

REFLEXIONES SOBRE EL ARTE ROMÁNICO DE GALICIA Y PORTUGAL

Ramón Yzquierdo Perrín
Catedrático de Historia da Arte
Universidade da Coruña

Desde épocas remotas hasta el nacimiento del reino portugués la zona norte de éste y Galicia tienen una historia y cultura comunes, aunque no idénticas ya que al lado de las similitudes siempre se hacen patentes las diferencias entre ambas orillas del río Miño, valgan de ejemplo las peculiares manifestaciones del arte castreño¹. Lo mismo ocurre durante la dominación romana, largo período que, progresiva y lentamente, se superpone a la cultura castreña hasta conseguir su efectiva romanización. Entonces el sur de Galicia y el norte de la Lusitania pertenecían, administrativamente-

¹ Sobre estos aspectos, que no pueden tratarse aquí, véanse entre otras publicaciones: VÁZQUEZ VARELA, J.M. Y OTROS.- *Formas tempranas Gallego-Portuguesas*. Sada, 1974. VÁZQUEZ VARELA, J.M.- *La cultura castreña*. En *Arte prehistórico y romano. Galicia. Arte*. T. IX. A Coruña, 1993. Pp. 172 y ss. CALO LOURIDO, F.- *A Plástica da Cultura Galego-Portuguesa*. Ts. I-II. A Coruña, 1994. PEREIRA, P.- *Do megalitismo à idade do Ferro*. En *Historia da Arte Portuguesa*. V. I. Lisboa, 1995. Pp. 51 y ss. VV:AA.- *A Galicia castrexa. A fase prerromana da cultura dos castros*. Galicia. Terra Única. Lugo, 1997. Pp. 66 y ss. VÁZQUEZ VARELA, J.M. Y GARCÍA QUINTELA, M.V.- *A vida cotiá na Galicia castrexa*. Santiago, 1998.

te, al convento bracarense, mientras que la mayor parte de la actual Galicia formaba parte del convento lucense².

Los primeros siglos medievales no afectan significativamente a esta situación, al menos hasta la invasión musulmana de la Península Ibérica y los inicios de la resistencia y consiguiente reconquista de territorios. En este momento, cuando comienza a variar la situación en ambas orillas del Miño, se producen ciertas diferencias que el propio devenir histórico se encargó de acentuar, adquiriendo una nueva dimensión con el posterior nacimiento de Portugal como reino cristiano independiente de los demás de la Península. El profesor Baquero Moreno³ señala que «*Quando Afonso III de Leão (866-910) estendeu o domínio das armas cristãs em direção ao rio Douro, dando a seguir início a uma intensa acção repovoadora, notam-se desde logo algumas diferenças entre as terras propriamente gallegas e aquelas que se situam nos confins do rio Minho... alguns documentos... donominam as terras localizadas ao sul do rio Minho por regiões extremas da Galiza*». La conquista de Porto el año 868 inicia «*uma nova fase na constituição do território portugalense... no início do ano mil estamos perante um condado designado por Portucalense*». Este condado fue restaurado en el 1082 por el rey Alfonso VI, quien, poco después, en el 1094, al casar a su hija natural Teresa con Enrique de Borgoña, se lo entrega como dote.

Enrique se esfuerza por consolidar su situación y por conseguir cierta autonomía tanto en lo político como en lo religioso, destacando en este sentido su deseo de desvincular la iglesia de Braga de la de Santiago. Su muerte pone fin a sus intentos secesionistas y a las desavenencias con su suegro. Por su parte el nuevo rey castellano-leonés, Alfonso VII, pretende poner término a las aspiraciones portuguesas, aunque las actuaciones de

² VV.AA.- *La romanización de Galicia*. Sada, 1976. RODRÍGUEZ COLMENERO, A.- *Historia del arte romano de Galicia. Arte prehistórico y romano. Galicia. Arte*. T. IX cit.. Pp. 237 y ss. MACIEL, M.J.- *A arte da Época Clássica (séculos Ia. C.-II d. C.)*. En *Historia da Arte Portuguesa*. V. I, cit. Pp. 79 y ss. VV.AA.- *A Gallaecia: A aculturação material e as novas mentalidades. Galicia. Terra Única* cit. Pp. 217 y ss.

³ BAQUERO MORENO, H.- *Evolução Política*. En *Nos confins da Idade Média*. Porto, 1992. Pp. 23-26.

Alfonso Enriquez dejan ver con claridad sus intenciones, proclamándose rey en 1139 y para evitar una nueva acción del monarca de Castilla y León en contra de sus aspiraciones pone su incipiente reino bajo la protección del papa «*Substituía deste modo a suzerania de Alfonso VII pela de Inocêncio II*», pero al año siguiente, 1144, el sucesor del papa Inocencio II, Lucio II, rehusa tal compromiso y vuelve a tratarlo como simple duque aunque, finalmente, en 1179, Alejandro III le concede el tan ansiado título de rey mediante la bula *Manifestis Probatum* reconociéndose de este modo la independencia de Portugal. Si a las dificultades que tuvo que vencer Alfonso Enriquez, Alfonso I de Portugal, se le añaden las originadas por la reconquista de los territorios portugueses que todavía estaban en poder del islam, y los inevitables roces que el complejo proceso independentista provocó con el reino castellano-leonés se comprende que el clima existente distaba mucho de ser el adecuado para la creación artística y que el desarrollo del arte románico haya sido tardío, lo que da a sus manifestaciones una peculiar cronología impensable en otros lugares.

El matrimonio de doña Teresa con Enrique de Borgoña favoreció, obviamente, la introducción de la orden de Cluny en Portugal ya en los finales del siglo XI, entre los años 1085 y 1096; medio siglo más tarde, en el 1144, se establece en el país la orden cisterciense, fundándose la abadía de Alcobaça ya en 1153. La mayor estabilidad de que goza el reino portugués a partir de mediados del siglo XIII es, desde luego, un momento adecuado para intensificar la producción artística, tenía, pues, razón Ferreira de Almeida⁴ cuando afirmaba que «*A grande intensidade do labor românico coincide com o segundo quartel do século XIII*», momento en el que, además, se producen, al parecer, otras circunstancias económicas favorables. Por su parte Reynaldo dos Santos⁵ consideraba que «*El norte fue siempre, no solamente la cuna desde donde se irradió la expansión, sino el centro donde pululó con una rara fertilidad y longevidad, la arquitectura*

⁴ FERREIRA DE ALMEIDA, C.A.- *Primeiras impressões sobre a arquitectura Românica Portuguesa*. Porto, 1972. P. 24.

⁵ SANTOS, R. DOS.- *L'Art portugais*. XVI Congrès International d'Histoire de l'Art. Lisboa-Porto, 1949. Pp. 5-6.

románica hasta el final del siglo XIII. Fue el lenguaje plástico propio del reino durante casi dos siglos».

Si estas afirmaciones pueden resultar hoy excesivas, lo que no puede dudarse es de que permanece la atribución al norte de Portugal de un papel fundamental en la implantación, desarrollo y expansión de la arquitectura románica en una fechas avanzadas y, con frecuencia, imposibles de admitir en otras zonas. Además de tener en cuenta el complejo avance de la reconquista de los territorios portugueses ocupados por los musulmanes, así como las dificultades hasta conseguir formar e independizar el reino, hay, también, que recordar las fechas en las que se restauran y crean las diócesis portuguesas: Braga, el año 1070; Coimbra, en 1080; Porto, 1112; Lamego y Viseu, 1147; Lisboa, 1148 y Évora, 1160. Si a estas fechas se le agrega la falta de grandes ciudades, la inexistencia de monasterios importantes y el alejamiento de las principales vías comerciales⁶ se entiende mejor la aludida pervivencia del románico y la trascendencia de los nexos de diverso orden entre Galicia y el norte de Portugal.

EL ARTE ROMÁNICO EN EL NORTE DE PORTUGAL Y EN GALICIA

Los historiadores del arte portugués coinciden en admitir en el románico de su país una dependencia inicial del francés, sobre todo del borgoñón, que justifican, lógicamente, por la procedencia de don Enrique de Borgoña, casado con doña Teresa. Las buenas relaciones que el rey de Castilla y León, Alfonso VI, tenía con la orden de Cluny y el origen de su yerno favorecieron el establecimiento en Portugal de los monjes negros y que pronto alcanzaran una posición destacada. Aprovechando la bonanza de estos años, anteriores a los inicios de la secesión del Condado Portucaleño de la corona castellano-leonesa, se comienza la construcción de algunos edificios románicos, entre los que cabe destacar la iglesia monástica

⁶ FERREIRA DE ALMEIDA, C.A.- *Arquitectura*. En *Nos confins da Idade Média* cit. P. 75.

de San Pedro de Rates, poco después donada por don Enrique y doña Teresa a los monjes de Cluny⁷. Mayor trascendencia hubiera tenido, de completarse y conservarse, la catedral de Braga entonces iniciada y cuyo altar mayor fue consagrado por Bernardo de Toledo en el año 1089, pero del antiguo proyecto poco conserva la Sé actual⁸, ya que le afectaron gravemente los disturbios que tuvieron lugar a la muerte de Alfonso VI y de los que da cuenta un documento de doña Teresa, en favor de la catedral, fechado el veintinueve de octubre de 1110. En él dice que sus soldados habían entrado armados en la iglesia y claustro arruinando parte de lo construido.

Si el matrimonio de Enrique y Teresa favoreció el contacto con el arte borgoñón, la historia en común vivida por Galicia y Portugal originó una estrecha relación con el románico de este lado del río Miño y, en especial, con el utilizado en la primera etapa constructiva de la catedral de Tui, diócesis que, además, tenía buena parte de su territorio en el norte del país vecino⁹. Pero lo que todavía está en su mayor parte por precisar son las relaciones puntuales entre las obras y talleres artísticos activos en ambas orillas del Miño, así como una aproximación seria y objetiva a las cronologías de sus creaciones, lo que permitiría, al mismo tiempo, un avance significativo en el reconocimiento y estudio de los talleres que en ellas

⁷ Sobre esta iglesia véase, por ejemplo: RODRIGUES, J.- *Portugal: O sistema medieval das artes. En História da Arte Portuguesa*. V. I, cit. P. 232.

