segunda instancia, esa raigambre dinástica se hace igualmente patente en el obituario regio (f. 207r), que se remonta a los abuelos paternos de Sancha, Vermudo II y Elvira, trasladados por su padre, Alfonso V, al cementerio de San Juan Bautista de León. La tabla hace patente, además, que Fernando I es su continuador, pues tras anotar la muerte en 1037 de su cuñado, Vermudo III, en la batalla de Tamarón, señala la coronación de aquél el 22 de junio de 1038.

Por ello, no debe extrañar que el recurso a fórmulas ultrapirenaicas para transmitir una nueva imagen de la realeza conviva en el LH con viejas herencias hispánicas. Según Serafín Moralejo, el Salterio aúna en las iniciales figuradas la partición quinaria propia de la tradición hispánica —salmos 1, 41, 72, 89, 106— con la tripartita carolingia —salmos 1, 51 e 101—, más en la línea innovadora del

manuscrito. Así, si bien es verdad que Fructuoso se muestra con ello heredero de una tradición hispánica de fórmulas de ilustración con precedentes en Salterios y Libros de Cánticos de San Millán de la Cogolla y Silos de los siglos X y XI, no es menos cierto que en su labor de ornamentación está muy pendiente del uso que le va a dar su receptor, el rey Fernando I, en relación con el prefacio de Alcuino.

De hecho, el origen de una miscelánea de textos como la del LH (Salmos, Cánticos, Oraciones de edificación y recogimiento, y Horas dedicadas al rezo nocturno) radica en la necesidad de satisfacer la devoción privada de los laicos, puesto que éstos, aunque no estaban obligados a recitar los oficios impuestos a monjes y sacerdotes, deseaban igualmente a través de los salmos del rey David orar y alabar a Dios, y expresarle con ellos su agradecimiento, alegría o arrepentimiento. Para ello Alcuino de York había compuesto su *De psalmodum usu liber* (*Patrologia Latina*, 101, ed. J-P. Migne, París, 1851, col. 465 y ss., Turnholt, Belgium, 1980) –Libro para el uso de los salmos–, que difundió en el siglo IX la costumbre entre los laicos de recitar salmos a distintas horas. En su texto Alcuino establecía, a su vez, una tipología del rezo de los salmos según las motivaciones del orante: penitencia, iluminación espiritual o alabanza a Dios. Que el prefacio de dicho texto esté precisamente recogido en el LH de Fernando I (f. 5rv) –adaptado según M. C. Díaz y Díaz al uso hispánico– nos proporciona una inestimable ayuda para entender el uso del Salterio, algunas peculiaridades de su iluminación, así como las vinculaciones de su decoración con precedentes carolingios-otonianos.

Así, el especial énfasis que el miniaturista ha puesto en la figuración de las iniciales de los salmos 41 y 72 para marcar la parte segunda y tercera de la división quinaria hispánica, ha de explicarse también en función de la interpretación y uso que de esos salmos hace el propio Alcuino. Ambas son iniciales por transposición, en las que su forma traduce literalmente el contenido del verso. La inicial del salmo 41 es el célebre ciervo rampante que configura una "S": *Sicut cerbus desiderat ad fontes aquarum ita desiderat anima mea ad te deus* (f. 41r). ("Como jadea el ciervo, tras la corriente de agua, así jadea mi alma en pos de ti, mi Dios"). Su precedente, según S. Moralejo, está en un Salterio de San Millán de la Cogolla del siglo X (Madrid, Biblioteca de la Academia de la Historia cod. 64 ter). De hecho, esa misma imagen de ciervo arqueado es común a la tradición de la ilustración de los salterios mozárabes desde fechas muy tempranas. Prueba de ello es la inicial del citado salmo 41 en dos salterios hispanos realizados respectivamente en Toledo (Madrid, BN, 10001, f. 20v) y en Silos (siglo XI) (París, BN, Smith-Lesouëf 2, 1ª parte, f. 19v), así como en



