

La escultura románica en la provincia de Pontevedra

Rocío Sánchez Ameijeiras

“De ninguna manera considero justo el pasar en silencio esto, puesto que persistiendo en la grandeza del cuidado pastoral, al recorrer visitando los señoríos e iglesias de su diócesis como corresponde a un buen pastor, en todo su obispado que él (Diego Gelmírez) recorría con frecuencia, no pudo encontrar lugares adecuados para celebrar los divinos oficios a causa de la excesiva oscuridad de los vetustos edificios. Por ello reconstruyó la iglesia de Santiago de Padrón... También en el territorio de Salnés arrancó de manos laicas la villa regia llamada Gogilde, desolada y abandonada por falta de labradores, y que había cubierto por completo una densa y espesa maleza. Y para cultivarla llevó allí rápidamente a sus propios campesinos. En las proximidades de esta villa, por medio de una sentencia legal ante el piadosísimo conde Raimundo, liberó justamente de la insaciable codicia de unos caballeros la iglesia de Santa María de Alba y, después de consagrarla siguiendo las leyes, la restituyó al juro de la iglesia” (H. C., pp. 116-117).

El autor del capítulo XII del Libro I de la *Historia Compostelana* presenta el celo pastoral de Diego Gelmírez (1100-1140) con una fraseología restauradora y civilizadora en la que se advierte el esfuerzo del prelado por hacerse con el dominio de iglesias y monasterios de su diócesis, iglesias y monasterios que, siguiendo el régimen tradicional, solían concentrarse bajo el patronazgo de señores laicos (FLETCHER, 1978, pp. 159-74; FRAMIÑÁN SANTAS, 2005; D'EMILIO, 2007, p. 21; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 2010). El ejemplo de Santa María de Alba (Pontevedra), donde, gracias a la ayuda del Conde Raimundo, el entonces todavía obispo logra hacerse con el patronato de la iglesia, puede entenderse como el modelo de actuación pastoral que caracterizó su prelatura. A pesar de la exageración laudatoria a que obliga el género biográfico, uno de los géneros literarios que confluyen en la *Historia Compostelana*, existe constancia arqueológica de la veracidad de la noticia de la consagración de la iglesia de Alba en 1105 (FILGUEIRA VALVERDE, 1982, pp. 60-61; BANGO TORVISO, 1979, pp. 153-154). Si este epígrafe es hoy casi ilegible, otros conservados en iglesias de la provincia de Pontevedra amplían la nómina de lugares en los que la actuación del prelado fue fundamental para la consolidación del poder episcopal. Así, un año antes, Gelmírez habría restaurado la iglesia Santiago de Ermelo (Bueu), como indica el epígrafe conservado en el muro oriental de la iglesia y que debió de estar dispuesto, en origen, flanqueando el primitivo arco triunfal, un epígrafe diseñado por alguien vinculado a la cancillería compostelana como demuestran sus características externas y sus cláusulas de datación (ROMANÍ MARTÍNEZ y P. S. PIÑEIRO MASEDA, 2005; D'EMILIO, 2007, 13-16). También la iglesia de San Miguel de Lores (Meaño) contó con una larga inscripción que fechaba su consagración en 1121 y celebraba a los titulares del templo –San Salvador, Santa María, la madre de Dios, San Miguel, Santiago Apóstol, Santa María Magdalena, San Román, mártir, San Félix y San Adrián mártires–, inscripción recogida en el *Libro de Fábrica*, donde fue copiada en 1649 (BOUZA BREY, 1968, pp. 365-367; BANGO TORVISO, 1979, pp. 183-184; D'EMILIO, 2007, pp. 16-17). Estas letras incisas en la piedra habrían de sonar a divinas palabras, a cuños del poder episcopal de una iglesia reformadora en el ámbito rural pontevedrés, pero la presencia de estas conmoraciones escritas del ritual de consagración de la iglesia no implican necesariamente –a pesar de lo que en ocasiones se defiende en la narración compostelana– la renovación o el comienzo de renovación de las fábricas de estas iglesias.

El mismo espíritu reformador que movía a Gelmírez fue compartido por el obispo Alfonso II de Tui (ca. 1097-1130), que emprendió la reconstrucción de la fábrica de su catedral. La historia reciente de la sede había sido tormentosa. Tras la destrucción de la ciudad y de la antigua catedral de Santa María por los normandos, la sede hubo de ser trasladada a la antigua iglesia del arrabal de San Bartolomé de Rebordáns, donde se documenta la presencia del obispo Jorge desde 1068 (LÓPEZ ALSINA, 2006, pp. 66-67). La construcción de la nueva fábrica de San Bartolomé de Rebordáns se hizo esperar décadas y, como se ha indicado, fue promovida por el reformador Alfonso II, quien contó, para ello, con la generosidad de la condesa Urraca, que, ya viuda y reuniendo la triple condición de reina, titular del Infantado y condesa de Galicia, otorgó en 1112 importantes concesiones a la sede –como los monopolios de pesca fluvial y los de transportes de personas y mercancías en el río–, que proporcionaban abundantes ingresos (LÓPEZ ALSINA, 2006, pp. 83-87). Como correspondía a un prelado reformador, don Alfonso concibió la nueva iglesia con un programa figurativo desplegado en los capiteles de la cabecera. El discurso figurativo, inspirado en otro más ambicioso de la antigua sede mindoniense en San Martiño de Foz (Lugo), fechado por Manuel Castiñeiras entre el 1090 y el 1108, opta por una estética muy alejada de lo compostelano en lo formal, pero cercana en lo conceptual, con un idioma figurativo y ornamental que cabe “vincularse con la incipiente escultura del Camino de peregrinación (Compostela, León, Loarre, Toulouse, el Poitou) y con posibles fuentes miniadas” (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 1999, p. 305). El tono sermonario aflora en la escultura de Rebordáns no sólo en la elección de los temas, sino también en el encadenamiento de su disposición en los capiteles. Admoniciones en piedra contra la lujuria se reconocen tanto en los episodios de la Danza de Salomé y la Degollación del Bautista en el capitel del arco del ábside norte, como en la alegoría de la lujuria representada como castigo –una mujer a la que sendos sapos muerden los pechos– en el ábside sur, esquema utilizado previamente en un capitel de la cabecera de la catedral compostelana (NODAR FERNÁNDEZ, 2003; IDEM, 2004, pp. 77-78). Es más, la elección del tema de un banquete, y de la historia de San Juan para decorar el ábside norte, donde posiblemente se encontraba la pila bautismal, es un ejemplo más del decoro que se constata en la relación entre figuración y función en la escultura románica, y la elección del banquete de Herodes en la cara principal del capitel podría ser el resultado de una glosa moral a la Eucaristía que se celebraba efectivamente en el altar. En el arco triunfal del ábside principal, en cambio, las advertencias contra las asechanzas del diablo parecen enlazarse con una alusión al poder salvífico del sacramento y a la victoria de Cristo sobre la muerte: el tosco personaje con libro que pisa a un cuadrúpedo (un león) y a una serpiente podría identificarse con una imagen muy común en los ambientes monásticos: la de Cristo pisando el león y el áspid, una referencia al salmo 90: 13 –“*Et conculcabis leonem et draconem*”–, interpretado por Agustín, cuyo comentario a los salmos fue sin duda el más leído en la Edad Media, como una advertencia a las dobles asechanzas del diablo, por la fuerza y por el engaño (VERDIER, 1982).

La provisional sede de Rebordáns habría de actuar como un foco emisor de modelos en la primera mitad del siglo XII en la zona sur de la provincia y en el norte de Portugal. Sirvan de ejemplo los casos de Santa María de Tebra (Tomiño) y en San Salvador de Paderne. El repertorio mindoniense fue conservado por los talleres provenientes de Rebordáns y en Tebra afloran otros temas ausentes en la vieja sede tudense pero presentes en la mindoniense –la sirena–, aunque los escultores parecen haber fundido estos patrones con otros distintos como demuestra la singular escena del águila atacando un conejo, otra metáfora visual que viene a sumarse a las anteriores en esa suerte de obsesión que los clérigos reformadores parecen haber sentido hacia los peligros de la lujuria. Con el estilo de estas piezas han relacionado también María Pérez Homem de Almeida y Manuel Luis Real un relieve encontrado en la parroquial portuguesa de San Salvador de Paderne perteneciente a una iglesia anterior, en el que se reconoce la figura del Salvador, quizá de un Descenso al Infierno, parentesco explicable por haber sido consagrado el templo en 1130 por el obispo tudense don Pelayo, pues, efectivamente,



*San Bartolomé de Rebordáns (Tui).
Capitel del arco del ábside norte.
Danza de Salomé
y la Degollación del Bautista.
Primer cuarto del siglo XII*

el norte portugués, a pesar de depender civilmente de la recién estrenada corona portuguesa, pertenecía eclesiásticamente a la diócesis de Tui (REAL y PÉREZ HOMEM DE ALMEIDA, 1990, p. 7).

