

XUNQUEIRA DE AMBÍA

Saliendo de Ourense debemos tomar la A-52 y luego tomar la salida de Allariz. En la rotonda encontraremos señalizada la carretera que nos llevará directamente al centro de la capital del actual ayuntamiento de Xunqueira de Ambía. Ya desde lejos percibiremos el característico perfil de la enorme torre de la colegiata de Santa María la Real alrededor de la cual se organizan las casas que forman hoy este pequeño núcleo urbano. La villa nació, como tantas otras de nuestro territorio, al amparo del priorato y alrededor del conjunto monumental formado por la gran iglesia, el claustro con las viviendas de los canónigos y el palacio prioral. La diferencia con otras poblaciones estriba en el hecho de que en Xunqueira conocemos la fecha exacta de su fundación gracias a la abundante documentación que ha llegado hasta nosotros. Concretamente es en el Tumbo que mandó escribir el prior don Martín de Córdoba (1594-1620), en el año 1594, el que nos da la fecha de 1514 como la del nacimiento de la población de Xunqueira de Ambía ya que con anterioridad "no solía haber en ella casa y vecindad más de solo la iglesia y vivienda de los canónigos", siendo el prior Alonso de Piña (1500-1545) el que autorizó la construcción por los grandes beneficios que podía acarrear para la comunidad.

Este núcleo se asentó sobre un terreno en ligero desnivel que parte de una zona rocosa y que, hacia el este, se va haciendo cada vez más bajo y húmedo. Esta era, de hecho, la ubicación de la *Juncaria* que dio lugar al topónimo actual. En esta zona pantanosa es donde, según la leyenda, unos pastores encontraron una imagen de la Virgen. Según la misma tradición, en aquel lugar se habría construido una modesta ermita donde rendir culto a la imagen aparecida milagrosamente. Desde el siglo VII, aproximadamente, se habría configurado en torno a la ermita un monasterio dúplice. Un posible testimonio material de esta etapa visigótica sería un fragmento de relieve pétreo aparecido durante las recientes obras de restauración del edificio monacal anexo a la colegiata. En ella se lee, en letra decorativa con una característica talla a bisel, el nombre de MARIA.

En la segunda mitad del siglo X la familia de san Rosendo es la dueña de estas tierras. Es entonces cuando empezamos a tener los primeros testimonios documentales de la existencia del monasterio de Xunqueira. En 1572 Ambrosio de Morales en su conocido viaje realizado por orden del rey Felipe II cita un texto que vio en una "Biblia de letra gótica [...] harto insigne Códice que ha más de 400 años" en el que se afirmaba que el monasterio había sido fundado por Gonzalo Froila y su mujer Ilduara tal y como se recogía en una escritura de principios de mayo del año 977. El mismo autor nos dice que se trataba de un monasterio dúplice y que las tumbas de sus fundadores se encontraban "en el Capítulo en tumbas lisas". Ilduara era sobrina de san Rosendo y recibe estas tierras de sus padres, Ermesinda, hermana de san Rosendo, y de su marido Pelayo González. Parece claro que una familia como la del santo, célebre en Galicia por la creación o reconstrucción de monasterios, no pudo más que convertir el antiguo eremitorio de Ambía en un clásico cenobio familiar altomedieval.

La historia que nos interesa comienza en 1150 cuando los herederos de la familia rosendiana todavía eran dueños del monasterio y su territorio. Estos ceden sus derechos patrimoniales sobre el monasterio y sus propiedades en un documento, conservado en el archivo de la catedral de Ourense y otorgado el día nueve de mayo. Su texto es del máximo interés porque, en él, se dona el monasterio y todo su territorio a Dios, para que el prior de Santa María de Sar, en Santiago de Compostela, funde en él una comunidad de canónigos regulares de san Agustín estableciendo desde entonces un permanente pacto de hermandad entre ambas comunidades. El rey Alfonso VII, que confirma el documento, debió de arrogarse la propiedad de la donación, al menos temporalmente, ya que el veintidós de mayo del mismo año firma un documento de donación de todo el coto del monasterio de Santa Maria de Juncaria, *quae mihi pertinet*. En dicha carta, conservada en el Archivo General de Simancas de Valladolid, se acotan los términos del mismo y se dona este a Dios y a Santa María de Sar. Como los otorgantes del anterior documento, Alfonso VII vuelve a insistir al prior de Sar, don Pedro, que la donación se hace *ut faciatis in ipso monasterio Regularem Ordinem Sancti Agustini*. Este prior no es otro que Pedro Gundesteiz, primero canónigo de Santiago de Compostela y luego del priorato

de Sar, de donde ya era prior en el año 1144. Fue un hombre influyente, culto, bien relacionado con la monarquía y que, tras convertirse en arzobispo de Santiago en el año 1168, se caracterizará por la reorganización del culto catedralicio y del cuerpo canonical. Desde el punto de vista artístico, además de la obra de Santa María de Sar, conseguirá el apoyo real para la continuación de las obras de la catedral. Era por lo tanto la persona idónea para ocuparse de la nueva fundación canonical de Ambía ya que tenía la suficiente capacidad tanto para la reforma del clero existente de acuerdo con las exigencias de la regla de san Agustín, como para proveer de maestros constructores y canteros de primer orden a la construcción de la nueva iglesia de Ambía.

Desde el punto de vista político, esta fundación resulta de gran interés ya que demuestra el interés de la corona por el proceso de regulación de la vida cenobítica gallega siguiendo los postulados de la Reforma Gregoriana. La reconversión de Xunqueira de Ambía se enmarca, por tanto, dentro de este proceso de sustitución progresiva de los antiguos eremitorios y comunidades dúplices o familiares, por monasterios benedictinos o, como en este caso, por canónigos bajo la regla de san Agustín. No creo que sea casual la elección del agente de esta renovación, el priorato de Sar, una comunidad fundada poco más que una década antes, en el centro irradiador de la Reforma en Galicia: la sede metropolitana de Santiago de Compostela cuya política eclesiástica el rey Alfonso conocía muy bien.

El amplio coto con el que el rey pretendía garantizar la supervivencia de la nueva institución todavía se vio acrecentado en el año 1230 cuando el obispo de Ourense don Lorenzo (1218-1248) agrega al monasterio varias feligresías para que con sus réditos contribuyesen al mantenimiento de la comunidad que vive en este momento un período de esplendor que, como veremos, se reflejará en la producción artística.

Contrariamente a lo que ocurrió en muchas otras comunidades regulares, el siglo XVI fue un período de esplendor para la colegiata de Santa María, fruto, sin duda, de la acertada gestión de una serie de priores interesados por el mantenimiento de la institución desde el punto de vista religioso y económico.

Con el decreto de desamortización de los bienes de la Iglesia del año 1837 el priorato de Ambía pierde sus posesiones por lo que el cabildo colegial será suprimido y su iglesia reducida a parroquia de término en el año 1851.

Colegiata de Santa María la Real

COMO LA MAYORÍA de las iglesias medievales, la colegiata de Xunqueira de Ambía ha sufrido, a lo largo de su dilatada historia, muchas reformas y añadidos que, sin embargo, no han afectado gravemente a su estructura original que, todavía, hoy podemos admirar en todo su esplendor.

La primera adición realizada al cuerpo principal de la iglesia debió de ser una capilla rectangular de evidente traza románica que, aunque muy modificada, se encuentra todavía hoy en el lado norte de la iglesia. Su construcción debió de realizarse, como muy tarde, en los primeros años del siglo XIII. De hecho, el tipo de cornisa en caveto decorada con bolas es idéntica a las que presenta la propia iglesia y que, como veremos, se realizaron, en esos mismos años. Lo mismo se podría decir de los canecillos que la sostienen que coinciden en formato, motivos y estilo con los de la colegiata. Desconocemos cual pudo haber sido la función original de esta construcción que no habría que descartar que hubiese sido más grande y que lo que quede hoy sea únicamente su parte oriental. A este respecto resulta muy sugerente el parangón de la capilla

de San Andrés de la abacial de Santa María de Oseira que, como esta, se adosa también a la parte noreste del templo, es de planta rectangular y fue construida también a principios del siglo XIII. Queda solo ahora por demostrar si, como la de Oseira, esta fue construida con una finalidad funeraria. Hoy, su espacio interior está comunicado con la iglesia a través de otra capilla abierta directamente en el primer tramo del muro norte de la iglesia y que fue mandada construir en el siglo XVI por el gran prior Alonso de Piña (1500-1529) al que debemos una intensa actividad constructiva, restauradora y de amueblamiento del templo con una nueva sillería coral y retablos de gusto renaciente. Esta capilla se atribuye al maestro Bartolomé de Nocendo que también realizó, por encargo de este prior, la nueva sacristía que se adosó delante del ábside de la epístola ocultándolo en parte hacia el exterior pero sin alterar gravemente su fábrica ya que, en su mayor parte, todavía es apreciable desde el interior de esta estancia. De esta época data también el claustro situado en el costado sur de la iglesia que entonces se reconstruyó, como veremos, conservando la



*Colegiata de
Santa María la Real*

misma planta del anterior románico pero en consonancia con el entonces preponderante estilo plateresco. Esta debió de ser la primera intervención de cierta envergadura en las estancias del antiguo monasterio medieval que todavía sufrirán una drástica reforma en 1853 para adaptarlas a su nueva función de palacio de verano de los obispos de Ourense.

La gran torre románica adosada en el costado norte de la fachada occidental verá considerablemente transformado su perfil en el año 1770 cuando el cabildo contrata la construcción de un nuevo cuerpo de campanas con un remate superior cupulado, muy del gusto barroco, con el maestro alaricano Cayetano Costa.

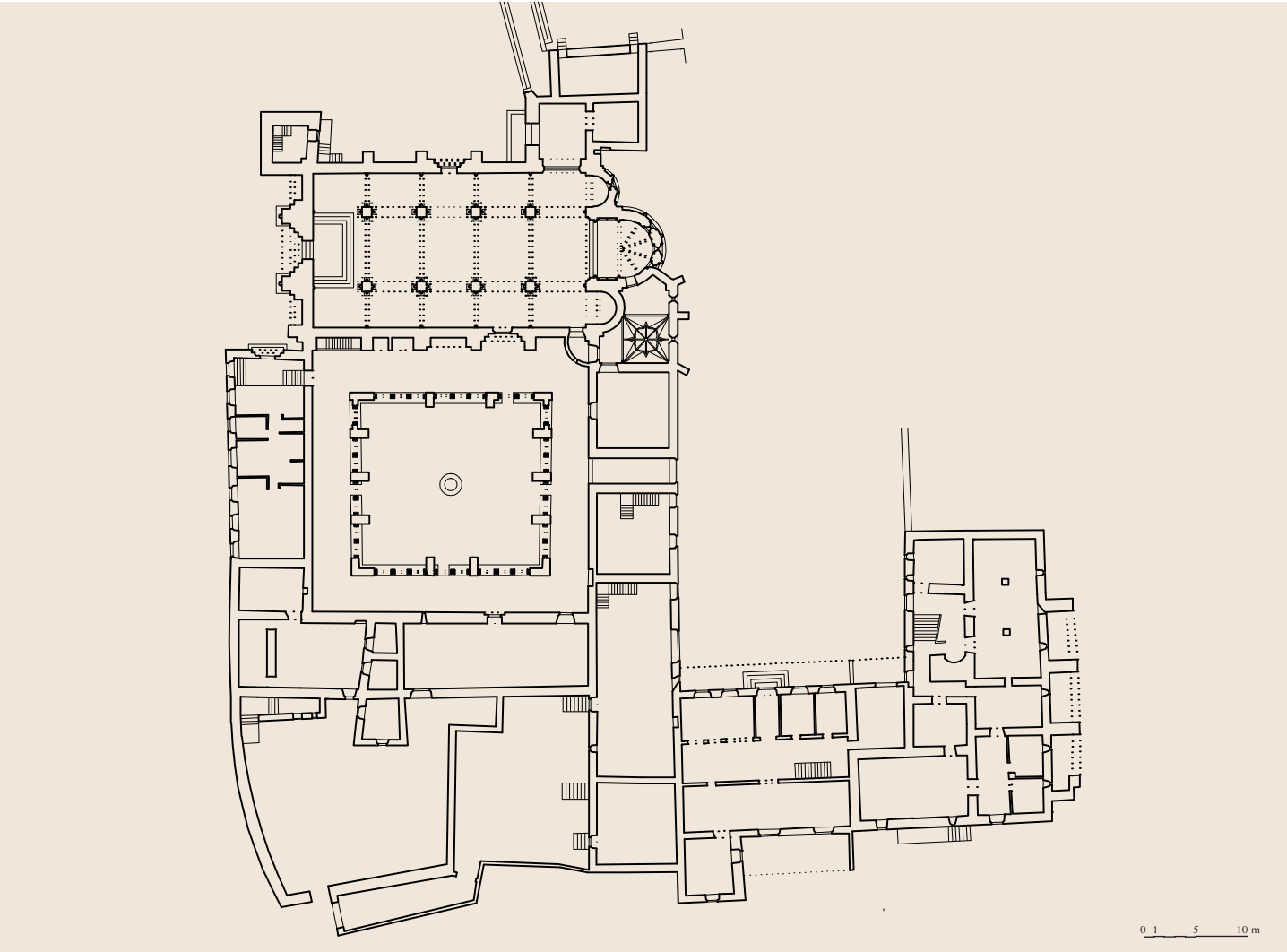
La declaración como Monumento Nacional del 3 de junio de 1931 inauguró, para el conjunto monumental de Xunqueira de Ambía, una nueva era de intervenciones restauradoras con el fin de asegurar su conservación. De hecho, poco tiempo después, concretamente entre octubre de 1933 y marzo de 1934, intervino en el monumento el arquitecto Alejandro Ferrant debido al deficiente estado de conservación que presentaban algunas partes de la construcción. La restauración consistió en una limpieza de los encalados de los muros y al rejuntado de la sillería, tanto en el exterior como en el interior. Se retejaron tanto la iglesia, con sus capillas anexas, como el claustro. En el interior, el arquitecto pretendió retirar la falsa bóveda de cañón con lunetos que cubría la nave central y rehacerla más arriba para dejar totalmente visible el

falso triforio, pero ante la complicación que suponía y el elevado coste de la obra decidió dejarla como estaba restaurando las partes que se encontraban en peor estado.

