

PORTA DA AIRA

**Revista de
Historia del Arte Orensano
Grupo Francisco de Moure
nº 8. Ourense 1997.**

PORTA DA AIRA. Son moitos os que fan posible que unha revista tome forma e vida: autores, xestores, patronos, responsables da imprenta, traballadores que a compón, a imprimen, a encadernan. A gratitude é por iso sempre unha obriga e unha necesidade en cada número de Porta da Aira. O número oito debe recoñecemento agradecido a Excm. Deputación Provincial de Ourense ó seu presidente o Ilmo. Sr. D. Xosé Lois Baltar Pumar, sempre alentador das iniciativas que milloran esta terra. Ó coordinador do servizo de publicacións, D, Xosé Platero Paz e ó modélico persoal da Imprenta Provincial, tamén a nosa gratitude fonda.

PORTA DA AIRA, é unha revista de arte ourensana primordialmente mais non pechada a traballos que podan dar luz e permitan coñecer o noso patrimonio mellor dende calquer perspectiva e dende calquer xeografía. Abertos as relacións con outros pobos sabendo que nin a nosa arte foi nin é unha illa, nin é intelixente esquecer as dependencias e as influencias mutuas entre pobos e entre disciplinas. Queremos que a nosa revista sexa unha revista de “provincias” mais non unha revista “Provinciana”.

PORTA DA AIRA. Quere tamén por no pequeno limiar deste número outra vez nomes de persoas que nos milloraron ou nos milloran, amigos nosos e amigos de Ourense. En primer lugar lembramos con garimosa nostalxia o inspirador do grupo e mestre de tantos saberes aínda que non fose home con títulos oficiais: D. Xosé González Paz, “O Pepe”, que sendo carpinteiro de oficio sabía como ninguén os segredos e as ledicias desta cidade, desta provincia, da nosa arte. Este ano celébrase o centenario do seu nacemento. E tamén engadimos con ledicia ó noso bó frade e compañeiro, amigo entusiasta e investigador incansable, Fray María Damián Yáñez Neira que cumpre con xuventude envidiable oitenta anos, que nos pedimos se prolonguen moitísimos.

PORTA DA AIRA e o Grupo Francisco de Moure queren seguir decindo a preocupación e a esperanza polo noso patrimonio rico mais temén ferido de morte polo cancro do tempo e da inxuria. Erguemos a nosa voz para pedir a todos os que podan sumar esforzos e cartos que poñan o interés necesario para salvar a nosa arte que é salvar parte importante da nosa cultura e da nosa identidade.

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° 8 de PORTA DA AIRA han colaborado los siguientes autores:

Jaime Delgado Gómez, Manuel Ángel Pereira Soto, José Hervella Vázquez, Miguel Ángel González García, María Dolores Barral Rivadulla, Javier Garbayo Montabes, Mercedes Gallego Esperanza, Fray María Damián Yañez Neira, Juan Luis Saco Cid, Juan A. Saco Rivera, Elixio Rivas Quintas, Fernando González Suárez, María Rosa Casado Nieto, Anselmo López Morais, Ángel Sabuz Gómez, Marisol Cerdeira Dacasa, Concha Fontenla Sanjuan, Carmen Luna y Begoña Juan Franco.

La composición e impresión corrió a cargo de la Imprenta Provincial de la Excmá 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° de Registro A-02-62/OR. 376.
ISSN 0214-4964
Depósito Legal OR-10/96
Correspondencia e intercambio:
Apartado de correos n° 39 - 32080 OURENSE



Imprime:
*Imprenta da Deputación
de Ourense*

ÍNDICE

ARTÍCULOS

- Cristo Rey aclamado por Pedro y Pablo en San Paio de Abeleda.* 9
Por Jaime Delgado Gómez
- El relicario de la iglesia conventual del monasterio de San Salvador de Celanova.* 23
Por Miguel Ángel González García y Manuel Ángel Pereira Soto
- Diccionario de artistas portugueses de los siglos XVI-XVII, que trabajaron en Galicia, Provincia de Orense. Escultura y pintura.* 77
Por José Hervella Vázquez
- “Imago, vita, conversione, conversatione, miraculis et devotio”.*
En torno al nacimiento de la iconografía clariana. 109
Por M^a Dolores Barral Rivadulla
- Rompiendo molde. Cano Lasso en Ourense.* 125
Por Mercedes Gallego Esperanza

VARIA

- San Martín de Cornoces: Inscripciones medievales.* 139
Por Juan Luis Saco Cid y Juan A. Saco Rivera
- El plano tradicional de una abadía cisterciense* 153
Por Fray M^a Damián Yáñez Neira
- Un nuevo villancico en gallego de la Catedral de Orense* 171
Por Javier Garbayo Montabes
- Antonio Blanco, artista.* 181
Por Elixio Rivas Quintas