El águila atacando a una liebre de la iglesia de Tebra se presenta como ejemplo de materialización plástica de la fraseología sermonaria típica de la reforma gregoriana destinada a someter a los laicos a una disciplina moral casi monástica, como lo son otros repertorios de imágenes labradas en los capiteles de las cabeceras de las iglesias en las que se expresan las asechanzas del diablo en términos de violencia física, de luchas, persecuciones o enfrentamientos entre hombres y animales. En muchas ocasiones se integran estas imágenes bajo el epígrafe de "bestiario en piedra" (NODAR FERNÁNDEZ, 2004), pero, como ha recordado Conrad Rudolph, la fraseología de contienda entre hombres y animales es muy común en la literatura exegética de los padres de la Iglesia, entre otras obras, en las *Ennarrationes in Psalmos* o en *De Civitate Dei* de Agustín, o en los *Moralia in Job* de Gregorio, tres de las obras más leídas por los claustrales medievales (RUDOLPH, 1997). La cabecera de la catedral compostelana presenta abundantes

ejemplos de esta particular retórica, que hacia 1150 comienzan a difundirse por el norte de la provincia de Pontevedra, como demuestra un capitel proveniente en la iglesia de Santa María de Bermés (Lalín, Pontevedra), conservado hoy en el Museo de Pontevedra, en el que el personaje central aparece intentando aplastar a los leones que lo flanquean (BANGO TORVISO, 2003, p. 320; VALLE PÉREZ, 2003, p. 61). Otros esquemas de esta familia de imágenes son aquéllos relacionados con la caza, en los que suele destacar la figura de un hombre sonando el cuerno, y estas fórmulas hubieron de entrar en la provincia desde tierras lucesas. Aunque un modelo de este tipo ya aparecía en la cabecera de la catedral de Santiago a finales del siglo XI –donde un hombre tocando el cuerno se disponía entre sendas parejas de leones (NODAR FERNÁNDEZ, 2004, p. 63)–, la solución fue reinterpretada por el taller que labró las ménsulas del interior de San Martiño de Foz (Lugo) en el primer tercio del siglo (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 1999, fig. 19). El traslado de la sede de Foz a Villamayor llevado a cabo 1113 debió de decelerar el ritmo de las obras en la vieja fábrica (YZQUIERDO PERRÍN, 1994), y produjo el desplazamiento de los talleres escultóricos hacia el Sur. En efecto, los mismos escultores habrían de labrar más tarde no sólo los capiteles del arco triunfal de la iglesia de Santiago de Tabeirós (A Estrada) –donde repiten la fórmula del hombre con cuerno entre leones–, sino también la serie de canecillos de la cornisa exterior del ábside (BANGO TORVISO, pp. 209-210). Y esta relación artística entre el norte mindoniense y la tierra de "Tabeyrolos" ha de entenderse en el marco de los vínculos institucionales que las unían. A pesar de que el arzobispado de Santiago poseía importantes propiedades en la zona, la Iglesia de Mondoñedo detentaba el patronato de diez de ellas, como confirma el papa Adriano IV en una bula expedida en el año 1156, y una de éstas habría de ser, en efecto, la de Santiago de Tabeirós (FLOREZ, p. 350).

El alero de este templo muestra una serie de canecillos, en los que, como sucedía en el más antiguo de San Martiño de Foz o en la cornisa de la compostelana portada de Platerías, se convocan representaciones monstruosas o burlescas de los más diversos vicios para advertir a



*Arco triunfal de la iglesia de Santiago de Tabeirós (A Estrada).
Hombre con cuerno entre leones.
Segundo cuarto del siglo XII*

los laicos de las nefastas consecuencias de su conducta pecaminosa y conminarlos a su regeneración —un músico, un contorsionista, un personaje en actitud procaz— (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 1996; IDEM, 1999, IDEM, 2003). Y es que las cornisas figuradas con este tipo de representaciones constituyeron un género específico impulsado por la ideología reformadora impulsada desde Roma, un género que traducía a términos monumentales el intento de regular una estricta separación entre la clase sacerdotal y el mundo de los laicos, al ridiculizar los vicios humanos, relegándolos, además, simbólicamente, a los márgenes del edificio cristiano consagrado, situando metafóricamente al pecado fuera del cuerpo espiritual de la Iglesia (MORALEJO, 1985; KENAAN-KEDAR, 1995).

Los proyectos reformadores de los prelados gallegos hubieron de incluir también la organización reglada de la vida de las canónicas que regían, y la provincia de Pontevedra conserva un ejemplo precioso, por raro, de una construcción relacionada con estos objetivos, que preserva, aunque dañada, su decoración escultórica: la sala capitular del claustro de la catedral de Santa María de Tui, construcción auspiciada por el obispo Pelayo Menéndez (1130-1156), quien había promovido la adopción de la regla agustiniana en el cabildo en 1138 (CARRERO SANTAMARÍA, 2005, pp. 384-387). A pesar de las mutilaciones que han sufrido los dos capiteles que coronan los haces de las columnas cuádruples de las ventanas, pueden reconocerse en ellos dos carneros enfrentados y una loba amamantando a sus lobeznos, una imagen repetida más tarde en la portada de la iglesia de A Mezquita (A Merca, Ourense) y que, por sus connotaciones maternas, podría ser entendida como una alegoría derivada de las metáforas maternas con las que la literatura contemporánea glosa la relación entre la Iglesia y los fieles. La *Historia Compostelana* proporciona algunos ejemplos. Si al relatar cómo el abad de Cluny conminó a Gelmírez a visitar Roma se citan las palabras del monje borgoñón —“...no dejes de visitar a tu madre, la santa iglesia de Roma”—, en otro capítulo se hace referencia a “nuestra madre la santa iglesia romana” (H. C., pp. 103 y 297).

Otra de las consecuencias artísticas de la Reforma Gregoriana fue, sin lugar a dudas, la labra de portadas ricamente esculpidas que pudieran servir para que los laicos, que difícilmente entendían latín, pudiesen “leer” las imágenes (CAMILLE, 1985; CAVINESS, 1992; KESSLER, 2006). El viejo tópico era efectivamente conocido en Galicia por estas fechas, pues se repite en el *Polycarpus*, un libro de cánones regalado a Gelmírez en Roma y que posiblemente éste donó a su iglesia (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 1998); y las portadas del transepto de la catedral compostelana fueron, como es sabido, un ejemplo elocuente de este fenómeno. Sin embargo, éste parece haberse visto limitado en la primera mitad de la centuria al particular caso compostelano. La iglesia de San Bartolomé de Rebordáns carecía de portadas esculpidas. La nueva fábrica de Santa María de Tui, documentada ya en 1145, que debió de comenzar a construirse hacia 1140, sufrió parones intermitentes a raíz de las confrontaciones bélicas entre los monarcas leoneses y los portugueses, de modo que debía de haber alcanzado únicamente la cabecera y el brazo norte del crucero en 1170, cuando Fernando II decidió el traslado de la ciudad a su vecindario (BANGO TORVISO, 1979, p. 245; CENDÓN FERNÁNDEZ, 2000, pp. 26-28). No se ha conservado tampoco ninguna portada románica de las dos iglesias de la villa de Pontevedra —Santa María y San Bartolomé (MOURE PENA, 2001)—, y habrá de ser en la villa nacida al amparo del puerto de Vigo, y en una iglesia parroquial de la zona del Deza, donde se localicen las soluciones más tempranas en este sentido.

De la portada occidental de la iglesia de Santiago de Vigo se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid un fuste de mármol romano reaprovechado decorado con un Cristo pisando el áspid y el basilisco, que debió de presidir el parteluz de una estructura bífora (SÁNCHEZ CANTÓN, 1942; MORALEJO ÁLVAREZ, 1988a, p. 97; IDEM (1988b), pp. 108-109; IDEM, 1990, pp. 212-214; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2004, pp. 161-163). Serafín Moralejo ha demostrado la relación estilística de esta pieza, de notable calidad, con las columnas procedentes del monasterio de San Paio de Antealtares de Santiago de Compostela, que probablemente funcionaron



Fuste con la imagen del Salvador procedente de la iglesia de Santiago de Vigo (Museo Arqueológico Nacional de Madrid). 1150-1160



San Xoán de Palmou (Lalín). Tímpano. Sansón desquijarando al león (Museo de Pontevedra). Hacia 1160

como soportes de altar, y que, decoradas con un Apostolado, se encuentran hoy repartidas entre el Museo Arqueológico Nacional y el Fogg Art Museum de Harvard (Cambridge, Mass). Moralejo atribuyó este conjunto a un taller de origen bearnés relacionado con las esculturas de Sainte-Marie de Oloron, Sainte-Foy de Morlàas, Saint-Pierre de Sévignac-Thèze o Lacommande, cuya presencia se documenta además en territorio hispano –en Uncastillo y en varias iglesias segovianas (San Martín de Fuentidueña, San Justo de Sepúlveda)– (MORALEJO ÁLVAREZ, 1993, pp. 392-395; IDEM, 1994, pp. 214-215). El mismo autor reconocía en Bernardo de Agen, el arzobispo compostelano promotor de la concordia de 1152 entre la catedral y el monasterio de Antealtares, el posible agente que explicase la presencia de este taller en Galicia; y, como más tarde advirtió James D'Emilio, cabe relacionar con una serie de obispos de origen francés el patrocinio de las obras ejecutadas por estos talleres en solar hispano (D'EMILIO, 1991, p. 89).

El parteluz de Santiago de Vigo, único testimonio de un conjunto monumental probablemente mucho más ambicioso, suma, a la calidad de su labra, la especial adecuación de su iconografía a su destino liminar original. Las inscripciones que decoran el nimbo crucífero de Cristo –EGO SVM A ET Ω– y el libro abierto que sostiene en su izquierda y que señala con el índice de la derecha –D(eu)s/ ET(er)NVS: O/M(ni)P(oten)s: ET/ CLE/M(e)/NS: OMNIAQ(ue)/GVBE/RA/ NS– parecen situarlo en un discurso apocalíptico, ya que glosa el pasaje de Ap. 1,8 –*Ego sum alpha et omega, principium et finis, dicit Dominus Deus, qui est, et qui erat, et qui venturus est, omnipotens*–, que se complementa con la alusión a la victoria de Cristo sobre el pecado y la muerte, al presentarlo

pisando los monstruos a los que alude el versículo 13 del salmo 90 –*super aspidem et viperam gradieris/ conculcabis leonem et draconem*– (KESSLER, 2008). Si su destino original, como supongo, hubiera sido la portada de la iglesia, la iconografía del relieve resultaría especialmente adecuada para presidir el atrio parroquial en el que se situaba el cementerio.

