

PORTA DA AIRA

**Revista de
Historia del Arte Orensano
Grupo Francisco de Moure
nº 6. Ourense 1994-1995.**

PORTA DA AIRA. Pon de novo na rúa un número cheo de artigos que levan investigacións sobre a nosa arte que queremos coñecer para mellor conservar. O esforzo que supón a investigación sería ten na aceptación desta publicación a paga máis agradecida.

PORTA DA AIRA, Quere subliñar que este número é o comenzo dun mecenazgo que nos queremos agradecer moi sinceramente A Deputación Provincial de Ourense e ó seu presidente o Ilmo. Sr. D. Xosé Lois Baltar Pumar. Ó persoal da Imprenta Provincial queremos siñificar do mesmo xeito a nosa gratitude.

PORTA DA AIRA. Quere tamén por neste pequeno limiar o nome dun esgrevio investigador, que aínda que non fose Ourensán nin galego, mostrou sempre interés polas nosas tarefas e a Historia da arte débele moitos estudos luminosos e sobor de todo ó gran desenrolo que tivo entre nos, nós últimos anos a simboloxía, a iconoloxía e a iconografía como novas formas de interpretar e de acercarse a comprensión total da Historia da arte. O profesor Santiago Sebastián López é por eso merecente dunha lembranza e dun agradecemento que compría fose máis xeneroso que a pequenez desta nota. O seu pasamento deixounos a todos máis pobres.

PORTA DA AIRA e O Grupo Francisco de Moure queren seguir sendo ámbetos abertos, que é o mellor modo de ser creativos e “universitarios”, esta vontade ten boa expresión nos nomes de novos colaboradores que figuras nas páxinas deste novo número que ofrecemos con renovada ledicia.

CONSEJO DE REDACCIÓN

D^ª. Mercedes Gallego Esperanza, Presidenta del Grupo Francisco de Moure.
D. José Hervella Vázquez, Vicepresidente del Grupo Francisco de Moure
D. Miguel Ángel González García. Secretario del Grupo Francisco de Moure.

LAS AFIRMACIONES, APORTES Y OPINIONES VERTIDOS EN LOS TEXTOS SON DE LA EXCLUSIVA RESPONSABILIDAD DE CADA AUTOR.

En el N^º 6 de PORTA DA AIRA han colaborado los siguientes autores:

Jaime Delgado Gómez, Alfonso Prada Allo, José Hervella Vázquez, Miguel Ángel González García, Javier Garbayo Montabes, Mercedes Gallego Esperanza, Fray María Damián Yañez Neira, Francisco Javier Limia Gardón, Elixio Rivas Quintas, Fernando González Suárez, María Rosa Casado Nieto, Julio Vázquez Castro, María Dolores Barral Rivadulla, Carmen Luna Barreira, Dolores Álvarez Fernández, Anselmo López Carreira, Ernesto Iglesias Almeida y Anselmo López Moráis.

La composición e impresión corrió a cargo de la Imprenta Provincial de la Excma Diputación Provincial de Ourense; la edición fue del Grupo Francisco de Moure y se hizo bajo el cuidado de Miguel Ángel González García.

© Para los artículos firmados, los autores firmantes; para el resto el Grupo Francisco de Moure.

PORTA DA AIRA
Edita Grupo Francisco de Moure
Ourense

N^º de Registro A-02-62/OR. 376.

ISSN 0214-4964

Correspondencia e intercambio
Apartado de correos n^º 39
32080 OURENSE

Depósito Legal OR-10/96



Imprime:
Imprenta Provincial
ORENSE. 1995

ÍNDICE

ARTÍCULOS

- Una puerta en Monterrei cargada de intrigante iconografía* 9
Por Jaime Delgado Gómez
- Las obras góticas de la catedral de Orense* 37
Por Julio Vázquez Castro
- La estancia del organista Joaquín Pedrosa en la catedral de Orense (1805-1835)* 99
Por Javier Garbayo Montabes
- Estado espiritual y material del Real Monasterio de Santa María de Osera (1614-1832)* 113
Por José Hervella Vázquez
- Sobre la cruz preciosa del museo de la catedral de Ourense* 153
Por Miguel Angel González García
- El promotor de la Restauración de Oseira* 165
Por Fr. M^a Damián Yañez Neira
- Xurxo Oro Claro, en la periferia de la modernidad* 191
Por Mercedes Gallego Esperanza

VARIA

- Influxos precristians na arte* 207
Por Elixio Rivas Quintas
- Un exemplo de arquitectura civil medieval: el Hospital de Peregrinos de Monterrei* 239
Por María Dolores Barral Rivadulla
- Grandes santuarios benedictinos de la Diócesis de Ourense. I. San Benito de Cuñas (Mancomunidade de O Ribeiro-Cenlle) (1). Sus etapas constructivas* 247
Por Francisco Javier Limia Gardón
- La imagen de Santa Lucía de San Pedro de Poulo (Gomesende-Ourense) y una posible interpretación aclaratoria de la personalidad del Maestro de Sobrado* 263
Por José Hervella Vázquez
- La fundación del Obispo Castañón para las siestas del Corpus en la Catedral de Orense (1678)* 269
Por Javier Garbayo Montabes
- Piezas de cristal de Sargadelos? en Colecciones orensanas* 275
Por Anselmo López Moráis y Carmen Luna Barreira