⁸ REAL, M.L.- *O projecto da Catedral de Braga, nos finais do século XI, e as origens do românico português*. En *IX Centenário da dedicação da Sé de Braga. Congresso Internacional*. Actas. V. I. Braga, 1990. Pp. 435-511 (véase, en especial a partir de la P. 446 para la obra románica). En este volumen pueden consultarse otros estudios relativos a diferentes aspectos relacionados con la propia catedral.

⁹ Las muchas parroquias portuguesas que estaban integradas en la diócesis de Tui figuran en un pormenorizado catálogo realizado hacia 1321. Tales iglesias se agrupaban en el arcedianato de Cerveira, en el que entre parroquias y monasterios se contabilizan ochenta y tres; arcedianato de Labruja, con catorce parroquias y monasterios; Tierra de Távora, con seis parroquias; Tierra de Val-de-Vez, con treinta y nueve feligresías y monasterios; Tierra de Vinha, con treinta y una iglesias parroquiales y monásticas; Tierra de Valladares, con veintiuna parroquias y monasterios. Es decir que casi doscientas feligresías y monasterios de Portugal pertenecían a la diócesis de Tui. Véase su relación completa en GALINDO ROMERO, P.- *Tuy en la Baja Edad Media. Siglos XII-XV*. Discurso leído en la inauguración del Curso Académico 1923-1924. Zaragoza-Madrid, 1923. Pp. 127-129.

trabajaron, lo que, tal vez, permitiría llegar a identificar a alguno de sus maestros.

De cualquier modo las construcciones portuguesas no son anteriores al tercer cuarto del siglo XII y en su expansión los benedictinos tuvieron un destacado protagonismo. Dicha época coincide, además, con un período de paz y sosiego una vez alcanzada la tan ansiada independencia de Castilla y León y de haber progresado la reconquista de manera sustancial hacia el sur, Lisboa, por ejemplo, se había tomado ya en 1147. En 1144, o incluso unos años antes como apuntan recientes estudios¹⁰, se había establecido en Portugal la orden del Císter, introduciendo no sólo una vida más rigurosa según la Regla de San Benito, sino también una nueva visión artística que tiene en la construcción del monasterio de San João de Tarouca, inspirado en la abadía francesa de Fontenay, su obra más representativa. A la búsqueda de lugares apartados y fértiles para la fundación de los nuevos monasterios, conforme a las recomendaciones de San Bernardo de Claraval, parecen haberse yuxtapuesto en Portugal otros intereses, como ha apuntado Real¹¹, ya que «*a sua relativa unidade territorial pode estar relacionada igualmente com uma estratégia de colonização interior; à qual se misturariam também interesses eclesiásticos e de natureza senhorial*».

Sin duda la más conocida, y quizá también la más importante, de todas las abadías cistercienses portuguesas es la de Santa María de Alcobça, afiliada a Claraval en 1153, aunque la inseguridad en que entonces se encontraba la zona obligó a que la construcción de sus estancias se demorase durante algún tiempo. En 1178 se comenzó la edificación de una nueva iglesia, aunque la ampliación de su proyecto hizo que no pudiera consagrarse hasta 1252, constituyendo, sin duda, uno de los mejores ejemplos de la arquitectura cisterciense de toda Europa, en opinión de Dimier¹². La

¹⁰ REAL, M.L.- *A construção cisterciense em Portugal durante a Idade Média*. MIRANDA, M.A.- *Um olhar sobre as artes plásticas cistercienses. A Galiza e Portugal (Séculos XII-XIII)*. Ambos en *Arte del Cister en Galicia y Portugal*. Lisboa-A Coruña, 1998-1999. Pp. 43 y ss. y 141 y ss., respectivamente.

¹¹ REAL, M.L.- *A construção cisterciense...* cit. P. 49.

¹² Citado por FERREIRA DE ALMEIDA, C.A.- *Arquitectura*. cit. P. 77.

larga duración de esta obra obligó a que la mayor parte de los edificios de Alcobaça se construyeran a lo largo del siglo XIII e, incluso, en el XIV, de cuyos primeros años, 1308, data el claustro de don Dinis.

Hace ya más de cincuenta años que los historiadores hispanos y portugueses que estudiaron el arte románico en Portugal se plantearon sus orígenes e influencias, cuestiones que fueron reiteradas posteriormente¹³. La influencia del románico gallego en el portugués se concreta, según la historiografía habitual¹⁴, en la ejercida por las catedrales de Santiago y Tui en las fábricas de las de Coimbra y Braga, aunque tales relaciones siguen siendo, por lo menos, discutibles tanto por razones cronológicas como de otra índole. Es, sin embargo, en el complejo mundo del románico rural donde, probablemente, se advierten con mayor facilidad y claridad ciertas similitudes entre el arte de Galicia y Portugal, en especial en las iglesias levantadas en el Alto Minho y, en menor medida, en otras regiones situadas más hacia el sur. Esta diferenciación entre catedrales e iglesias rurales viene a mantener y consagrar las «*dos series de monumentos románicos*» que estableció Gaillard hace ya bastantes años.

El profesor Ferreira de Almeida¹⁵ es, quizá, el historiador del arte portugués que con más intensidad ha estudiado en los últimos años las estrechas relaciones existentes entre el norte de Portugal y Galicia lo que le permitió llegar a seguras y clarificadoras conclusiones: «*No Alto Minho, desde a bacia do rio Lima à fronteira da Galiza, há uma família de igrejas românicas caracterizadas pela potência constructiva das suas capelas-mores, pela solução dos seus portais e, não menos, pelo estilo e volume da*

¹³ Entre otros véanse: CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, J. (Marqués de Lozoya).- *Historia del Arte Hispánico*. T. I. Barcelona, 1931. Pp. 395-396. SANTOS, R. DOS.- Ob. cit. Pp. 6-7. NOBRE DE GUSMÃO, A.- *Românico português do Noroeste*. 2ª edición. Lisboa, 1992. Pp. 30-31. GAILLARD, G.- *Aspects de l'Art Roman Portugais*. En *Études d'Art Roman*. Paris, 1979. Pp. 349-353. FERREIRA DE ALMEIDA, C.A.- *Primeiras impressões...* cit. Pp. 16 y ss. *Arquitectura* cit. P. 76. DIAS, P.- *O Românico Duriense*. En *O Românico e o Douro*. Lisboa, 1998. Pp. 95 y ss.

¹⁴ Añádase a las obras citadas: ALVES, L.- *Arquitectura religiosa do alto Minho. Igrejas e capelas do Alto Minho do século XII a o século XVII*. Viana do Castelo, 1987. Pp. 29 y ss.

¹⁵ FERREIRA DE ALMEIDA, C.A.- *Arquitectura* cit. P. 76.

sua decoração animalesca e vegetal, utilizada nos cachorros e nos capitéis. É um românico de expressão galega derivado imediatamente da Sé de Tui que por sua vez está na sequência da arte da catedral de Compostela». El mismo autor¹⁶, al señalar los grupos en los que articula el estudio del románico portugués, señala, en primer lugar, el «*Foco Românico do Alto Minho-Sé de Tui*» que, geográficamente, abarca hasta las orillas del río Lima, en donde se deja sentir el influjo del foco bracarense, y que durante la Edad Media perteneció al obispado de Tui, lo que justifica «*as fortes raízes galegas da arte medieval desta zona*».

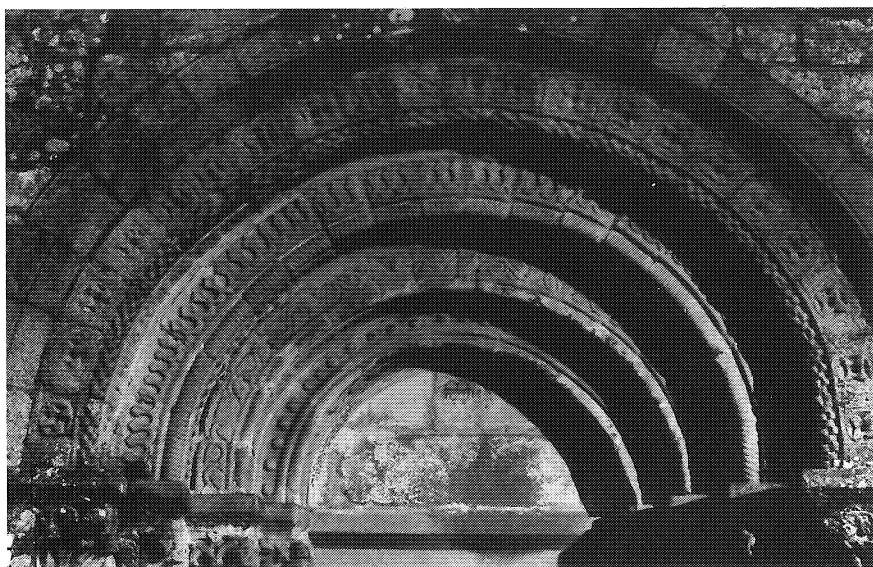
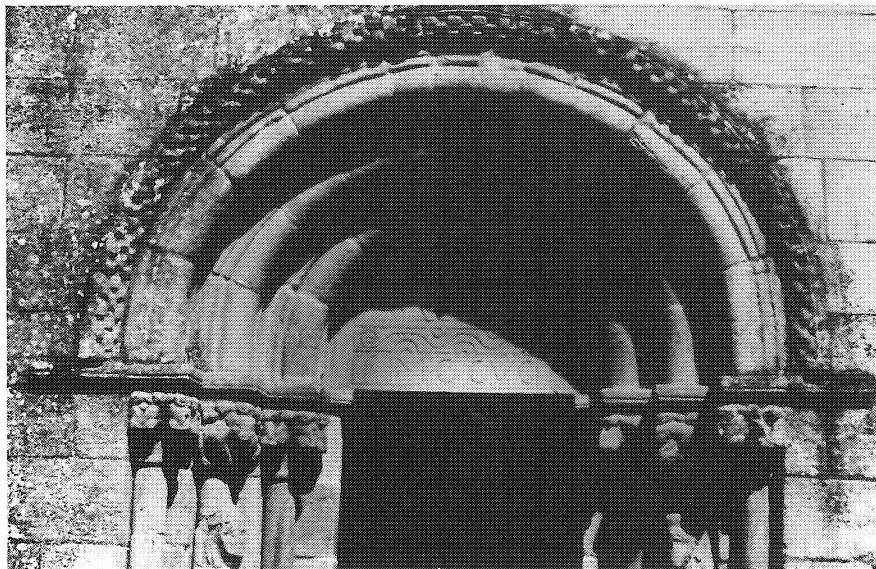
La influencia de los talleres románicos de la catedral de Tui puede precisarse en la manera de realizar la decoración así como en la selección de temas y motivos ornamentales de algunos capiteles¹⁷ en los que, quizá, uno de sus rasgos más distintivos es el volúmen que alcanzan los elementos en ellos esculpidos y que se advierte, entre otras iglesias, en las de Rubiães, Ganfei y Fiestras. El profesor Ferreira de Almeida, tantas veces aquí recordado, precisa este influjo cuando destaca en la decoración de las iglesias citadas las «*folhagens gordas, com muita e inflamada decoração animalesca e atarracadas esculturas humanas*». Se trata siempre de obras que datan de los comienzos del siglo XIII y que en fechas todavía más avanzadas se proyectan hacia otros edificios, aunque con una sensible disminución de los temas zoomórficos. La iglesia de Rubiães¹⁸ presenta en el dintel de su puerta principal un epígrafe que la fecha en 1295 y que corta la parte inferior del tímpano, presidido por un tosco pantocrator, lo que parece deberse a una reforma (Lám. I. Fig: 1). En los fustes de las columnas intermedias de las tres que se acodillan a cada lado de la portada, se encuentra dos estatuas columnas de labra burda, lo que, según el Marqués de Lozoya¹⁹,