DOCUMENTOS

- El archivo actual del monasterio de Oseira (IV).* 203
Por Fray M^a Damián Yáñez Neira
- Documentación inédita: Arte orensano de los siglos XVII y XVIII: arquitectura, escultura, pintura y otras artes.* 221
Por José Hervella Vázquez
- Testamento de Nuno Gonçalves, platero.* 235
Por Ángel Sabuz Gómez
- Documentación inédita sobre cuatro puentes en el ayuntamiento de Avión (Ourense), siglo XIX.* 243
Por Marisol Cerdeira Dacasa

ÍNDICE

MEMORIAS DE RESTAURACIÓN

- La rehabilitación de San Esteban de Ribas del Sil.
Análisis y consideraciones.* 253
Por Concha Fontenla Sanjuán
- Las torres de Santa Eufemia la Real del Centro.* 265
Por Begoña Juan Franco

NOTAS

- Nota sobre as obras levadas a cabo no hospital
da Trindade no século XVII.* 277
Por Fernando González Suárez
- Santa Escolástica en el Trascoro de la Iglesia monasterial
de San Salvador de Celanova.* 283
Por Marisol Cerdeira Dacasa
- La nueva fuente de Oseira.* 285
Por Fray M^a Damián Yáñez Neira
- Pinturas mexicanas del siglo XVIII en una colección orensana.* 291
Por Anselmo López Morais
- Ropas litúrgicas de la parroquial de Santa Eufemia
del Norte (Santo Domingo) de Ourense.* 295
Por Carmen Luna
- Parada Justel y la decoración del altar de San Antonio
de Padua de la Catedral de Ourense.* 297
Por Miguel Ángel González García
- Otras placas conmemorativas orensanas II.* 301
Por María Rosa Casado Nieto

BIBLIOGRAFÍA

- Las relaciones artísticas Ourense-Astorga-León/León-Astorga-Ourense.
Siglo XVII-XVIII. Escultura. A propósito de un libro.* 307
Por José Hervella Vázquez

Artículos



Jaime Delgado Gómez

Cristo Rey aclamado por Pedro y Pablo en San Paio de Abeleda

I. INTRODUCCIÓN

Llama extraordinariamente la atención, por insólita, la gran puerta de entrada al que fue cementerio de San Paio de Abeleda (fig. 1).

Lo realmente espectacular aquí es la presencia de Cristo-Pantocrátor en el tímpano de esta puerta y las figuras de Pedro y Pablo, una a cada lado de las columnas que sostienen el arco apuntado que encuadra el tímpano.

Inicialmente surgió aquí un monasterio. Andando el tiempo una grandiosa iglesia románica siguió testimoniando la importancia monasterial.

Es luego, ya en tiempos de un gótico avanzado cuando es creada esta grandiosa puerta del cementerio monástico.

Da ésta al espacioso patio del monasterio,



Fig. 1. Preciosa puerta gótica de entrada al cementerio de San Payo de Abeleda.

cuya parte más antigua arquitectónicamente es todavía posterior a dicho portalón.

Los avatares de la misma historia fueron dejando en el abandono a tan singular complejo. Su contemplación ahora, incluida la iglesia, deja desolada el alma...

Esperemos que la sensibilidad cultural de los tiempos actuales encuentre pronto la solución que permita rescatar para la historia y el arte tan extraordinario complejo monasterial.

No es éste el momento para hablar de la muy larga historia del complejo. Historia que, sin duda, se inicia ya en la alta Edad Media y que se prolonga, con más o menos vida, hasta tiempos aún no lejanos.

1. Los escasos datos documentales

Con estas palabras inicia Emilio Duro Peña un estudio documental sobre este complejo¹.

“San Payo de Aveleda, que fue en otros tiempos monasterio y después abadía rica, es en la actualidad una parroquia más del obispado de Orense”.

“Todo acaba, -sigue diciendo-. Sus grandezas pasadas no son ahora más que borroso recuerdo de eruditos”.

Recoge luego una descripción que de la iglesia románica y de esta puerta, ahora en estudio, hace Risco².

De la puerta escribe Risco:

“Frente a ella (se refiere a la fachada de la iglesia), está la puerta del patio, decorada por el otro lado con un arco ojival con archivolta, con cuadrifolios, y el Cristo triunfante en el tímpano, y en las jambas las imágenes de San Pedro y San Pablo en escultura, figuras achaparradas, colocadas bajo doseletes góticos”.

Sigue dando noticias Duro Peña, pero de muy escaso valor. Apenas nada aportan sobre lo que aquí interesa.

Entre estas noticias, sin embargo, hay una que pudiera relacionarse con la puerta, por coincidir su fecha, más o menos, con la del documento. Dice:

“Finalmente, Álvaro Rodríguez de Grana, en su testamento del 3 de febrero de 1392, manda sepultarse en el monasterio de San Payo de Aveleda y ruega a Esteban Fernández, abad del dicho monasterio, que sea cumplidor de sus mandas”.