ÍNDICE

<i>Nota sobre las reparaciones llevadas a cabo en la casa pretorial de la ciudad de Orense en el siglo XVIII</i>	281
Por Fernando González Suárez	
<i>Rafael Álvarez Borrás</i>	287
Por Mercedes Gallego Esperanza	
DOCUMENTOS	
<i>Nuevos documentos sobre el retablo de Casaio</i>	293
Por Miguel Angel González García	
<i>Documentación sobre el antiguo órgano de la Iglesia Conventual de Santo Domingo de Ribadavia</i>	297
Por Dolores Alvarez Fernández	
NOTAS	
<i>Una rectificación de atribución de una obra del taller de Castro Canseco</i>	303
Por Miguel Angel González García	
<i>¿Orixe portuguesa do escultor Francisco de Moure?</i>	307
Por Anselmo López Carreira	
<i>La obra de un ribadaviense en la Catedral de Tui</i>	311
Por Ernesto Iglesias Almeida.	
<i>Una obra del escultor Miguel Faílde en la Iglesia de Santa María de Covas</i>	313
Por Francisco Xabier Limia Gardón	
<i>Una nueva obra del arquitecto Gulías en Orense</i>	315
Por José Hervella Vázquez	
<i>Virxilio en tres farmacias de Ourense</i>	319
Por María Rosa Casado Nieto	
<i>Orense en las Exposiciones “Huellas del camino” y “Los reyes de León”</i>	323
Por Anselmo López Morais.	
BIBLIOGRAFÍA	
<i>Reedicions modernas de libros antigos ourensáns</i>	327
Por Alfonso Prada Allo	

artículos

Jaime Delgado Gómez

Una puerta en Monterrei cargada de intrigante iconografía

Con fecha 28-X-91 recibía desde Orense una **preciosa fotografía** de un **tímpano** y de su **riquísimo marco** (fig. 1). Se adjuntaba a la fotografía una nota de su autora, **Flora Enríquez Rodríguez**.



Ilustr. 1. Tímpano de la puerta lateral de la iglesia de Monterrei.

Flora, entusiasta y eficaz miembro de la **ROTA DO ROMÁNICO** de Ferreira de Pantón, intentaba forzarme un poco a poner algo de **orden** en tan **desconcertante** iconografía...

No me fue posible entonces. Otras investigaciones y trabajos más urgentes me tenían ocupado. Intentaré ahora dar un poco de luz sobre tan enigmático contenido...

Fue, por tanto, esa **fotografía** mi primer contacto con esa curiosa y rica puerta

de tan **intrigante iconografía**. Puerta que pertenece a la fachada lateral derecha de la iglesia de **Santa María de Monterrei**.

A **Flora**, pues, le dedico el difícil estudio y “**ese algo de luz**” que de él deberá salir.

I. EL ENTORNO

1. Edificio al que pertenece la puerta

Se ha dicho ya que es ésta la **puerta lateral** de la iglesia de **Santa María de Monterrei**.

De esta iglesia se nos dice escuetamente en **OURENSE, Guía MONUMENTAL**: “*la iglesia de Santa María, hoy reconstruida, conserva una puerta lateral muy interesante de arco ojival con triple arquivolta profusamente decorada*”.

“*En el tímpano figura un Cristo en el centro bendiciendo con ambas manos, con representaciones zoomorfas y mitológicas a ambos lados*”.

“*En el interior destaca un retablo de piedra ojival con Cristo triunfante bendiciendo con ambas manos y doce escenas de la Pasión*”.

“*El arco triunfal es también ojival y descansa sobre grupos de dos columnas*”

“*En el exterior es curiosa la representación de una vara de seis cuartas de las que se usaban para medir telas*”.

Se publica aquí una buena fotografía de la puerta en estudio.

También nos da algunas noticias de esta iglesia, **Miguel Ángel González García y Gumersindo Gómez Nieto**². Éste lo hace recogiendo casi literalmente a **don Ángel del Castillo**³, a quien cita en su nota **bibliográfica**.

Referente a la iglesia escribe tan sólo lo que sigue.

“*El templo parroquial, quizá de la primera mitad del s. XIV o comienzos del XV*”.

“*La puerta norte, -la fachada es moderna-, de arco apuntado con tres arquivoltas sobre columnas y jambas, ofrece una notable riqueza decorativa*”.

“*Los canecillos del alero tienen una gran fuerza expresiva*”.

“*En el interior, la capilla de los condes de Monterrey, ojival, con arco apuntado y bóveda de crucería, y un retablo ojival de piedra, con la representación de Jesús, sedente, y doce escenas, de finales del s. XIV o comienzos del XV*”.

Como complemento, se debe decir que el origen de esta **comunidad cristiana** es, sin duda, muy antigua.