En el año 1945 Luis Menéndez-Pidal realizó otras obras urgentes en el muro del claustro, al sur de la colegiata, y procedió a un nuevo retejo de las cubiertas así como a la restauración de las armaduras y artesonados.

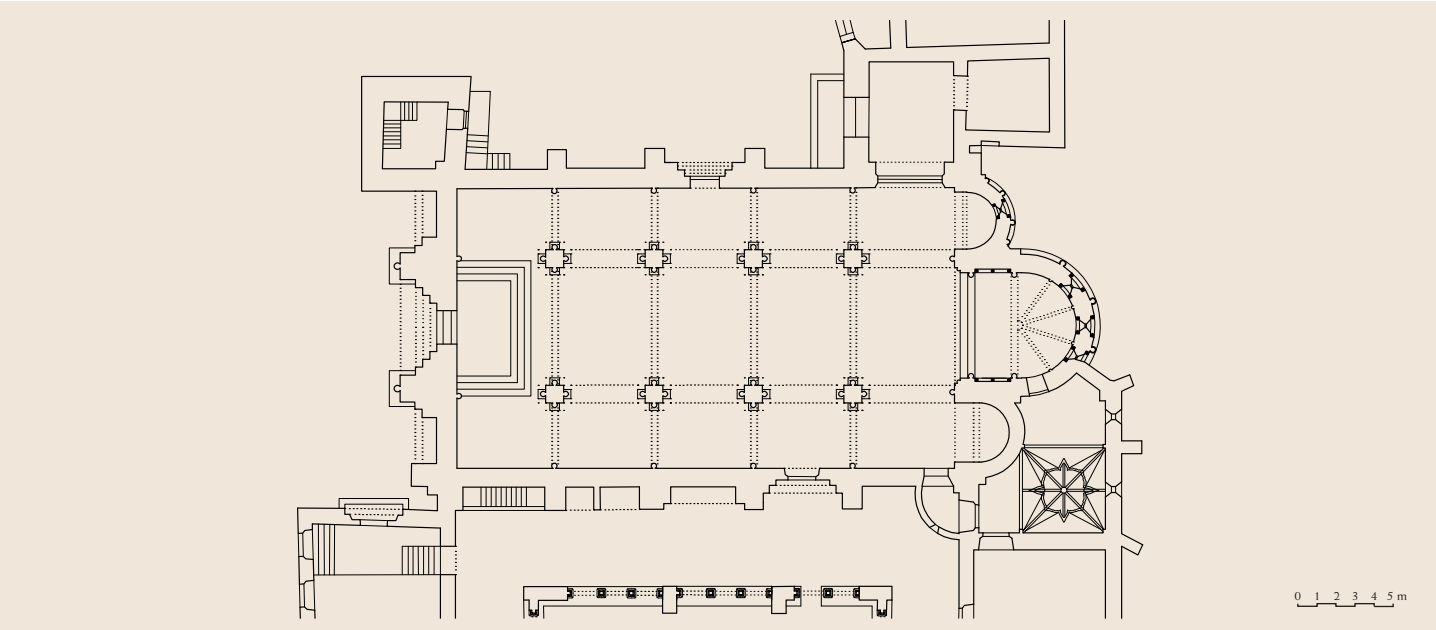
Será el arquitecto Francisco Pons-Sorolla el que le dé al monumento el aspecto que hoy admiramos en sendos proyectos aprobados en 1964 y 1966. Es en este momento cuando se demuelen las falsas bóvedas de la nave central y los cielorrasos de las naves laterales con el fin de buscar el aspecto original del interior. Se renuevan totalmente las cubiertas que se cubren de teja sobre una estructura de hormigón armado. Finalmente, se limpian todos los muros y paramentos dejando la sillería vista y rejuntada. En el claustro se renovó parcialmente la armadura del tejado y el entablado al tiempo que se recuperó el nivel original del piso. Siguiendo una idea recurrente en este arquitecto de musealizar los monumentos, se adapta este espacio claustral para la función expositiva al colocar en sus muros y estancias muchas de las piezas que se encontraban dispersas por diferentes lugares del antiguo edificio monacal.

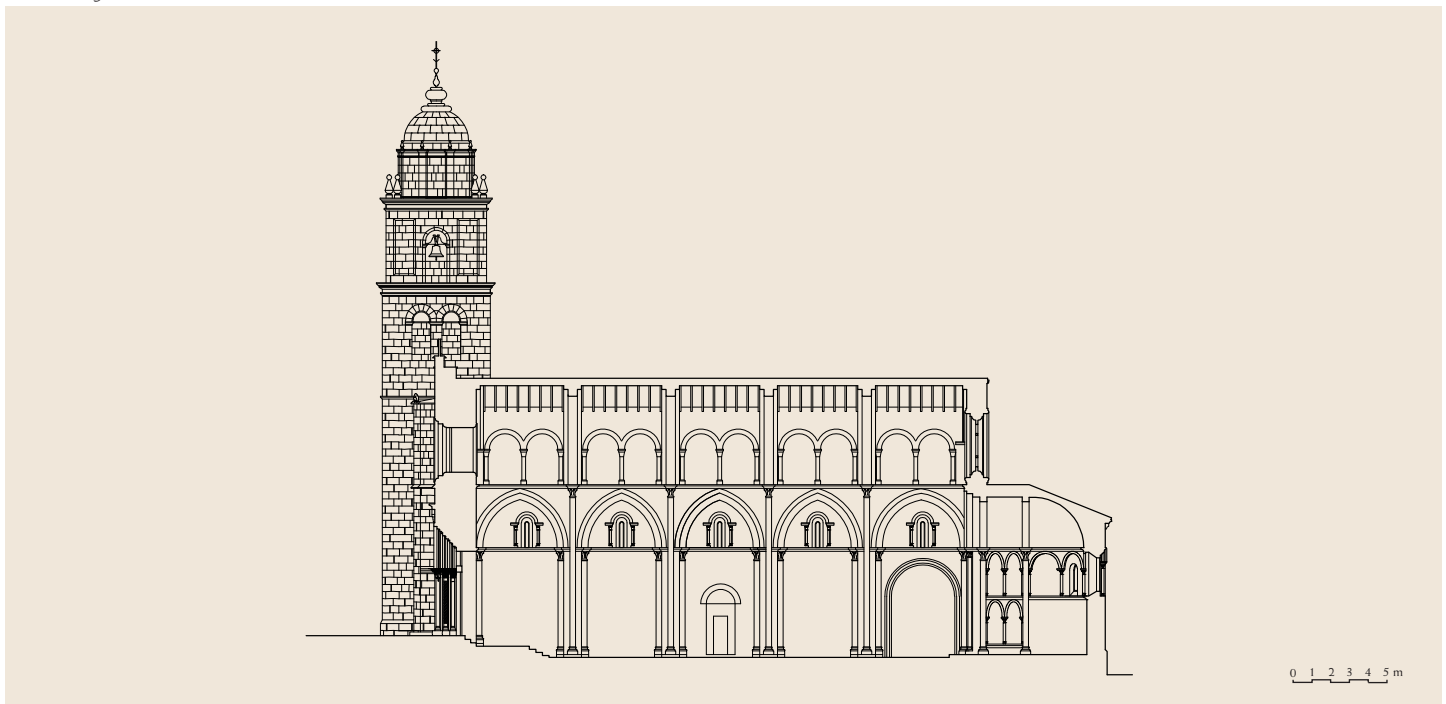
La construcción de la iglesia de Xunqueira de Ambía supuso la popularización en tierras ourensanas de un modelo de planta basilical con tres ábsides en la cabecera y con tres naves de cubierta única a dos aguas que había sido inaugura-



Planta del conjunto

Planta de la iglesia



*Alzado norte**Sección longitudinal*

do unos años antes por la también colegiata de Santa María la Real de Sar en Santiago de Compostela. Su éxito residió en proponer una tipología de iglesia que proporcionaba un amplio espacio congregacional, un cómodo coro para una comunidad monacal de pocos miembros y unos altares colaterales con los que aumentar la oferta cultural. Su sencillez, que no simplicidad, permitía una construcción bastante rápida y

cómoda al prescindir de complejos problemas estructurales ya que sus naves se cubrían, habitualmente, con una estructura de madera que descansaba sobre arcos diafragma y que evitaba, por lo tanto, los complejos cálculos arquitectónicos derivados de una cubierta abovedada.

Longitudinalmente, las tres naves se dividen en cinco tramos, de los cuales, el primero de ellos es ligeramente más



Alzado este

largo creando, ante los ábsides, un espacio más amplio a la manera de un tímido transepto que no se destaca, sin embargo, en alzado. En cada uno de los muros se abre una puerta: la principal en la fachada occidental coincidiendo con el eje axial de la iglesia; en el tercer tramo del muro norte, una puerta secundaria que comunica con el exterior y que, todavía hoy, se utiliza como acceso ordinario al templo y, finalmente, la puerta que da acceso al claustro y que se abrió en el segundo tramo del muro sur. En el ángulo noroeste se construyó una gran torre campanario cuyos muros sur y este resultan de la prolongación de los contrafuertes angulares de la iglesia.

Dado el desnivel del terreno en dirección Oeste-Este, la cabecera tuvo que asentarse sobre un basamento macizo que se disimuló con una articulación típicamente románica. Sobre el terreno sobresale una plataforma que sigue el recorrido de los tres ábsides y sobre la que se apoya, un segundo nivel de basamento que va decreciendo en altura a través de unos típicos perfiles achaflanados. Este piso acusa ya la división en calles típica de los ábsides románicos al ser cortada rítmicamente mediante altos plintos que marcan el arranque de las columnas entregas que recorren el tambor. En el ábside central estas definen cinco calles, de las cuales, solo las tres centrales aparecen rasgadas por ventanas. Estas se articulan mediante un vano interior de considerable abertura que aparece enmarcado por una única arquivolta de perfil abocelado que descansa sobre capiteles vegetales y fustes monolíticos con basas áticas. Sobre la arquivolta, una chambrana de finos billetes se prolonga a modo de imposta por el muro atando incluso las columnas. Corona este ábside una cornisa en caveto sostenida por canecillos y los capiteles de las columnas entregas. El paso



Alzado oeste

entre el tambor y el tramo recto del ábside se realiza mediante un contrafuerte prismático que, a su vez, marca la unión con los ábsides laterales. En contraste, los ábsides laterales tienen una articulación mucho más sencilla que marca, mediante el lenguaje arquitectónico, su menor importancia cultural con respecto al central. Su tambor deforma su circunferencia para entroncar con el contrafuerte del tramo recto del ábside central evitando así incómodos espacios vacíos entre ellos. Dos columnas recorren su superficie definiendo tres calles, de las cuales, la central es totalmente maciza mientras que en las dos laterales se abrieron sendas ventanas sin ninguna articulación más allá de un sencillo derrame exterior. De nuevo una cornisa en caveto sostenida por los capiteles de las columnas y por canecillos da paso al tejado como en el ábside central. Un contrafuerte prismático suaviza la transición entre el ábside y el muro oriental de la iglesia. La macicez de este únicamente se ve rota por las dos saeteras que se abren sobre cada uno de los ábsides, por el sencillo tornalluvias que marca la altura del ábside central y, sobre todo, por el gran rosetón que se abre en el piñón superior. Este conserva la tracería original románica compuesta con un gran círculo central rodeado de ocho más pequeños. En los márgenes de estos se cortaron un juego de medias lunas y círculos calados y una serie de formas en forma de flor que parecen evocar estrellas celestiales. Enmarcando esta tracería formada por varias piezas de granito se situó una rosca con decoración vegetal de hojas dobladas muy esquematizadas seguida de una segunda formada por una sucesión de rollos de perfiles en cruz. Corona el piñón una cornisa en caveto animada con bolas y, en lo más alto, una acrotera con una cruz griega patada con centro cuadrado.