Los posibles coincidencias podrían darse aquí. Una es que esta obra se realizó, sin duda, en un siglo XIV muy avanzado.

Pudiera, pues, coincidir con la referida fecha de 1392 en que Don Álvaro pide tener enterramiento en este monasterio.

En segundo lugar, está claro que la obra fue para ennoblecer la entrada de lo que debía de ser un *patio-claustro*. Y es muy probable que sirviese también de lugar de enterramientos.

De ese tiempo, más o menos, encontramos varios sepulcros, y de muy singular valor artístico, en el claustro de la catedral de León.

Si así fuese, no sería algo fuera de la lógica el que ese Don Álvaro dejase una buena manda... para enriquecer el lugar en que quería ser sepultado.

2. Origen y evolución de las figuras pantocráticas

En la escena de esta puerta de Abeleda la figura focal es la de Cristo, aún bastante pantocrático.

Antes, pues, de estudiarla estimará el lector el conocer de dónde se originó y cómo evolucionó hasta convertirse en pantocrática.

a) *Qué es el Pantocrátor*³ (fig. 2).

La palabra griega "PANTOCRÁTOR" es el *egregio e imperial nombre que se le da a Cristo el Salvador*. Lleva este nombre porque aparece representado como LEGISLADOR Y JUEZ SUPREMO Y SEÑOR DE TODO EL UNIVERSO.

Los atributos fundamentales de este Pantocrátor son los propios de la REALEZA.

Las realezas europeas inician su andadura ya en la *alta Edad Media*. Entre mil dificultades se van abriendo paso en la difícil etapa feudal hasta ir imponiendo su autoridad a medida que se acercaban al bajo-medioevo.

Es normal, pues, que en la divina figura de Cristo se destaque ahora, y de un modo eminente, su *realeza*.



Fig. 2. El PANTOCRÁTOR de la puerta norte de la Catedral de Lugo.

Por eso suele estar siempre sentado en *imperial* o *regio trono* y ser revestido con los reales manto y corona⁴.

Con su mano izquierda sujeta sobre la rodilla el libro abierto o cerrado.

Si el libro está abierto simboliza la *Palabra de Dios* en él contenida. Y, como Él es la verdadera "*Palabra de Dios*", no pocas veces aparece allí escrito: "EGO SUM VIA VERITAS ET VITA" (YO SOY EL CAMINO LA VERDAD Y LA VIDA), o también "EGO SUM LUX MUNDI" (YO SOY LA LUZ DEL MUNDO).

Si el libro aparece cerrado significa el gran "LIBRO DE LA LEY DIVINA", o el gran "LIBRO DE LA VIDA"⁵. Recuerda en ambos casos sus poderes de "SUPREMO LEGISLADOR" y de "SUPREMO JUEZ".

De este modo se plasma el pensamiento bíblico de que Él es el "*Rey de reyes* y *Señor de los señores*...⁶".

Pensamiento bíblico que nunca como ahora se ve tan perfectamente reflejado en esas realidades bajo-medievales.

La divinidad del Pantocrátor, además de su hierática figura, la está expresando el *nimbo crucífero* que circunda su cabeza.

Pero aún más la simboliza la mística almendra, o halo de luz divina que de Él emana y le envuelve.

Es decir, se halla envuelto en la "GLORIA DE SU MISMA LUZ". Idea ésta sacada del Apocalipsis (XXI, 23):

"La Ciudad (el Cielo) no había menester de Sol ni de Luna que la iluminasen, porque la GLORIA de Dios la iluminaba, y su lumbrera era el Cordero".

Más clara aún aparece esta misma idea en el profeta EZEQUIEL (I, 27-28):

"...sobre esta especie de Trono sobresalía una figura que parecía un hombre. Y vi un brillo como de electro (algo así como fuego lo enmarcaba) de lo que parecía cintura para arriba, y de lo que parecía de su cintura para abajo vi algo así como fuego. Estaba NIMBADO de resplandor. El resplandor que lo nimbaba era como el arco que aparece en las nubes cuando llueve. Era la apariencia visible de la GLORIA DEL SEÑOR".

Es normal, pues, que a tan regia y divina figura le rodeen, *como una corte a su rey*, celestes personajes.

Suele ser el TETRAMORFO el que más aparece. Esto es, los símbolos de los cuatro evangelistas: *águila* (Juan), *toro alado* (Lucas), *hombre alado* (Mateo) y *león alado* (Marcos).

b) El origen y la evolución de esta figura hasta ser pantocrática

Es necesario insistir, una vez más, que esta tan específica representación pan-

toocrática de Cristo está expresando todo el contenido de la grandeza y del poder que se contenía en aquella REALEZA medieval románico-gótica.