Su situación en esta **acrópolis ya prerromana**, o **Castro de Verín** o de **Baronceli**, y su titular **Santa María**, nos obligan a pensar en una **precoz cristianización**.

Probablemente lo fue ya al inicio de la **Edad Media**, que comienza después de desaparecer el **Imperio Romano de Occidente** en el año 476.

2. Complejo monumental del que forma parte la iglesia (fig. 2).

La formidable **acrópolis prerromana** lo fue aún más en la **baja Edad Media**.

Se formó entonces aquí una tan grandiosa **fortaleza-castillo** que todavía hoy sorprende la parte que de ella se conserva.

Es ésta de tal magnitud que, por sí sola, es capaz de evocar su riquísima historia.

De esta **fortaleza-castillo** escribe lo que sigue la citada **“OURENSE GUÍA MONUMENTAL”**.

*“Quizás se trate del mejor conjunto defensivo medieval de Galicia. Se asienta en lo que fue **acrópolis** de un **castro**, dominando un inmenso valle”*.

*“Cumplió su cometido como defensa de la Raia Seca en las numerosas guerras con **Portugal**, ya que su proximidad con el país vecino hacía de él un enclave estratégico de gran importancia”*.

“Pertenciente al monasterio de Celanova, el papel jugado como defensa pasó por muy diferentes momentos, ya que dicho monasterio obstaculizó, en lo que pudo, el desarrollo de ésta para impedir su potencial poderío”.

“Fue declarado monumento histórico-artístico en 1931”.

También recuerda este **magnífico complejo** el ya conocido **Gumersindo Gómez Nieto** en la misma cita dada de la GRAN ENCICLOPEDIA GALLEGA.

Toma sus notas, como quedó dicho, de **Ángel del Castillo**, según el cual *“es probablemente la plaza fuerte medieval más interesante de Galicia en el aspecto arqueológico monumental”*.

Era una fortaleza **protegida por un triple recinto defensivo (muralla, contramuralla y murallón)**.

Todavía interesa resaltar aquí **dos detalles** más. Éstos, al hacer el estudio de la puerta, nos permitirán fundamentar **dos conclusiones** iconográficas. Una de ellas es de carácter **interpretativo**, y **cronológico** el otro.

Nos dicen **Miguel Ángel y Gómez Nieto** que *“la fortaleza jugó un papel importante en las luchas de Pedro I y su hermano”*. O sea, el bastardo Enrique que, después de dar muerte en Montiel a su hermano PEDRO I en 1369, se convirtió él en rey con el nombre de Enrique II el de las *“Mercedes”*. Y es el primer rey de la Dinastía de los Trastámara.



Ilustr. 2. El complejo monumental de Monterrei.

El segundo detalle también nos lo aportan, tanto M.A. González García como G. Gómez Nieto. Éste último lo hace al tratar de Monterrei como “condado”.

“Durante el siglo XIV, -escribe-, la fortaleza de Monterrei estuvo adscrita a la Corona, y es Juan II quien la cede a Diego López de Zúñiga el Viejo, y le autoriza para convertirla en mayorazgo de su cuarto hijo, que tenía el mismo nombre, pero con el apelativo de “el Mozo” para diferenciarlo de su padre”.

Por tanto, hasta el reinado de Juan II (1406-1454) pertenecía, de algún modo, a los **reyes castellano-leoneses**.

La iglesia de Santa María, según **Ángel del Castillo**, es de la primera parte del siglo XIV.

Así parece deducirse con seguridad de varios elementos y, sobre todo, de la ornamentación de la **puerta lateral**, como después de su estudio se concluirá.

Por tanto la iglesia de este **complejo fortificado** debió de edificarse en el reinado de **Alfonso XI** (1312-1350).

Una obra de tal envergadura indica un gran **aprecio real** a esta fortaleza. También explica, de un modo indirecto, la especial implicación que tuvo un **casti- llo de tanta importancia** en la lucha **entre ambos hermanos**.

En el momento oportuno de este estudio nos ayudarán, **ambos detalles**, a datar con mayor seguridad la iconografía de la puerta y a poder identificar con toda probabilidad algunas de sus hasta ahora ignoradas figuras.

II. DESCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LOS ELEMENTOS DEL “MARCO MÁS EXTERIOR” DE LA PUERTA (fig. 3).

Tres clases de elementos **arquitectónico-decorativos** constituyen ese “**marco más exterior**”.

Es el **primero** un **par de columnas** por cada lado, con sus elementos propios y otros especiales.

El **segundo** lo forman el **par de arquivoltas** que se corresponden con las columnas.

El tercero, el menos interesante, son otros detalles.

A. LAS COLUMNAS CON SUS ELEMENTOS

1. Los fustes y su ornamentación

Falta uno de los cuatro. Es el más interior izquierdo, según se mira.

Los otros dan la impresión de ser lisos. Sin embargo se adosan a ellos otros elementos muy especiales, pero formando un **mismo cuerpo monolítico**.

a) El fuste interior derecho

Se decora este fuste, en lo alto de su frente, con un **ondulado y uniforme** tallo

que parte de una figura zoomorfa.