Un mensaje semejante, aunque formulado de una manera diferente, con la imagen de Sansón desquijarando al león, quiso expresar el artista que, formado en el taller de Platerías, labró el tímpano de San Xoán de Palmou (Lalín), hacia 1160, hoy custodiado en el Museo de Pontevedra (RAMÓN Y FERNÁNDEZ-OXEA, 1936; IDEM, 1951; IDEM, 1962; IDEM, 1965; YZQUIERDO PERRÍN, 1995, pp. 378-405; FERRÍN GONZÁLEZ y CARRILLO LISTA, 1997; SÁNCHEZ AMEIJERAS, 2001, pp. 168-171; SASTRE VÁZQUEZ, 2003; VALLE PÉREZ, 2006). La fórmula se popularizaría a finales de siglo a partir del modelo de Santa María de Taboada de Freires (Taboada, Lugo), fechada por inscripción en 1190, y firmada por el maestro Pelayo. Otras versiones del tema, como ha estudiado Ramón Yzquierdo, se labraron en las iglesias parroquiales de Pazos de San Clodio (San Cibrao das Viñas, Ourense), San Martiño de Moldes, Santiago de Taboada (Silleda, Pontevedra), San Miguel de Oleiros (Silleda, Pontevedra) y el reutilizado en una casa particular de Turei en la feligresía de Santa Baia de Beiro (Ourense). El taller que introdujo el modelo en Palmou se había formado en Compostela, como demostró Ramón Yzquierdo Perrín, pues de allí provienen el repertorio decorativo –el arco polilobulado que sirve de marco a la escena– y la plástica calidad volumétrica de la figuración, e incluso la fórmula iconográfica, pues ésta se había ensayado con anterioridad en los canecillos de los aleros de Platerías y de la iglesia compostelana de Salomé (YZQUIERDO PERRÍN, 1967/78, p. 379; IDEM, 1995, pp. 378-380). En este formato se acentuaba el hecho físico de la lucha, como metáfora de la lucha espiritual, al encontrarse el tema entre las imágenes que ridiculizaban los vicios humanos, pero al ser monumentalizado en un tímpano adquiriría otro tipo de connotaciones simbólicas. De hecho, el pasaje bíblico fue interpretado por los exégetas medievales como una figura del triunfo de Cristo sobre el diablo y la muerte, de modo que parecía ajustarse a las exigencias del decoro dictadas por la propia topografía de las portadas. Si en Santiago en Vigo era un Cristo triunfante el que presidía el atrio cementerio, en Palmou, y en los restantes tímpanos con la imagen de Sansón desquijarando al león, lo hacía en clave tipológica encarnándose en su precedente veterotestamentario (FERRÍN GONZÁLEZ y CARRILLO LISTA, 1997; SÁNCHEZ AMEIJERAS, 2001, pp. 168-171).

Como demostraba el tímpano de Palmou, a partir de 1160 la impronta compostelana se dejó sentir en una serie de iglesias de la comarca del Deza, una comarca en la que el poder compostelano ya se había afirmado con anterioridad y se vio confirmado con la donación de la llamada Tierra del Deza, en toda su integridad, a la mitra compostelana, otorgada por Fernando II en 1165 (LUCAS ÁLVAREZ, 1997, pp. 278-280). En las iglesias de la comarca y de la vecina zona de A Estrada, varios talleres de formación compostelana, y otros que parecen derivados de aquéllos, popularizaron ciertas fórmulas para la decoración de los arcos triunfales de las iglesias, en las que, de nuevo, se reconocen imágenes de lucha de hombres con animales, o de, como era el caso de las portadas anteriores, la rendición de aquéllos, en los que se expresa en términos de contienda física la lucha espiritual del justo ante las tentaciones del demonio. Así, las fórmulas relativas a la cacería se complicarán adquiriendo un verdadero tono narrativo. Por ejemplo en un capitel del arco triunfal de San Miguel de Moreira (A Estrada) un jinete tocando el cuerno persigue a una mujer tocada sosteniendo sendas palomas, una metáfora visual de inequívocas connotaciones sexuales (BANGO TORVISO, 1979, Lams. LXIIbc); y ya, en la décimo tercera centuria, se incorporarán nuevos esquemas que cabe relacionar con la tradición fabulística, como la escena del zorro y la gallina que decora un capitel del arco triunfal en la iglesia de Santiago de Lagartóns (A Estrada) (BANGO TORVISO, 1979, p. 181), un ejemplo parlante del intento de traducir el lenguaje de las fábulas a términos que resultasen fácilmente comprensibles para una audiencia campesina.



Santiago de Lagartóns (A Estrada).
Arco triunfal.
Capitel con el zorro y la gallina.
Comienzos del siglo XIII

Un tono distinto adquieren otras imágenes emparentadas de algún modo con aquéllas. Así, en una serie de capiteles de los arcos triunfales de iglesias rurales se repite, como sucede en gran parte de la geografía del románico, el tema de Daniel entre los leones, un tema que adquiere un matiz distinto al situarse en el ámbito del presbiterio. Como ha propuesto Teresa Moure, el pasaje veterotestamentario, presente en los capiteles de los arcos triunfales de las iglesias de San Esteban de Carboentes (Rodeiro), Santo Tomé de Piñeiro (Marín), San Pedro de Rebón (Moraña) y Santa María de Frades (A Estrada), habría de interpretarse como una versión en piedra de la antifona cantada no sólo en el *Oficio de Difuntos*, sino también en otras ocasiones del año litúrgico –*Libérame de la boca del león, como liberaste a Daniel...* (MOURE PENA, 2004, 2006).

Frente a todos estos ejemplos conviene destacar un caso especialmente singular y llamativo: el bestiario esculpido en los capiteles de la iglesia de Santiago de Breixa (Silleda) (YZQUIERDO PERRÍN, 1978; IDEM, 1995, pp. 370-372). En este caso, a mi juicio, se debe hablar de Bestiario en piedra y, el hecho de que el repertorio figurativo aparezca acompañado de didascalías explicativas que identifican a los animales fabulosos allí representados –*falconorio, sagitarios, serena, arpia*–, induce a pensar que los escultores tuvieron en sus manos fuentes minadas. Pero la intención de los clérigos que dictaron el programa, que parece especialmente adecuado para una iglesia monástica, no era hacer conocer la fauna fabulosa a espectadores rurales poco familiarizados con ella, sino posiblemente utilizar las imágenes como recursos mnemotécnicos que activasen en la memoria las lecciones morales que, del comportamiento animal descrito en los Bestiaros medievales, habrían de extraer los monjes. El Bestiario, como ha demostrado Ron Baxter, pertenecía al género de la tratadística moral y no al de la historia natural, y abundaba especialmente en las bibliotecas monásticas (BAXTER, 1998). Breixa no sólo resulta singular por su programa figurativo, sino por el estilo de su escultura, ajeno a tradiciones arraigadas en Galicia y proclive a la utilización de capiteles con grandes cestas, en las que la figuración invade incluso el collarino; por las proporciones y las particulares fisionomías de los personajes, por la particularidad de ciertos motivos decorativos –como la suerte de remate acaracolado que conforma la voluta– y, en términos generales, por la predilección por una estética decorativa que puebla de esquemas variados tanto el arco triunfal como el fajón del



*San Esteban de Carboentes
(Rodeiro). Arco triunfal.
Daniel entre los leones.
Último tercio del siglo XII*



*Santiago de Breixa. Capitel.
Sirenas. Tercer cuarto del siglo XII*

presbiterio y las arcadas. Este modo de hacer remite, a mi juicio, en última instancia a ciertas obras de la Guyena francesa –como la escultura de La Sauve-Majeure (DUBOURG-NOVES, 1969, figs. 86-86)– que habría evolucionado en el área segoviana en donde se encuentra una eslabón intermedio entre las soluciones del sur de Francia y las del monasterio gallego en los capiteles del presbiterio de la iglesia de Santa María de Sepúlveda (*Enciclopedia del Románico*, Segovia, III, 2007, p. 1612). La escasez de noticias documentales que se conservan sobre esta iglesia singular –la más antigua data de 1233, año en que un clérigo de Breixa dona a Carboeiro la parte y quiñón que tiene en la iglesia (YZQUIERDO PERRÍN, 1978, p. 194)–, induce a pensar que su singularidad encontraría justificación si se tratase de una iglesia de fundación privada, y las particulares circunstancias de sus promotores contribuirían a comprender las peculiaridades tanto estilísticas como iconográficas de su escultura.