Pero hasta ser plasmadas *pantocráticamente* las primeras vivencias que el pueblo cristiano tenía de Cristo, su divina figura pasó por un largo proceso evolutivo. Proceso que ya hunde sus raíces en los primeros balbucesos del arte paleocristiano⁷.

Las *primeras* representaciones que los artistas hacen de Cristo empiezan expresando la idea vivencial de un *Jesús sencillo*, tal como un pueblo oprimido y perseguido lo sentía.

Es un Jesús que, puesto en medio de la gente y en su mismo plano, les va haciendo el bien por medio de los milagros.

O es un Jesús que, humildemente aparece bautizándose en el Jordán, o que se disfrazaba de buen pastor, o, incluso, de pescador.

Así lo vemos en la abundante iconografía de las pinturas catacumbales y de los sarcófagos anteriores al Edicto de Milán (año 313) en el que el emperador Constantino proclama la *libertad religiosa*.

Después de este Edicto puede salir ya la Iglesia de aquella especie de clandestinidad, a la que le obligaba el ser una SOCIEDAD religiosa “*fuera de ley*”.

Es entonces cuando se reafirma en la libre expresión de sus ideas religiosas, tanto literaria como artísticamente.

Esto se nota enseguida por la aparición de nuevos temas abiertamente manifestados y ya exclusivamente cristianos.

Después de la primera mitad del siglo IV, la Iglesia, muy consciente ya de su triunfo religioso y también político, empieza a crear unas nuevas figuras de Cristo.

Para estas nuevas figuras los artistas tomarán como modelos los personajes que ostentaban los cargos y funciones más importantes y prestigiosos en aquella sociedad romana. Y, entre éstos, incluyen la misma grandeza imperial, con algunos de cuyos atributos también se representará a Cristo.



Fig. 3. CRISTO dando la LEY rodeado de sus apóstoles. (De un sarcóf. de la basil. de S. Lorenzo de Milán).

Lo encontramos primero como gran maestro y, así, sentado en una cátedra puesta en un estrado más alto, o también enseñando de pie. Recuerda entonces la noble figura del pedagogo, o, mejor aún, la del filósofo, que tanto se prodigaban en sarcófagos paganos. Es el CRISTO DOCTOR.

Muy pronto nos lo representan como GRAN LEGISLADOR. Y así le vemos puesto de pie sobre el monte del que brotan los cuatro ríos que riegan la tierra...

Suele estar entregando el LIBRO, o ROLLO DE LA LEY a Pedro o a Pablo, puestos también de pie, uno a cada lado. A veces está allí sólo de pie, pero aclamado por los Apóstoles (fig. 3).

Interesa resaltar este paso evolutivo, ya que Pedro y Pablo, están también presentes en Abeleda. Y serán ambos los dos personajes preferidos para acompañar al Cristo Resucitado saliendo del sepulcro. Escena ésta que tantas veces aparece en las puertas de los sagrarios renacentistas.

Puede servirnos de ejemplo el sagrario de la iglesia de Santa María de Temes*.

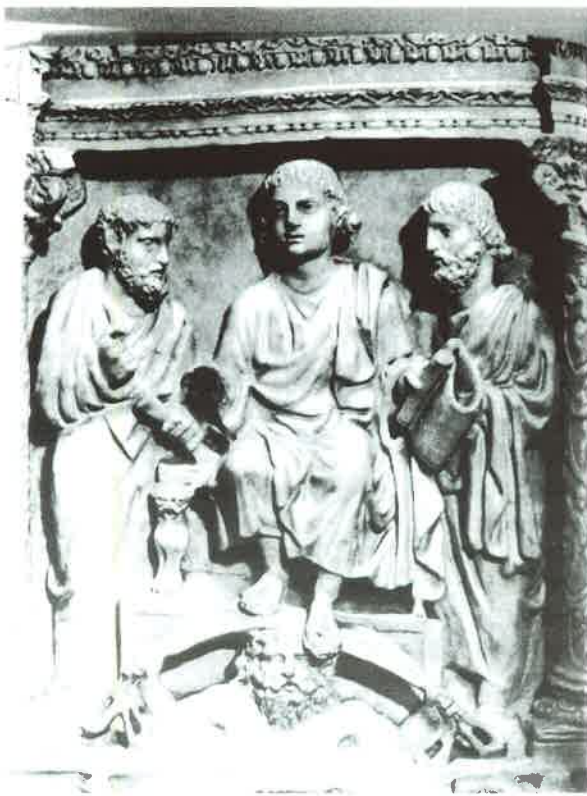


Fig. 4, CRISTO entregando la LEY, sentado y apoyando los pies en URANOS. (Del sarcóf. romano de IUNIO BASSO (+359)).