*Fachada occidental**Ábsides*

El muro norte trasluce, a través de su compleja articulación, la división en tramos de las naves del interior. De hecho, su superficie aparece secuenciada en cinco calles, de

las cuales, la oriental es ligeramente más ancha en correspondencia con el primer tramo de las naves que, recordemos, era ligeramente más amplio que el resto. Marcando estas calles



Muro norte

se situaron potentes contrafuertes que, a media altura, aparecen atados por una cornisa que también recorre el muro y que lo divide, a su vez, en dos cuerpos. En el superior, los contrafuertes se unen mediante grandes arcos de perfiles rectos. La transición hacia el muro interior se hace con unos segundos arcos, de menor rosca, que descansan sobre capiteles-ménsula a la altura de la cornisa que divide los dos cuerpos. La línea de imposta de estas arcadas coincide con la de las ventanas que se abrieron en el centro de cada uno de los tramos. Estas están formadas por dos arquivoltas aboceladas, de las cuales, la interior descansa sobre columnas de fustes monolíticos y la exterior sobre una sencilla imposta en caveto que se prolonga más allá de la ventana pero sin llegar a recorrer todo el resto del muro. La cornisa que corona este muro se decora, como la que vimos en el piñón oriental, con bolas y se sostiene con canecillos, la mayoría de ellos con formas abstractas o vegetales pero entre los que también se reconocen algunas formas animales. El cuerpo bajo de la fachada es totalmente macizo a excepción de la portada que se abre en el tramo central. Sus dos arquivoltas fueron concebidas con una considerable riqueza decorativa ya que, en primer lugar, se rodean con una chambrana de finos billetes y un listel en zigzag. Bajo esta, los dos gruesos boces, lejos de ser lisos, son entorchados y van precedidos de una serie

de molduras con toros y escocias. Por si esto fuese poco, para enmarcar el tímpano se colocó una ancha cenefa en la que se introduce una esquemática serie de círculos partidos en forma de cruz que parecen evocar flores. En todo el arco, los efectos de claroscuro son muy notables lo cual contribuye a la plasticidad de una inteligente composición en la que se alterna sencillez y complejidad. Las arquivoltas descansan sobre una imposta formada por una ancha moldura convexa a la que se sobreponen una sucesión de listeles estrechos que sobresalen progresivamente en altura. En las jambas, la articulación compleja continúa al organizarse, de forma abocinada, mediante dos gruesos baquetones que enmarcan el espacio en el que se sitúan las columnas. Estas se levantan sobre unos altos plintos, tienen fustes monolíticos lisos y capiteles vegetales con unas hojas de escaso relieve en su base pero que ganan considerablemente en volumen en la parte superior. En los dos inmediatos a la puerta se labraron, entre las hojas, unos prótomos animales en la izquierda y unas cabezas humanas, muy esquemáticas, en la derecha. El tímpano, formado por varios sillares, es totalmente liso y descansa sobre dos mochetas. La de la derecha es casi lisa y la de la izquierda tiene una sucesión de rollos de perfiles acaracolados. Ambas se perfilan con un listel cóncavo que continúa por las jambas laterales hasta el suelo.

*Capilla del lado norte**Portada norte*

Sobre la puerta, la imposta lisa que marca los dos cuerpos de la fachada se convierte en una cornisa con la misma molduración que encontrábamos en las impostas de los capiteles. Esta forma parte de un elegante tornalluvias sostenido por arquitos. Cada uno de ellos está formado por un bloque de piedra tallado en forma de arco simplemente animado con un listel con la misma decoración en sierra que veíamos en la chambrana de la portada. Los arquitos descansan sobre canecillos que tienen una distribución según su decoración que no parece para nada aleatoria. En ambos extremos adoptan un sencillo corte curvo, los dos siguientes, decoración geométrica, y los tres centrales cobijan cabezas animales. De estos tres, el central parece un felino mientras que los que lo escoltan son esquemáticos bóvidos. Las cobijas de los arcos son lisas exceptuando una de la que sobresale una curiosa y estilizada cabeza humana.

La fachada principal se levanta a una altura superior a la del nivel del suelo de la iglesia debido a la diferente cota de terreno en esta parte oeste. A priori esto habría podido suponer un problema, sobre todo de cara a la armonía de las proporciones del conjunto. Sin embargo, la maestría del arquitecto hizo que esto pasase totalmente desapercibido al espectador al sobreelevar el piñón al menos un metro por encima del nivel del tejado y de las cornisas laterales. El frontis trasluce a la perfección la estructura arquitectónica interior. Aquí los pilares compuestos que separan las naves se convierten en contrafuertes, también con columnas adosadas, que siguen el recorrido en altura de las tres calles que forman el frente, la central el doble de ancha que las laterales. Horizontalmente, la fachada se divide en dos cuerpos por medio de una imposta que ata incluso los pilares y columnas pero que, debido al comentado cambio de proporciones no coincide

con la que recorre los muros laterales situándose, en cambio, a una altura superior. Aun así esta se integra perfectamente en la composición al marcar el arranque de los dos arcos de descarga que coronan las calles laterales, y en la calle central, marcar la base del gran rosetón. Al mismo tiempo, se convierte en imposta de los capiteles ménsula que recogen, curiosamente solo junto a los contrafuertes laterales, los arcos de descarga internos. Estos enmarcan sendos óculos de rosca muy sencilla y que, como el rosetón central, han perdido la tracería románica. En el ángulo superior derecho todavía se aprecia la solución adoptada para resolver la unión entre este muro y el de la parte sur: la cornisa del tejado se dobla hasta rematar contra la fachada cubriendo los contrafuertes angulares. Para rellenar los incómodos espacios vacíos que quedarían bajo esta y suavizar la transición hacia la parte baja de la esquina, se colocaron unos capiteles ménsula suplementados con unos altos cimacios prismáticos. A pesar de la posición marginal de estos capiteles se les prestó una considerable atención al decorarlos con una sucesión de hojas de escaso relieve y trabajar sus bases con una sucesión de molduras para crear un punto de claroscuro en esta zona tan visible desde abajo. El piñón se remata con una cruz patada de centro circular que se encuentra hoy sobre una base de época moderna. Bajo él una estrecha cornisa plana recorre las dos aguas del tejado. Es el mismo tipo de moldura que también corona los contrafuertes que marcan la calle central. Coronando cada uno de ellos, sobre las semicolumnas se colocaron dos grandes acroteras figuradas. La de la derecha representa a dos cuadrúpedos. El más grande se sienta sobre sus patas traseras situando sus garras y su cabeza sobre el animal más pequeño. Sobre el contrafuerte derecho, de nuevo un gran cuadrúpedo preside la composición resguardando bajo ella a al menos dos animales



Remate de la fachada oeste

Portada oeste



más pequeños a los que parece amamantar. No habría que descartar que se tratase de un ciclo del león en el que se habría representado en cada acrotera una parte de una de las "naturalezas" de este animal que describen asiduamente los bestiarios que circulaban por las bibliotecas monásticas en esta época. Según estos textos, la leona paría a sus cachorros muertos que solo resucitaban con la intervención de su padre que daba vueltas alrededor de ellos rugiendo. Si atendemos ahora a las formas de representación de este episodio en las miniaturas que frecuentemente ilustraban estos manuscritos, observaremos que el modo más frecuente con el que el león da la vida a su cachorro es situándose sobre él para lamerlo. Así lo encontramos en los bestiarios ingleses como el de la British Library, ms. adicional 70000, en la miniatura del folio 39v (ca. 1280-1290), o en el de la Morgan Library, ms. M.81, folio 8r, compuesto hacia 1185. Pero la imagen más sugerente para las esculturas que nos ocupan es la de otro bestiario datado entre 1200 y 1210 y conservado en la British Library –Royal ms 12 C. XIX– en cuyo folio 6r aparece una miniatura en la que, en una secuencia dentro de la misma imagen, podemos ver, a la izquierda el león lamiendo a uno de sus hijos, ya de pie, y, a la derecha, a la leona que amamanta a otros dos cachorros que tiene bajo su lomo. Es exactamente la misma sucesión de escenas que encontramos en las dos acroteras de la fachada de Xunqueira donde, a mi juicio, hubo una intención de representar este pasaje que, por otro lado, tiene unas connotaciones simbólicas importantes ya que, según los bestiarios, la leona representa a la Virgen María a quien, recordemos, está dedicada la iglesia. El cachorrillo muerto y resucitado es, por su parte, la representación simbólica de Cristo muerto y resucitado. La representación, aunque en una situación marginal, sería perfectamente entendida por la audiencia de *litterati* representada por la comunidad de canónigos de la colegiata, acostumbrada a lecturas y sermones en los que los *exempla* extraídos de los bestiarios eran habituales, y más en la época en la que se debe de enmarcar la realización de las acroteras –principios del siglo XIII– en la que se detecta una extraordinaria difusión de este tipo de textos ilustrados que todo apunta a que sirvieron de modelo para las comentadas representaciones. De poder confirmarse esta identificación temática nos encontraríamos con un *unicum* de esta representación, y en este formato monumental, en el románico gallego. De hecho, para el tema, solo se puede aducir, como parangón, un capitel de la catedral de Santiago de Compostela realizado por un taller mateano hacia 1180-1190 para el penúltimo tramo de la tribuna. En él se representó, sin embargo, únicamente el momento en el que la leona tiene bajo sus patas a los cachorros, uno de los cuales se encuentra mamando.

Volviendo a la descripción de esta parte alta de la fachada, solo queda por decir que dentro del contrafuerte derecho se insertó, en el grosor del muro, una escalera de caracol cuya caja sobresale del tejado formando una torrecilla cilíndrica cubierta por un tejadillo cónico que arranca de una cornisa

decorada con bolas a juego con las que se ven en los aleros de los muros laterales.

El cuerpo bajo de la calle central de la fachada está ocupada por una soberbia portada cobijada por un tornalluvias. Este está formado por una cornisa totalmente decorada por una sucesión de círculos con cruces incisas en su interior que ya nos encontramos en el tímpano de la puerta norte. Bajo ella se colocó una sucesión de arquitos que descansan sobre canecillos. Todos los elementos de esta cornisa se encuentran invadidos por la decoración. Los intradoses de cada uno de los arcos se cubren con hojas rizadas y flores muy plásticas con un grueso botón central. Los perfiles de cada arcuación se achaflan y reciben una estrecha cenefa de bolas como las que aparecen en las partes altas del edificio. Por si esto fuese poco, bajo cada arco se labraron metopas donde vuelven a aparecer las carnosas flores y hojas en las que se buscó la variación como fórmula para conseguir un resultado suntuoso. En contraposición, en los canecillos predominan las formas geométricas aunque realizadas, también estas, con gran detallismo y variación. Únicamente en uno de ellos, y como sucedía en la puerta norte, se aprecia una cabeza humana de rasgos estilizados.

La puerta está formada por tres arquivoltas semicirculares guarnecidas por una chambrana que combina una franja de billetes y otra, externa, moldurada. Cada una de las arquivoltas consta de un grueso toro entorchado escoltado tanto al exterior como al interior por una serie de molduras cóncavas y convexas. Las arquivoltas descansan sobre una imposta moldurada que da paso a las columnas de las jambas. En correspondencia con las arquivoltas nos encontramos con tres columnas por jamba, de las cuales las centrales son entorchadas quedando el resto lisas. Esto produce un refinado juego estético al que ya nos tiene acostumbrado el taller de Xunqueira de Ambía. Los capiteles son todos vegetales pero buscan la variación en su diseño. La mayoría constan de grandes hojas pero unas veces sus superficies son lisas, otras estriadas y en dos ocasiones están festoneadas con palmetas. El capitel

de la columna central de la jamba izquierda destaca entre los demás por tener su cesto cubierto por un tallo vegetal que se entrelaza aleatoriamente creando sobre la superficie un complejo juego de luces y sombras potenciado por los puntos de trépano aplicados por el artista en determinados puntos. Las basas de las columnas son todas de tipo ático y se levantan sobre plintos cuadrangulares. El tímpano fue totalmente reformado en el siglo XVI, en los tiempos del famoso prior don Alonso de Piña, por lo que hoy se nos presenta horadado con una ventana que se abre sobre el dintel en el que se encuentra una inscripción que conmemora la fundación de la iglesia. El celo que dicho prior demostró por las posesiones de la colegiata y por su antigüedad seguramente propició, por un lado, que la lastra original del tímpano, con la inscripción, fuese conservada y, por otro, que el texto fuese copiado en el nuevo dintel con una grafía intencionadamente antiquizante. A la izquierda de la portada, situada sobre dos sillares que le sirven de soporte, encontramos de hecho la inscripción original en la que todavía se puede leer:

ISTA ECCL (esi) A E(st) FUNDATA E(ra) M(illesima)
CC(Ducentesima) II (secunda) ET QVOT(o) III (quarto)
N(nona)S IVNI CVM FVERIS FELIX QV(a)E SVNT ADVERSA CAV(eris)

Lo cual puede ser traducido como "Esta iglesia fue fundada en la era 1202 (año 1164), siendo el día 4 de las Nonas de junio (2 de junio). Cuando seas feliz, guárdate de las adversidades". En ella se nos informa con gran detalle de la fundación de la iglesia que tuvo lugar el dos de junio del año 1164. Si bien la inscripción ha sido estudiada desde el punto de vista epigráfico no lo ha sido así desde el punto de vista del contenido sobre todo en lo que se refiere a su segunda parte en la que un dístico de versos leoninos hace una advertencia al espectador diciéndole que en los momentos de felicidad hay que estar muy atento ya que la fortuna es muy caprichosa y puede deparar situaciones adversas. Se trata, de hecho, de una cita literal de los conocidos como *Disticha Catonis* un com-

Capiteles de la portada oeste



Inscripción de la portada oeste





Galería y portada
del claustro

pendio de máximas morales atribuidos a Marco Porcio Catón (234-149 a. C.) pero cuya autoría, en realidad, no le corresponde, sino que fue compuesto en una época tardía del Imperio. La popularidad de la obra creció progresivamente desde el siglo VII convirtiéndose en el siglo XIII en una constante dentro del *curriculum* formativo en las escuelas monásticas y episcopales siendo utilizado como un instrumento fundamental para la enseñanza de la gramática latina. Además de esto, su éxito radicó en su fuerte contenido didascálico y moralizante muy susceptible de una *interpretatio christiana*. Su presencia en la puerta principal de una iglesia monacal solo se entiende si fuese dirigida a una audiencia de *litterati* como los canónigos que la utilizarían y para los que una frase tomada de una obra como los *Dicta Catonis*, que seguramente conocerían, no solo no sería extraña sino que su lectura contribuiría a recordarles la virtud de la prudencia que todo hombre religioso debe tener.