¹⁶ FERREIRA DE ALMEIDA, C.A.- *Primeiras impressões...* cit. Pp. 28-29.

¹⁷ Sobre los capiteles románicos de la catedral de Tui consúltese: IGLESIAS ALMEIDA, E.- *Los capiteles románicos de la catedral de Tui*. «El Museo de Pontevedra». T. XXXII. Pontevedra, 1978. Pp. 69 y ss.

¹⁸ Sobre esta iglesia véanse, entre otras publicaciones: ALVES, L.- Ob. cit. Pp. 81-85. GRAF, G.N. Y NOBRE DE GUSMÃO, A.- *Portugal/2. Europa Románica*. Madrid, 1988. Pp. 428-429.

¹⁹ CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, J.- Ob. y T. cits. P. 439.



Lám. I.- Detalles de las puertas principales de Rubiães (Fig. 1) y de Santa María de Tomiño (Pontevedra) (Fig. 2). (Todas las fotos pertenecen al archivo del autor).

sería una nueva influencia del arte gallego, mencionando además de esta iglesia de Rubiães las de Bravães y Ansiães. Con todo, en este caso, el origen no debe de ser la catedral de Tui, sino una consecuencia de las avanzadas fechas en que se construyeron tales edificios o bien un tardío eco, ya fuera de lugar, de las directrices introducidas en el arte de Galicia por el Maestro Mateo hacía más de un siglo y posteriormente extendidas por su taller, seguidores y epígonos.

Lo que, curiosamente, no señalan los historiadores del arte portugués es que del mismo modo que el arte románico tudense influyó en su territorio, también hubo determinados maestros del norte de Portugal que cruzaron el río Miño y dejaron clara huella de su presencia en Galicia en algunos edificios a él cercanos. Valga como ejemplo la iglesia de Santa María de Tomiño²⁰, resto de un antiguo monasterio de monjas benedictinas, cuyos capiteles dependen de los talleres tudenses siendo especialmente significativos al respecto los empleados en el arco triunfal²¹, mientras que la rica y variada decoración geométrica de las arquivoltas de la puerta principal es de claro origen portugués, sobre todo los motivos de las dos arquivoltas intermedias y, en particular, la de la mayor de ambas (Lám. I. Fig. 2), con una composición repetida reiteradamente en las portadas portuguesas, arcos de ingreso a ciertos presbiterios e, incluso, en determinados capiteles. La iglesia de Tomiño es fechable, quizá, en una data no muy alejada del año 1200 pero ya en los comienzos del siglo XIII, y aunque la construcción de su presbiterio debió de comenzarse antes, la terminación de su puerta principal y, consiguientemente, del edificio no se produciría hasta tales años.

²⁰ IGLESIAS ALMEIDA, E.- *El monasterio de Santa María de Tomiño*. «Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano». T. VI. Tui, 1992. Pp. 77 y ss. ÁVILA Y LA CUEVA, F.- *Historia civil y eclesiástica de la Ciudad de Tui y su obispado*. T. II. (Facsimil. Santiago, 1995). Fols. 538-539. YZQUIERDO PERRÍN, R.- *Arte Medieval I. Galicia. Arte*. T. X. A Coruña. 1995. Pp. 374-376.

²¹ Los capiteles del presbiterio de Santa María de Tomiño, por su estilo, se relacionan con los del interior del ábside de Santa Eulalia de Donas (Gondomar). Tal relación se vería, en principio, reforzada por la cercanía entre ambas iglesias así como por sus orígenes, ya que las dos pertenecieron a sendos monasterios femeninos.

Otro de los focos más destacados del románico portugués es el que gira en torno al taller que intervino en la construcción de la Sé de Braga y que por ser ésta su obra más representativa se conoce como «*Foco Bracarense*». Entre sus rasgos más significativos subraya Ferreira de Almeida, además de la utilización de arcos diafragmas en las iglesias de tres naves, que no aparecen en las que aquí se tratan por tener todas ellas planta de nave y presbiterio únicos, la presencia de «*tímpanos com laçarias e cruzes vazadas, animais afrontados, de cuja comum boca pendem animais, nas esquinas dos capitéis e, mais singularmente, nos ângulos das arquivoltas e alguns temas geométricos e vegetais muito estilizados nos ábacos, impostas e arquivoltas*». De los aspectos destacados me interesan en especial las similitudes que se advierten a ambos lados de la frontera en la utilización de determinados temas y motivos ornamentales en los que, si puede resultar cuestionable hablar de una influencia clara, sí es evidente, al menos, que existen una serie de significativas coincidencias.

Al foco bracarense pertenece una de las más sobresalientes y conocidas iglesias portuguesas: San Pedro de Rates²². No parece cuestionable que la decoración de las arquivoltas de su portada occidental depende de las que se conservan en la misma puerta de la catedral de Braga (Lám II. Figs. 1 y 2), aunque ya no puede decirse lo mismo de los capiteles de ambas: estilizadas hojas en los de Braga; frente a un claro predominio de la decoración zoomórfica de voluminosas formas, en Rates. Probablemente también han de entenderse como reflejo del taller bracarense las decoradas roscas e intradós de los doblados y, a veces, apuntados arcos formeros de los últimos tramos de la nave central, entre ésta y la colateral norte. Es, por otro lado, un tipo de ornamentación que repiten también muchas portadas de iglesias portuguesas de entonces. Esta fidelidad a los planteamientos estéticos del románico lusitano lo reiteran ciertos capiteles del interior de Rates, por ejemplo uno de los que recibe el arco formero del segundo tramo de la nave norte, en el que se observa el mismo motivo geométrico

²²Sobre este foco y las iglesias citadas véase: FERREIRA DE ALMEIDA, C.A.- *Primeiras impressões...* cit. Pp. 30-31. *Arquitectura*. cit. P. 76. GRAF, G.N. Y NOBRE DE GUSMÃO, A.- Ob. y T. cit. Pp. 25-73 y 174-228 (Rates y Sé de Braga, respectivamente).

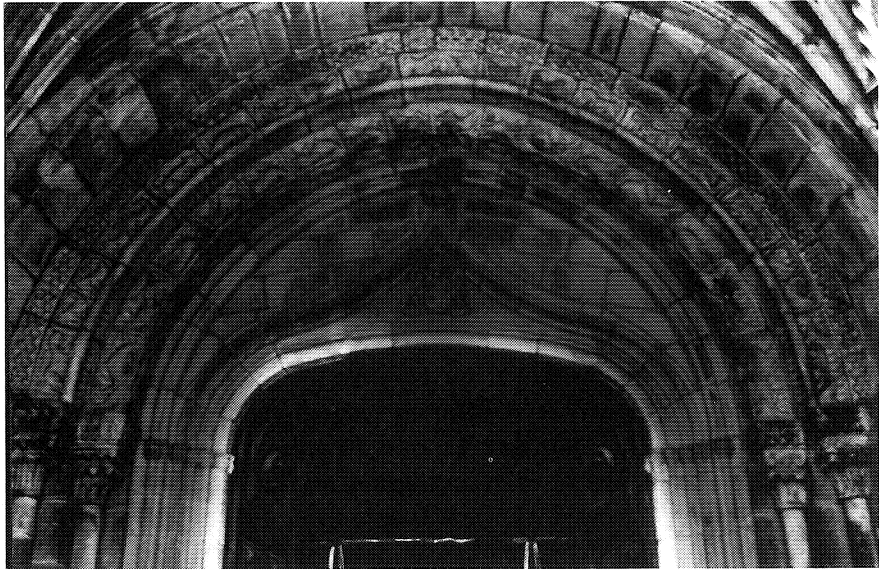
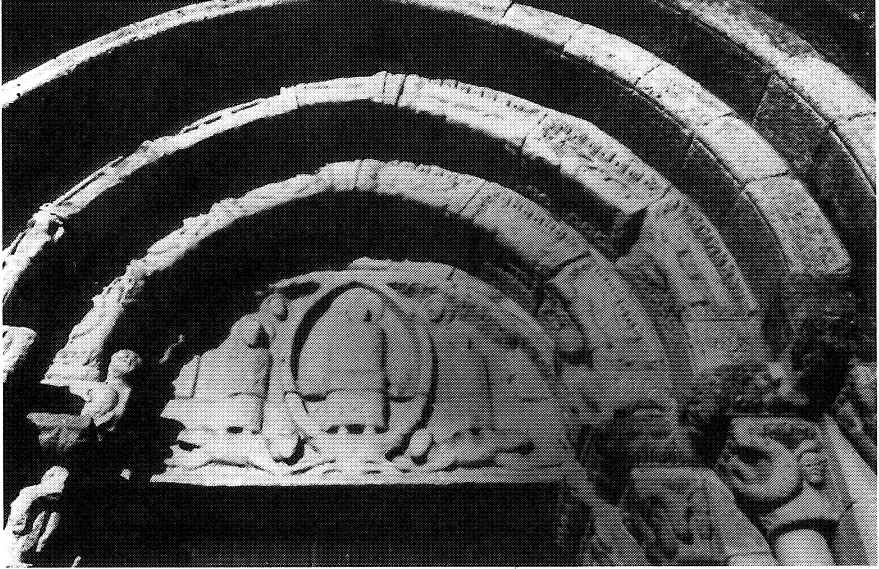
repetido en numerosas roscas de arcos, entre las que cabe recordar una de la portada de Tomiño. También se reitera la coincidencia temática entre el arte de ambas orillas del río Miño con la presencia de un personaje de tosca labra que hace sonar un olifante en uno de los capiteles de la nave central de Rates, otro se encuentra en el ingreso a la capilla mayor de San Bartolomé de Rebordáns y, un tercero puede verse, ya más lejos de esta zona y más próxima a Santiago, en el interior del presbiterio de Santiago de Tabeirós (A Estrada).