Libro de Horas de Fernando I y Sancha, Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago, Ms. Res. 1, f. 6v (ahora 3v): escena de presentación

el incipit del salmo 104 de la *Expositio psalmodum* de Cassiodoro de un manuscrito del siglo X procedente de San Millán de la Cogolla (Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, cod. 8, f. 312v). El cuidado con el que se hace el ciervo en los salterios del LH y Silos probablemente responde a la interpretación que de dicho salmo daba Alcuino: la invitación a contemplar la belleza del mundo para poder alcanzar así la iluminación espiritual. Resulta, de hecho, bastante elocuente que el citado salmo 41 se incluya en la lista del f. 5rv del LH dedicada a la utilidad de los salmos: *Si uis orare pro te et de peccatis tuis penitentiam agere uelis deum exorare mitte mentem tuam in uirtute psalmodum quorum iniitum est (...) Et scito quia nullatenus potest tua propria lingua nec humanus sensus tam perfectum animun explicare et illius misericordiam inplorare quam in his psalmodum*. Su sentido de contemplación espiritual del mundo quedaba perfectamente explicado por Alcuino: *Pro contemplatione et amore caelestis patrie, quae non nisi a mundi contemptoribus percipitur* (*De psalmodum usu liber*, pars pri-

ma V, ed. cit., supra, col. 474). Además, en el LH, el verso del salmo 41 adquiere todavía mayor protagonismo, pues se repite como primera oración de medianoche (f. 209r).

Por su parte, en el salmo 72 (f. 66v) se observa un afán por confundir la palabra con la imagen en una mera yuxtaposición de lenguajes distintos: el verbal y el icónico. Se trata de un personaje santo nimbado que, con una forzada postura recostada, compone una "Q", para la cual, tal y como señala O. K. Werckmeister, se encuentran precedentes en un Homiliario de San Millán de la Cogolla del siglo X (Madrid, Real Academia de la Historia, cod. 39, f. 134). La figura del LH presenta, sin embargo, una peculiaridad señalada por Serafín Moralejo, cual es la de la contigüidad entre sus *pies* desnudos y la palabra *pedes*, producto evidente de una estrecha colaboración entre el iluminador y el escriba: *Quam bonus deus Srabel est qui recto sunt corde. Mei autem pene motis sunt pedes pene effusi sunt gressu mei. Quia zelavi in peccatoribus pacem peccatorum videns.* ("En verdad bueno es Dios para Israel, el Señor para los de puro corazón. Por poco mis *pies* me extravían, nada me faltó para que mis *pasos* resbalaran, celoso como está de los arrogantes, al ver la paz de los impíos"). El gesto de aclamación del personaje, en el que también repara Serafín Moralejo, tendría su explicación en el propio prefacio de Alcuino —si bien concretamente esta cita no está recogida en el LH— en el que se afirma que éste es un salmo de alabanza a Dios en Majestad.