El tímpano está rodeado por una cenefa que lo enmarca y que sirve de transición entre la superficie lisa de este y la moldurada de las arquivoltas y que fue conservada tras la reforma del prior Piña. Tiene una fina decoración de flores de centro excavado que se inscriben en círculos y en la que queda patente el virtuosismo de los escultores del taller que trabaja en la iglesia. Para sostener el tímpano se colocaron dos mochetas a las que, además de su función sustentante, se les otorgó una función simbólica ya que en ellas se labró una cabeza de toro y una de león respectivamente. La elección de estos animales no es casual ya que se inserta dentro de la voluntad que en todo momento siente la Edad Media de emular en las iglesias

el mítico Templo de Salomón en Jerusalén cuya puerta estaba custodiada por las esculturas de un toro y un león. Se trata, por tanto, de un tipo de iconografía de carácter apotropaico, es decir, de defensa del santuario contra el mal. Este carácter se hace más patente en el caso del león de la mocheta derecha que gira su cabeza hacia el exterior buscando la mirada de todo aquel que entre en la iglesia.

La torre románica realizada, al igual que el resto de la iglesia, con recios sillares graníticos, dispone de un primer cuerpo macizo en el que únicamente se abren dos saeteras para iluminar la escalera interior. Una sencilla cornisa en caveto da paso al cuerpo de campanas en el que se abren, en cada cara, dos alargados vanos con arcos de medio punto de perfil cuadrangular que nacen de unas impostas cortadas también en caveto. Exceptuando los de la cara sur, el resto de estos vanos han sido tapiados, casi en su totalidad y con posterioridad, al haber sido trasladadas las campanas pequeñas al cuerpo barroco de remate.

Por lo que se refiere a la fachada sur de la iglesia, su visión se encuentra hoy muy fragmentada por la adición del claustro comunitario pero su estructura, idéntica a la que encontrábamos en su homóloga de la parte norte, todavía es reconocible. Seis gruesos contrafuertes marcan la separación de los cinco tramos en los que se divide el muro y que se corresponden con la división de las naves interiores. Los contrafuertes aparecen unidos en la parte superior mediante grandes arcadas dobladas cuya línea de imposta coincide con la de las ventanas que se abren en el centro de cada uno de los tramos

de muro. Una cornisa en caveto decorada con bolas remata la parte superior. Sus canecillos prefieren las sencillas formas geométricas. Quedan unas veces lisos o se cortan en forma de proa de barco. Otras son las líneas curvas las que predominan en forma de rollos o volutas. Solo en contadas ocasiones nos encontramos con elementos naturales como hojas o alguna cabeza humana o animal.

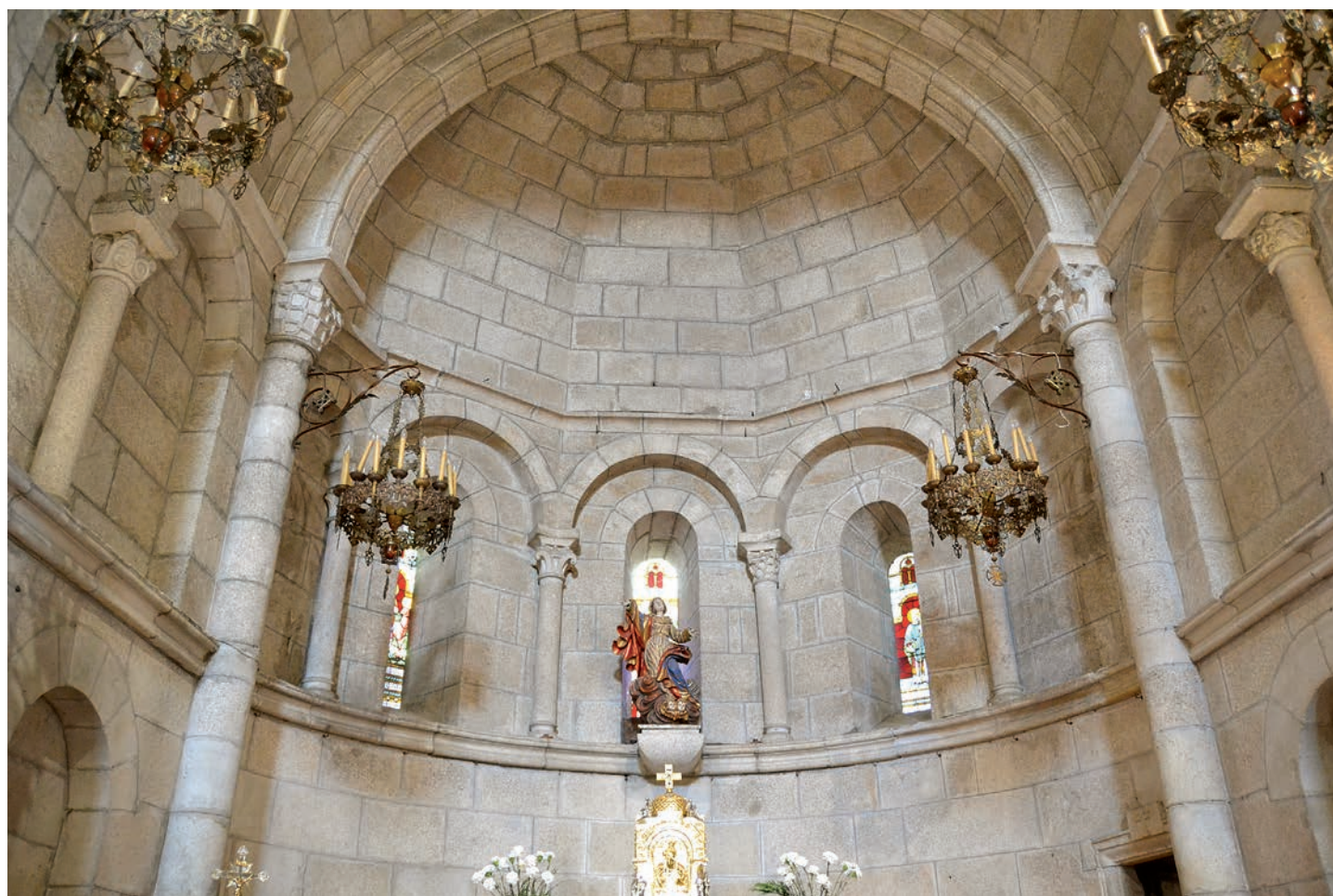
En la parte baja del segundo tramo se abrió una portada que comunica el interior de la iglesia con las crujías del claustro permitiendo no solo el acceso de los canónigos al templo sino también la salida de las procesiones litúrgicas que en él se organizarían. Consta de dos arquivoltas en las que se evitó el derroche decorativo de las ya comentadas de los muros norte y oeste al carecer de bocales y cortarse sus arcos con perfiles rectos. Unas sencillas impostas en caveto dan paso a las dos columnas que hay en cada una de las jambas. Estas constan de fustes monolíticos sobre basas áticas y capiteles vegetales. Todos ellos presentan diferentes variantes del típico capitel con una fila de hojas carnosas que nacen del astrágalo y que se doblan en sus puntas dejando ver los caulículos típicos del capitel corintio en la parte superior. El tímpano de la puerta es liso pero se apoya sobre dos interesantes mochetas en las que volvemos a encontrar la idea del prótomo animal como defensor de la entrada del santuario contra las fuerzas del mal. En este caso se trata de dos bueyes en los que, a pesar de su deficiente estado de conservación, todavía se pueden reconocer tanto los rasgos como la calidad de su factura. Son reconocibles por sus cuernos, los ojos saltones con marcados arcos superciliares y por las patas con pezuña partida que asoman del bloque.

En el interior de la iglesia nos encontramos con un espacio típicamente románico dividido en tres naves que, en la cabecera, se corresponden con tres ábsides. El central se abre a la nave con un arco triunfal ricamente articulado en forma abocinada. El arco interior, de perfil cuadrangular, descansa sobre columnas entregas. El segundo, de perfil abocelado, recae, a su vez, en sendas columnas acodilladas. Los dos siguientes repiten la fórmula del segundo pero mueren contra el muro soportado por los arcos formeros. En el interior un tramo recto bastante profundo da paso al hemiciclo absidal cubriéndose respectivamente con una bóveda de cañón y una de cascarón formada por cinco plementos. Los muros laterales se articulan en dos cuerpos separados por una gruesa cornisa formada por dos toros y una escocia. En el cuerpo bajo se abren dos arcos, que se insertan en el grosor del muro y cuya enjuta central descansa en una ménsula. En la izquierda esta se decora con una fantasmagórica cabeza animal de alborotada melena mientras que el de las arcadas del muro derecho se cubre con una sogá que se entrelaza de forma regular hasta ocupar toda la superficie de la mocheta formando efectistas claroscuros. En el cuerpo superior se repite la misma articulación aunque, en este caso, los arcos tienen una mayor luz y, en el centro, se apoyan sobre una columna de fuste monolítico con capiteles que se decoran con el tema del entrelazo vege-



Interior de la iglesia

tal que forma roleos sobre la superficie del cesto. Marcando la transición entre este tramo recto y el hemiciclo se colocaron dos nuevas columnas entregas que sostienen un arco en el que, como en el triunfal, se buscó la riqueza decorativa. Así, se suavizaron sus ángulos con dos baquetones y se le añadió, a modo de chambrana de transición con la bóveda, una moldura abocelada. Los capiteles que lo sostienen son totalmente diferentes correspondiéndose, el de la derecha, con un tipo muy repetido en las partes bajas de la iglesia que consta de una sucesión de grandes hojas de enveses lisos y que se doblan para dejar a la vista los rizados caulículos que se agrupan en los ángulos superiores de la cesta. El otro se cubre con un entrelazo que forma, sobre el cálato, una retícula regular. El muro del tambor continúa la división en dos cuerpos de los muros del tramo recto pero, en su superficie, se aprecia una diferencia entre la parte baja semicircular y la superior en la que se opta por la solución de un muro poligonal. Cinco arcos lo decoran siendo los dos de los extremos ciegos y sirviendo los tres centrales como marco para las ventanas del ábside



Capilla mayor

que, al interior, se configuran como simples saeteras abocinadas. En los pequeños capiteles de las columnillas monolíticas que sostienen los arcos encontramos el recurrente repertorio de gruesas hojas de puntas dobladas y, de nuevo, un ejemplar con entrelazo que se distribuye sobre el cesto tejiendo formas regulares.

Los ábsides laterales aparecen totalmente cubiertos por retablos barrocos que ocultan toda su estructura mural. Son considerablemente más estrechos y bajos que el principal y, sobre ellos, se abre una sencilla ventana con derrame interno que contribuye a la iluminación de cada una de las naves colaterales. Los retablos barrocos se integraron a la perfección en el escueto espacio interior de estos ábsides dejando entrever que deben de constar de un reducido tramo recto y un tambor semicircular. Se abren a sus respectivas naves con un arco doblado sobre columnas de fustes monolíticos adosados. En el ábside del evangelio, donde durante siglos se ubicó el altar parroquial, los capiteles presentan capiteles con dos variaciones sobre el tema del entrelazo que cubre enteramente el cesto. En el derecho se trata de una ancha sogá que forma una apretada cuadrícula mientras que en el izquierdo es un tallo vegetal que se entrelaza de forma más abierta y generando

formas aleatorias sobre el fondo liso. En el ábside de la epístola, volvemos a encontrarnos con el tema del capitel con entrelazos en el lado izquierdo de su arco de ingreso, mientras que en el derecho es un capitel cubierto de hojas con el envés festoneado de palmetas el que recoge dicho arco.

Sobre el arco triunfal de la capilla mayor una cornisa en caveto da paso a al cuerpo alto del muro oriental que aparece presidido por un rosetón que, como al exterior, se compone con una rosca externa formada por un listel decorado con puntas de sierra seguido por una sucesión de rollos, y una segunda rosca en la que lo geométrico da paso a una sucesión rítmica de hojas de puntas dobladas. La tracería, ricamente decorada, repite los motivos que se aprecian al exterior y que ya comentamos.