Del interior de cada una de sus seis ondulaciones sale un brote trifoliado (fig. 4).

Tanto en la forma como en su ejecución, reproducen un tipismo característico del arte **visigótico** y del más tardío **renacentista**.

b) Los dos fustes exteriores

En sus frentes ambos fustes presentan una **efigie humana**.

La del fuste derecho, siempre del que mira, lo ocupa en casi toda su altura. Se trata del cuerpo de una mujer (ver la fig. 4).

Va vestida de larga túnica, debajo de cuyos pliegues no se dejan ver sus pies. Mide 90 cm.

Sobre la túnica cuelga de sus hombros un manto. Lo recoge por debajo de sus brazos, pegados al cuerpo, y con sus manos juntas, situadas un poco más abajo del pecho.

Toda la efigie está bastante deteriorada y, sobre todo, su rostro. De los ojos sólo quedan los huecos circulares. La nariz más se adivina que se ve. Otro hueco más alargado que el de los ojos, señala la boca.

No es posible, pues, describirla con más matizaciones.

En esta efigie debemos resaltar **tres detalles**.

El **primero** es su larga y bien peinada cabellera, pero descubierta. Es decir, carece del tradicional **velo-manto** (la clásica "*estola*"), tan propio de las representaciones de la Virgen y que tanto dignifica su excelsa figura.

Esta larga cabellera se posa sobre los hombros.

Segundo. Sobre casi todo el pecho aparece grabada una cruz. Es de brazos iguales y sus extremos están algo más resaltados.

Tercero. Tanto los pliegues **colgantes en arco**, que hace el manto por debajo de la cintura al ser recogido bajo los brazos, como igualmente los **pliegues verticales** de la túnica, obedecen a las características **filiformes**, tan típicas del arte visigótico.



Ilustr. 3. Puerta lateral de la iglesia de Monterrei.

La **efigie del fuste exterior izquierdo** es más pequeña. Mide sólo 78 cm. y sus detalles están muy diluidos (fig. 5).

Tanto por el desgaste como por su rústica figura, apenas aparecen los órganos y demás detalles de la cabeza, a la que sigue un **cuello** redondo y bastante alto. Su rostro, sin ningún indicio de barba, es **mofletudo** y parece ser de un niño.

Se nota claramente que también viste túnica y manto. La **túnica** presenta arriba una elegante factura en consonancia con la edad infantil. Debajo de ella se estiran hacia abajo sus pies calzados.

Los brazos, insinuados debajo del manto, se alargan hasta unirse las invisibles manos en la cintura.

También aquí aparece recogido el manto sobre los brazos y manos. Hace, igualmente por los lados, hasta siete pliegues en forma de arco colgante, siendo verticales los de la túnica.

De lo dicho se sigue que la figura resulte muy indefinida.

2. ¿Quiénes son los personajes de estos dos fustes?

Se recoge, en el ambiente de **Monterrei**, la identificación de estas dos figuras con el **Ángel** y la **Virgen** en la escena de la **Anunciación**.

En estos tiempos no sería ésta una forma nueva de representar el **Misterio**. Más o menos así aparece en puertas góticas de España y de fuera de España, pero con la escena siempre bien definida⁴.

Aquí, en **Monterrei**, no sólo no lo está sino que, incluso, algunos detalles se oponen a esa **identificación**.

El que debiera ser el **Ángel**, además de su contrastante pequeña figura, carece de **alas**, fundamental elemento **definidor**.



Ilustr. 4. Las dos columnas de la derecha.



Ilustr. 5. Columna izquierda de la puerta.

Pero es más, esa forma de tener los brazos no es propia del **Ángel de la Anunciación**. Éste, al menos de algún modo, siempre señala con su mano derecha hacia **María**. Indica así su diálogo y el misterio que le anuncia.

La figura **femenina “desvelada”** igualmente es impropia de la **dignidad de María**. Dignidad de la que nunca se olvidan los artistas.

Por último diremos que **ambas figuras** no llevan **nimbo**. Aunque esta ausencia no sería aquí algo muy atípico.

Sin embargo, después de estudiar toda la iconografía de la puerta y ver las **“delirantes incongruencias”** del autor, encontraríamos esta **vulgarizada**

interpretación bastante más probable.

Esto no obstante, la interpretación que más lógica y espontánea parece, es la de la **señora del castillo**, quizás ya viuda, que contempla al propio hijo todavía niño.

3. Los capiteles

No presenta ninguno de los cuatro capiteles particularidades dignas de especial mención.

Son de tipología vegetal. Tienen dos órdenes superpuestos de hojas los dos de la izquierda (siempre del que mira). En las hojas se resaltan sus nervios (fig. 6).

El más interior del lado opuesto se decora con ramas. De ellas salen hojas a una y otra parte. El exterior lo ornamentan tres altas y anchas hojas de bien resaltada nervadura (fig. 7).

Sobre los capiteles, y en parte del muro inmediato, corre una imposta decorada con un largo y fino tallo. Se ondula éste rellenándose el interior de sus curvas con aquellos mismos brotes trifoliados salidos del tallo (véanse en figs. 3 y 7).