Igualmente, destaca en la portada principal de San Pedro de Rates el tímpano decorado por sus dos caras. En la exterior, fuertemente erosionada, todavía se ve, en el centro, una mandorla que encierra una imagen de Cristo sedente; a los lados se disponen dos figuras nimbadas que apoyan sus pies sobre las espaldas de dos personajes echados en tierra que agarran el extremo inferior de la mandorla, mientras que en el superior se ven dos pequeñas cabezas también aureoladas. La interpretación del tema ha originado diversas lecturas, aunque la presencia de Cristo en majestad resulta innegable, y se han planteado diferentes hipótesis sobre su posible filiación estilística²³. Por la parte interior del mismo tímpano se ha labrado en bajorrelieve, y con escasa calidad, un *Agnus Dei* flanqueado por dos personajes en pie, que tienen su cabeza aureolada y visten túnica hasta los tobillos. Al igual que con la cara exterior de este tímpano de la puerta occidental de San Pedro de Rates su interpretación también ha originado diversidad de pareceres y, a veces, se ha atribuido su ejecución al maestro que esculpió el tímpano de la puerta sur de la misma iglesia²⁴.

Los tímpanos esculpidos por sus dos caras, podrían denominarse bifaces, no abundan en el románico peninsular, sin embargo en el sur de Galicia se encuentran varios de los que los más conocidos, correspondientes a la parroquia de San Martín de Moaña, son los únicos que no pertenecen al obispado de Tui sino al de Santiago. Además de los que permanecen en las puertas del templo, en los que se han esculpido diversas iconografías, en el Museo de Pontevedra se conserva uno que tiene en una de sus

²³ Véase al respecto GRAF, G.N. Y NOBRE DE GUSMÃO, A.- Ob. y T. cits. Pp. 55-61.

²⁴ GRAF, G.N. Y NOBRE DE GUSMÃO, A.- Ob. y T. cits. Pp. 66-67



Lám. II.- Detalles de las puertas occidentales de San Pedro de Rates, arriba, y de la catedral de Braga, abajo.

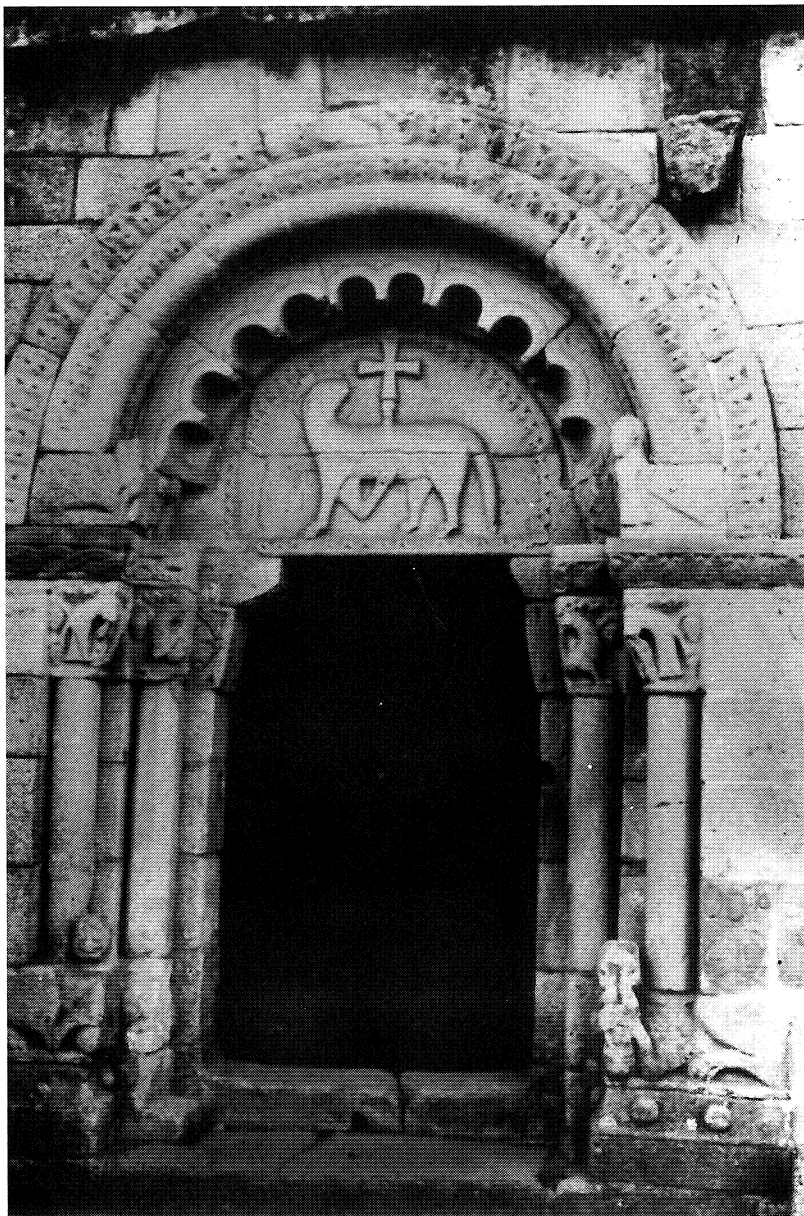
caras un personaje dentro de una mandorla llevada por ángeles lo que, formalmente, lo asemeja al de Rates aunque, quizá, son temas diferentes. Por la otra cara presenta un entrelazo cruciforme flanqueado por cuatro animales y dos rosetas. Su datación no debe de alejarse mucho del 1200, o incluso podría fijarse a comienzos del siglo XIII. Otros tímpanos bifaces se encuentran en Santa María de Castrelos y San Salvador de Louredo (Vigo y Mos, respectivamente). La primera de estas iglesias está fechada mediante un epígrafe en 1216, mientras que la segunda no debe de alejarse mucho de este año a juzgar por los nexos que presenta con Castrelos²⁵.

Dejando a un lado las supuestas «*grandes similitudes de la decoración*» que la cabecera de Rates tiene con la de la catedral de Santiago, en opinión de algunos estudiosos que, incluso, han llegado a atribuirse a «*artífices del taller gallego*», y estiman que tales influencias se reiteran en determinados capiteles del interior de la iglesia²⁶, afirmaciones que, cuando menos, me parecen excesivas y opinables, quiero fijarme en ciertos aspectos de la puerta sur (Lám. III). Las columnas de su arquivolta mayor se alzan directamente sobre los lomos de unos toscos leones, echados en tierra, que agarran con sus patas delanteras sendas figuras; una de ellas parece corresponder a un hombre cuyas piernas están siendo devoradas; la otra, por su parte, podría representar a un cuadrúpedo. La escasa calidad de la labra y la fuerte erosión sufrida no permiten mayores precisiones.

Los basamentos figurados no abundan, desde luego, en el románico peninsular y cuando se utilizan en Galicia, o en sus zonas de influencia la dependencia o, al menos, la relación con el taller y seguidores del Maestro Mateo es, quizá, lo más frecuente, aunque en este caso de Rates el modelo queda alejado tanto por la distancia física como también por la calidad de la ejecución. Más cercano a los leones de la puerta sur de Rates parece

²⁵ Sobre estas iglesias, situadas en la actual provincia de Pontevedra, consúltense, entre otras publicaciones: BANGO TORVISO, I.- *Arquitectura románica en Pontevedra*. A Coruña, 1979. *Iglesias románicas en el municipio de Vigo*. En *Vigo en su Historia*. Vigo, 1980. Pp. 143-148. BRAGADO RODRIGUEZ, E. Y SÁNCHEZ BARGIELA, R.- *O Vigo das igrejas románicas*. Vigo, 1993. OCAÑA EIROA, F.X.- *Igrejas románicas de Vigo*. Vigo, 1995. Pp. 69-83.

²⁶ GRAF, G.N. Y NOBRE DE GUSMÃO, A.- Ob. y T. cits. Pp. 50-51 y 68.



Lám. III.- Puerta sur de San Pedro de Rates.

estar el que hoy se encuentra encastrado en uno de los muros de la nave de San Esteban de Cumiar²⁷ (Pontearreas) pero que, probablemente, procede de una antigua portada y cuya calidad no es, desde luego, inferior a la de los portugueses. Esta iglesia aparece datada por una confusa inscripción que, de cualquier modo, no debe de ser anterior a los comienzos del siglo XIII.