Las metáforas desbrozadoras propias de la reforma gregoriana y las referidas a las luchas morales en términos de violencia física, las referencias a los vicios y al maligno encarnados en figuras animales derivadas de interpretaciones moralizantes de la Biblia o la representación de pasajes bíblicos como un eco de las metáforas invocativas de las antífonas cantadas en el Oficio Divino conforman, sin duda, buena parte del repertorio figurativo de las iglesias románicas de la provincia de Pontevedra de la segunda mitad del siglo XII. Pero a ellas habrá que sumar otra familia de imágenes que derivan del simple signo de la cruz grabado sobre el umbral del templo y que, como he demostrado en otra ocasión, podrían haber surgido estrechamente relacionadas con el ritual de consagración de la iglesia (SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2003a). En ese marco cabe entender la recuperación, para los tímpanos de las iglesias, de un motivo –la *crux gemmata*, con el alfa y el omega como *pendilia*– utilizado anteriormente en la decoración monumental de altares de "tradición asturiana", como los de San Martín de Churío o Samos, datados en el siglo X (YZQUIERDO PERRÍN, 1995, pp. 153-155), que evocaba prestigiosos referentes reales de orfebrería, como el *signum crucis* regalado por Alfonso III a la catedral compostelana. Este proceso se constata a partir de la década de los setenta. El ejemplo más antiguo de este tipo se encuentra en el acceso norte de la cripta de la iglesia monasterial de Carboeiro (Silleda) y puede fecharse en torno a 1171, cuando se remató la obra. En él se reconocen incluso los candelabros sobre las astas de la cruz, como aparecían en las aras del siglo X (BANGO TORVISO, 1979, p. 114 y Lam. XLlg). Es posible que en este caso se tratase también, como sucedía en los altares, del trasunto escultórico de una pieza de orfebrería antigua, habida cuenta la documentada existencia del monasterio desde el siglo X (BANGO TORVISO, 1979, p. 110).

Esquemas más singulares en el panorama occidental son los trasuntos en piedra de ricas cruces de orfebrería que presiden el tímpano occidental del orensano templo de San Pedro de A Mezquita (A Merca, Ourense) y el norte de la pontevedresa de San Pedro de Vilanova de Dozón (Dozón). Como he indicado en otro lugar, los remates con medallones ricamente decorados son típicos de un modelo de cruz de orfebrería resultante de fundir el esquema bizantino con extremos redondeados con la cruz latina occidental, y fueron especialmente abundantes en Dinamarca, Polonia y Hungría a fines del siglo XII y comienzos del XIII, lo que induce a pensar que en A Mezquita y en Dozón debieron de contar con cruces de origen oriental, donadas por los patronos de la iglesia, que, por el prestigio que les confería no sólo su riqueza sino también su deslumbrante novedad, merecieron ser efigiadas con considerables dimensiones y especial cuidado en los detalles decorativos en los respectivos tímpanos (SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2003a, pp. 54-55). La idea de reproducir en el tímpano la prestigiosa cruz que debió de presidir el altar en Dozón se explica por su estrecha relación con Carboeiro, como demuestra, por ejemplo, una donación efectuada en 1170 por Urraca Fernández "y toda su voz", en la que actúa como testigo todo el convento de Carboeiro (BUJÁN FERNÁNDEZ, 1996). La sorprendente novedad del modelo debió de llevar aparejada su reproducción en portadas de menor entidad en iglesias vecinas aunque perteneciesen a la mitra compostelana, como es el caso del dintel pentagonal de la puerta norte de Esteban de Oca, una pieza que, por lo antiquizante de su formato, podría



Tímpano norte de San Pedro de Vilanova de Dozón (Dozón). Primer tercio del siglo XIII

inducir al error de suponerla de fechas más tempranas (BANGO TORVISO, 1979, pp. 192-193, Lam. LXIIg).

Al representar prestigiosas cruces de orfebrería en los umbrales del templo se trasladaba al exterior del edificio una decoración que había surgido en el altar, y el esquema de las ricas cruces inscritas en círculos evoca –como puede verse en Oca–, en cambio, el formato de las cruces de dedicación de los templos, *cruces gemmatae* inscritas en círculos, como las que todavía se conservan en la catedral de Santiago o en la iglesia dominica de Bonaval (MORALEJO ÁLVAREZ, 1988a, pp. 25-26; MANSO PORTO, 1993, I, pp. 98, 168-169). Estas cruces esculpidas conmemoran eternamente las doce señales que el obispo ungía sobre los muros internos del edificio durante la segunda parte del ritual de consagración de la iglesia, tras haber ungido previamente el altar, entonando, en uno y otro caso, antífonas o salmos que hacen referencia a la Jerusalén Celeste (REPSHER, 1998, pp. 150-151). Es decir, tanto las cruces que decoran los altares como las de dedicación son señales perennes, materializadas en piedra, de aquellas efímeras ungidas por el oficiante con el crisma. Y las similitudes, e incluso las diferencias, entre las cruces de consagración en el interior de los templos, las de los altares y las que adornan los tímpanos podrían explicarse en virtud de los ritos que parecen haberlas generado. En la tercera parte de la ceremonia, tras haber sido bendecido y consagrado el altar y los muros interiores, toda

la procesión se dirigía de nuevo ante la portada, y el obispo ungía con crisma el umbral del edificio, pidiendo a Dios que consagrara, bendijese y santificase las puertas, en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo (REPSHER, 1998, p. 58). El diferente acento del ritual en el interior y el exterior pudo condicionar las variaciones entre las cruces: las *cruces gemmatae*, de claro sentido apocalíptico, decorarían preferentemente el interior de los edificios –en Carboeiro se encuentra en el interior–, evocando la antifona que se cantaba en la ceremonia –“Tus muros son piedras preciosas y las torres de Jerusalén serán construídas con gemas”– (REPSHER, 1998, pp. 150-151); mientras que la evocación a la Trinidad en el acto de la unción del umbral debió de determinar otra fórmula introducida en la provincia de Pontevedra por obradores de origen lucense: la triple multiplicación de las cruces de entrelazos resultado de combinar tres elementos distintos –la cruz latina, la de San Andrés y el círculo secante–. Esta fórmula, que parece haber sido ideada por el maestro Martín en la iglesia de Novelúa (Lugo) (RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, 1942; D’EMILIO, 2007, pp. 31-32), habría de repetirse en la también lucense iglesia de Friolfe y en la pontevedresa de San Pedro de Ancorados (A Estrada) (BANGO TORVISO, 1979, p. 154 y lam. LVIIa).

La cruz de entrelazos es también un motivo común en muchas antefijas, que quizá podrían entenderse también como el resultado de la “petrificación de un rito”, de la costumbre de coronar con una rama o una cruz un edificio recién construído. El pronunciado bulto de muchas de ellas y sus notables dimensiones con respecto a la iglesia cuya techumbre coronan hacen pensar en su función topográfica en el ámbito rural: si la campana marcaba el sucederse de las horas del campesino, las cruces antefijas realizarían una función semejante a las torres campanario, marcando desde lejos la señal del espacio consagrado. Las cruces antefijas muestran, en ocasiones, una suerte de imaginería triunfal sobre el pecado y el diablo. Tal debió de ser el caso de la acrótera meridional de San Martiño de Tiobre (A Coruña), de la que únicamente se conserva un cocodrilo, que muy probablemente debió de servir de pedestal para una cruz triunfante, como demuestra el paralelo pontevedrés que presenta la fórmula completa, con sendos animales aplastados por la cruz en la antefija del ábside de Santa María de Sacos (Cotobade). Estos cocodrilos que hoy pueden resultar sorprendentes en la geografía gallega medieval, aunque no dejan de serlo menos los numerosísimos leones, no deben serlo tanto si se tiene en cuenta que entre los objetos preservados en los tesoros de las iglesias medievales se encontraban cocodrilos disecados, huevos de avestruz o esqueletos de ballena, como la que se conserva y todavía da nombre a la iglesia portuguesa de Atouguía da Baleia (DOMINGO PÉREZ UGENA, 1998; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 2003, p. 314), curiosidades que fueron entendidas generalmente en clave simbólica (MARIAUX, 2006). Si en la perfecta redondez de los huevos de avestruz, como el conservado en el tesoro de Saint-Denis, podía verse la perfección de la obra de Dios, las antefijas gallegas demuestran que los cocodrilos fueron vistos, en cambio, como encarnaciones demoníacas.

Continuando con la importancia que debieron tener los complejos rituales de consagración de la iglesia en la decoración de los tímpanos, no faltan aquéllos que muestran a los principales protagonistas de la ceremonia, el obispo y dos diáconos, con sus atributos litúrgicos correspondientes, como hace tiempo ya advirtió Isidro Bango (BANGO TORVISO, 1979, p. 178). En el de Santa Mariña de Fragas (Campo Lameiro), cabeza de la serie, se distingue claramente al obispo, con su báculo, bendiciendo, y dos acólitos: uno de ellos con un libro y el otro con una cruz procesional en la derecha y un objeto no identificado en la izquierda; y el esquema se desvirtuará progresivamente en San Paio de Muradelle (Chantada, Lugo) y Santiago de Requeixo (Chantada, Lugo), donde se reconoce todavía el gesto de la bendición del oficiante principal, pero el instrumental litúrgico de los acólitos se vuelve irreconocible (YZQUIERDO PERRÍN, 1995, pp. 387-388).