El cuerpo de naves se divide en cinco tramos separados por pilares, compuestos cada uno de ellos por un centro cuadrangular con cuatro semicolumnas adosadas, de las cuales, las que van en sentido norte y sur recogen, respectivamente, los arcos diafragma que sostienen la techumbre y, los que van en sentido este y oeste, los muros de separación entre las naves. Sobre estos arcos, una cornisa en caveto da paso a un cuerpo superior en el que el muro ha sido horadado y, por lo

tanto, aligerado, con un conjunto de arcos de medio punto geminados que descansan sobre columnas pareadas siguiendo el modelo de las tribunas de las grandes iglesias románicas. La diferencia estriba en que estas arquerías no se corresponden con una tribuna sobre las naves laterales ya que sus vanos comunican directamente con las partes altas de las naves laterales. Es lo que se ha venido denominando falso triforio, una solución arquitectónica que parece atender más al factor de la cubrición que al de la iluminación ya que permite no elevar excesivamente las arcadas laterales y vaciar el muro superior aligerándolo. De este modo, se consigue una más funcional cubierta única para las tres naves. Es un buen ejemplo de como la arquitectura románica llega a una solución con unas evidentes cualidades ornamentales que, al mismo tiempo, adquiere un sentido funcional.

En todo el interior, se aprecia una gran armonía y proporcionalidad en la articulación general de los muros y soportes que demuestran que el planteamiento original del arquitecto fue respetado durante toda la construcción. De esta forma, los arcos ligeramente apuntados que separan las naves descansan sobre capiteles cuya línea de imposta se corresponde exactamente con la imposta de base de las ventanas que se abren en cada uno de los tramos de los muros laterales y, al mismo tiempo, con la imposta del ábside principal. En las naves laterales, una nueva cornisa marca el cuerpo superior de los muros y, a su altura, se sitúa el triforio y los capiteles que sostienen los arcos diafragma, también apuntados, que sostienen la techumbre.

En el muro de la contrafachada continúa la tónica de unidad que rige toda la iglesia ya que se divide en dos cuerpos por medio de una imposta que continúa la que, en los muros laterales, sirve de base al triforio. En el cuerpo bajo se abre la puerta principal formada por un sencillo arco de medio punto de perfiles rectos que, debido a la comentada diferencia de cota del terreno, se eleva sobre una plataforma que, mediante una escalinata, la comunica con las naves central y laterales. En el cuerpo superior, la imposta sirve de base al gran rosetón que ilumina el interior. La transición con el muro se realiza a través de una rosca formada por un anillo externo en caveto decorado con una cenefa en zigzag seguida de un grueso bocel decorado con unas clásicas ovas. Tras este se aprecia el grosor del muro que se interrumpe, al fondo, con una nueva moldura decorada con hojas que daría paso a la perdida tracería. Sobre el rosetón se colocó un arco de descarga moldurado que nace a la altura de las impostas del triforio y cuya función estructural es nula por lo que se convierte en un elemento puramente ornamental. En esta parte alta se aprecia una sencilla puerta de arco de medio punto que comunica la escalera de la torrecilla que, como vimos, se abrió en el grueso del muro, con una antigua tribuna o balcón de madera que ya no existe pero cuyas ménsulas de apoyo todavía se conservan en el muro bajo la imposta. El acceso a esta escalera se haría desde el suelo a través de una sencilla puerta adintelada abierta a la izquierda de la puerta principal. En las naves, la imposta del



Ábside del lado norte

cuerpo superior marca la base de los dos óculos que iluminan estas naves y cuya rosca está decorada únicamente con una moldura en caveto con bolas que sigue la línea de las que aparecen reiteradamente en las partes altas de la iglesia.

La construcción de la iglesia debió de prolongarse durante algunas décadas y en ella se pueden distinguir dos campañas de trabajo. Esto no afectó, sin embargo, a la gran unidad que, como vimos, se aprecia en toda la construcción y que es fruto, sin duda, de la atención continuada al plan inicial que solo fue alterado en cuestiones arquitectónicas puntuales y en lo ornamental. De hecho, si atendemos a la decoración escultórica del templo, se distinguen dos talleres consecutivos en el tiempo que reflejan perfectamente la evolución en la plástica románica entre las décadas finales del siglo XII y las primeras del XIII.

El primer taller comenzaría a trabajar en 1164, fecha que da el epígrafe de la portada para la fundación de la iglesia. El envío de canónigos del priorato de Santa María de Sar a Ambía para reconvertir el antiguo cenobio familiar en una moderna institución canonical debió de suponer también la llegada de un taller de canteros y escultores de la metrópolis que seguramente había trabajado directamente en la obra de

Sar. De hecho, la similitud entre ambas construcciones va más allá de la simple inspiración y se convierte en un buen ejemplo de la relación entre modelo y copia en la Edad Media. En Ambía se utilizó la misma planta que en Sar pero se aumentaron en una décima parte las proporciones por lo que se crea en su interior un espacio más amplio y diáfano. Además, su taller se recreó citando incluso pequeños detalles del modelo compostelano. Así, aparte de la configuración general de la planta, en Ambía se repite la idea de hacer ligeramente más largo el primero de los tramos de las naves de modo que, como en Sar, se insinúa una especie de transepto que no se marca en alzado. La situación de las puertas de la iglesia es exacta en ambos proyectos y en los dos tienen las mismas funciones. En la cabecera se repite la idea de dar un tratamiento estético más rico al ábside principal frente a los laterales que son mucho más sencillos. Aunque el tambor poligonal de Sar no se imitó en Ambía al exterior, sí se hizo en el interior donde, además, se repiten las arquerías articulando los muros en dos cuerpos. En esta parte, la cita al modelo compostelano llega también a los detalles como el abrir sobre cada uno de los ábsides laterales una sencilla ventana sin ornamentación o el hecho de utilizar, en sus arcos torales, columnas monolíticas en vez de las típicas de tambores entregos. En la fachada principal, las conexiones son también tan grandes que se puede utilizar su configuración, prácticamente intacta, para reconstruir la fachada románica de Sar, en parte perdida tras las remodelaciones dieciochescas. Ambas fachadas tienen la misma articulación, con tres calles y tres rosetones, incluso se realiza en el mismo lugar una torrecilla con escalera de caracol para acceder al tejado. La gran torre campanario también fue copiada de Sar donde, aunque no se conserva, sabemos por la documentación que existió y, además, con unas dimensiones muy similares a la de Ambía. Solo se cambió la situación ya que en Sar se encontraba en el ángulo suroeste de la fachada. En cuanto a los detalles, en la portada, por ejemplo, se citan las arquivoltas entorchadas de Sar, la cenefa que enmarca el tímpano e incluso el capitel de entrelazos que en Xunqueira pasa a la jamba izquierda. Todas estas coincidencias avalan la presencia de este taller compostelano que habría trazado los planos a seguir en toda la construcción y que habría comenzado poco después los trabajos de construcción por la cabecera, como suele ser habitual en las iglesias medievales. En este taller se reconocen una serie de escultores de primer orden a juzgar por la calidad de las obras salidas de su obrador. Su obra se encuentra principalmente en la cabecera de la iglesia donde realizan la mayoría de los capiteles de los tres ábsides. En el exterior, las ventanas se decoran con capiteles vegetales formados por gruesas pencas que se doblan en su punta y que, en ocasiones, animan sus enveses con palmetas de perfiles muy recortados. Se trata de un tipo de capitel muy utilizado por el taller gelmiriano del transepto de la catedral de Santiago (1100-1111) y que se continúa utilizando todavía hacia 1140-1150 durante la construcción de la nave. Es un tipo, además, que gozará de una gran aceptación en numerosas

obras coetáneas y posteriores ya que era un buen recurso para llenar amplias zonas de los templos con un resultado estético óptimo sin necesidad de recurrir a caros y complejos capiteles figurados. En Ambía, este tipo vuelve a ser utilizado, pero en su máxima expresión, en el interior de la cabecera, concretamente en los grandes capiteles entregos de los machones que separan los tres ábsides y en el arco fajón interior del presbiterio. Son todos ellos obras de gran calidad en las que las hojas alcanzan un gran volumen y proyección y en los que no se cae en la repetición seriada del modelo sino que, por el contrario, se busca la variación a través de la disposición de las pencas o la decoración de sus enveses. El otro modelo de capitel compostelano muy utilizado por este taller es el de entrelazos que cubren la totalidad del cesto. Dentro de este tipo se aprecian tres variantes. En el primero de ellos, el entrelazo adquiere la forma de un grueso tallo vegetal que teje una apretada malla regular sobre el cesto. El virtuosismo de la labra en la que se busca el efecto estético del claroscuro llega a su culmen en la ménsula que recoge los arcos laterales del muro derecho del presbiterio. En la segunda variante, el tallo, formado por varios finos baquetones como en los modelos compostelanos de referencia, crea también una malla sobre el cesto pero mucho menos apretada y configurando una especie de cuadrícula que permite ver la superficie lisa del fondo. El tercer tipo lo encontramos tan solo en dos pequeños capiteles en las arcadas superiores que animan el muro del presbiterio. En ellos el tallo vegetal forma espirales siguiendo un modelo compostelano que encontramos con idénticas características en la antigua capilla de Santa Fe de la girola catedralicia (ca. 1090-1105).

Las obras habrían continuado por los muros laterales que se debieron de levantar solo en su cuerpo bajo ya que en las ventanas del cuerpo superior se aprecia un tipo de escultura de fechas más avanzadas. De esta forma, la iglesia estaría preparada para la consagración solemne que la tradición afirma fue realizada por el obispo ourensano Pedro Seguí (1157-1169). En la portada principal vuelve a notarse de nuevo con fuerza la influencia compostelana con unos escultores que remiten a modelos que se estaban realizando en la metrópolis entre 1150 y 1170. En los capiteles encontramos de nuevo el tema del entrelazo vegetal y también el tipo de grandes pencas pero, este último, en un estadio más avanzado cuando sus enveses aparecen marcados por una gruesa hendidura o se llenan de palmetas cóncavas de perfiles rizados. Son modelos que aparecen tanto en los últimos tramos de la catedral compostelana como en los de la colegiata de Santa María de Sar. Las columnas entorchadas son también un tema de fuerte tradición compostelana. Para este caso, el tipo de acanalamiento, que remata en la parte superior con unas gotas, y el festonear su recorrido con pequeñas flores tiene su precedente inmediato en la portada de la cripta del Pórtico de la Gloria donde también encontramos otras referencias para esta portada como las impostas molduradas de gran proyección horizontal. Sin embargo, el escultor no se conformó con



Capitel del ábside sur



Detalle del falso triforio

una copia servil del modelo sino que realiza una inteligente reelaboración. De los dos modelos de fustes que aparecen en esta portada de la cripta compostelana tomó, de uno, el tipo de entorchado, decorando su escocia con las flores tipo botón que tomó del otro modelo. Del mismo modo, para la imposta repite exactamente la misma cadencia de molduras cóncavas y convexas de las de los capiteles de la portada de la cripta pero añadiéndole una franja más en la parte baja.

Un paso más en la evolución de este taller se aprecia en la portada sur de la iglesia, la más próxima a los modelos de la portada occidental. Aquí se utiliza el mismo tipo de capitel vegetal de gruesas hojas de eje marcado pero su estilo tiende ya hacia una estilización progresiva de las formas que se hace todavía más patente en los prótomos de bóvidos de los canzorros que son menos naturalistas y con un modelado más somero.

A partir de los años ochenta del *siglo XII* debió de llegar a Ambía el segundo taller que se ocupó de elevar y decorar las partes altas de la iglesia. En el exterior, los arcos doblados que unen contrafuertes no descansan directamente sobre los estribos como en el modelo sarense sino que, en su nacimiento, se introdujeron unos capiteles-ménsula. Su presencia, no prevista inicialmente, obligó a cortar las ya existentes impostas de los muros. En algunos casos, incluso, el resultado de esta adición fue menos afortunado quedando los capiteles embutidos en ellas. Esto queda particularmente patente en el muro norte donde, además, este taller se ocupó de la portada que se abre en el tercer tramo. En esta obra encontramos un maestro que imita los modelos de las otras portadas pero con un estilo mucho más seco y esquemático en el que las hojas se endurecen y sus detalles se solucionan con simples incisiones. Ocurre lo mismo cuando se tiene que enfrentar a la figuración que también se resuelve con formas casi geométricas y con

los rasgos faciales apenas descritos. Su estilo se reconoce en toda la portada incluido el tornalluvias, donde encontramos el mismo tipo de cabezas esquemáticas, las arquivoltas en las que imita el entorchado de la principal pero sin tanto relieve, y las impostas, también molduradas pero de una forma menos elegante. Creo, por tanto, que todo este conjunto debió de realizarse en torno a los años ochenta y que la estilización que se aprecia en sus motivos escultóricos y la simplicidad del tornalluvias que se aplanan y se libera de decoración deben de ser entendidos dentro la tendencia general del arte románico gallego en estos años.