En el arranque de la arquivolta mayor de la citada puerta sur de San Pedro de Rates se representan los símbolos de dos evangelistas: a la izquierda parece ser un león alado –Marcos–, y a la derecha un ángel –Mateo–. Es, desde luego, una disposición inusual que, sin embargo, tiene un claro paralelo en la puerta sur de la iglesia de San Juan del Mercado en Benavente, obra en la que intervinieron maestros vinculados al arte del Maestro Mateo²⁸. Por su parte, la arquivolta menor de dicha portada portuguesa tiene su arco de medio punto decorado con un festón de arquitos, profundamente tallados para sugerir con mayor verosimilitud un arco lobulado, que parecen tender a cerrarse en ligera herradura. Es, desde luego, un recurso ornamental ya que el arco en sí es de medio punto y funciona como tal, circunstancia que se repite en multitud de edificios románicos de Galicia datados, preferentemente, entre los finales del siglo XII y comienzos del siguiente²⁹.

En el centro del tímpano de la puerta meridional de Rates se reitera el tema del Agnus Dei, que porta una cruz de brazos iguales y extremos ensanchados, que apoya su astil sobre una de sus patas delanteras mientras una aureola orla su cabeza. El tema, generalmente sin aureola, aparece en el noroeste peninsular frecuentemente vinculado a su utilización por parte

²⁷ Reproducido en BANGO TORVISO, I.- *Arquitectura románica...* cit.. Lám CV, fig. a. Para otras interpretaciones de los leones de Rates: GRAF, G.N. Y NOBRE DE GUSMÃO, A.- Ob. y T. cit. Pp. 52-55.

²⁸ PITA ANDRADE, J.M.- *El arte de Mateo en las Tierras de Zamora y Salamanca*. «Cuadernos de Estudios Gallegos». T. VIII. Santiago, 1953. Pp. 212-215. OTEROTÚÑEZ, R. E YZQUIERDO PERRÍN, R.- *El Coro del Maestro Mateo*. La Coruña, 1990. P. 183.

²⁹ PITA ANDRADE, J.M.- *Observaciones sobre la decoración geométrica en el románico de Galicia*. «Cuadernos de Estudios Gallegos». T. XVIII. Santiago, 1963. Pp. 50-54. YZQUIERDO PERRÍN, R.- *Arcos lobulados en el románico de Galicia*. «El Museo de Pontevedra». T. XXXVII. Pontevedra, 1983. Pp. 217-234.

del Maestro Mateo y su taller en la clave de la bóveda de la tribuna del Pórtico de la Gloria. Una de las primeras representaciones gallegas de este tipo en un tímpano se encuentra en el que procede de la puerta norte de la desaparecida iglesia de San Pedro de Fora³⁰ en Compostela, fechado mediante un epígrafe de problemática lectura en 1202, posiblemente. La evocación de planteamientos propios de los seguidores del Maestro Mateo podría estar también presente en las palmetas labradas al final de las jambas de la puerta sur de Rates, mientras que el geométrico motivo de la mocheta izquierda, identificado por Graf³¹ como «*sello de Salomón*», «*motivo casi desconocido en Portugal*», se encuentra también en el exterior del ábside de Santa María de Acebeiro³² (Forcarei, Pontevedra).

A la vista de las semejanzas entre los temas iconográficos y motivos ornamentales empleados en las portadas de la iglesia de San Pedro de Rates y ciertos planteamientos propios del arte gallego de hacia 1200, quizá no sería inoportuno replantearse su estudio y tratar de precisar su origen, atribuido de manera habitual al arte de origen borgoñón, cuando más próximos están los paralelos con Galicia.

En otras ocasiones la existencia de una protohistoria común ha podido favorecer que en el románico gallego y portugués aparezcan determinadas composiciones inexistentes en obras de otras zonas, por ejemplo la inusual presencia de ruedas de radios curvos, motivo de claro origen castreño que se ve en diversos elementos de edificios de Galicia de muy irregular distribución: en un capitel del arco triunfal de San Antolín de Toques; interior de la nave de Santiago de Bembrive, basas de San Pedro de Dozón y de la iglesia del monasterio de Oseira, o en el tímpano de la puerta norte de Santo Tomé de Morgade (Xinzo de Limia) en el que se ha tallado con una extraordinaria delicadeza una magnífica rueda de radios curvos

³⁰ YZQUIERDO PERRÍN, R.- *La desaparecida iglesia de San Pedro de Fora en Compostela*. «Cuadernos de Estudios Gallegos». T. XXIX. Santiago, 1974-1975. Pp. 35-50. Véanse en particular las láminas 5 y 7.

³¹ GRAF, G.N. Y NOBRE DE GUSMÃO, A.- Ob. y T. cits. P. 54

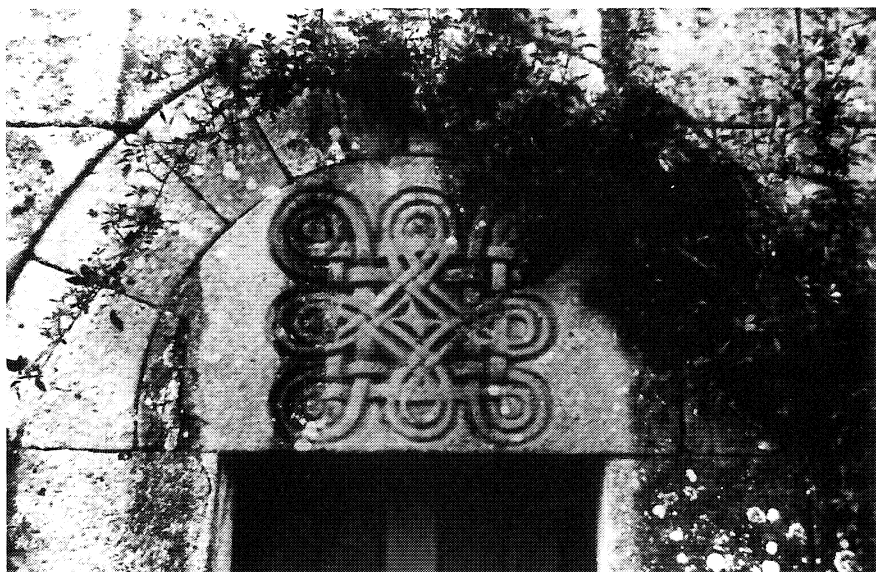
³² Entre otras publicaciones referentes a este antiguo monasterio vease: RODRÍGUEZ FRAIZ, A.- *Tierra de Montes. El monasterio de Acibeiro*. Pontevedra, 1973.

que ocupa la mayor parte del pequeño tímpano (Lám. IV. Fig. 1), convirtiéndolo, sin duda, en uno de los más originales de Galicia en el que las habituales iconografías cristianas ceden su privilegiado lugar a motivos de profundas raíces en nuestra cultura. Perfil tan excepcional tímpano una amplia chambrana ajedrezada. Este ancestral motivo se ve, también, en la arquivolta mayor de la antigua Puerta del Sol de la catedral de Braga, al lado de los predominantes motivos vegetales, así como en una tabica del alero sur de la nave de Nuestra Señora de Orada aunque, quizá, en el arte portugués conoció una menor difusión que en Galicia y, desde luego, en ningún caso adquirió el desarrollo que en el citado tímpano de Morgade.

Sin embargo otras composiciones de origen castreño, como los entrelazos, son relativamente frecuentes en iglesias románicas del norte de Portugal³³ y tampoco faltan en las de la Limia orensana, como acaba de poner de manifiesto el original tímpano de Santo Tomé de Morgade. Tales motivos reaparecen en Santa María de Zos (Trasmiras. Ourense) en donde abundan en la portada occidental al haberse labrado en sus capiteles, cimacios, jambas, y rosca de las arquivoltas. Pero quizá la presencia más rotunda se alcanza en el tímpano de la puerta sur (Lám. IV. Fig. 2) de esta misma iglesia, en el que se ha grabado profundamente, aunque sin llegar a perforar la losa del tímpano, un complejo entrelazo sin parangón en el resto de los templos de la zona y sólo relacionable, por su origen protohistórico, con la gran rueda de radios curvos de la citada puerta de Morgade.

Si la historia común de Portugal y Galicia permite que en sus iglesias medievales aparezcan motivos iguales o similares, aunque frecuentemente con diferentes tratamientos, no debe de extrañar tampoco que las relaciones entre el arte románico gallego y el del norte de Portugal se produzca en ambas direcciones, lo que posibilitó que algunos maestros y canteros portugueses introdujeran aquí, especialmente en la comarca de la Limia, técnicas y composiciones propias de las iglesias de su país de origen que, por esta misma razón, son desconocidas en otras partes de Galicia. Puede tomarse como punto de comparación la inusual riqueza decorativa a base de motivos geométricos que se ve en ciertos arcos triunfales,

³³ Véase al respecto NOBRE DE GUSMÃO, A.- Ob. y edic. cits. Pp. 33. y ss.



Lám. IV.- Arriba, puerta norte de Santo Tomé de Morgade (Xinzo de Limia. Ourense);
abajo, tímpano de la puerta sur de Santa María de Zos (Trasmiras. Ourense).

como, por ejemplo, en el de la iglesia de San Juan de Seoane (Xinzo de Limia), aunque más clara y extensa repercusión alcanzó el tímpano de la aludida puerta sur de la catedral de Braga (Lám. V), probablemente uno de los más conocidos del románico portugués. De él ha escrito Graf³⁴ que «Una serie de tímpanos concebidos de forma similar, aunque decorados con temas ligeramente distintos, aparecen en las portadas de una veintena de iglesias lusas. Que nosotros sepamos, no existe este tipo de decoración del tímpano fuera de Portugal, por lo que podemos considerarlo una peculiaridad de este país». Aunque podría referirse, sobre todo, a la presencia de la cruz con unos entrelazos laterales, lo que me interesa destacar aquí es la técnica de talla utilizada en la propia cruz, generalmente inscrita en un círculo, ya que las partes de piedra que quedaban entre sus brazos y la línea de la circunferencia han sido perforadas y eliminadas. De este modo el perfil de la cruz destaca sobre un vacío en el que, lógicamente, se produce un fuerte claroscuro.