El tímpano de Santa Mariña de Fragas constituye, además, un ejemplo claro de cómo los obispos intentaban controlar las fundaciones privadas y las parroquias. La imagen del arzobis-



*Santa María de Sacos (Cotobade).
Cruz antefija del ábside
aplastando cocodrilos*

po compostelano –que habría de ser, si tenemos en cuenta su cronología, Pedro Suárez de Deza (1173-1206)– en los umbrales del templo expresaba visualmente su poder no sólo terrenal sino espiritual sobre el territorio. Con todo, los esfuerzos episcopales no se vieron cumplidos en algunas ocasiones, como demuestra el singular caso de la prolija decoración esculpida de San Martiño de Moaña, en donde, de nuevo, se advierten referencias a la ceremonia de consagración de la iglesia. En el tímpano occidental se sitúan, bajo las arcadas de una estructura arquitectónica, San Martín, caracterizado como oficiante principal, quien con su mitra y báculo bendice con su derecha a los que acceden en el templo; San Bricio, con cruz procesional



*Santa Mariña de Fragas
(Campo Lameiro). Tímpano.
Escena de consagración de la iglesia.
Último tercio del siglo XII*



*San Martiño de Moaña. Tímpano
occidental. San Martiño, acompañado
de San Millán y San Bricio,
bendiciendo la iglesia.
Finales del siglo XII*

e incensario, y un insólito San Millán mitrado con un libro abierto (BANGO TORVISO, 1979, p. 187). El esquema parece inspirado en la anterior solución del tímpano occidental de San Xian de Moraime (A Coruña), donde, en cambio, San Julián oficia, acompañado por sus discípulos, que, como acólitos, portan libros y cartelas (SOUSA, 1983a; IDEM, 1983b). La relación con el texto del oficio de dedicación se hace, en estos dos casos, especialmente estrecha. Al comienzo de la ceremonia, tras llevar en procesión hasta la entrada del nuevo edificio las reliquias y el agua lustral, toda la comunidad entonaba la antifona *Surgite sancti de mansionibus vestris, loca sanctificate, plebe benedicite et nos homines peccatores in pace custodite* ("Levantaos, santos, desde vuestras mansiones y santificad el lugar, bendecid a la gente y protegednos a nosotros, pecadores") (REPSHER, 1998, p. 47). San Martín y San Julián, San Bricio, San Millán y sus acompañantes, parecen efectivamente responder a estas invocaciones, asomados bajo las arcadas del palacio celestial, en Moraña y Moraime (SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2003a, pp. 59-61).

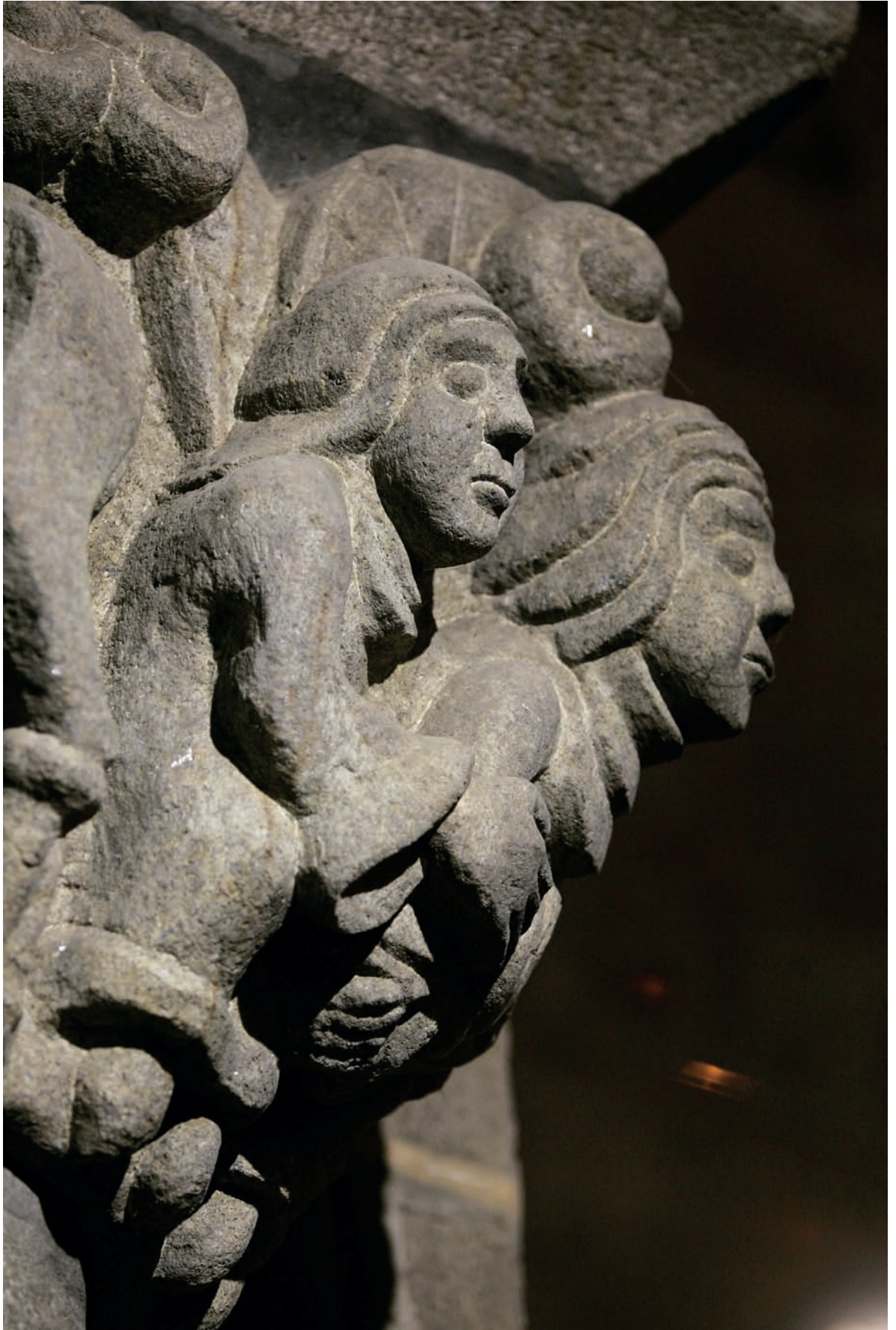
Es posible incluso que otros personajes que acompañan a los santos oficiantes en el tímpano del Morrazo encuentren razón de ser en función del citado ritual. Las dos figuras de pequeñas dimensiones que, situadas también en las mansiones celestes, ocupan los extremos no resultan fáciles de identificar. Una de ellas lleva un punzón, o un cálamo, pero sería arriesgado ver en ella al artífice de la inscripción o al escultor. Parece más probable que una de ellas efigie al Arias a quien atribuye el epígrafe que lo acompaña la construcción de la iglesia —"AR(i)AS: FECI"— (SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2003a, pp. 59-61; otra opinión en D'EMILIO, 2007, p. 28). Así parece confirmarlo el hecho de que, en el anverso de otro tímpano de la misma iglesia —el de la portada sur, custodiado hoy en el Museo de Pontevedra—, dos personajes de pequeñas dimensiones aparezcan de nuevo flanqueando la escena principal, una apoteosis de San Martín, para la que se tomó prestado el esquema de la Ascensión tal como aparece en el también monástico y labrado por ambas caras tímpano del monasterio femenino de San Salvador de Albeos (VALLE PÉREZ, 1987, fig. 212; VÁZQUEZ CORBAL y RODRÍGUEZ ORTEGA, 2010), por lo que cabe pensar que, a pesar de las fechas tempranas, se trata de la representación de los patronos de las iglesias (FILGUEIRA VALVERDE, 1944; BANGO TORVISO, 1979, p. 187, Lam. LXXXIVa; IDEM, 2003, p. 234; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2003a, pp. 59-61). También en las inscripciones de los tímpanos se aludía a ellos: además del Arias citado en Moaña, en Portomarín (Lugo) se hacía referencia a un tal Fernando, continuando con la costumbre ya arraigada en la primera mitad del siglo XII de grabar en los dinteles los nombres de los benefactores acompañados por la indicación de la dedicación del templo: Munio Romanii y Maria Petriz ofrecían a San Pedro la iglesia de Valverde y el abad Pelayo, chantre de la catedral de Santiago, construía en honor a la Virgen, Santiago y Salomé la iglesia compostelana de Salomé (YZQUIERDO PERRÍN, 1995, pp. 260-262 y 284). Y la representación de los benefactores en los tímpanos de Moaña y su presencia en las inscripciones de dinteles y tímpanos podría entenderse también como un correlato de las fases finales de la ceremonia de consagración de la puerta anteriormente aludida. Tras proceder a ungir los umbrales y rodear en procesión el edificio, al exterior, de vuelta de nuevo ante el acceso principal del templo, el obispo se dirigía a la asamblea recordándoles el voto de celebrar el aniversario de la dedicación de la iglesia y advertía a los benefactores de su compromiso de mantener en buen estado la obra, tras lo cual aquellos manifestaban sus buenas intenciones (SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2003a, p. 61).

Hasta el momento he hecho referencia a la difusión de los talleres de la primera y segunda campañas constructivas de la catedral compostelana en la provincia de Pontevedra, a la repercusión de los talleres mindonienses en Tui o en la comarca del Deza, al papel desempeñado por maestros menores lucenses, como el maestro Martín de Novelúa, en la difusión de fórmulas decorativas en las portadas o a la particular difusión de modelos entre centros monásticos alejados —como puedan ser Moraime y Moaña—, pero he omitido un capítulo fundamental en la historia de la escultura románica de la provincia de Pontevedra, aquél que engloba las consecuencias que tuvo el nuevo lenguaje figurativo inaugurado en Galicia en las empresas escultó-

ricas del cierre occidental de la catedral compostelana. A mi juicio, los ecos más tempranos de los nuevos repertorios de los maestros borgoñones que acudieron a Compostela se encuentran en la actual catedral de Tui. Los capiteles del transepto norte de la nueva sede dedicada a Santa María denuncian una indudable influencia compostelana, combinándose allí fórmulas de la primera campaña –las aves afrontadas bebiendo de un mismo cáliz– con modelos provenientes de la llamada “cripta” de Santiago (BANGO TORVISO, 1979, Lam. CXXIIk). Este nuevo lenguaje escultórico que habría llegado a la capital miñota cuando se reanudaron las obras en la catedral a partir de 1170, habría de desarrollar un particular gusto por lo narrativo, como se advierte en el capitel del pilar meridional que se abre a la cabecera, en el que se encadenan las escenas de la Anunciación, Visitación y Natividad, capitel al que se ha definido como “de cierto aire gotizante” (BANGO TORVISO, 1979, p. 234), aunque estas soluciones encajan con las tradiciones borgoñonas presentes en Compostela.