Entonces se debieron de voltear también los arcos formeros y diafragma de las naves ya que en los capiteles en los que se apoyan se aprecia con fuerza la influencia del taller escultórico que trabajaba en la decoración de la catedral de Ourense durante la segunda campaña constructiva llevada a cabo durante la larga prelación del obispo don Alfonso (1174-1213). Concretamente se percibe esta influencia en una decena de capiteles decorados con grandes hojas situadas en los ángulos que suelen tener sus enveses rizados y cuajados de lóbulos cóncavos. En cada uno de estos capiteles se ejecuta una variación de este tipo a base de jugar con detalles como los ejes perlados de las hojas, las puntas rematadas en bolas o en palmetas en forma de concha. En general, en este grupo se pueden apreciar ejemplos —como el de la cara norte del cuarto pilar norte, el del segundo arco diafragma de la nave de la epístola o el de la cara oeste del segundo pilar del norte— que son más fieles a los modelos de la catedral ourensana y que son obra de un escultor que, o bien se había formado en la obra ourensana o bien la conocía perfectamente. Junto a estos hay otros —como por ejemplo el capitel de la cara oeste del segundo pilar sur o, en la nave del evangelio, el del primer arco diafragma— en los que se aprecia una progresiva esquematización

*Capiteles de las naves*

del modelo y una reducción del volumen del modelado. Esta tendencia apunta, más que a unas fechas más avanzadas, a su realización por parte de un escultor menos diestro que imita las composiciones del maestro principal del taller sin llegar a sus mismos resultados estéticos. De hecho, sus obras no se localizan en las partes altas u occidentales, normalmente realizadas en épocas más avanzadas, sino que se hallan mezcladas con las de buena calidad por todo el circuito de la iglesia. Otro tipo muy utilizado tanto en el interior de la iglesia como en los pequeños capiteles del exterior de las ventanas es el que cubre su cesto con grandes hojas lisas y muy planas cuyas puntas, sobresalientes, pueden albergar bolas –primer arco diafragma de la nave de la epístola–, palmetas –cara oeste del tercer pilar norte–, o conchas –cara este del cuarto pilar norte–. Es un tipo de capitel muy difundido en las construcciones románicas realizadas en torno a estas últimas décadas del siglo XII sobre todo debido al fuerte influjo que, sobre todo en área ourensana, realizó el potente obrador de la iglesia del monasterio cisterciense de Santa María de Oseira que ya se encontraba activo desde el año 1185. Su presencia en el taller de Ambía se hace más evidente por la aparición en dos de los capiteles de los pilares interiores de un tipo ursariense muy característico: el de las hojas muy delgadas y planas que cubren el cesto completamente en dos planos superpuestos y que encontramos, por ejemplo, en la cara oeste del cuarto pilar sur o en la cara sur del segundo pilar, también de la zona sur. En el siguiente pilar, en la cara este, nos encontramos con un buen ejemplo de la circulación de modelos en un capitel cuyo cesto plano aparece recorrido, no ya por un entrelazo, sino por una simple cinta plana que se prolonga en la parte superior para

formar las volutas angulares. Es un tipo que, con diferentes variantes, aparece en Oseira pero que también encontramos en las partes bajas de los primeros tramos de la nave principal de la catedral de Ourense que se estaba también construyendo en estas últimas décadas del siglo XII.

Donde siempre se ha visto con más claridad la influencia de este taller ourensano fue en el tornalluvias de la fachada occidental que es el resultado de la adaptación de las cornisas del tejado de la catedral ourensana a este elemento propio de las portadas románicas. Las hojas carnosas, los cuadrifolios y los botones centrales con puntos trepanados se encuentran de hecho en las cobijas y metopas de dichas cornisas ourensanas pudiéndose establecer, de hecho, los paralelos más convincentes con las que se encuentran en el muro occidental del transepto sur, donde un maestro ourensano copia los modelos realizados por los escultores de filiación mateana de las partes orientales de dicho transepto.

En unas fechas más avanzadas, en torno al año 1200 o incluso en sus décadas iniciales, debieron de realizarse los capiteles del triforio donde la tendencia a la esquematización y a la simplificación de las formas, que ya se intuía en las partes bajas, se hace más evidente. El influjo cisterciense se hace más patente y se eligen modelos en los que las hojas pueden ser, o bien muy grandes y lisas, o bien delgadas y terminadas en punta pero en los que el denominador común es un escaso relieve que apenas se separa del bloque. Solo en dos capiteles de los últimos tramos de este cuerpo alto se puede encontrar figuración. En el capitel doble del triforio sur la escena se despliega por la superficie lisa de ambos cestos. En la parte superior, ocupando el espacio tradicionalmente reservado a las



Capiteles de las naves

volutas, se sitúan una serie de tres cuadrúpedos en fila que se dirigen hacia el lateral que mira a la nave central donde aparece un hombrecillo que apoya sus pies en el astrágalo y que sostiene una lanza con sus manos en ademán de luchar contra las bestias que lo acechan. Es una escena cinegética para la que se pueden rastrear modelos en la catedral de Ourense, tanto en los capiteles del interior como en las comentadas cornisas del exterior. Sin embargo, el estilo se aleja bastante de estos modelos ya que las figuras, aunque tienen un volumen considerable, carecen de proporciones y el modelado es bastante sumario y carente de detallismo. El autor de este capitel también debió de realizar otro, situado en el mismo tramo del triforio norte, en el que, con el mismo estilo, labró una sirena pájaro cuya larga cola remata en una flor en forma de botón. Las sirenas pájaro son particularmente frecuentes en los capiteles figurados desde las últimas décadas del siglo XII sobre todo debido a la difusión de los talleres de filiación mateana para los que fue un tema particularmente querido. Así encontramos numerosos ejemplos en la catedral de Ourense, sobre todo en la zona del transepto, y también en algún capitel de la abacial de Oseira, ambos edificios, como vimos, muy en relación con el taller de Xunqueira de Ambía.

También entre 1200 y 1220 habría que datar los rosetones, donde aparecen motivos tardíos de nuestro románico como el zigzag de los anillos exteriores que encontramos, por ejemplo, en la cercana iglesia alaricana de Santa María de Vilanova también fechada en torno al año 1200. Otro de los motivos es el toro cubierto por ovas y flechas que no es otra cosa que el resultado de la evolución y esquematización de las grandes hojas y cuadrifolios que aparecían en obras mateanas



como el arco exterior del Pórtico de la Gloria de la catedral compostelana. De ahí pasó al arco intermedio de la fachada principal de la catedral de Ourense, edificio que actuó de difusor por el entorno ourensano donde encontramos el motivo en ejemplos como el citado rosetón de Santa María de Vilanova o el de la fachada principal de la, también cercana y contemporánea, iglesia de Santa Mariña de Augas Santas.

En el que se abre sobre el ábside principal encontramos también el motivo, cuando menos curioso, de la serie de rollos cuyos frentes, ligeramente rehundidos, se decoran con pequeños cuadrifolios. Se trata de un tema de fuerte tradición prerrománica que, en el entorno de Xunqueira de Ambía, podemos encontrar en San Miguel de Celanova o Vilanova dos Infantes. En época románica el motivo continuó siendo utilizado como decoración de mochetas y canecillos pero su aplicación a arquivoltas y rosetones se detecta en estos primeros años del siglo XIII en esta misma zona geográfica en las portadas de la iglesia de Santiago de Allariz y en el rosetón de la fachada principal de Santa Mariña de Augas Santas. Estos detalles demuestran sino la circulación de un mismo taller por el área alaricana a principios del siglo XIII, al menos sí los intercambios artísticos entre los diferentes obradores de la zona.

En esta última fase de la construcción se realizaron también las cornisas de los muros norte y sur donde encontramos rasgos inequívocos del arco cronológico en el que nos estamos moviendo como las bolas que festonean la cornisa o los canecillos con hojas carnosas de ejes perlados de raigambre mateana, o con cabezas de formas estilizadas y modelado seco como las de las figuras que veíamos en los capiteles del falso triforio.



*Fachada oeste
del monasterio*

Las acróteras que coronan los contrafuertes de la fachada principal pertenecen también a esta fase de la construcción y, a pesar del deterioro que presentan al haber estado expuestas a las inclemencias del tiempo durante más de ocho siglos, su composición nos habla de un maestro que domina a la perfección el bulto redondo y el formato monumental. De hecho, sabe realizar una escultura para ser contemplada desde múltiples puntos de vista y que su temática sea reconocida en todo momento. El tipo de león y la desenvoltura de las composiciones invitan a pensar que debieron de haber sido realizados por uno de los escultores de filiación mateana que trabajan en el amueblamiento de la iglesia en estos mismos años.

EL PRIORATO

El edificio del antiguo priorato de canónigos de san Agustín se encuentra pegado a la iglesia aprovechando un terreno llano, en la parte meridional, convenientemente elegido para las viviendas de los religiosos por encontrarse en la zona más soleada y seca. A pesar de las importantes reconstrucciones de las que fue objeto, tanto en el claustro como en las estancias anexas todavía son reconocibles abundantes restos de su estructura románica. Paseando por las crujías del claustro, alrededor del cual se organizan las diferentes estancias, nos daremos cuenta que los muros, contruidos con reacios sillares de formas y proporciones similares a los de la iglesia, son de época románica. De hecho, en el muro de la crujía sur se conserva una puerta de clara factura románica. Aunque de carácter claramente funcional, no dejó de dársele un cierto tratamiento estético con medios puramente archi-

tectónicos. Un arco de medio punto sin impostas se abre en el grueso del muro y da paso, en su interior, a la puerta adintelada cuyo tímpano, formado por varios sillares, debió de ser reducido en su altura con posterioridad. En este mismo muro todavía son visibles un par de ventanas que iluminarían estas estancias y que, claramente, debían de situarse por encima del nivel del tejado del antiguo claustro románico. Son unas sencillas aberturas con arco de medio punto sin ningún tipo de decoración. En el muro oriental se abre una nueva puerta de dimensiones y diseño similares a la anterior y, en la parte más cercana a la iglesia, nos encontramos con un muro con claras muestras de haber sido intervenido pero en el que todavía son visibles los restos del acceso a la antigua sala capitular. En este tramo de muro se aprecian las roscas de cinco arcos de medio punto, dos a cada lado del central, que tiene más luz, y que, como ahora, daría acceso a la sala. Estos debieron de descansar sobre capiteles geminados de los que todavía son visibles algunos de los cimacios embutidos en el muro. La estructura columnada se asentaría sobre un bancal, que se puede reconocer, en la parte baja, por el remate de su ángulo superior en forma de bocel.

El actual claustro es una obra plateresca mandada construir por el prior Alonso de Piña (1500-1529) pero que, en una atenta observación, denuncia su realización sobre el antiguo bancal construido para asentar las arquerías del claustro románico original. Se trata, de hecho, de un ancho basamento con unas características similares a la de otros claustros contemporáneos y que, más concretamente, se podría poner en relación con el claustro de la colegiata de Santa María la Real de Sar en Santiago de Compostela, un edificio, como vimos, íntimamente ligado a la construcción de Ambía. Con-



Claustro

cretamente llama la atención la forma de rematar sus perfiles que se decoran con un ancho bocel seguido de un listel liso. En los ángulos del claustro, y en los accesos al patio interior, este bocel aparece incluso en sentido vertical suavizando la intersección entre las diferentes pandas.

En el centro del patio se encuentra hoy la pila de la antigua fuente del claustro que, después de diversas vicisitudes, volvió a su emplazamiento en los años noventa del pasado siglo. Se asienta sobre una base cilíndrica cuya superficie se anima con tres gruesos bocelos. La copa, realizada con un único bloque de granito, está cubierta de gallones que decrecen en anchura según se acercan a la parte baja. Estos tienen su eje central marcado en relieve y rematan en forma puntiaguda como si quisiesen evocar grandes hojas. Sobre ellos, una fila de finas bolas da paso al borde formado por un listel y un grueso bocel angular. Esta pieza de Xunqueira de Ambía es el epígono de la serie de pilas gallonadas inaugurada en 1122 por la fuente que se situó ante la puerta norte de la catedral de Santiago y que se convirtió en cabeza de serie para otras como la del claustro de Santa María de Sar o la de Santa María de Cambre. En el caso de Xunqueira nos encontramos con una cita de este modelo prestigioso pero en la que el maestro que la realizó, ya en el siglo XIII, dio un paso más allá al añadirle la decoración superior de bolas y, sobre todo, al convertir los abstractos gallones en gruesas hojas, muy similares a las de alguno de los capiteles del interior de la iglesia. Una decoración vegetal que, por otro lado, se ajusta muy bien tanto al espacio para el que fue realizada —el patio de un claustro que estaría, como hoy, lleno de plantas y árboles— como a su lectura simbólica, una evocación del *hortus conclusus*, o Paraíso terrenal, que todo claustro medieval quiere evocar ya que se



Pila del claustro

trata de un remanso de paz y meditación para la comunidad religiosa que habita el monasterio.