Pero en el segundo recodo de la derecha, se une por ambas partes a los brotes

trifoliados, la silueta de otra larga figura zoomorfa con cuerpo de ave.

Esta decoración es muy semejante, o casi igual, a la descrita en uno de los fustes.

4. Unos curiosos detalles en los muros contiguos a las columnas

a) Arcosolios sepulcrales

Inmediatos a la puerta, a uno y otro lado, se abren en el muro exterior de la nave unos **arcosolios** dispuestos para **sepulturas**.

El que está a la izquierda según se mira, aparece **mejor decorado**. Sobre él se esculpió una larga inscripción alusiva al allí sepultado.

Como se hallan fuera del “marco” de la puerta y del objetivo de este estudio, los dejamos.

b) Dos figuras zoomorfas

Sí forman el **marco decorativo** de la puerta, **dos figuras zoomorfas**, inmediatas ambas al capitel exterior de cada lado.

La figura de la izquierda representa un león. Puede verse en la figura 6..

Tiene la larga cola vuelta sobre la espalda. La melena se asemeja a una cabellera de **pelos erizados**. Y, por último, en cada una de sus patas se resaltan las **garras**, de tres fuertes **dedos-uñas** en punta.

La figura simétrica es un fantástico **ser humano-ave** (fig. 7).

Tiene una muy bien perfilada **cabeza humana** de resaltado bulto **redondo** y va **coronada**. No se define con claridad su sexo.

A esta cabeza se une un cuello **muy largo** y **bien decorado**. Para reducir espacio, el autor le dio al cuello forma de “V”.

Continúa luego el **cuerpo de ave**. Se sostiene en dos **patas-garras** rematadas en **dos pezuñas**.



Ilustr. 6. Capiteles y león de la parte izquierda.

Da la impresión de que del **cuerpo alado** sale una larguísima cola que se enrosca dos veces en el espacio disponible debajo del cuerpo.

Podría ser una **arpía**. Recuerdan éstas a ciertas divinidades mitológicas con forma de **aves fabulosas y crueles**. Tienen **rostro de mujer** y **cuerpo de ave de rapiña**.

De esta idea mitológica nace el que en el lenguaje familiar se llame “*arpía*” a una mujer de muy mala condición, **codiciosa, artera y astuta**.

Si a la figura de **Monterrei** la identificamos con este ser mitológico, el escultor se olvidó... del **tradicional modo** de representarla, sobre todo al ponerle tan atípico cuello.

El cuerpo del **ave**, tanto por su **forma plana** como por su decoración **filiforme**, está acusando el mismo **tipismo**, del que ya atrás se habló, tan característico del dicho **arte visigótico**.

B. LAS DOS ARQUIVOLTAS (véanse las figs. 1 y 3)

Un par de ricas **arquivoltas**, en **arco apuntado**, se corresponden con los **dos pares de columnas**.

Van perfiladas por un **arco**, también **ojival**, realizado con 33 especie de **cabezas de clavo** en forma de **cuadrifolios** salidos de un pequeño círculo central.

1. La arquivolta exterior

Se compone ésta de 23 **rollos**, o **cilindros**, once por cada lado, más el de la **dovela clave**.



Ilustr. 7. Capiteles y figura del lado derecho.

Sus circulares superficies exteriores se decoran con una especie de **rosetas** de diversas formas.

El espacio entre estas **rosetas** y el arco que perfila la **arquivolta**, lo ocupa una decoración semejante a la descrita en las **impostas** y en uno de los **fustes**.

Por su forma imitan estos **rollos**, con su decoración, los **modillones** del estilo **visigótico**.

2. La arquivolta interior

a) Cuatro figuras angélicas (véase la fig. 1)

Sobre un fondo que imita **pliegues en zig-zag**, se esculpen aquí un total de **cuatro figuras angélicas** y **cuatro regios personajes**.

Un par de sólo **cabezas de ángeles**, descansando entre sus **vuelatas alas**, ocupan la **dovela** central.

Se unen por el cuello y, en esa unión, se centra el ángulo del arco apuntado.

El otro **par de ángeles** se halla en el arranque de la arquivolta, uno en cada lado.

Son de cuerpo entero. Visten túnica. Tienen las alas en alto y, delante de ellos, sujetan con ambas manos lo que, sin duda, representa un **instrumento musical**.

Está muy bien definido el **instrumento** en el ángel de la derecha. Es de forma alargada y se inicia con una **boquilla**. El ángel lo coge por el centro, posando sobre él **cuatro dedos** de cada mano, sujetándolo por debajo con los **índices**.

Debemos creer que están evocando los ángeles **apocalípticos**. Nos dice textualmente el **Apocalipsis** (VIII, 1): “*Vi siete ángeles que estaban en pie delante de Dios, a los cuales fueron dadas siete trompetas*”.

Luego, en ese mismo libro sagrado, van apareciendo uno tras otro, y, a sus sonidos de trompeta, sucede siempre algo especial. Así en VIII, 7, se nos dice : “*Tocó el primero la trompeta y hubo granizo mezclado con sangre*”.