Esta tendencia narrativa se extendió en la zona, actuando, de nuevo, la catedral como foco emisor de talleres. Un ejemplo especialmente singular se localiza en la iglesia del monasterio femenino de Santa María de Tomiño (Tomiño). Como señaló el historiador tudense Francisco Ávila y la Cueva, en este lugar ya existía una iglesia dedicada a la Virgen en un conjunto monástico femenino en 1149, cuando aparece documentada la abadesa doña Urraca Troncoso; y se vuelve a tener noticia del mismo cuando Fernando II dona el cenobio a la catedral en 1170 (IGLESIAS ALMEIDA, 1992, p. 78; TOBÍO CENDÓN, 2001). Poco tiempo después y a raíz de la traslación y elevación del cuerpo de San Rosendo en Celanova, y de su canonización en 1172, el cenobio habría de hacerse con algunas de sus reliquias, de modo que, aunque sujeto a la jurisdicción episcopal tudense, debió de convertirse en una suerte de sucursal occidental en la expansión del culto del santo orensano (DÍAZ Y DÍAZ, PARDO GÓMEZ Y VILARIÑO PINTOS, 1990, pp. 303-304). Pero es posible que la posesión de las reliquias orensanas generase, además, un nuevo culto local. Después de que el monasterio fuese anexionado a la mesa capitular a finales del siglo XV y dejase de ser tal monasterio, en una visita pastoral realizada en 1540 se describe en el tesoro de la catedral un “arquita de madera que parece de marfil”, con un cinturón de cuero con la hebilla de madera “que dizen que fue de una abadesa de Tomiño la cual es tenuta según dizen por santa” (IGLESIAS ALMEIDA, 1992, p. 78). Ya Iglesias Almeida había señalado la posibilidad de que el capitel del arco triunfal en el que se representan dos monjas sosteniendo a una tercera que muestra un gesto de asombro podría figurar a la monja tenuta por santa e intentaré proporcionar nuevos argumentos en este sentido. La fórmula podría compararse con una matriz general de imágenes de prendimiento o sujeción, como el caso del prendimiento de San Pedro que decora el arco triunfal de San Pedro de Ancorados (A Estrada). La presencia de un capitel hagiográfico, narrativo, encaja en la tradición tudense y la *Vida y Milagros de San Rosendo* proporciona una disculpa argumental que podría explicar la imagería del relieve. En ella se cuenta como “...en la comarca de Toroño un caballero de Cerveira, junto con sus leales, prendió a un hombre según decía enemigo suyo. Después de prenderlo, entraron en aquel monasterio para hospedarse y allí, en presencia de las monjas y de todo el mundo, comenzaron a vejarlo y maltratarlo gravemente a fuerza de golpes y otros malos tratos... Viendo las monjas todo lo que estaban haciendo ante el altar allí levantado en honor del santo confesor san Rosendo, postráronse en tierra con grandes lloros y sollozos, y suplicaban devotamente el auxilio de la divina misericordia... Mas aún, una de ellas, con el corazón lleno de amargura, dispuesta a quitar los manteles que estaban sobre el santo altar, decía así: ‘Oh San Rosendo, si no te dignas socorrernos y liberar a ese pobre hombre desnudaré tu altar’. Al enterarse aquellos hombres, algunos de entre ellos incitados por la soberbia, bajo el ímpetu de la furia y la crueldad, decían así: ‘reto a Dios y San Rosendo a que este hombre se vaya y escape esta noche’. Dicho esto la misericordia de Dios liberó a aquel hombre...” (DÍAZ Y DÍAZ, PARDO GÓMEZ Y VILARIÑO PINTOS, 1990, pp. 221-223).

El texto explica, además, que dos monjas relataron el suceso al abad Fernando III de Celanova, por lo tanto, el milagroso episodio fue registrado a mediados del siglo XIII en el códice



*Santa María de Tomiño.
Arco triunfal. Capitel.
Episodio de la monja que
increpa a San Rosendo.
Último tercio del siglo XII*

hagiográfico del monasterio orensano. Con todo, es posible que el milagro hubiese acaecido con anterioridad, y ello explicaría posiblemente la figuración del capitel del lado norte del arco triunfal de la iglesia. Las dos monjas estarían intentando impedir, a la que fue después tenida por santa, que desnudara el altar del beato orensano, acción que habría de tener como consecuencia la privación de su culto en la iglesia del cenobio femenino. Es más, la localización de la escena en el arco triunfal, contiguo al altar que supuestamente la monja habría querido desnudar, es un argumento más a favor de semejante identificación; y al escoger una simple decoración vegetal para el capitel frontero, la narración hagiográfica adquiriría mayor relieve.

La difusión de esta fórmula en otras iglesias cercanas obliga a preguntarse sobre la posible existencia de una campaña orquestada para catapultar su culto en la zona. En la capilla mayor de la iglesia de Santa Baia de Donas (Gondomar) la escena ocupa el capitel derecho del presbiterio, mientras el izquierdo muestra una versión sintética de una Epifanía: se reconoce a la Virgen con el niño en brazos en actitud de bendecir, flanqueada por Melchor y por José. El hecho de que Donas dependiese de Tomiño contribuye a explicar la repetición del posible "capitel hagiográfico". Por su cercanía y por su documentada cronología, Santa Baia de Donas mantuvo estrecho contacto con Santa María de Tomiño. Si existe constancia de la existencia de aquél en 1149, en ese mismo año el Emperador Alfonso VII hizo donación de la villa de Santa Baia a doña Aurea Bellide para fundar en ella un monasterio de monjas (BANGO TORVISO, 1979, p. 226); y, al menos en 1450, ambos cenobios compartían una misma abadesa (IGLESIAS ALMEIDA, 1992, p. 78).

La escena hagiográfica se repetirá de nuevo en la iglesia portuguesa de Sanfins de Friestas, templo que forma parte del conjunto bautizado por la historiografía portuguesa como "românico da Ribeira do Minho", que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XII cuando con toda probabilidad algunos de los artistas que trabajaron en la obra de la catedral de Tui se trasladaron a las fábricas de Ganfei, Sanfins de Friestas y Longosvales, relaciones explicables por los estrechos vínculos que mantuvieron las grandes familias gallegas y portuguesas de la alta nobleza (REAL y PÉREZ HOMEM DE ALMEIDA, 1990, pp. 15-17; CENDÓN FERNÁNDEZ, 2005, 727-745; EADEM, 2006). Con todo es posible que en Friestas la fórmula, relegada a un capitel del alero del ábside principal, hubiese perdido ya su sentido original.

Además de la introducción de escenas narrativas en el formato de capitel, el cierre occidental de la catedral compostelana, decorado con una visión del Final de los Tiempos, introdujo a comienzos del siglo XIII en la provincia de Pontevedra los tímpanos visionarios asociados al Apocalipsis. Si en el Pórtico se fundían tradiciones visionarias de la más variada índole siguiendo los talleres los dictados del arzobispo o los canónigos cultos, y conocedores de repertorios variados –desde el teatro litúrgico a la escatología parisina de la primera escolástica–, artistas formados en las canterías compostelanas hubieron de sujetarse a los dictados, más conservadores, de los abades o de los monjes de San Lourenzo de Carboeiro (Silleda) y San Salvador de Camanzo (Vila de Cruces). La portada occidental del primero se encuentra hoy profundamente alterada, privada de dos de las lastras con decoración escultórica en las que se desplegaba la visión apocalíptica. La placa con el ángel y el toro de Mateo y Lucas se conserva *in situ*, pero el Cristo en Majestad y los signos de Marcos y Juan se preservan en el Museo Marés de Barcelona (BANGO TORVISO, 1979, pp. 112-113, Lam. XXXVIIa; IDEM, 1990, p. 198; YZQUIERDO PERRÍN, 1996, pp. 176-177). Con todo, el tema apocalíptico adquiere en Carboeiro una expresión novedosa: el Cristo en majestad, como sucedía en el Pórtico de la Gloria, no se presenta enmarcado en una mandorla, un síntoma de la paulatina asimilación por parte de los escultores locales y de sus mentores eclesiásticos del nuevo lenguaje físico y corpóreo del arte compostelano. Lo mismo sucedió en la otra portada apocalíptica de la zona que también nos ha llegado profundamente alterada, la occidental de San Salvador de Camanzo (BANGO TORVISO, 1979, pp. 161-164; YZQUIERDO PERRÍN, 1996, p. 228). Más humilde que aquella y sin duda inspirada en ella, sólo conserva la Majestad central y los ángeles que corean su gloria en las

arquivoltas, habiéndose recompuesto con sillería el tímpano, en el que con toda probabilidad originalmente hubo de disponerse el tetramorfos flanqueando a Cristo.

El nuevo lenguaje introducido por los artistas del cierre occidental compostelano afectó también a repertorios menos ambiciosos, derivados de las imágenes simbólicas que habían nacido al amparo del ritual. El cordero místico o la propia cruz se situarán ahora en ambientes descritos en términos de realidad física perceptible (SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2003a, pp. 68-70). Así, por ejemplo, los corderos litúrgicos, triunfales, simbólicos, que decoraron anteriormente algunos tímpanos, irán desembarazándose progresivamente de parafernalia victoriosa para disponerse entre entrelazos de decoración vegetal acompañados de rosetas, que se extenderán también a las arquivoltas, simbolizando un jardín de delicias celestiales. El modelo, acuñado en el tímpano norte de la compostelana iglesia monasterial de San Pedro de Fora, fechada en 1202 (YZQUIERDO PERRÍN, 1975/76, pp. 35-50), se repetiría después en la portada norte de San Salvador de Camanzo y en la occidental de Santa María de Caldas de Reis y en la sur de San Estevo de Saia (Caldas de Reis) (YZQUIERDO PERRÍN, 1996, pp. 129-132, y 231-232).