En ambos casos es una transposición fiel de la figura imperial, rodeada y aclamada por su corte. En estos casos Pedro y Pablo representan a todo el Colegio apostólico.

En algunos sarcófagos, Cristo, el gran Legislador, aparece incluso sentado en imperial trono. Y para indicar una mayor grandeza aún, pone los pies sobre la bóveda celeste.

Representa esta bóveda el desplegado manto del dios Urano (el cielo, según la mitología), que, inflado por el viento, adquiere una forma redondeada. Debajo de este manto desplegado aparece la figura del dios que lo sostiene en alto con las dos manos (fig. 4).

Del frente de los sar-

cófagos saltará a las semicúpulas absidales del alto Medioevo. Allí, bien en pie, bien sentado en rico trono, o sobre el mismo arco iris, le vemos rodeado de una corte celestial que aún realza más su grandeza.

Aquí, en estas semicúpulas, no pocas veces se le pintará dentro de un globo celeste tachonado de estrellas. Globo que será un anticipo, o preludio, de la “vesica piscis” (forma de vejiga de pez), o aureola o mística almendra.

Dentro de esta mística almendra se encontrará muchas veces, el Pantocrátor románico y gótico pintado en las semicúpulas. Y no abundará menos en los frontales de altar e, incluso, en las ricas cubiertas de los libros litúrgicos y bíblicos y en las miniaturas (dibujos) de sus hojas.

Sin embargo la gran novedad será su traslado a los tímpanos de las puertas principales de las iglesias importantes. Pero aquí no se harán en pintura, aquí se representarán esculpidos.

Para este traslado encontraron los artistas de entonces un lugar muy a propósito en el tímpano semicircular, por ellos mismos creado.

Este espacio no sólo recuerda la forma de una semicúpula absidal, sino que también se asemeja a ella y, en cierto modo, la reproduce.

De ahí que aquellas escenas celestiales, con el Divino Salvador, o su Madre, en el centro, tan aptas para ser enmarcadas en las semicúpulas, pudiesen pasar sin cambios sustanciales a este nuevo elemento arquitectónico que llamamos tímpano.

Más aún. Estos tímpanos, al ir enmarcados por las arquivoltas, sobre las que, no pocas veces, van esculpidos también personajes de la Corte Celestial⁹, ofrecían a los artistas un lugar ambiental muy apropiado para estas divinas escenas.

Un buen ejemplo es el gran tímpano del PÓRTICO DE LA GLORIA de la Catedral de Santiago con el PANTOCRÁTOR rodeado del Tetramorfo y de ángeles.

Algún maestro inició este traslado, quizás con titubeos, y, poco a poco, se convirtió en moda. Moda que no para aquí, pues el gótico enriquecerá aún mucho más estas puertas y el plateresco y el barroco convertirán algunas fachadas en grandiosos retablos de piedra.

Como colofón de este apartado se debe insistir en que esta evolución iconográfica de Cristo corre paralela con las ideas siempre cambiantes. Y, así también, con las realidades históricas, fruto de tales ideas.

Por tanto, en esas diversas formas iconográficas late oculto un *profundo lenguaje iconológico*.

Este lenguaje refleja las ideas ambientales de aquel momento histórico en nació la obra. Y la misma obra, como si fuese una radiografía, nos revela el pensamiento dogmático-religioso de aquellos tiempos y las vivencias espirituales del pueblo cristiano, las cuales se originan de tal pensamiento.

Desvelar ese ambiente histórico que en cada época originó una diversa figura de Cristo, y descubrir a través de esas figuras el contenido teológico y su mensaje religioso, sería otro capítulo importantísimo...



Fig. 5. Vista de las ruinas monasteriales y situación de la puerta.

II. EL ESTUDIO ESPECÍFICO DE LA ESCENA ESCULPIDA EN ESTA PUERTA DE ABELEDA (fig. 5)

1. Descripción del espacio en que se desarrolla la escena

Siguiendo la misma línea más moderna del frente monasterial, se alza un largo y alto muro. En su centro se abrió esta puerta.

La corona un arco apuntado de una única arquivolta. Arquivolta que se adorna con sencillas molduras y tiene su arista en baquetilla (fig. 6).



Fig. 6. Vista parcial de la puerta.

La perfila otro arco igualmente apuntado. A éste lo decoran, en toda su extensión, unos finos cuadrifolios con botón central.

Mediante lisa y estrecha imposta, la arquivolta se apoya en una columna por cada lado. La derecha según se mira, es de fuste monolítico y de dos piezas la otra.

Ambas columnas descansan en sencillas basas apoyadas sobre la misma prolongación del muro.

El capitel de la monolítica está decorado con dos cabezas humanas bastante bien ejecutadas. Una va esculpida en la parte interior y la otra en el frente, rellenándose el espacio exterior con una sencilla ornamentación geométrico-vegetal.