Pronto estos **ángeles** pasaron a ser en la mentalidad cristiana, los pregoneros de Dios para llamar a **resurrección y juicio**. Y, así, ángeles que desde el final del medioevo en adelante, constantemente se irán representando en todas estas escenas de resurrección y juicio.

b) Cuatro figuras con características de realeza (fig. 1)

En los espacios intermedios entre los ángeles están esculpidas **cuatro figuras**, sin duda pertenecientes a la **realeza**. Aparecen dos a cada lado.

Las cuatro obedecen a un mismo esquema escultórico. Solamente las diferencian algunos detalles que **definen** con bastante precisión a cada una de ellas.

Sus diseños y ejecución testimonian la alta calidad del artista. Demuestran estas figuras una **técnica** y un **gusto artístico** muy superiores a la otra **iconografía** de la puerta.

En la parte derecha tenemos arriba a un **rey**. Lo identifican su **corona real** y su **digno rostro** elegantemente barbado. Una larga **cabellera** ennoblece aún más su **regia figura**. Viste **túnica** y sobre ella el **manto**.

El cuello del **manto** circunda todo el pescuezo. Baja, luego, sobre los hombros, cubriendo parte de los brazos. Es después recogido por ambos lados con las manos entrelazadas delante del pecho, produciéndose por debajo de ellas unos pliegues muy marcados.

Al mismo tiempo apresa con ambas manos el **pomo** de una **invisible espada**.

Sigue al **rey**, bajando por la arquivolta, la efigie de la **reina**. La define una **diadema** en forma de **corona**, pero más estrecha. Luce, además, una bien cuidada **cabellera** y su **rostro** es de mujer ya no jovencita.

También viste **túnica** y **manto**. Pero ambas vestiduras tienen una muy específica diferencia de matiz femenino.

La **túnica** se adorna graciosamente en el pecho con **tres botones** puestos en línea vertical. Y el **manto** contrasta con el del **rey** y con el de las otras dos figuras, idéntico al del **monarca**.

El de la **reina** no tiene ese **tipo de cuello** circundando el pescuezo. **Lo ciñe tan sólo por detrás**. Cuelga luego por la espalda y lo recoge por delante exactamente igual que las otras tres figuras.

En la parte simétrica del otro lado de la **arquivolta**, tenemos otras **dos figuras** de características casi idénticas. Sólo unos muy precisos detalles las diferencian.

La **superior**, que se corresponde con la del **rey**, lleva una **diadema**, o corona, más estrecha que la del **rey** y sin los **típicos adornos** por arriba, a modo de **dientes de sierra**. Debajo de ella también se alarga su **cabellera**.

El rostro denota menos edad que la del **rey**, pero también luce como él una muy bien cuidada **barba**, aunque más corta.

La **túnica** y **manto** obedecen al mismo modelo regio ya descrito.

Debajo de esta figura principesca aparece otra casi idéntica. Tan sólo su **diadema** es un poquito más estrecha y el rostro parece menos **barbado** y algo **más joven**.

Las **cuatro figuras** están reverentemente **de rodillas**. Así postradas y con las manos juntas, **adoran al Divino Salvador** presente en el centro del tímpano.

c) ¿Quiénes son estos cuatro regios personajes?

No nos es posible aún dar una respuesta documentalmente segura a la pregunta. Pero sí la podemos dar **históricamente probable**.

Nos ponen en esta pista el **análisis** de la misma historia de la **fortaleza de Monterrei** y el estudio detallado que se hizo sobre la **iconografía** de la arquivolta.

Ambos aspectos nos sitúan en el tiempo concreto del que creemos que son esas **regias personas** representadas en las cuatro figuras.

Pero, sobre todo, nos colocan frente a unos personajes bastante definidos por la misma **ambientación histórica** y por **esa realeza** bien reflejada en los detalles iconográficos.

Al hablar en el **capit. I** sobre el tema **EL ENTORNO**, premeditadamente se intentó resaltar algunos datos referentes al **aspecto histórico** de todo el complejo⁵.

Se nos dice allí que, por una parte, el **templo** quizá sea de la **primera mitad del siglo XIV**.

Al final de este estudio, una de las **conclusiones iconográficas** va a ser el incluir en esta **cronología** la factura de la puerta.

Otro punto, no menos importante y también resaltado, es el de que esta **fortaleza** estuvo **adscrita a la Corona durante el siglo XIV**. Más concretamente, hasta **Juan II** (1406-1454) que la cedió a **Diego López de Íñigo**, con derechos hereditarios.

Por último, igualmente se dijo atrás que esta **fortaleza** jugó un papel importante en las luchas fratricidas de **Pedro I el Cruel** con su hermanastro, **Enrique de Trastámara**, después **Enrique II el de las “Mercedes”**.

Supuesto todo esto, debemos creer que la puerta se realizó en el reinado de **Alfonso XI** (1312-1350), con **soberanía entonces** sobre esta gran fortaleza.

La minuciosa **descripción iconográfica** no nos permite dudar de unas **regias representaciones** en la arquivolta.