En la antigua Puerta del Sol de la catedral bracarense la cruz se asocia a unos complejos entrelazos laterales que parten de las bocas de unos leones. Por su parte en la puerta occidental de San Pedro de Aguias³⁵ se repiten los entrelazos en torno de la cruz central del tímpano, convirtiéndolo, casi, en una compleja celosía, sin embargo en la mayoría de los tímpanos de este tipo, por ejemplo en los de las puertas laterales de San Salvador de Ansiães³⁶ (Lám. VI. Figs. 1 y 2) o en el de la principal de San Claudio de Nogueira, se prescinde de los entrelazos³⁷, mientras mantienen en sus centros las cruces de brazos iguales y extremos ensanchados, inscritas en cír-

³⁴ A la bibliografía relativa a la catedral de Braga citada en la nota 8 añádanse, entre otras publicaciones: AGUIAR BARREIROS, M. D.^o - *A catedral de Santa Maria de Braga*. Porto, 1922. (Facsimil de 1989). Pp. 33-34. Véase también la figura 4 en la p. 27. GRAF, G.N. Y NOBRE DE GUSMÃO, A.- Ob. y T. cits. Pp. 175 y ss., en especial Pp. 219-222.

³⁵ GRAF, G.N., MATTOSO, J. Y REAL, M.L.- *Portugal/1. Europa Románica*. Madrid, 1987. Pp. 275-283. Véase también la fig. 57.

³⁶ GRAF, G.N., MATTOSO, J. Y REAL, M.L.- *Portugal/1.cit.* Pp. 341 y ss.

³⁷ En el tímpano de la puerta principal de Pitões a ambos lados de la cruz se han perforado tres círculos. Véase GRAF, G.N. y NOBRE DE GUSMÃO, A.- Ob. y T. cits. Pp. 311 y 313, figs. 179 y 181.



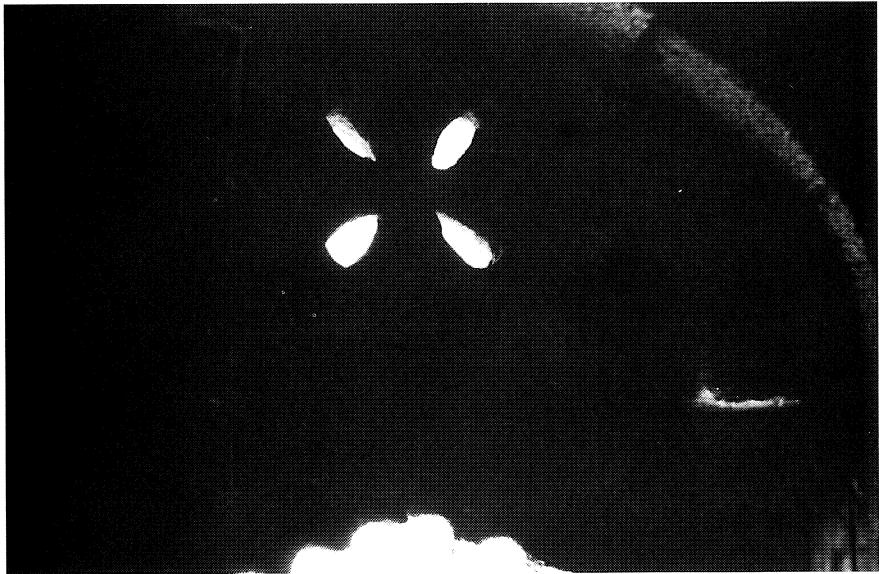
Lám. V.- Puerta sur de la catedral de Braga.

culos, en las que se ha eliminado la piedra que quedaba entre sus brazos. Tanto este motivo como la técnica de labra se reiteran en diferentes iglesias gallegas, preferentemente de la Limia, como prueba inequívoca de la permeabilidad cultural de la frontera y de las intensas relaciones que ya entonces existían entre las gentes de los dos lados³⁸ de la llamada «raya seca»; pero, al menos en un caso, también se encuentra en una iglesia de la provincia de Pontevedra en la que se reutilizó en la puerta de la aneja sacristía: San Vicente de Barrantes³⁹ (Tomiño). En las portadas de las iglesias aludidas, en especial en las de la citada Limia, algunos otros rasgos, además de los mencionados tímpanos trepanados, resultan significativos a la hora de señalar ciertas relaciones con el arte románico portugués, en general, y con el del foco bracarense, en particular.

Frente a la general presencia de tímpanos en las portadas románicas gallegas en algunas iglesias de la Limia se prescinde de ellos, sobre todo en la fachada principal, lo que dota de mayor fuerza al arco de la puerta propiamente dicha, amplía las arquivoltas y origina, lógicamente, un abocinamiento más pronunciado, formado, normalmente, por cuatro arcos cuando en la mayoría de las portadas se encuentran tan sólo dos o, a lo sumo, tres. Con frecuencia labran sus aristas en bocel y en las roscas suelen figurar motivos geométricos relacionables o dependientes de los repertorios habituales en los talleres portugueses. Probablemente esta relación favoreció, también, que cuando se colocan tímpanos, especialmente en las puertas laterales, en el centro de éstos se labren cruces perforando la losa que quedaba entre sus brazos, como se acaba de ver en los tímpanos de Portugal que he mencionado. A estos paralelos es necesario añadir la esporádica presencia de los motivos de origen pre y protohistórico anteriormente destacados. Tales relaciones entre iglesias románicas hispano-portuguesas sólo pueden producirse en edificios construidos a partir de los últi-

³⁸ Sobre este aspecto véase YZQUIERDO PERRÍN, R.- Ob. cit. Pp. 376-378.

³⁹ El tímpano debió de estar colocado en la primitiva portada principal, pero al rehacerse se colocó en la puerta de la sacristía, poniéndose sobre un dintel con epígrafe en el que parece leerse la fecha de 1139 que nada tiene que ver con el tímpano. Véase: SÁ BRAVO, H.- *Las rutas del románico en la provincia de Pontevedra*. Pontevedra, 1978. Pp. 233-239, en la 238 puede verse una fotografía de dicha pieza.



Lám. VI.- Tímpanos de las puertas norte (arriba) y sur (abajo) de San Salvador de Ansiães.

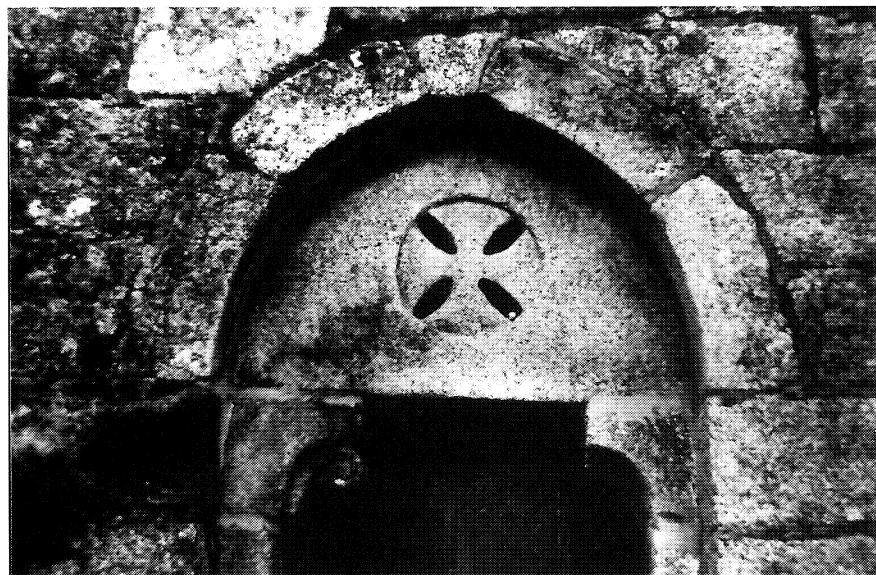
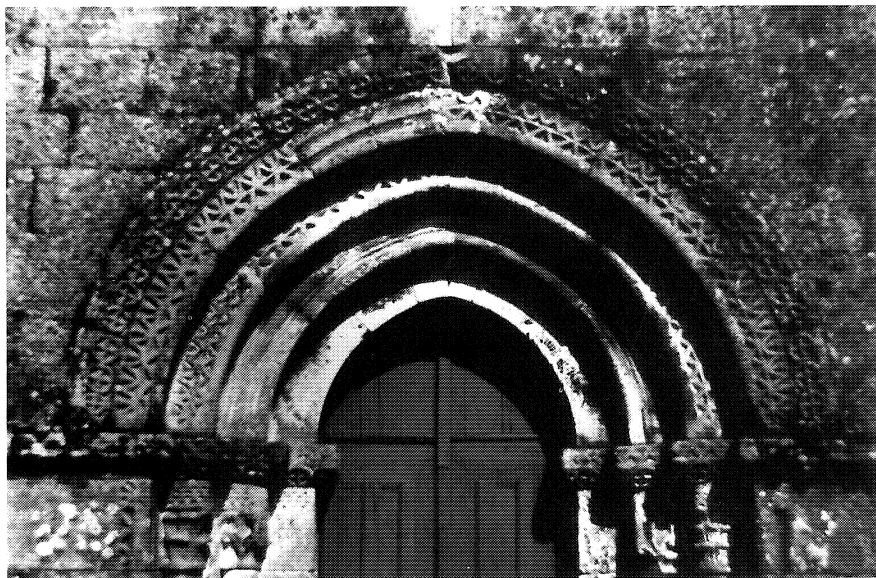
mos años del siglo XII y, preferentemente, en los primeros del XIII, lo que lleva a que, habitualmente, se produzca un cierto apuntamiento en las arquivoltas.