En el exterior del edificio, y a pesar de las sucesivas transformaciones que ha sufrido a lo largo de la historia, se pueden observar abundantes estructuras y elementos de época románica. El muro occidental medieval ha sido sustituido por una fachada contemporánea que da acceso a las oficinas del ayuntamiento de Xunqueira de Ambía. Sin embargo, en el muro que entronca con la fachada de la iglesia se ha conservado una interesante portada románica que, por su privilegiada situación, cabe pensar que hubiese dado paso a la antigua portería. Está formada por dos arquivoltas cada una de las cuales se compone por un grueso bocel angular seguido de dos mediascañas. Nacen de unas impostas molduradas que

dan paso a las jambas. Estas son abocinadas y albergan a dos columnas en cada lado escoltadas por boteles que matan los ángulos de la estructura arquitectónica interna. Los fustes son monolíticos y tienen capiteles vegetales cuyas hojas muestran una abstracción y un relieve tan sumario que lleva a situar la construcción de esta portada en el primer tercio del siglo XIII en un momento en el que la plástica cisterciense, que supone el final del románico y los inicios del gótico, está plenamente extendida entre los talleres locales. Las mismas fechas tardías se podrían aducir para los restos visibles en el muro oriental que, aunque visiblemente reconstruido, conserva la cornisa original cortada en caveto y sostenida por potentes canecillos en los que predominan las formas abstractas y geométricas.

EL PALACIO PRIORAL

En la parte oriental del conjunto monumental de la colegiata de Xunqueira de Ambía se abre un hermoso patio que todavía hoy los vecinos conocen con el nombre de "palacio" ya que aparece delimitado, por el lado oeste, por el edificio monacal y, por los lados sur y este, por un edificio en forma de L que fue originalmente la casa del prior. Este Palacio Prioral fue una obra de los siglos XII y XIII aunque fue muy reformado en 1529 por el prior Alonso de Piña y en 1594 por el prior Martín de Córdoba y, de nuevo, rehecho en 1853 para convertirlo en casa rectoral de la parroquia. El edificio medieval tenía esta misma planta y sus dependencias se organizaban en dos pisos, conservándose todavía buena parte de su estructura realizada con buenos bloques de granito como los de la iglesia y las estancias que rodean el claustro. Las mochetas que se aprecian a media altura, tanto en su fachada como en la del priorato, han llevado a suponer que, originalmente, habría existido una estructura porticada de madera que habría funcionado como claustro de la Hospedería.

La reciente restauración llevada a cabo en el edificio en el año 2008 arrojó, además, algunos testimonios escultóricos interesantes. De entre ellos, destaca la mocheta de una ventana decorada con una cabeza humana de gran volumen y con una melena corta de rizos acaracolados que responde a la perfección a los estilemas del taller de filiación mateana que, como vimos, trabaja en la colegiata a principios del siglo XIII. En la misma restauración se han identificado, además, un buen número de marcas de cantero románicas, y varios grafitis. Uno de ellos representa una figura humana y los otros dos son tableros de juego de Alquerque.

EL MOBILIARIO LITÚRGICO

La colegiata de Xunqueira de Ambía ha conservado un inusitado conjunto de piezas románicas y tardorrománicas que pertenecieron al amueblamiento original de la iglesia. De las cinco aras románicas que hemos podido reconocer en la

colegiata, solo una de ellas se encuentra descontextualizada en el claustro. Se trata de una pieza granítica cuyos frente y laterales rematan en una moldura en caveto y en cuya parte superior todavía se aprecia el receptáculo cuadrado en el que se depositarían las reliquias en el momento de su consagración. Las otras cuatro aras todavía siguen en uso en el interior de la iglesia. Si retiramos los frontales barrocos de los ábsides laterales nos encontraremos con que los antiguos altares fueron conservados en su interior. En el de la epístola encontramos una pequeña ara con perfiles en caveto y sostenida por un pié, también románico, formado por una columna monolítica de sencillo capitel y basa ática. En el ábside del lado del evangelio el ara conservada es de mayores dimensiones aunque de semejantes características y con un pie que, a todas luces, es posterior. En la nave de la epístola, en el segundo tramo, una nueva ara románica de perfil en caveto sirve de base para un retablo renacentista. En este caso aparece sostenido por un pequeño pilar prismático y por una gruesa columna cuyo capitel, de formas geométricas muy estilizadas, denuncia ya una cronología tardía. Por último, en la capilla bautismal, el retablo neogótico que la preside se apoya sobre una nueva ara románica que, en su parte trasera, se apoya en un muro macizo mientras que, en la parte frontal, lo hace sobre dos columnas con sencillos capiteles vegetales.

La actual ara del altar mayor es una obra contemporánea que imita estos modelos pero que se asienta sobre dos pares de columnas labradas, cada una en un único bloque de granito. En cada una de ellas, un plinto rectangular da paso a las basas áticas de potentes boteles que dan paso a un corto fuste cilíndrico sobre el que aparecen los capiteles que comparten el ábaco y que se decoran todos ellos con unas estilizadas hojas de factura bastante sumaria que denuncia una fecha avanzada del siglo XIII. Aunque estas dos piezas formen parte hoy del altar mayor, lo más probable es que hubiesen sostenido otro de los altares de la iglesia ya que lo más lógico es pensar que el altar mayor original hubiese estado soportado por unos pilares decorados de los cuales se ha conservado uno que hoy hace las funciones de ambón. Se trata de una pieza prismática que, por sus características debió de soportar el ángulo derecho del altar románico. De hecho en su cara izquierda todavía se aprecia una hendidura vertical donde debería de insertarse el primitivo frontal de altar. El envés aparece liso pero las otras dos caras están articuladas mediante sendos arcos de medio punto decorados con bolas. Sobre ellos todavía se distinguen, aunque muy desgastadas, unas microarquitecturas de remates almenados. Estos arcos crean un espacio "habitado" por la figura de un efebo. La mano derecha la dispone sobre el pecho mientras que con la izquierda se apoya en la columna del ángulo. Viste una larga túnica que deja a la vista los pies descalzos. Sobre ella lleva un manto que, recogido por su brazo izquierdo, forma unos profundos pliegues sobre el frente de la figura. Esta se sitúa cómodamente en el espacio que ocupa ya que, aunque la parte baja de su cuerpo y sus pies parecen avanzar lateralmente, su torso y su cabeza se giran hacia



Mesa del altar mayor

el frente y su cabeza se asoma sobresaliendo del bloque que lo enmarca. Esta tiene un rostro con unas facciones que, a pesar del desgaste superficial que presenta la pieza, son bastante naturalistas y proporcionadas. De hecho, en su boca se atisba una sonrisa que humaniza la figura. Su pelo se compone con una serie de rizos acaracolados cuyo volumen crea abundantes efectos de claroscuro sobre la superficie. Podría pensarse que se trata de la representación de un ángel si pensamos que la decoración en forma de concha que se aprecia tras la figura y bajo los arcos fuesen sus alas. Sin embargo, si atendemos a las representaciones estilísticamente y cronológicamente relacionadas con esta nos daremos cuenta de que, en ningún caso, las alas de los ángeles se representan de este modo sino con una sucesión de filas de plumas. Se trata, por lo tanto, de una representación de un acólito, una figura auxiliar, tanto en la realidad diaria de la liturgia eucarística, como en la realidad simbólica del mueble, esta última idea plasmada en el hecho de sostener el altar del Sacrificio. Estilísticamente, la pieza se puede relacionar con el taller de filiación mateana que trabaja en la colegiata de Xunqueira de Ambía en el entorno del año 1200 y que debe de llegar a través de la catedral de Ourense. El recurso a las microarquitecturas, las cuidadas proporciones de la figura, su movimiento dentro del marco, los paños naturalistas y, sobre todo, el pelo de rizos acaracolados y la sonrisa de su rostro así lo atestiguan.

El altar mayor del que debió de formar parte esta pieza debió de estar guarnecido, además, por un retablo realizado también en granito. Se conserva, de hecho, en la colección lapidaria de la colegiata, un gran fragmento del mismo que permite hacernos una idea de su envergadura. La pieza tiene forma pentagonal y le falta buena parte de su lado derecho. La base, que iría colocada directamente sobre la parte trasera del altar, tiene una ancha franja decorada con un entrelazo geométrico. Sobre ella se alzan una serie de arcos sobre co-

lumnas que van creciendo en altura desde el lateral izquierdo hacia el centro adaptándose a la inclinación de la parte superior. Actualmente solo conservamos siete arcos de los doce de los que debió de constar inicialmente. Bajo cada arco se abre una profunda saetera moldurada y en las enjutas de cada uno se aprecia una construcción encastillada que también dispone de una pequeña ventana que sigue la misma tipología mencionada. Enmarcando esta arquería, una cornisa se decora con una sucesión de hojas trilobuladas. El ángulo izquierdo de la pieza hoy se encuentra fragmentado, pero un dibujo del año 1980 de S. Moralejo muestra claramente que presentaba en esta zona una torrecilla en forma de castillo similar a los que se labraron entre los arcos y en el tenante de altar que acabamos de tratar. Esto llevó al insigne medievalista a proponer una lectura para este retablo según la cual la arquitectura reproducida en el frontal representaría una ciudad, concretamente la Jerusalén Celeste cuyas doce puertas no se cerraban ni de día ni de noche (Ap. 21. 25). La pieza se ha puesto acertadamente en relación con el retablo pétreo de Santo Estevo de Ribas de Sil (ca. 1220) en cuyo revés encontramos la misma decoración de arquerías en forma de ventana de la pieza de Xunqueira. Su relación va más allá de lo puramente formal ya que en el caso de Ribas de Sil la identificación de esta arquitectura con la apocalíptica Jerusalén es más clara al haberse representado en su cara frontal un apostolado que tanto en los textos de los Beatos como en otras exégesis medievales del Apocalipsis fueron interpretados como las doce puertas de la ciudad santa celestial. El referente inicial tanto para la representación icónica de Santo Estevo como para la anicónica de Xunqueira de Ambía es el retablo argenteo que el arzobispo Diego Gelmírez (1100-1140) regaló en el año 1133 a la catedral de Santiago de Compostela y en el que, en un marco también de forma pentagonal, se presentaba un apostolado bajo arcadas presidido por Cristo como alegoría de la Jerusalén Celeste.



Tenante de altar

Teniendo en cuenta este precedente, la pieza de Ambía, al igual que la de Ribas de Sil se nos presentan como la "traducción" pétrea de este tipo de objetos suntuarios realizados en plata dorada y guarnecidos con esmaltes que solo se podían permitir las saneadas economías de los grandes monasterios y catedrales y que centros de menor importancia, como la canónica de Xunqueira de Ambía, realizaban en un material más económico como era el granito local. Un material que, eso sí, se presentaría enriquecido con la consabida policromía de la que no conservemos restos en la pieza comentada pero con la que se trataría de emular la riqueza de modelos prestigiosos como el de la catedral compostelana.

Por lo que respecta a la pila bautismal del templo, esta se conserva en la capilla de originaria estructura románica situada al norte del templo. Se encuentra embutida en la pared y presenta una copa formada por gajos ondulados que la dan movimiento a la superficie. Se sienta sobre una base troncocónica en la que una franja decorada con flores aparece escoltada por dos toros que dan paso a la base y a la copa respectivamente. Su adscripción cronológica resulta dificultosa aunque sus rasgos estilísticos son de progeie románica.

SEPULCROS

El celo de la comunidad de canónigos de Xunqueira de Ambía y de alguno de sus priores hizo que hayan llegado hasta nosotros los sepulcros de los nobles fundadores del monasterio, Gonzalo Froila y su mujer Ilduara. Es lógico pensar que este mismo celo fue el que propició que se trasladasen desde el antiguo oratorio hasta la nueva iglesia románica. En 1572, Ambrosio de Morales vio los sepulcros en la sala capitular, un ámbito, además, muy adecuado para su conservación por ser donde se reunía la comunidad monacal a la que ellos habían dado origen en el siglo x. Dice concretamente que "los fundadores están en el Capítulo en tumbas lisas", refiriéndose sin duda a los sencillos sarcófagos sin yacente ni grandes figuraciones que hoy se conservan en el claustro. Fue el prior Martín de Córdoba (1594-1620) quien las situó en los lugares que hoy ocupan, la de Gonzalo bajo un arcosolio en el muro meridional de la iglesia y la de Ilduara en la panda este junto a la pared de la antigua sala capitular. Ambos tienen yacija prismática cubierta por una simple losa labrada a dos aguas. Mientras que en el de Ilduara encontramos únicamente labrada una A alusiva a su nombre en las variedades de "Aldara" o "Aldonza", en el de su marido se labró, en la yacija, un escudo en cuyo interior se ven dos aves, y en la tapa, una larga espada que alude a su condición de noble caballero. Teniendo en cuenta que el testamento de ambos data del año 997 tendríamos que datar la realización de sus sepulcros en torno al año 1000 o como mucho a principios del siglo xi cuando todavía persistía la utilización de esta tipología de enterramiento.