Además del Cordero, también la cruz, el otro símbolo que decoraba los tímpanos como resultado de la petrificación del ritual, se situará ahora en un cielo físico, una fórmula que se rastrea en el área tudense y que hubo de nacer inspirada por una nueva combinación de motivos –cruces prestigiosas, lises o palmeras– presentes en los sarcófagos paleocristianos conocidos como “de cruz invicta”, más en concreto, en los sarcófagos teodosianos “de estrellas y coronas” (IGLESIAS ALMEIDA, 1985; DELGADO GÓMEZ, 1992/93; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2003a, pp. 68-70). En efecto, las formas geométricas habitualmente calificadas como rosetas o cruces de San Andrés, que acompañan a la cruz en el anverso del tímpano de San Salvador de Louredo (Mos) o en el de San Juan de Albeos (Crecente), no son otra cosa que estrellas. En Albeos, que parece haber sido la cabeza de serie, se añaden además dos pequeñas lises, representación sintética de las palmeras que flanquean la cruz en los sarcófagos antiguos, lises que aparecen también en el



*San Lourenzo de Carboeiro (Silleda).
Portada occidental. Símbolos de los
evangelistas en el tímpano y ancianos
del Apocalipsis en las arquivoltas.
Hacia 1200*



*San Estevo de Saiar (Caldas de Reis).
Portada Sur. Tímpano.
Cordero entre estrellas.
Ca. 1202-1215*

reverso del de Louredo. Una variante posterior dentro de esta misma familia se encuentra en los tres tímpanos de Santa María de Castrelos (Vigo), la única iglesia templaria documentada en la provincia (PEREIRA MARTÍNEZ, 2006). Si en el reverso de la portada septentrional las lises se han convertido en un par de árboles –supuestamente palmeras–, en el anverso del tímpano sur y en el acceso occidental las estrellas se han desplazado a las arquivoltas y se han multiplicado las palmeras hasta constituir un bosque.

El nuevo lenguaje escultórico que nació derivado de las novedades introducidas en el cierre occidental de la catedral compostelana se difundió por la provincia no sólo generó un idioma figurativo más narrativo, más corpóreo y menos simbólico, revolucionó también el propio lenguaje espacial de la escultura, como demuestra el relieve que debió de funcionar como imagen exenta, quizá presidiendo el altar en la iglesia de Santiago de Gres (As Cruces), cuyo modelo ha de encontrarse en el magnífico San Pedro del derrame derecho de la portada central del Pórtico de la Gloria, aunque la simplificación de los plegados o la esquemática repetición de círculos concéntricos para la definición del cabello obligan a datar la pieza en torno a 1220-30 (VALLE PÉREZ, 2003, p. 61). Si las primeras intervenciones románicas en la provincia de Pontevedra de las que se tiene noticia son aquellas obras en las que el arzobispo compostelano demostraba su interés por ejercer el control sobre el patronazgo de las iglesias, como indica la inscripción de Santiago de Ermelo (Bueu), la imagen del apóstol con indumentaria pontifical en un relieve de considerables dimensiones presidiendo un altar ponía de manifiesto el triunfo del poder de la dignidad episcopal, que, en última instancia, emanaba del papa y de Roma.

BIBLIOGRAFÍA

- BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo, *Arquitectura románica en Pontevedra*, A Coruña, 1979.
- BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo, "Dos relieves procedentes de un tímpano", *Galicia no tempo. Catálogo de la Exposición*, Santiago de Compostela, Arzobispado de Santiago y Consellería de Cultura e Xuventude de la Xunta de Galicia, 1990, p. 198.
- BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo, "Capitel, ca. 1150", en *75 obras para 75 anos. Exposición conmemorativa da fundación do Museo de Pontevedra*, Pontevedra, 2003, p. 230.
- BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo, "Tímpano", en *75 obras para 75 anos. Exposición conmemorativa da fundación do Museo de Pontevedra*, Pontevedra, 2003, p. 234.
- BAXTER, Ron, *Bestiaries and their Users in the Middle Ages*, London, 1998.
- BUJÁN RODRÍGUEZ, Mercedes, *Catálogo arxivístico del Monasterio de Benedictinas de San Payo de Antealtares*, Santiago de Compostela, 1996.
- CAMILLE, Michael, "Seeing and Reading: Some Visual Interpretations of Medieval Literacy and Illiteracy", *Art History* 8 (1985) pp. 26-49.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, *Las catedrales de Galicia durante la Edad Media. Claustros y entorno urbano*, A Coruña, 2005.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "Arte romano y reforma eclesiástica", *Semata*, 7/8 (1996), pp. 307-332.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "Un adro para un bispo: modelos e intencións na fachada de Praterías", *Semata*, 10 (1998), pp. 231-264.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "La actividad artística en la antigua provincia de Mondoñedo: del Prerrománico al Románico", *Estudios Mondonienses*, 15 (1999), pp. 287-342.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "A poética das marxes no románico galego: bestiario, fábulas e mundo ó revés", *Semata*, 14 (2003), pp. 293-331.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "Didacus Gelmirus, patrón de las artes. El largo camino de Compostela: de la periferia al centro del Románico", *Compostela y Europa. La Historia de Diego Gelmírez*, Milán, 2010, pp. 32-99.
- CAVINESS, Madeline H., "Biblical Stories in Windows: Were They Bibles for the Poor?", *The Bible in the Middle Ages. Its Influence on Literature and Art*, Binghamton, New York, 1992, pp. 103-147.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, *La catedral de Tuy en época medieval*, Pontevedra, 2000.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, "La catedral de Tui entre Galicia y Portugal", en *II Congreso Internacional de História da Arte*, Coimbra, 2005, pp. 727-745.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, "El arte medieval en Tui: la catedral como foco receptor y difusor del románico y el gótico", en *Tuy. Pasado, presente y futuro. I Coloquio de Historia de Tui*, Tui, 2006, pp. 121-156.
- DELGADO GÓMEZ, Jaime, "La iconografía de los dos tímpanos de San Pedro de Trasalba", *Porta da Aira*, 5 (1992/93) pp. 17-43.
- D'EMILIO, James, "Tradición local y aportaciones foráneas en la escultura románica tardía: Compostela, Lugo y Carrión", *Actas Simposio Internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo"*. Santiago de Compostela 3-8 de outubro de 1988, A Coruña, 1991, pp. 83-101.
- D'EMILIO, James, "Inscriptions and the Romanesque Church: Patrons, Prelates and Craftsmen in Romanesque Galicia", en *Spanish Medieval Art. Recent Studies*, Princeton, 2007, pp. 1-34, esp. pp. 13-16.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio, PARDO GÓMEZ, María Virtudes y VILARIÑO PINTOS, Daría, *Ordoño de Celanova: Vida y Milagros de San Rosendo*, Santiago de Compostela, 1990.
- DOMINGO PÉREZ UGENA, María José, *Bestiario en las esculturas de las iglesias románicas de la provincia de A Coruña. Simbología*, A Coruña, 1998.
- DUBOURG-NOVES, Pierre, *Guyenne Romane*, Col. La Nuit des Temps, 1969.
- FERRÍN GONZÁLEZ, José Ramón y CARRILLO LISTA, María Pilar, "Iconografía del arte medieval en Galicia", *Galicia. Terra Unica: Galicia románica y gótica. Catálogo de la Exposición*, Ourense, 1997, pp. 70-82.
- FILGUEIRA VALVERDE, José, "Tímpanos medievales", *El Museo de Pontevedra*, III (1944) pp. 7-16.
- FILGUEIRA VALVERDE, José, "Gelmírez constructor", en *Historias de Compostela*, Vigo, 1982 (2ª ed.), pp. 37-75.
- FLETCHER, Richard A., *The Episcopate in the Kingdom of León in the Twelfth Century*, Oxford, 1978.
- FLÓREZ, Enrique, *Theatro geográfico-histórico de la iglesia de España*. Vol. XVIII, *De las iglesias britoniense y dumiense, incluídas en la actual de Mondoñedo*, Madrid, 1789.
- FRAMIÑÁN SANTOS, Ana María, "Notas acerca de los derechos de los laicos en las iglesias parroquiales de Galicia (siglos XII-XV)", *Estudios Mindonienses*, 21 (2005), pp. 315-378.
- Historia Compostelana*, E. Falque Rey ed., Madrid, 1994.
- IGLESIAS ALMEIDA, Ernesto, "El simbolismo de la cruz en los tímpanos románicos de la Diócesis de Tuy", *Actas del II Coloquio Galaico-Minhoto*, Santiago, 1984, 2 vols., Betanzos, 1985, I, pp. 87-96.
- IGLESIAS ALMEIDA, Ernesto, "La iglesia y monasterio de San Bartolomé de Rebordáns", *Boletín de Estudios del Seminario "Fontán Sarmiento"*, nº 17 (1996), pp. 91-94.
- IGLESIAS ALMEIDA, Ernesto, "El monasterio de Santa María de Tomiño", en *Tui. Museo y Archivo Histórico y Diocesano*, 6 (1992), pp. 75-102.