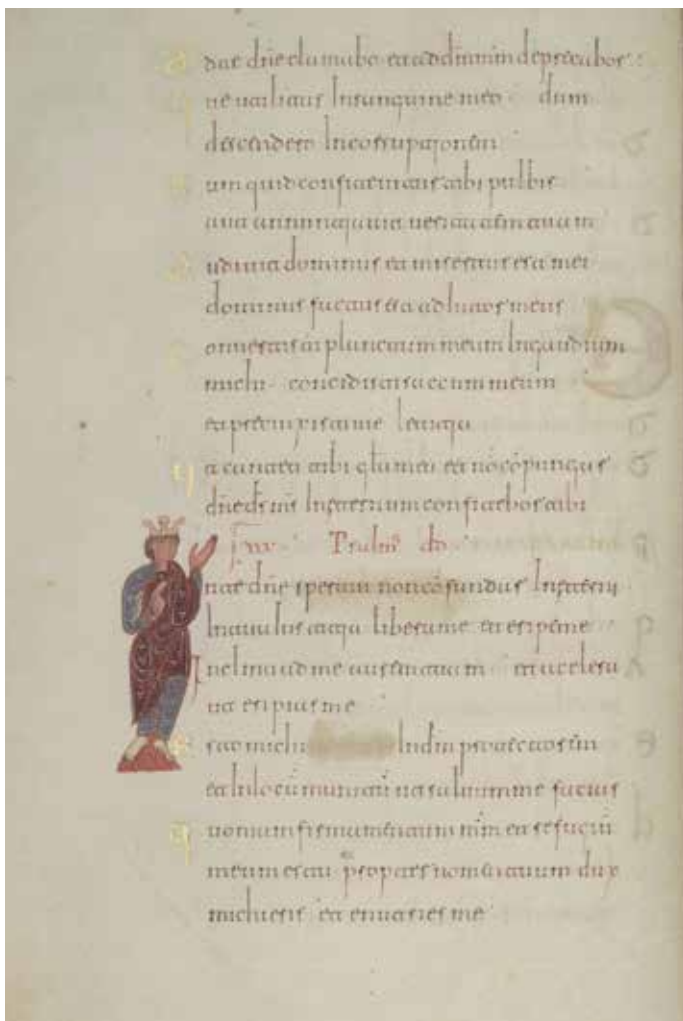
Pero no sólo se ilustra la palabra con determinados gestos, sino también con personajes bíblicos que, además de potenciar el contenido de los salmos, funcionaban a los ojos del monarca como figuras arquetípicas de su realeza. Éste es el caso de la "I" que representa al rey David en el salmo 30 (f. 29v): *In te domine speravi non confundar in aeternum. In tua iustitia libera me et eripe me. Inclina ad me aurem tuam et accelera ut eripias me.* ("En ti, Yaveh, me cobijo, ¿Oh, no sea confundido jamás! ¡Recóbrame por tu justicia, líbrame, tiende hacia mi tu oído, date prisa!"). El paralelismo existente entre la representación del salmista —coronado, dispuesto sobre un podio, y cuyas manos sugieren el gesto de la adlocución—, y el retrato de Fernando I de la miniatura de la presentación indica el carácter devocional y penitencial que tenía el códice del monarca, ya que de hecho en el prefacio de Alcuino del LH se incuye la oración de este salmo como penitencia de sus pecados (f. 5r): *Si uis orare pro te et de peccatis tuis penitentiam agere et uelis deum exorare mitte mentem tuam in virtute psalmodum initium est (...) XXX in te domine speravi.*

Esa obsesión por la penitencia, que, como bien señalara Ch. J. Bishko y Serafín Moralejo a partir del relato del Silense, marcó sobremedida el final de la vida del monarca, se hace igualmente explícita en otras iniciales de salmos no recogidas ni en Alcuino ni en la división quinario his-