Las portadas carentes de tímpano presentan con frecuencia una arquivolta formada por cuatro arcos, de medio punto o ligeramente apuntados, de los que el menor, asentado sobre las jambas mediante una imposta formada al prolongarse los cimacios de los demás arcos, permanece liso. Los otros tres molduran su arista en bocel que en la rosca, sobre todo en las de los dos arcos mayores, suele presentar diferentes motivos geométricos normales en las portadas portuguesas: líneas en zigzag, rombos, geometrizadas hojitas, círculos alineados con cruz de brazos iguales en su interior y, a veces, puntas de diamante, bolas y algún grueso billète. Estos motivos se reiteran cuando las arquivoltas están formadas por un menor número de arcos, por ejemplo en la puerta principal de San Nicolás de Novás o San Salvador de Vilar de Lebres (Xinzo de Limia y Trasmiras, respectivamente. Ourense); como ejemplos de portadas con cuatro arquivoltas cabe recordar las de Santo Tomé de Morgade (Lám. VII. Fig. 1), Santa Mariña de Xinzo, Santa María de Zos, (Xinzo de Limia y Trasmiras); con menos riqueza ornamental se cuenta, entre otras, con las de Santa María de Parada de Outeiro o San Juan de Saa, aunque en ésta aparece ya un pequeño tímpano (Vilar de Santos)⁴⁰.

Quizá más llamativos y significativos resultan los tímpanos en los que se han labrado cruces de brazos iguales en las que se han perforado los espacios que quedan entre los brazos. Sirva de ejemplo (Lám. VIII) la tallada en el tímpano de la puerta principal de San Pedro de Boado (Xinzo de Limia) que, salvo los círculos que envolvían las cruces de los tímpanos de las puertas laterales de San Salvador de Ansiães, sigue el modelo, repetido en templos portugueses, como los de San Martín do Crasto, San Claudio de Nogueira o San Abdón de Correlha⁴¹ entre otros. El resto de los elementos constructivos y ornamentales de la citada portada de Boado manifiestan, también, un origen portugués. La puerta sur, con tímpano

⁴⁰ YZQUIERDO PERRÍN, R.- Ob. cit. Pp. 374-378.

⁴¹ Sobre estas iglesias del norte de Portugal véase: ALVES, L.- Ob. cit. Pp. 110 y ss.



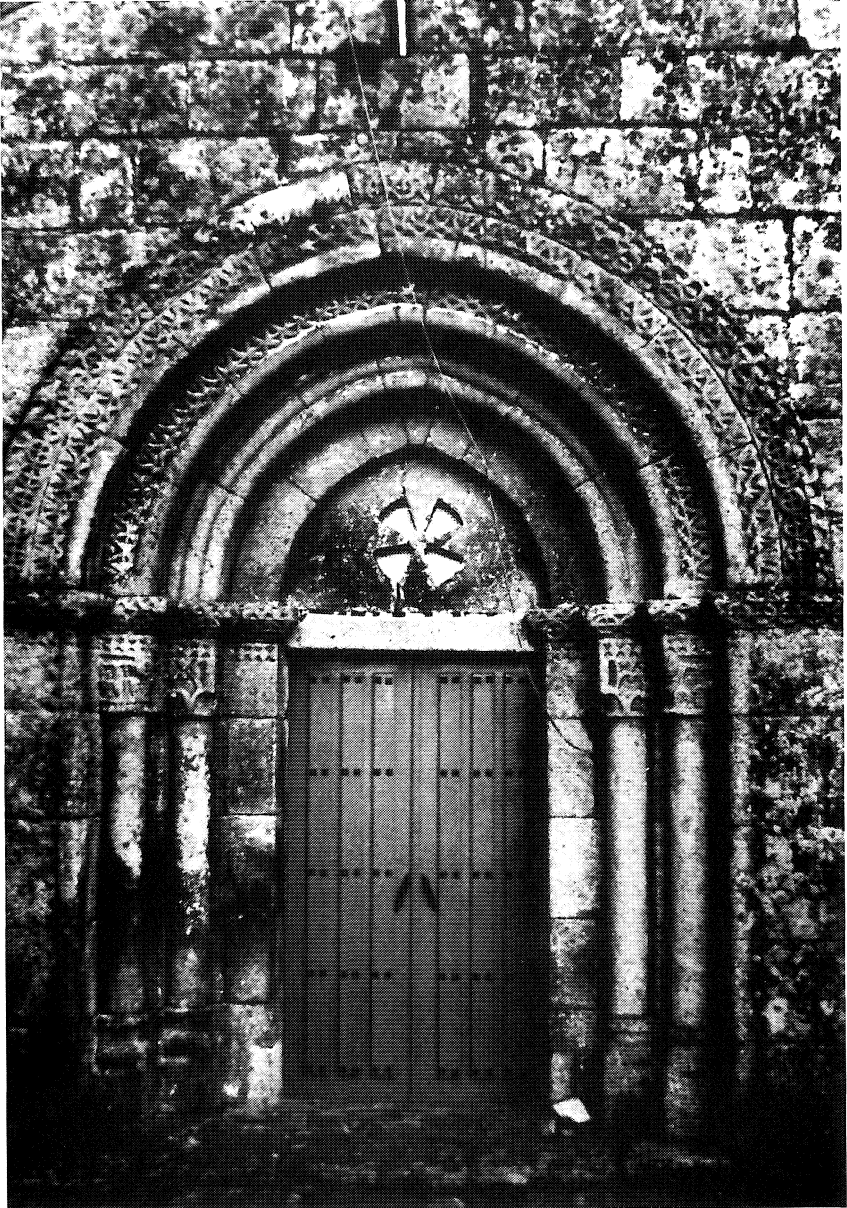
Lám. VII.- Arriba detalle de la puerta principal de Santo Tomé de Morgade; abajo, de la sur de San Jorge de Touza (Xinzo de Limia y Taboadela, respectivamente).

liso apoyado sobre las jambas y arco de descarga en torno, igualmente a paño con el paramento del muro, queda perfilado por un amplio semicírculo ajedrezado.

Pero la presencia de una cruz de brazos iguales labrada en un tímpano en el que se han taladrado las partes comprendidas entre los brazos no obliga a que el resto del edificio siga, también, unos planteamientos de origen portugués. Por ejemplo la puerta sur (Lám. VII. Fig. 2) de San Jorge de Touza (Taboadela) reitera el tipo de cruz de San Pedro de Boado, incluso ahora se inscribe en un círculo, sin embargo los aleros del presbiterio presentan arquitos de medio punto sobre canecillos que en su intradós cobijan bolas o cabezas humanas de labra tosca, al tiempo que las tabicas se ornamentan con diferentes motivos. Esta organización no parece tener un origen portugués, sino que deriva de los aleros del crucero y tramos inmediatos a él de las naves de la catedral de Ourense, desde donde se difundió a buena parte de la diócesis y, sobre todo, por las zonas más próximas a ella, como es el caso del municipio de Taboadela.

Como reiteradamente vengo diciendo a lo largo de este artículo la frontera entre Galicia y Portugal fue siempre permeable y los intercambios culturales una constante, como ponen de manifiesto las iglesias existentes a uno y otro lado. Ya que acabo de destacar algunas influencias del románico bracarense en tierras orensanas, preferentemente de la Limia, también me parece oportuno tratar, aunque sea de manera breve, el eco que tuvo en edificios portugueses el importantísimo taller artístico que se generó con la construcción de la catedral de Ourense. En este sentido la fachada norte del crucero de San Salvador de Paderne⁴² presenta una organización similar a la que se encuentra en ciertas iglesias románicas orensanas, sobre todo por el tejeroz con arquitos sobre los canecillos que se sitúa entre las arquivoltas de la portada y el óculo de la parte superior, aunque los motivos ornamentales de puerta y vano prefieren el habitual lenguaje portugués de los motivos geométricos, más acordes también con la cronología del templo, consagrado por el obispo de Tui, don Gil, en 1264.

⁴² ALVES, L.- Ob. cit. Pp. 61-65. RODRIGUES, J.- Ob. y T.cits. P. 266.



Lám. VIII.- Puerta principal de San Pedro de Boado (Xinzo de Limia. Ourense).

Estas influencias del taller de la catedral de Ourense⁴³ se hacen a veces tan evidentes que han sido ya destacadas por algunos autores, entre los que destaca Rodrigues⁴⁴ quien pone en relación el «*óculo falso*» de la fachada de la iglesia de San Salvador de Paço de Sousa con tres modillones que «*representam decerto pedreiros ou canteiros, transportando para a obra os silhares que aparelharam... perto do topo da fachada, um outro homem «sai» da espessura da pedra através de uma imaginada janela circular. E se os primeiros homens eram canteiros, este será decerto o seu mestre... figurações de idêntico teor nos surgem no interior da Catedral de Orense*». Claro que esta relación con los relieves similares que se encuentran en el muro oriental del brazo norte del crucero de dicha catedral gallega tiene, además, un valor estilístico, ya que plantea la introducción en Portugal de planteamientos inspirados en el arte de los seguidores del Maestro Mateo.

Aunque de manera exagerada el Marqués de Lozoya⁴⁵ se refirió a esta influencia al aludir a la fachada principal de la iglesia catedral de Viana do Castelo, a la que considera «*una repercusión tosca y tardía del Pórtico de la Gloria*», quizá su mayor acierto se encuentre en el calificativo de «*tardía*» ya que la Sé de Viana se comenzó a construir en 1400 y no se concluyó hasta 1440, habiendo sufrido posteriormente varias reconstrucciones que, sin embargo, no han afectado a su fachada principal en la que la utilización de planteamientos propios del arte del Maestro Mateo no ofrece dudas⁴⁶. Esta resurgencia de esquemas mateanos en los finales de la Edad Media no es un fenómeno aislado, ya que en la propia Galicia se detecta en diferentes obras de las que, quizá, las más representativas son

⁴³ YZQUIERDO PERRÍN, R.- *La catedral medieval. La catedral de Orense*. León, 1993. P. 22.