De gran interés es también otro de los sepulcros conservados en el claustro, concretamente en un gran arcosolio

situado entre dos de los contrafuertes del muro sur de la iglesia, al lado del ya comentado de Gonzalo Froila. Su yacija es totalmente lisa pero la tapa se labró con un soberbio yacente a tamaño natural. La figura se representó de forma muy naturalista, como un durmiente, con los brazos sobre el pecho, los pies ligeramente caídos hacia los lados y con la cabeza recostada sobre una almohada y ligeramente vuelta hacia la izquierda para que su rostro fuese perfectamente visible por el espectador. Este tiene unos rasgos naturalistas y su barba corta remata en rizos acaracolados al igual que su cabellera. Viste una túnica de mangas ajustadas, visible en su brazo derecho y sobre ella, un brial con una sencilla cenefa lisa que marca el cuello, el cierre central y los hombros. Sobre ella se echa un manto que cubre solo el hombro, se supone rodea la espalda del difunto, para ser luego recogido por el brazo izquierdo y caer formando gruesos pliegues. Tanto la colocación asimétrica de este manto como los pliegues que forma evocan la indumentaria romana propia de las clases sociales más altas. Este uso, traspasado a esta escultura funeraria y seguramente de forma consciente, no hace más que marcar de una forma visual la posición social del difunto haciéndola perdurar. Aunque ninguna inscripción identifica al personaje, debe de tratarse de algún noble ya que sus vestiduras no solo no concuerdan con las de un religioso, que se solían representar con ropajes litúrgicos sino que, además, en su calzado se representaron las espuelas propias de un caballero. Estilísticamente, se trata de una obra de gran calidad que habría que relacionar con los yacentes del Panteón Real de la catedral de Santiago de Compostela. El naturalista giro de la cabeza que rompe la frontalidad, el rostro de gesto plácido y facciones realistas, la melena y la barba cortas de rizos acaracolados, los paños de pliegues abundantes que se aplanan por su peso, el hecho de recoger su manto con los brazos en un gesto muy natural, la mano, sobre el pecho, los pies apoyados sobre un supedáneo pero caídos hacia los lados, son todos ellos rasgos que encontramos en el yacente que S. Moralejo identificó como del rey Fernando II y que fue realizado hacia 1210-1215 por el taller mateano que entonces trabajaba en la obra de la catedral. Esta talla funeraria de Ambía se nos presenta, por tanto, como la recepción más inmediata, fuera de la propia Compostela, de los yacentes del Panteón Real y una de las primeras representaciones figuradas del muerto para un sepulcro en Galicia. Precisamente, el gran impacto que debió de causar el sepulcro real explica que un noble local hubiese querido emular ese modelo prestigioso eligiendo ese espectacular formato de sepulcro con yacente y, además, a un escultor de la misma formación artística con el que asegurarse un resultado óptimo. De hecho, su realización no debería de alejarse mucho de la de su referente compostelano coincidiendo, además, con la presencia del taller de filiación mateana y ourensana trabajando en la colegiata.

Desconocemos el lugar que ocupó originalmente este sepulcro y que, seguramente, no era el actual. En las fechas en las que fue realizado parece difícil que la comunidad ca-

nonical hubiese admitido el enterramiento de un laico en su claustro regular. Aunque entra totalmente en el dominio de la conjetura no es del todo disparatado pensar que hubiese podido estar en el interior de la iglesia o, más probablemente, en la capilla del ángulo noreste que, como vimos, tiene un origen románico y además, como la talla, de las primeras décadas del siglo XIII. Desgraciadamente, en el estado actual de las investigaciones documentales sobre la colegiata, es difícil definir la función original de esta capilla. Para su finalidad funeraria solo tenemos el sugerente parangón con la capilla de San Andrés de la abacial de Oseira y el recuerdo popular de que dicho espacio había sido un osario. Lo cierto es que en el siglo XVI en la iglesia abundaban los sepulcros por lo que el prior don Martín de Córdoba los mandó retirar. Nuestro sepulcro debió de acabar entonces en la antesacristía donde todavía se encontraba en el año 1900 cuando lo vio A. Vázquez Nuñez. Desconocemos en qué momento se trasladó al claustro pero todo apunta a que fue en época reciente, quizás en alguna de las restauraciones que se llevaron a cabo en la iglesia y en el claustro. Por un lado, el arcosolio es excesivamente grande para el tamaño de la yacija y sus dovelas parecen remontadas y, por otro, su decoración con un baquetón angular y dos escocías salpicadas de sencillas hojas lisas, pertenece a un ambiente artístico posterior al sepulcro. Al mismo ambiente del sepulcro sí pertenece, sin embargo, la figura angélica que vemos encastrada en el arcosolio a modo de clave. Se trata de un ángel cuyo cuerpo se adapta al marco arquitectónico al situar su cuerpo en el intradós del arco mientras que, desde los hombros, se dobla para mostrar su cabeza sobre la rosca. Su rostro, imberbe, de rasgos finos, cuidados y proporcionados, está enmarcado por una cabellera cuyos mechones rematan en unos característicos rizos acaracolados. Tras la cabeza, se percibe un nimbo perfilado con un bocel y, tras el cuerpo, las alas que también se adaptan al bloque ocupando el escaso espacio libre a ambos lados de la figura. Se viste con una túnica que deja a la vista sus pies desnudos antes de formar abundantes pliegues sobre sus pantorrillas. Se cubre también con un manto que lleva sobre los hombros y que trasluce sus brazos ocultos bajo él. Con este mismo manto arropa la figura de un niño que viste una larga túnica que es visible solo en su parte baja. Sus rasgos faciales son muy similares a los del ángel pero su rostro transmite una mayor serenidad debido a la posición frontal, impresión a la que contribuye su gesto de juntar las manos sobre el pecho en actitud de oración. El acabado de las dos figuras ha sido muy cuidado, desde el fino pulimentado de los rostros hasta los detalles de alas y pliegues, pasando por la policromía de la que quedan abundantes restos sobre la superficie, sobre todo de ocre dorado y rojo. Claramente se trata del tema del ángel psicopompo que transporta el alma del difunto, representada esta por la figura del niño al que arropa con un gesto protector. Aunque se trata de un tema iconográfico con una larga tradición en el arte cristiano, los precedentes inmediatos para esta representación se encuentran en el Pórtico de la Gloria, concretamente en



*Arcosolio funerario con
sepulcro de un caballero*

Detalle del yacente



Ángel situado en la clave del arcosolio funerario



los ángeles que transportan las almas de los salvados desde los arcos laterales al central y también en los astróforos de la cripta del mismo Pórtico o en el ángel que culmina la bóveda del presbiterio de la catedral de Ourense. Lo que se ha hecho en el caso del psicopompo de Ambía es una adaptación de este tema a la tipología de arcosolio sepulcral de forma que se establece una continuidad de lectura entre la parte baja o terrenal donde está la representación "real" del difunto y la

parte alta o celestial donde está la representación simbólica de su alma transportada al más allá. En estos inicios del siglo XIII en los que comenzaba a desarrollarse el arte funerario la aparición de este conjunto supone una experiencia incipiente y primeriza dentro de esta tipología que en pocos años llegará a desarrollar complejos programas iconográficos. Estilísticamente responde a las premisas del arte mateano de principios del siglo XIII incluso en detalles como el giro de la cabeza que

es el mismo de los ancianos músicos del arco central del Pórtico de la Gloria o, por poner otro ejemplo más cercano, el comentado ángel con el disco solar del presbiterio ourensano.

CÁLIZ

Del ajuar litúrgico medieval que seguramente debió de poseer la colegiata de Santa María se conserva únicamente en su tesoro un cáliz de plata sobredorada de gran belleza. Tiene unas dimensiones considerables ya que mide 21 cm de alto siendo los diámetros de su copa y de su pie 17 cm y 14,5 cm, respectivamente. La copa es muy abierta y su lisa sencillez contrasta con el astil que la une al pie. Este está formado por un grueso nudo en el que se representaron seis águilas de alas desplegadas inscritas en círculos y cuyas posiciones son bastante variadas a pesar del escueto espacio al que se tienen que adaptar sus cuerpos. Ocupando las enjutas dejadas por los círculos se labraron unas palmetas que se repiten, aunque en una escala menor, en los dos anillos que hacen de transición entre el nudo y el astil. El pie es troncocónico y de base circular y en él la decoración labrada que tanto hace destacar el nudo se cambia por otra simplemente grabada que consiste en una serie de lóbulos cuyas intersecciones se marcan mediante unas palmetas de puntas dobladas. En estas hay una consciente alternancia de dos modelos diferentes que solo se interrumpe por la aparición de una cruz de brazos flordelizados que parece querer potenciar esa parte del cáliz como la principal. En el borde inferior, la decoración vegetal da paso a la geométrica ya que todo el listel se decora con una serie de cruces de brazos romboidales lisas que se distribuyen uniformemente sobre una labor de punteado que rellena el fondo.

En el revés del pie encontramos una inscripción conmemorativa en la que el donante, un canónigo de Xunqueira de Ambía llamado Juan Pérez, afirma que lo encargó a mayor honra de la Virgen María patrona de la iglesia:

HVNC : CALICEM : FIERI : FEC(I)T : DOM (INUS) : IOH(A)N(NE)
S : PETRI : CANONICUS : IVNCARIE : AD : HONOREM : B(EA)TE :
M(ARIE)

El cáliz responde a una tipología claramente románica cuya factura cabría adscribir a un taller compostelano de donde también salieron otros ejemplos gallegos como el cáliz del tesoro de san Rosendo, procedente de Celanova y hoy custodiado en el Museo de la catedral de Ourense. Sin embargo, aunque parte del esquema plenamente románico de la mencionada pieza rosendiana, ya que conserva ideas como el nudo decorado como protagonista y unión entre la copa y el pie, y técnicas como la combinación de cincelado y grabado, hay otras características que invitan a situarlo en un avanzado siglo XIII. De hecho, el astil se alarga considerablemente y la copa se abre mucho perdiendo la forma semiesférica tan típica de los siglos anteriores pero que ya se aprecia en una obra datada en



Detalle del cáliz (Foto: Miguel Ángel González García)

el siglo XIII como el cáliz de Caaveiro custodiado en el Tesoro de la catedral de Santiago. Por otro lado, y si bien conserva la idea de decorar el pie con lóbulos incisos, evita colocar la inscripción dedicatoria en el exterior por lo que esta pierde el protagonismo que tenía tanto en el mencionado cáliz de san Rosendo como en otros ejemplos como el de O Cebreiro que se pueden situar cómodamente en pleno siglo XII.

La inscripción, a pesar de no dar una fecha para la donación del cáliz a la iglesia de Xunqueira de Ambía, sí nos da un dato precioso que confirma una datación en el último tercio del siglo XIII para esta importante pieza. Sabemos que un Juan Pérez fue prior de los canónigos de Ambía en torno al año 1294 por lo que si, en el momento de la donación, Juan Pérez era simplemente *canonicus*, tal y como se afirma en la inscripción, el cáliz debió de ser realizado unos años antes, cuando este todavía no había alcanzado la dignidad prioral.

Texto: VNF - Fotos: VNF/PLHH- Planos: ALA

Bibliografía

- AMADO ROLÁN, N., BLANCO-ROTEA, R. y GARCÍA RODRÍGUEZ, S., 2008, pp. 149, 154, 169; AMADO ROLÁN, N., BLANCO-ROTEA, R. y GARCÍA RODRÍGUEZ, S., 2009, pp. 496-497; BARROS GUEDE, J., 2004, pp. 31-34, 54-56, 71-72; BOLGAR, R. R., 1977, 124-125 y 197; CASAL CHICO, C., 2014, pp. 498-509; CASTILLO LÓPEZ, Á. del, 1928, p. 205; CASTILLO LÓPEZ, Á. del, 1980, II, pp. 918-919; CASTILLO LÓPEZ, Á. del, 1987, pp. 239-240; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. y NODAR FERNÁNDEZ, V., 2010, p. 625; CASTRO

FERNÁNDEZ, M. B., 2010, pp. 385-387; CATÓN, M. P., 1996, pp. 9-11 y 36; CHAMOSO LAMAS, M., GONZÁLEZ, V. y REGAL, B., 1973, pp. 249-274 y 402; CHAO CASTRO, D., 2005, p. 551; CEBRIÁN FRANCO, J. J., 1997, pp. 105-106; CRESPO POZO, J. S. 1967, pp. 97-108. D'EMILIO, J., 1991, pp. 85-87; ESTEBAN CHAPAPRÍA, J. y GARCÍA CUETOS, M. P., 2007, pp. 404-409; FERNÁNDEZ ALONSO, B., 1905, II, pp. 329-333; II, pp. 331-332; GÓNZÁLEZ GARCÍA, M. A., 1974, XXX, pp. 215-219; GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. 1989, pp. 34-35; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., 2009, pp. 108-111; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 2004, I, p. 187; MORALEJO ALVAREZ, S., 2004, I, pp. 75-76; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 2004, II, pp. 177-178; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2009, pp. 20-23; PÉREZ RODRÍGUEZ, F. J., 2008, pp. 256-257;

PITA ANDRADE, J. M., 1954, 35-42, 49-62; PITA ANDRADE, J. M., 2000, pp. 121-140; PLACER, G., 1938, pp. 420-421; RIVAS QUINTAS, E., 2011, pp. 51-57, 60-67, 78-80; SÁ BRAVO, H., 1972, vol. I, pp. 116-120; SACO CID, J. L., 1990-1991, pp. 277-281 y 286-287; VALLE PÉREZ, J. C., 1974, pp. 92-93; VALLE PÉREZ, J. C., 1982, I, 104-107, 123-126. VALLE PÉREZ, J. C., 1984a, pp. 298-303; VALLE PÉREZ, J. C., 1988, p. 133; VALLE PÉREZ, J. C., 1990, pp. 47-48; VALLE PÉREZ, J. C., 1997, pp. 51-104; VALLE PÉREZ, J. C., 2003, p. 78; VÁZQUEZ NÚÑEZ, A., 1900, pp. 297-298 y 300; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1990, pp. 28-31, 33-36; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1993, X, pp. 139-163 y 412-415.