Al otro capitel lo adornan una cabeza en su parte interior, y dos ofidios entrelazados ocupan el espacio restante. Tienen éstos sus colas divergentes y sus cabezas afrontadas.

Abraza la arquivolta un tímpano monolítico en forma de arco apuntado. En él va esculpida la figura pantocrática.

Se apoya sobre mochetas que forman un ángulo recto con él y tienen forma de arco en su unión con el jambaje.

Una doble moldura, con bolas o panes entre ellas, recorre las jambas, las mochetas y ambos lados inferiores del tímpano.

2. Descripción de las figuras que componen la escena

a) *La figura de Cristo-Pantocrátor* (fig. 7).

Ocupa el centro del tímpano la figura pantocrática de Cristo.

Se sienta en regio trono adornado en su frente con una esbelta columna por cada flanco, asomando a los lados de Cristo el alto respaldo.

Viste larga túnica que va ceñida en la cintura y forma uniformes pliegues verticales. Debajo de ella asoman los pies calzados. Sobre la túnica lleva el manto abrochado sobre el pecho.

Alza ambos brazos, paralelamente separados, y tiene las manos abiertas hacia fuera a la altura del cuello.

Por delante de los brazos cuelgan elegantemente



Fig. 7. *El Cristo-Pantocrátor de la puerta de Abeleda.*



Fig. 8. La figura de San Pedro de la puerta de Abeleda.

Pedro (fig. 8).

Viste también túnica larga e, igualmente, de uniformes pliegues verticales y debajo de ella asoman tan sólo los pies calzados.

Un broche sobre el pecho ciñe el cuello del manto, cuyos extremos recoge con los brazos cayendo sobre ellos por delante.

Su abierta mano derecha aparece en alto a la altura del pecho. La izquierda, sobre la cintura, apresa las llaves.

Tiene un sereno y ancho rostro de barba redonda. Cubre su cabeza, circundada por el nimbo, una especie de lisa capucha con forma semicircular y que deja asomar las orejas.

Pablo (fig. 9)

Simétrica a la figura de Pedro aparece por el otro lado la de Pablo.

Lleva el mismo tipo de vestimenta, si bien los extremos del manto caen juntos paralelamente por delante, por tener las dos manos muy cerca la una de la otra delante de la cintura.

Con la mano derecha apresa una espada con forma de cruz invertida y cuyo

los extremos del manto, haciendo en el fondo unos graciosos pliegues en forma de S acostada.

Su rostro, con las orejas a la vista y sin barba, es noble y hierático. La cabeza, con corona real, está circundada por el nimbo crucífero.

Las figuras de Pedro y Pablo

A los lados de las columnas aparecen los apóstoles Pedro y Pablo.

A la derecha de Cristo y bajo un dosel volado de dos arcos de medio punto, aparece Pedro. En la otra parte, pero bajo un dosel que tiene un arco apuntado y otro todavía más esbelto por su forma apuntada y trilobulada, está Pablo.

puño termina en dos bolas unidas, una mayor que otra. Con la izquierda muestra un libro cerrado.

Espada y libro son sus dos símbolos característicos. Con la espada fue decapitado en la Vía Ostiense de Roma, muy cerca del lugar de su sepultura en la basílica de su nombre. El Libro recuerda sus escritos, o Cartas.

Lo más llamativo y original es su cabeza. También la cerca un nimbo circular, pero menos resaltado que el de Pedro.

Se deja ver su poco pelo y las orejas. En la cara se marca una barba muy adherida al rostro.

Pero lo que más resalta es el bigote y su curiosa y larga perilla. Se une su final con un elegante broche sobre la túnica al que siguen varios botones.

Ambos rostros, de Pedro y Pablo, están bien modelados, pero entre ellos hay un claro y premeditado contraste.

El de Pedro refleja un aspecto bonachón y tranquilo. El de Pablo, en cambio, muestra una impresionante seriedad y concentración, cual corresponde a tajante proceder y a la profundidad teológica de su doctrina.



Fig. 9. La figura de San Pablo de la puerta de Abeleda.

III. FECHA APROXIMADA EN QUE SE HIZO ESTA PUERTA

La etapa gótica, a la que indiscutiblemente pertenece la puerta, la está confirmando el arco apuntado y toda su estructura.

Igualmente la atestigua el buen modelado de los serenos y bien detallados rostros de las figuras y la elegante caída del ropaje al *ser del cuerpo*, con la correspondiente verticalidad de los pliegues.

Pero también es indiscutible que se trata de un gótico muy avanzado.

Para la precisión cronológica es muy definidor el arco apuntado que adorna el frente del DOSEL bajo el que se halla San Pablo.

Se representa aquí un específico arco que intenta reflejar una forma trilobulada. Forma que va muy bien con la fecha propuesta.