⁴⁴ RODRIGUES, J.- Ob. y T.cits. P. 299. ALVES, L.- Ob. cit. Pp. 31-32. Ferreira de Almeida, sin embargo, hace un foco encabezado por las iglesias de Ferreira y Paço de Sousa. Véanse sus artículos citos. *Primeiras impressões...* Pp. 32-34. *Arquitectura*. P. 76. Dias, por su parte, se refiere a esta iglesia de Paço de Sousa «*como el paradigma del último románico o del Románico Sanchino*» Art. cit. P. 101.

⁴⁵ CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, J.- Ob. y T. cit. P. 439.

⁴⁶ Sobre la catedral de Viana do Castelo véase: ALVES, L.- Ob. cit. Pp. 187-189. Consúltese, también, RODRIGUES, J.- Ob. y T.cits. P. 329.

las portadas del colegio de San Jerónimo de Santiago y la principal de la iglesia de San Martín de Noia⁴⁷.

La organización de la fachada de la catedral de Viana do Castelo (Lám. IX) y la de San Martín de Noia (Lám. X) son similares: superposición de puerta y gran óculo flanqueando el conjunto sendas torres de planta cuadrada en las que casi no se abren vanos ni presentan elementos ornamentales. La puerta de la Sé de Viana (Lám. XI) presenta a cada lado tres columnas acodilladas, de fustes cortos, sobre altos basamentos. En cada una de ellas se encuentra una estatua columna que representa a uno de los apóstoles; a la izquierda, y de fuera hacia adentro, se ve a San Bartolomé, con el cuchillo en su mano izquierda y un libro en la derecha, representación que coincide con la hilera superior de la portada de Noia; a su lado se encuentra Santiago el Mayor, con atributos de peregrino, imagen que en Noia está junto a la jamba de la puerta; y en Viana ocupa este lugar San Pedro, que en Noia se sitúa a la derecha. En este lado la catedral de Viana presenta, también de fuera adentro, a San Andrés, San Juan y San Pablo, orden que, igualmente, se sigue en Noia, con la salvedad de que San Pablo se encuentra a la izquierda. En ambas portadas la calidad de la labra de las estatuas-columnas es similar y el canon, poco esbelto; también coincide el vaso corto y ancho de los capiteles de las dos portadas que, en todos, presentan decoración vegetal.

Sobre cada uno de los soportes se apea, en Viana, un arco apuntado, que se reducen a dos en Noia por la presencia de algunos ancianos del Apocalipsis en la arquivolta inferior. En los dos arcos menores de la catedral portuguesa se disponen motivos vegetales: grandes hojas radiales con extremo superior vuelto al frente en el más interior; y hojas más pequeñas y góticas, muchas parecen cardinas, entre bocelos en la siguiente arquivolta. En los arranques de la mayor sendos ángeles hacen sonar grandes trom-

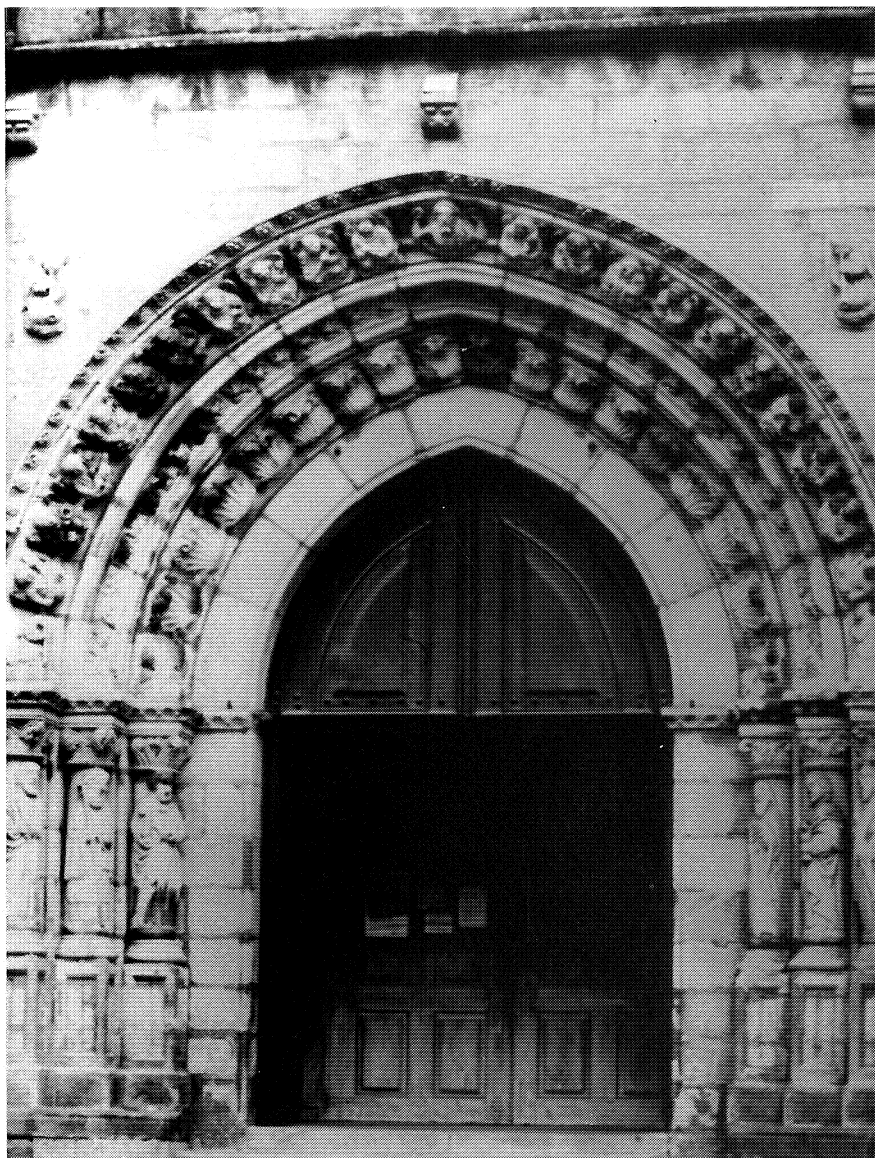
⁴⁷ CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M.^a.- *La portada de San Jerónimo en Compostela*. «Cuadernos de Estudios Gallegos». T. XII. Santiago, 1957. Pp. 167-178. *Contribución al estudio del gótico en Galicia. Diócesis de Santiago*. Valladolid, 1962. Pp. 32-44 y 211-219. OTERO TÚÑEZ, R.- *Rastreado los orígenes de mi Universidad*. Santiago, 1985. Pp. 32-43. MANSO PORTO, C.- *El arte gótico*. YZQUIERDO PERRÍN, R. Y MANSO PORTO, C.- *Arte Medieval II. Galicia. Arte*. T. XI. A Coruña. 1996. Pp. 338-352.



Lám. IX.- Fachada principal de la iglesia matriz de Viana do Castelo.



Lám. X.- Fachada principal de San Martín de Noia (A Coruña).



Lám. XI.- Puerta principal de la iglesia matriz de Viana do Castelo.

petas, que junto con otros dos situados sobre las arquivoltas completan los cuatro ángeles que llaman al Juicio Final a la Humanidad. Por su parte en la citada fachada de San Martín de Noia también se encuentran los cuatro ángeles trompeteros, aunque aquí se disponen enmarcando el gran rosetón de la parte alta. En el centro del arco mayor de la portada de Viana se ve el busto de Cristo que levanta sus brazos mostrando las llagas de las manos. Flanquean esta representación cristológica un total de veinte ángeles que portan los instrumentos utilizados en la Pasión, las Arma Christi, o simplemente sostienen cartelas que extienden ante sus cuerpos. En Noia, sin embargo, las imágenes de ángeles, que también ocupan la arquivolta mayor, sólo juntan sus manos en oración, o portan libros o filacterias. La chambrana que envuelve las arquivoltas de Viana se decora con pequeñas cuadrifolias con botón central distribuidas rítmicamente.

Una sencilla cornisa ligeramente volada cierra el primer cuerpo de la fachada principal de la Sé de Viana do Castelo. En el segundo, que remata con las vertientes del tejado en cuya parte más alta campea una cruz de brazos iguales ensanchados en sus extremos y con núcleo central calado, se abre un gran óculo decorado con estilizados motivos vegetales y geométricos que enmarcan cuatro grotescas y toscas cabezas. Evidentemente el rosetón de San Martín de Noia tiene una decoración más rica y variada. Las dos torres que flanquean la parte central de la fachada tienen un remate defensivo que nada tiene que ver con las de San Martín de Noia, que no llegaron a terminarse.

Las similitudes señaladas entre las fachadas principales de Viana y de San Martín de Noia, basadas en la admiración por el, ya entonces, lejano arte del Maestro Mateo y su taller, permite fijar para ambos edificios una misma fuente de inspiración y un mismo horizonte cronológico. Si en el dintel del tímpano de la puerta de Noia figura el año 1434, y en la torre del Reloj de la fachada de Viana se ve el escudo del obispo don Justo Balduino, en cuyo tiempo se terminó, no cabe duda de que puede datarse hacia 1435-1440, fecha, esta última, propuesta por Alves, quien también apunta a una relación con el arte mateano, aunque su referencia a la puerta principal de San Lorenzo de Carboeiro no es del todo oportuna.

Si las influencias o similitudes señaladas pueden ser, a veces, objeto de opiniones encontradas, lo que está fuera de toda duda es la existencia de

unas prolongadas relaciones culturales y artísticas entre Galicia y Portugal que pueden seguirse tanto en obras rurales como en iglesias más significativas y desde las primeras manifestaciones románicas portuguesas hasta sus resurgencias en los finales de la Edad Media. Al filo del 1500 el arte manuelino portugués tuvo, también, un importante eco en Galicia, donde durante el reinado de los Reyes Católicos se llevaron a cabo obras que trajeron a artistas portugueses, por ejemplo las de Santa María de Pontevedra y la del Hospital Real de Santiago, sin olvidarnos de algunas otras edificaciones en la Limia. Pero son, ya, temas muy alejados del mundo románico y que han de ser objeto de otras investigaciones.