Es **incuestionable** la presencia de un **rey** y de una **reina**. Y las **diademas**, sin llegar a **coronas**, junto con los **nobles rostros** y **vestiduras**, nos obligan a ver también allí a **dos príncipes** de la real pareja.

Por otra parte, tanto la cronología de las **anteriores conclusiones** históricas, como la que nos brinda la misma **iconografía**, nos llevan al ya dicho reinado de **Alfonso XI**. De ahí el **por qué** de la convicción de que él tiene que ser el **rey refigurado**.

A **Dª María de Portugal**, su legítima esposa y madre de **Pedro I**, es lógico que corresponda la figura de la **reina**.

No sería improbable que en vez de la **esposa** estuviese la **amante**, **Dª Leonor de Guzmán**. Con ella vivió públicamente y de ella tuvo **cinco hijos**.

Siguiendo esta misma lógica interpretación, el personaje simétrico al **rey**, hay que identificarlo con el legítimo heredero, **Pedro**. Luego **Pedro I el Cruel**, desde el año 1350 al 1369.

En la **cuarta efigie**, que se corresponde con la **reina**, o la **amante**, del espacio opuesto, ha de verse al entonces príncipe Enrique. También después rey, desde el año 1369 al 1379, con el nombre de **Enrique II el de las Mercedes**.

III. DESCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LOS DIVERSOS

ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS DEL TÍMPANO

Hasta aquí todo es **armonía** y **lógica**. Empieza ahora la descripción del **desconcertante** y **enrevesado** contenido iconográfico del **tímpano**.

Sólo después de una minuciosa descripción de esta **atiborrante** cantidad de figuras podremos sacar alguna luz.

Para esto será necesario también aplicar las **normas** impuestas por la **tradicón cristiana** en la representación de las temáticas religiosas.

A. DESCRIPCIÓN ARQUITECTÓNICA DE TAN ATÍPICO TÍMPANO

1. El hueco hexagonal de la puerta

Si reducimos este **hueco** a la terminología geométrica, tendríamos que denominarlo un **hexágono irregular**.

La **solera**, o **umbral**, forma el lado sobre el que descansa la **hueca figura**. Es decir, es la **base** del hexágono.

Las **dos jambas** de la puerta componen **otros dos lados**, pero de una gran desproporción, por su mucha mayor largura con respecto a todos los demás lados.

En la **triple base** de lo que denominamos genéricamente **tímpano**, están los **otros tres lados** restantes de la figura hexagonal (véase fig. 3).

De estos tres últimos, los **dos laterales**, iguales ambos, y los más cortos de la figura, hacen una **doble función**. Esto es, la de **modillones** y la de ser parte del **tímpano** a la vez.

El tercero es la **base** del **tímpano** propiamente tal.

Una **baquetilla** perfila, tanto las esquinas exteriores de las **jambas** como las **bases** de todo el conjunto del **tímpano**.

2. Las cinco piezas de que se compone el tímpano

Este muy novedoso modo de organizar el **tímpano**, lo componen **cinco piezas**, a modo de grandes **dovelas**. Sólo tres de ellas constituyen la parte **focal**.

En la pieza del **centro** va esculpido un relieve de **Cristo**. La piedra de su derecha (izquierda del que mira) contiene un **Agnus Dei** y una rústica figura de **toro**.

En la pieza simétrica a la anterior, izquierda de **Cristo**, aparece un **ave de rapina** picoteando en un **cerdito**.

Las otras dos piedras laterales, una por cada lado, como ya se dijo, tienen una **doble función**.

Sirven un poco de **mochetas**, pero, además, completan los ángulos inferiores del **tímpano**, espacios que las **otras tres**, por su forma, no pueden rellenar.

En ellas van esculpidas una serie de **figuras** que inmediatamente se describirán.

B. DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA E INTERPRETACIÓN DE LAS ESCULTURAS DE LAS CINCO PIEZAS DEL TÍMPANO

1. La pieza *dovela-central* en que se halla la *efigie* del Salvador

En esta piedra central, que mide 0'95 m. de alto por 0'35 de ancho, arriba y abajo respectivamente, va esculpida en un relieve bastante resaltado la **efigie del Divino Salvador**.

Es el elemento iconográfico más importante del tímpano y, como es lógico, ocupa su **centro**. A Él necesariamente deben de hacer referencia todas las demás figuras.

El modo de representarlo es una **versión** ya muy evolucionada del tradicional **Pantocrátor**.

a) Su detallada descripción (ver fig. 1)

Se refigura aquí a **Cristo** sentado en **trono** y con los **brazos en alto** y teniendo las **palmas** de ambas manos **abiertas** a la altura de la cabeza.

No lleva **corona**, ni se advierte tampoco la presencia del **nimbo crucífero**. Es éste un caso muy **atípico**, ya que tal elemento define la figura de **Cristo** y, por esto mismo, su ausencia es bastante anormal.

No viste **túnica**, detalle muy importante a resaltar. Tan sólo el **manto** cubre parte de su cuerpo. Lo hace colgando del hombro izquierdo después de haber pasado por debajo del brazo derecho. De ahí que quede descubierto ese **costado derecho** en el que se abre la **herida** de la **lanzada**.