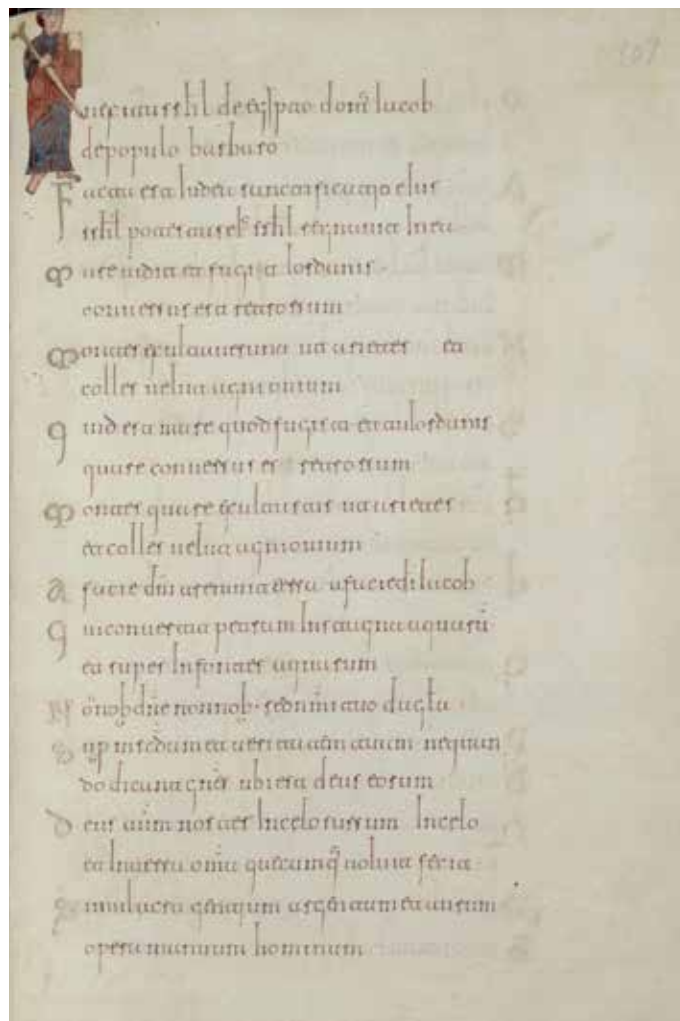
pánica. En ellas se representa a figuras que alaban al Señor para que proteja a su pueblo. Así, el salmo 19 comienza por una inicial "E" formada por un personaje nimbado, con túnica, con los pies descalzos, piadosamente arrodillado y con las manos juntas en actitud de rezar (f. 21v): *Exaudi te dominus in dies tribulationis, protegat te nomen dei Jacob! Mittat tibi auxilium de sancto et de Syon tueatur te.* ("Yaveh te responde el día de la angustia, protéjate el nombre del Dios de Jacob! Él te envía socorro desde su santuario, desde Sión su apoyo"). Algo similar ocurre con el recurso a la figura de Moisés a partir del contenido de la inicial "I" del salmo 113, en el que precisamente se recuerda el episodio del Éxodo de la liberación de Egipto (f. 107r): *In exitu Srabel de Egipto domus Iacob de populo barbaro. Facta est Iudea sanctificatio eius Srabel potestas eius Srabel regnavit in ea.* ("Cuando Israel salió de Egipto, la casa de Jacob de un pueblo bárbaro, se hizo Judá su santuario, Israel su dominio"). Se trata, pues, de una iconografía veterotestamentaria muy adecuada para un monarca leonés que se siente llamado a liberar a su pueblo. De hecho, a partir del año 1054 Fernando I se vuelca en la Reconquista en un intento de recuperar una situación territorial anterior a Almanzor, lo que le lleva a tomar Viseo, en 1058, y Coimbra, en 1064.

Desde un punto de vista estilístico, tanto A. Sicart como J. Williams han señalado las semejanzas del LH con la miniatura navarra y gascona contemporánea, la cual no podía ser ajena al monarca en tanto que hijo de Sancho III el Mayor. Ésta se aprecia en los paños mojados con *plis soufflés* de la figura de Cristo (f. 1r), vinculables con los de los ángeles de la Iglesia de Asia del *Beato de Saint-Sever* (1050-1060), en el carácter caligráfico de los plegados de Fernando I y Sancha, similares a los del Diploma (Privilegio) de dotación de Santa María de Nájera, 1054, (Madrid, Real Academia de la Historia), o en la figura acrobática del f. 57v, también presente en el citado Beato gascón. La adhesión a ese nuevo lenguaje "románico" estaría también relacionada con la apertura ultrapirenaica que se constata igualmente en el recurso a los entrelazos habitados (f. 1r), que habría que explicar en directa conexión con la miniatura del Canal de la Mancha. Ello constituye un antecedente de la exuberante ornamentación animalística del Crucifijo de Fernando I y Sancha (1063), conservado actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

La oración o recitación de los salmos por parte del monarca estaba orientada hacia la expiación de culpas y a la obtención del favor divino en sus empresas. Ambas fueron dos constantes en la vida de Fernando I, que accedió al trono leonés a través de la muerte de su cuñado, Vermudo III, en una batalla en la que él mismo participaba, y que además puso tanto empeño en la Reconquista