- KENAAN-KEDAR, Nurith, *Marginal sculpture in medieval France: towards the deciphering of an enigmatic pictorial language*, Aldershot, 1995.
- KESSLER, Herbert L., "Gregory the Great and Image Theory in Northern Europe during Twelfth and Thirteenth centuries", en *A Companion to Medieval Art*, C. Rudolph ed., Oxford, 2006, pp. 151-172.
- KESSLER, Herbert L., "Evil Eye(ing): Romanesque Art as a Shield of Faith", *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century. Essays in Honor of Walter Cahn*, C. Hourihane ed., Princeton, 2008, pp. 107-135.
- LUCAS ÁLVAREZ, Manuel, *Tumbo A de la Catedral de Santiago*, Santiago, 1998.
- LÓPEZ ALSINA, Fernando, "La cristalización del espacio de Tui como espacio de poder en el siglo XI" en *Tui. Pasado, presente y futuro. I Coloquio de Historia de Tui*, Pontevedra, 2006, pp. 57-96.
- MANSO PORTO, Carmen, *Arte Gótico en Galicia: los Dominicos*, 2 vols, A Coruña, 1993.
- MARIAUX, P. A., "Collecting (and Display)", en *A Companion to Medieval Art*, C. Rudolph ed., Oxford, 2006, pp. 213-232.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Artistas, patronos y público en el arte del camino de Santiago", *Compostellanum*, XXX (1985) pp. 395-423, reed. en *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Profesor Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, Santiago de Compostela, 2004, II, pp. 21-36.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria", en *Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 19-36 (1988a).
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Arte en Compostela antes do Pórtico da Gloria", en *O Pórtico da Gloria e o seu Tempo*, A Coruña, 1988, p. 97 (1988b).
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "De Sant Esteve de Tolosa a la Daurade. Notes sobre l'escultura del claustre romànic de Santa Maria de Solsona", *Quaderns d'estudis medievals*, n^{os} 23-24 (1988), pp. 104-119, reed. en *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Profesor Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, Santiago de Compostela, 2004, pp. 101-112 (1988c).
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "El claustro de Silos y el arte de los Caminos de Peregrinación", en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y del claustro, 1088-1988*, Silos, 1990, pp. 203-223, reed. en *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Profesor Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, Santiago de Compostela, 2004, pp. 147-160.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Columna con efigies de los apóstoles Pedro, Andrés y Pablo", "Columna con efigies de los apóstoles Bartolomé, Mateo y Santiago el Menor", "Columna con los apóstoles Judas Tadeo, Simón y Matías", en *Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura de la peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, n^{os} 98-99-100, pp. 392-395.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Altar support with apostles Matthew, Simon, and Judas", en *The Art Of Medieval Spain A.D. 500-1200*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1994, pp. 214-215.
- MOURE PENA, Teresa, "Nuevas aportaciones al estudio de la escultura gótica en Galicia: San Bartolomé 'O Vello' de Pontevedra", *El Museo de Pontevedra*, LV (2001), pp. 193-222.
- MOURE PENA, Teresa, "Daniel no foxo dos leóns no programa escultórico de San Tomé de Piñeiro (Marín, Pontevedra)", *Aunios* 9 (2004), pp. 21-26.
- MOURE PENA, Teresa, "La fortuna del ciclo de 'Daniel en el foso de los leones' en los programas escultóricos románicos de Galicia", *Archivo Español de Arte* 79/315 (2006), pp. 279-298.
- NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano, *Los inicios de la catedral románica de Santiago. El ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*, Santiago de Compostela, 2004.
- NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano, "De la Tierra Madre a la lujuria. A propósito de un capitel de la girola de la catedral de Santiago", *Semata*, 14 (2003), pp. 335-345.
- PEREIRA MARTÍNEZ, Carlos, "A Orde do Temple na provincia de Pontevedra. A bailía de Coia (Vigo)", *Anuario Brigantino*, 29 (2006), pp. 91-104.
- RAMÓN Y FERNÁNDEZ-OXEA, José, "Pelagio, maestro románico", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XII (1936) pp. 171-176.
- RAMÓN Y FERNÁNDEZ-OXEA, José, "El Mestro Martín de Novelúa", *Archivo Español de Arte*, XV (1942) pp. 336-343.
- RAMÓN Y FERNÁNDEZ-OXEA, José, "Un grupo de iglesias románicas gallegas", *Archivo Español de Arte*, XXIV/94 (1951) pp. 141-153.
- RAMÓN Y FERNÁNDEZ-OXEA, José, "Maestros menores del románico rural gallego", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XVII (1962), pp. 209-222.
- RAMÓN Y FERNÁNDEZ-OXEA, José, "La iglesia románica de Santiago de Taboada y su tímpano con la lucha de Sansón y el león", *Compostellanum*, X (1965), pp. 178-194.
- REAL, Manuel Luis y PÉREZ HOMEM DE ALMEIDA, María José, "Influências da Galiza na arte românica portuguesa", *Actas das II Jornadas Luso-Espanholas de História Medieval*, Porto, 1990, vol. IV, pp. 3-29.
- REPSHER, Brian, *The Rite of Church Dedication in the Early Medieval Era*, Lewiston, New York, 1998.
- ROMANÍ MARTÍNEZ, Miguel y OTERO PIÑEYRO MASEDA, Pablo S., *El antiguo monasterio de Santiago de Ermelo. Estudio, documentación e índices*, Santiago de Compostela, 2005.
- RUDOLPH, Conrad, *Violence and Daily life. Reading, Art, and Polemics in the Cîteaux Moralia in Job*, Princeton, 1997.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, "Algunos aspectos de la cultura visual en la Galicia de Fernando II y Alfonso IX", *El Románico en Galicia y Portugal*, A Coruña, 2001, pp. 156-175.

- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, "Ritos, visiones y signos. El tímpano figurado en Galicia. 1140-1230" en *El tímpano medieval: imágenes, estructuras y audiencias*, Rocío Sánchez Ameijeiras y José Luís Senra eds., Santiago de Compostela, 2003, pp. 47-72 (2003a).
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, "Monjes y pájaros: sobre algunas representaciones animales en las iglesias medievales gallegas", *Memoria Artis*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 105-122 (2003b).
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, "Relieve de El Salvador", en *Luces de Peregrinación. Catálogo de la Exposición*, Santiago de Compostela, 2004, pp. 162-163.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, "El Salvador de Santiago de Vigo", *El Museo de Pontevedra*, I (1942), pp. 72-75.
- SASTRE VAZQUEZ, Carlos, "Os sete tímpanos galegos coa loita de Sansón e o león", *Anuario Brigantino*, 26 (2003), pp. 321-338.
- SOUSA, José, "La portada occidental de la iglesia de San Julián de Moraime", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXIV /99 (1983), pp. 155-178.
- SOUSA, José, "La portada meridional de la iglesia de San Julián de Moraime: Estudio iconográfico", *Brigantium*, 4 (1983), pp. 143-155.
- TORBIO CENDÓN, Rafael, "La iglesia romanica de Santa María de Tomiño", *XIX Ruta Cicloturística del Románico-Internacional*, Pontevedra, 2001, pp. 127-141.
- VALLE PÉREZ, José Carlos, "La iglesia del antiguo monasterio de San Salvador de Albeos", *El Museo de Pontevedra*, XLI (1987), pp. 179-215.
- VALLE PÉREZ, José Carlos, "Entre a Baixa Romanidade e o Renacemento. A Escultura e a Pintura", en *75 obras para 75 anos. Exposición conmemorativa da fundación do Museo de Pontevedra*, Pontevedra, 2003, pp. 57-70.
- VÁZQUEZ CORBAL, Margarita, "Vestigios del patrimonio medieval del Valle Miñor: los restos arquitectónicos de la iglesia de San Pedro de la Ramallosa", *XXII Ruta Cicloturística del Románico-Internacional*, Pontevedra, 2004, pp. 191-192.
- VÁZQUEZ CORBAL, Margarita, "La Iglesia y antiguo Monasterio de Vila Nova de Muía (Ponte da Barca, Portugal)", *XXVI Ruta Cicloturística del Románico-Internacional*, Pontevedra, 2008, pp. 213-215.
- VÁZQUEZ CORBAL, Margarita, "El tímpano románico de la iglesia de Santa Cristina de A Ramallosa (Sabaris-Baiona)", *XXVII Ruta Cicloturística del Románico-Internacional*, Pontevedra, 2009, pp. 199-202.
- VÁZQUEZ CORBAL, Margarita y RODRÍGUEZ ORTEGA, Juan Antonio, "Los vestigios del monasterio de Albeos: notas para la actualización de un monumento románico en estado de abandono", *XXVIII Ruta Cicloturística del Románico-Internacional*, Pontevedra, 2010, pp. 158-161.
- VERDIER, P., "Dominus potens in praelio", *Walraf-Richartz Jahrbuch*, 43 (1982), pp. 35-106.
- YARZA LUACES, "Artes figurativas románicas en Galicia antes de 1150", *Románico en Galicia y Portugal*, José Carlos Valle Pérez y Jorge Rodrigues eds., A Coruña, 2001, pp. 56-79.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, "La iglesia románica de Santa Salomé en Compostela", *Boletín de la Universidad Compostelana*, 75-76 (1967-78), pp. 385-393.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, "La desaparecida iglesia de San Pedro de Fora en Compostela", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIX (1974-75), pp. 35-50.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, "La iglesia románica de Santiago de Breixa", *Compostellanum*, XXIII (1978), pp. 193-214.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, *La Arquitectura Románica en Lugo*, A Coruña, 1983.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, *De Arte et Architectura. San Martín de Mondoñedo*, Lugo, 1994.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, *Arte Medieval I*, Col. "Galicia.Arte", X, A Coruña, 1995.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, *Arte Medieval II*, Col. "Galicia.Arte", XI, A Coruña, 1996.