Por debajo del **manto** aparecen los **pies desnudos**.

Su indefinido **rostro** es de acentuada **tosquedad**. Lleva corta **barba** y una **larga cabellera**.

El **manto**, de pliegues espaciados y de poco técnico diseño, tampoco denota una elegante factura.

La **efigie**, de medio cuerpo para arriba, da la impresión óptica de hallarse en una especie de **hornacina** excavada en la piedra.

Se remata la supuesta **hornacina** con **tres arcos**, que intentan ser **ojivales**... El **central** es de mayores proporciones y se corresponde con la cabeza de Cristo. Los laterales cobijan las palmas de las manos.

Está sentado en el trono del que tan sólo aparece a la vista uno y otro frente en forma de columna, a cada lado de Cristo.

b) Interpretación de la figura

Es evidente que esta **efigie** no se puede identificar con la de un pantocrátor, aunque esté evocando aún su recuerdo⁶.

Aquí ya no están algunos expresivos **símbolos** de la **más alta realeza** que se **sintetizan** en la **figura pantocrática**.

Una serie de detalles, pues, lo excluyen, sin dejar espacio a la duda. Son éstos la falta de **corona** y **túnica** y **de la envolvente** mandorla mística.

Como igualmente no es propia del **Pantocrátor** esa forma de **orante** que adoptan sus brazos teniendo las **manos abiertas**. Si fuese **Él** tendría la **izquierda** sujetando el libro sobre la rodilla y la **derecha** en alto, haciendo el **gesto de la palabra**.

Todos estos detalles son signos evidentes de una evolución hacia una **nueva** refiguración temática de **Cristo**. Esto es, sin duda, hacia la de **Cristo Resucitado**, evocada ya por el **verdadero** relato bíblico.

Esta temática de **Cristo Resucitado** la encontramos a partir del **año mil**, y no antes.

Pero se debe precisar que tales refiguraciones obedecen, no al relato **bíblico** sino a uno **pseudo-bíblico** (falsa biblia). Es éste el llamado “*Evangelio Apócrifo de Pedro*”, o también “*Evangelio Apócrifo de la Pasión*”.

También conviene advertir la existencia de una continua **evolución** en tales representaciones **pseudo-bíblicas**, que van desde el **año mil** al inicio del **Renacimiento**. Así se sigue de la **bibliografía** en que se descubre y trata este tema⁸.

De ahí que cuando surge el tema de **Cristo Resucitado**, pero ahora según el relato **bíblico**, la figura de Cristo estaba ya casi **fijada**. Y esta **fijación**, al menos por lo que en Galicia conocemos, se debió sin duda a aquella iconografía **pseudo-bíblica** que se estudia en la bibliografía reseñada.

Obedece esta refiguración del **Cristo Resucitado** al antiguo modelo de los **grandes dioses y héroes** greco-romanos divinizados.

Es bastante normal verlos representados en los espacios celestes solamente cubiertos con sus mantos.

Como norma aparece **desnuda** alguna parte del cuerpo. También, no pocas veces, mediante la técnica llamada “*de paños mojados*”, el manto se pega a la piel como una sutil **tela mojada**. Transparenta así otras partes del cuerpo, resaltando las perfecciones de esos “*personajes divinizados*”.

Modelos precursores de lo que será la figura de **Cristo Resucitado**, desde el **Renacimiento en adelante**, además de este de **Monterrei**, lo son otros más o menos a él contemporáneos.

A modo de ejemplo puede servir el del **cruceiro de Melide**, considerado como uno de los más antiguos de Galicia.

Allí, opuesta a la figura del **Crucificado**, aparece otra **efigie de Cristo**. Está coronado y se sienta en un invisible **trono**.

Pero lo que aquí interesa resaltar, son **dos detalles**. Es uno el que, **de la cintura para arriba, está desnudo**.

El tener los brazos con las palmas de las manos **abiertas**, como el de **Monterrei**, es el **segundo detalle**. Aunque, por adherirse éstas al palo transversal de la cruz, están un poco más bajas⁹.

Un segundo ejemplo lo encontramos en **San Paio de Abeleda** (Orense). Aquí, en el **tímpano** de la puerta de un cementerio de una **monasterial iglesia**, se halla esculpido un **Pantocrátor** (fig. 8).

Lo aclaman **Pedro y Pablo**, uno a cada lado de las columnas en que se apoya la **arquivolta ojival** que cobija el **tímpano**.

En este **Cristo** de **San Paio** están aún los **tres símbolos** de la realeza pantocrática: **trono, corona y manto**. Sin embargo los brazos y manos **abiertas** adoptan el mismo modo de **Monterrei**, si bien las palmas alcanzan tan solo la altura del cuello.

Como **conclusión** diremos, pues, que estas figuras de **Cristo** son un **paso intermedio** entre el **Pantocrátor** y las representaciones de **Cristo Resucitado**. Pero siempre una representación del “*Divino Salvador*”, como así la hemos llamado al inicio de su estudio.