Libro de Horas de Fernando I y Sancha, Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago, Ms. Res. 1, f. 29v: salmo 30, rey David

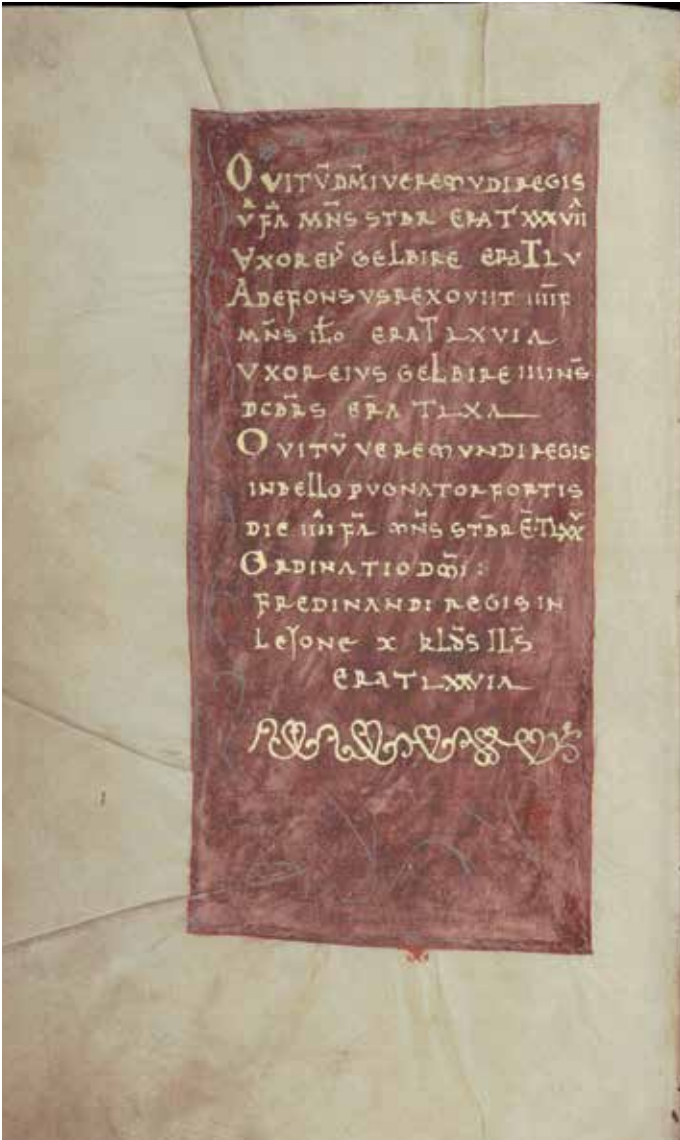


Libro de Horas de Fernando I y Sancha, Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago, Ms. Res. 1, f. 107r: salmo 113, Moisés

y restauración del orden godo con la toma Viso (1058) y Coimbra (1064) o la expedición a Sevilla (1063). A su vez, el LH hay que encuadrarlo dentro de la apertura hacia Cluny de Fernando I, iniciada años antes, en 1053, y consagrada poco después, en 1059, al convertirse en *socius* de la abadía borgoñona con un censo anual de 1.000 dinares de oro. De hecho, a la noticia señalada por J. Bishko (1968) de la presencia en el calendario de la festividad de San Antolín (*Sce Antonini*) (f. 3v), extendida ya en Castilla y Galicia entre 1035 y 1045 (San Antolín de Palencia), habría que añadir que en la lista de oraciones del código se recoge la fórmula a los cultos franceses de San Antolín (*Sancte Antonini ora pro me*), San Martín (*Sante Martine ora pro me*) y San Marcial (*Sancte Martialis ora pro me*) (f. 199r), estos dos últimos figurados posteriormente en las pinturas de su Panteón Real, tal y como ha señalado Rose Walker (2000).