Por otra parte en toda la obra ningún indicio hay de *formas conopiales*, ni *flamígeras*. Y esto excluye cualquier referencia a un siglo XV.

Todo, pues, nos lleva a un siglo XIV. Pero, como antes se dijo, esto debió de hacerse estando el siglo ya muy avanzado.

De ahí el que atrás se sugiriese la posibilidad de que se podría relacionar la hechura de esta tan elegante puerta con Álvaro Rodríguez de Grana que, en su testamento del año 1392 manda ser enterrado en este monasterio.

COMO UN COLOFÓN FINAL SOBRE EL MENSAJE ICONOLÓGICO DE ESTA ESCENA

Estamos ya en una etapa en la que el contenido clásico de la *figura pantocrática* empieza a ir desapareciendo.

En Abeleda ya no están todos los típicos elementos del Pantocrátor.

No existe la almendra mística, ni Cristo tiene el libro (abierto o cerrado) y tampoco hace el característico gesto de la palabra, o de la bendición, como prefieren llamarle los menos conectados con el arte paleocristiano.

Ahora Cristo hace un especial gesto de orante. Pero está todavía sentado en regio trono, viste manto real y su corona recuerda aún su realeza.

Muy pronto se irá introduciendo la figura de Cristo Resucitado, pero aún con algunos rasgos pantocráticos.

Podría servirnos de ejemplo el de la puerta de la iglesia del Castillo de Monterrei, que he estudiado en el N° 6 de PORTA DA AIRA.

Ya en pleno Renacimiento la figura de Cristo Resucitado adopta un modo nuevo. De él es un buen ejemplo el ya antes citado de la puerta del sagrario de la iglesia de Santa María de Temes.

Pero lo curioso, y muy significativo al mismo tiempo, es la presencia aclamante de Pedro y Pablo.

Al hablar atrás del origen del Pantocrátor, a ambos los hemos visto en el arte paleocristiano formando parte del Colegio Apostólico que aclamaba a Cristo. Aparecen también solamente ellos, como las *dos figuras representativas* del Colegio, ya sea aclamándole ya sea recibiendo de él la LEY.

Reaparecen ahora aquí en Abeleda para ser ellos quienes, en nombre de los DOCE, aclamen al que aún sigue siendo un Cristo pantocrático...

Es muy seguro que, incluso, estén evocando todavía las DOS IGLESIAS. Esto es, la de los CIRCUNCISOS, o iglesia salida del mundo hebreo, representado por Pedro y la de los INCIRCUNCISOS, o de los gentiles, a los que recuerda Pablo¹⁰.

Y seguirán luego aclamando en las puertas de los sagrarios al Cristo Resucitado... Al Cristo muy vivo y real en la Eucaristía.

Dejo aquí constancia de una muy breve reseña de esta puerta y de todos los monumentos artísticos e históricos de estas tierras inmediatas al río Sil. La hace Javier Limia Gardón en un libro que pronto saldrá editado¹¹.

NOTAS

¹ DURO PEÑA, Emilio, *El Monasterio-Parroquia de San Payo de Abeleda*, en **Anuario de Estudios Medievales**, Nº 19, (CSIC) Barcelona, 1989, págs. 137-153.

² RISCO, Vicente, **Geografía General del Reino de Galicia**, Barcelona, s. a. (¿1930?), pág. 594.

³ Por la gran importancia para mejor entender todo el mensaje contenido en esta figura pantocrática, creo que los posibles lectores agradecerán la exposición de este estudio.

Es un estudio que, en parte, o más o menos así, ya se ha expuesto en otros trabajos míos, pero de no fácil consulta para una buena parte de los lectores de PORTA DA AIRA.

⁴ Cristo no aparece con el cetro en la mano. En el cetro, o bastón de mando, símbolo del poder, está la fuerza persuasiva de los reyes...

Cristo esa fuerza persuasiva la tiene en su PALABRA. Es decir, la tiene en sí mismo, porque ÉL ES LA PALABRA (el VERBO) de Dios. Así lo dice San Juan en su Evangelio (I, 1): "Al principio era el Verbo y el verbo estaba en Dios y el Verbo era Dios".

⁵ El concepto del "LIBRO DE LA VIDA" es ya véterotestamentario. Tal concepto quizá proviene de los registros genealógicos israelitas. O, tal vez, también de la antigua creencia oriental en los "registros celestiales" con el destino de cada uno. Según esta creencia los que anhelaban la salvación estaban escritos en un libro o registro. "Ser borrados del LIBRO DE LA VIDA", venía a significar ser privados de la vida futura. Esto es, ser condenados por pecadores.

A la Iglesia pasó con el sentido muy preciso de "Libro en el que están escritas con todo detalle nuestras vidas". Según el Apocalipsis (V, 1) está cerrado con siete sellos: "Vi a la derecha del que estaba sentado en el trono un libro escrito por dentro y por fuera sellado con siete sellos". De ahí que no pocas veces se le represente de este modo.