Para valorar correctamente papel de Sancha como comitente del código habría que destacar que el LH se concie-

be como una verdadera insignia para el nuevo *imperator* leonés con el objeto de refrendar su nuevo estatus. De hecho, su encargo por parte de la reina se produce tras la derrota y muerte en Atapuerca del hermano del rey, García III de Navarra, en 1054. Con ello, tal y como señaló Serafín Moralejo, los territorios de Castilla y León se liberaban definitivamente del vasallaje de Pamplona, pues Fernando I recuperaba el territorio de Castilla la Vieja así como La Bureba y los Montes de Oca, y convertía en vasallo al nuevo rey Sancho García IV (1054-1076). Este peculiar contexto explicaría las considerables dimensiones del código así como el hecho de que para su realización se haya acudido al mejor escriba del reino –Pedro–, el cual, según M. Díaz y Díaz, procedía de su área más oriental o incluso de la vecina corte de Nájera-La Rioja, tal y como parece refrendar también el estilo de las miniaturas. De hecho, su colaborador y colega, Fructuoso, además de conocer e incorporar el estilo navarro-riojano (Nájera, San Millán



Libro de Horas de Fernando I y Sancha, Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago, Ms. Res. 1, f. 207v: obituario regio

de la Cogolla), está asimismo al tanto de las novedades ultrapirenaicas (Beato de Saint-Sever) y de la utilización simbólica de la púrpura y el oro imperial. Este uso "modal" del estilo es perfectamente asumido por el comitente (Sancha), sus receptores (Fernando y Sancha) y sus artífices (Pedro y Fructuoso). Por ello, el códice adquiere una dimensión áulica que sobrepasa su uso meramente privado y se entiende como una forma de representación pública, en el que se utiliza un lenguaje propio de un monarca que intentaba entonces emular al emperador germánico en sus donaciones a Cluny.

A pesar de conocer la identidad de los agentes implicados en la realización de la obra y de la larga tradición de estudios sobre la misma, existen todavía muchas incógnitas sobre el códice. De hecho, no se sabe cómo llegó a

formar parte de la biblioteca del monasterio benedictino de San Martín Pinario de Santiago de Compostela, de donde pasó en el siglo XIX a la Biblioteca Universitaria. De la misma manera, en los últimos años, algunos autores han vuelto a plantear dudas sobre la figura que ofrece el libro, con los pies descalzos, en la escena de presentación, en la que J. Yarza había querido ver incluso una representación del rey David, el autor de los Salmos y modelo de realeza sagrada. Para F. Prado-Vilar (2009), se trataría, sin embargo, del hijo de los reyes, el futuro Alfonso VI, hipótesis que resulta muy sugestiva pero que no está refrendada por ninguna de las rúbricas del manuscrito, donde cabría esperar la mención explícita a un heredero de la corona leonesa, de la misma manera que se alude a sus padres, Fernando I y Sancha, a sus antecesores, o a los propios artífices del códice, Pedro, escriba, y Fructuoso, pintor. Precisamente este último sería, para J. Williams (2011), el misterioso personaje de la escena de la presentación en directa relación con la tradición hispánica de retratar al *pictor* en los colofones. Sea el escriba—hipótesis más probable—o el pintor, no cabe duda de que el iluminador de la escena conocía miniaturas de presentación como las del Antifonario de León, realizada en la primera mitad del siglo X, en la que el escriba se retrata en el momento de ofrecer el libro al abad Iklán, quien lo recibe con uno gesto de aceptación similar a los de Fernando I y Sancha (León, Archivo de la Catedral, ms. 8, f. 1v).

Texto: MACG / Fotos: Universidad de Santiago

Bibliografía

- BANGO TORVISO, I. G., 1991, pp. 48-50; BISHKO, J., 1968, pp. 55-57; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2000, pp. 71-94; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2001, pp. 232-234; DELGADO, C., 1994, p. 49; DÍAZ DE BUSTAMANTE, J. M., 1999; DÍAZ Y DÍAZ, M. C., 1983, pp. 349-350, 279-292; DÍAZ Y DÍAZ, M. C., 1993; DÍAZ Y DÍAZ, M. C., 1995; DOMÍNGUEZ BORDONA, A., 1933, I, n° 243; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., 1996, pp. 309-312; *EX LIBRIS* 2000, pp. 179-180; FÉROTIN, M., 1912, pp. 925-927, 931-936; FRANCO MATA, Á., 1991; GÓMEZ-MORENO, M., 1934, p. 17; LÓPEZ FERREIRO, A., 1899, II, p. 225; HAVENS CALDWELL, S., 1986; MARCOS RODRÍGUEZ, F., 1971, pp. 473-474; MENTRÉ, M., 1986, pp. 297, 301; MENTRÉ, M., 1994, p. 270; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1995; PARDO GÓMEZ, M. V., 1998, p. 117; PRADO-VILAR, F., 2009, p. 205; PERRIER, D., 1984, pp. 76-79, 85-88; PINELL, J., 1955, pp. 97-99; PINELL, J., 1972, p. 182; SICART, A., 1981, pp. 22-44; SILVA Y VERÁSTEGUI, S., 1984; SÁNCHEZ CANDEIRA, A., 1999; YARZA LUACES, J., 1985, I, pp. 167-168; YARZA LUACES, J., 1985, II, pp. 372-375; VILLAMIL Y CASTRO, J., 1874, pp. 16-17; VIVANCOS, M., 1995, p. LXXX; WALKER, R., 1998a; WALKER, R., 1998b, p. 217; WALKER, R. 2000, pp. 208-211, 216; WERCKMEISTER, O. K., 1993, pp. 131-132; WILLIAMS, J., 1973; WILLIAMS, J., 1977, p. 50; WILLIAMS, J., 1985; WILLIAMS, J., 1986, pp. 260-262; WILLIAMS, J., 1993; WILLIAMS, J., 2011, pp. 413-435.

FIGURA DE CRISTO CRUCIFICADO EN APLIQUE

Autor: taller de Limoges

Cronología: segunda mitad del siglo XIII

Procedencia: desconocida

Ubicación: Decanato de la Facultad de Geografía e Historia

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

Dimensiones: 17 x 12,3 cm

Figura de Cristo en aplique realizada en una sola pieza de cobre, excepto la corona, que fue añadida. La cabeza está en altorrelieve, el cuerpo en semirrelieve y los pies en reserva. El *perizonium* fue excavado y esmaltado en *champlevé*.

Cristo crucificado con cabeza inclinada hacia su derecha, sobre la que asienta una corona trebolada. La figura describe un ligero movimiento. Pelo y barba encuadran un rostro oval. Los brazos, en horizontal, con el derecho más alto que el izquierdo, manos abiertas, con el pulgar en abducción; las piernas, juntas y paralelas, con ligera flexión hacia delante; los pies se apoyan sobre un *suppedaneum* poligonal. Unas ligeras incisiones sobre el torso resaltan clavícula, costillas y abdomen. De la cadera pende el *perizonium*, que desciende por delante sobre las rodillas y baja por detrás hasta la mitad de la pierna.

Su manufactura, un tanto tosca y de ejecución descuidada, nos hace pensar en una obra de producción en serie de proporciones casi industriales y de bajo coste que tuvo una gran difusión a lo largo del siglo XIII y se encuentran por toda Europa. Actualmente podemos ver también este tipo de piezas tanto en los museos provinciales gallegos de Ourense, Pontevedra y Lugo como en los museos catedralicios de las ciudades citadas en primer y tercer lugar. Su nivel de popularización hace pensar en una producción masiva muy económica por parte de los talleres de Limoges o bien en talleres itinerantes o locales trabajando por toda Europa.

Texto: JGL - Foto: JNG



Cristo crucificado en aplique

Bibliografía

GALLEGO LORENZO, J., 1985, pp. 15-28; GALLEGO LORENZO, J., 2005a, pp. 177-194; GALLEGO LORENZO, J., 2005b; THOBY, P., 1953, p. 35.