Es un libro que no se abrirá hasta el día del JUICIO. Nos lo definen con bastante precisión estas palabras que, hace sólo unas décadas aún se leían o cantaban en la SECUENCIA de la MISA DE DIFUNTOS: "Liber scriptus proferetur / in quo totum continetur / unde mundus iudicetur"; traducido de modo asequible, nos viene a decir que "el Libro escrito, en el que todo se contiene, se abrirá y según él todos seremos juzgados".

Cf. **Diccionario de la Biblia** (Editorial Herder), Barcelona, 1981, palabra LIBRO, columnas 1100-1105.

⁶ **Apocalipsis**, XIX, 16.

⁷ Todo este evolutivo pensamiento está expresado en una muy abundante iconografía. Puede verse reseñada esta iconografía y su bibliografía en DELGADO GÓMEZ, Jaime, *La Biblia en la iconografía pétreo lucense. FICHA Nº 9, El Pantocrátor de Santa Cruz de Retorta y su significativo entorno*, en **Boletín del Museo Provincial de Lugo**, T. V (1992), págs. 7-26, más concretamente, págs. 8-10.

⁸ Cf. DELGADO GÓMEZ, Jaime, *Una puerta en Monterrei cargada de intrigante iconografía*, en **Porta da Aira Nº 6** (Orense, 1994/95), págs. 9-35: Lo que aquí interesa se halla en la página 24, ilustración 9.

⁹ Así, por ejemplo, los 24 ancianos de que habla el Apocalipsis (IV, como los de la puerta principal de San Nicolás de Portomarín.

¹⁰ Es éste un concepto que no debe tomarse a la ligera. Cf. DELGADO GÓMEZ, Jaime, **La iconografía de los tres tímpanos de Santa María del Campo de A Coruña**, T. 2, 1981, págs. 201-220.

Cf. también ID., *Posiblemente las iglesias ex circuncisione y ex gentibus*, en "dos relieves medievales" del Museo Catedralicio de Santiago, en *Archivo Español de Arte (CSIC)*, T. LXV, N° 257, 1992, págs. 122-133.

"LIMIA GARDÓN, Javier, *Castro Caldelas*, en *A Ribeira Sacra* (Edic. Ir Indo, Vigo) de próxima aparición.

Miguel Ángel González García
Manuel Ángel Pereira Soto

El relicario de la Iglesia Conventual del Monasterio de San Salvador de Celanova¹

Las reliquias fueron en el pasado importante aliciente devoto y clara señal de prestigio e importancia para una iglesia o monasterio. Atesorarlas con mayor o menor sentido crítico fue preocupación y hasta obsesión de determinadas iglesias. El Concilio de Trento dio disposiciones para controlar los excesos de una credulidad ingenua que a lo largo de la Edad Media había encontrado aceptable cualquier objeto o resto óseo, por extraño y pintoresco que fuese, para convertirlo en “reliquia” y por tanto para darle culto con solemnidad diversa. Para la dignificación de las reliquias se mandan construir relicarios de materiales diversos, según las posibilidades económicas de los comitentes por lo que al margen del razonable rechazo de la autenticidad de muchas reliquias, este interés devocional ha sido muy positivo para las artes, especialmente para la orfebrería que dedicó admirables esfuerzos en el empeño de dignificar a veces insignificantes supuestos restos de la Cruz de Cristo o de una gama amplia de personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento a los que se iban añadiendo mártires y confesores en número creciente. Las catacumbas romanas han sido especialmente generosas en proporcionar restos oseos de mártires de los primeros siglos, si bien ni todos los que estaban allí sepultados eran mártires ni siquiera cristianos. Así mismo cuando las reliquias eran lo suficientemente numerosas se dispusieron armarios, retablos y hasta capillas enteras para colocarlas adecuadamente y ofrecerlas como testimonio del mejor prestigio. Se numeraban para ser fácilmente localizadas y en algunos lugares se imprimieron relaciones de las mismas para ofrecer a los devotos. Así sucede en nuestro entorno más inmediato con los relicarios de las Catedrales de Santiago de Compostela y de Tui.

Cuando las reliquias eran “insignes”, es decir eran cuerpos enteros o partes oseas importantes, solían destacarse más y ocupar ellas solas lugar de distinción en un retablo o en una capilla. Esto acaece, como veremos, con los restos de San Rosendo y San Torcuato del monasterio de Celanova.

En el contexto auriense tanto la Catedral como todos los monasterios y algunas iglesias tienen o han tenido reliquias y relicarios, pero por desgracia no todos han llegado hasta nosotros pues la desamortización en este caso, como en otros, ha sido inclemente ya que prácticamente sólo han llegado íntegros hasta el presente los relicarios de Celanova y de San Esteban de Ribas del Sil.