

SAN MARTIÑO DE MONDOÑEDO

La iglesia de San Martiño de Mondoñedo se encuentra en medio de un pintoresco paisaje de la brumosa y lluviosa Galicia cantábrica. Está situada en la comarca de la Mariña Lucense, a tan solo 5 km de Foz, municipio al que pertenece la parroquia de San Martín. La mejor ruta para llegar es a través de la A-8 o autovía del Cantábrico, ya sea procedentes de Baamonde y Vilalba, o de Ribadeo y Luarca, donde tomaremos el desvío señalizado de Foz (N-642) y, antes de entrar en la villa, nos desviaremos por una carretera local (LU-152) que nos conducirá hasta el ábside de la iglesia.

Se trata de uno de los conjuntos más singulares del arte medieval gallego, en el que se mezcla de manera indisociable la realidad con la leyenda. Aunque la iglesia se la conoce popularmente como "la catedral más antigua de España", este resulta un término exagerado, ya que el edificio actual no es anterior a finales del siglo XI, si bien reaprovecha muchos elementos de la fábrica del siglo X. Como es bien sabido, sus orígenes están ligados a la traslación, por parte de Alfonso III, en el año 866, de la antigua sede de Dumio (Portugal) a este lugar, conocido como Mondoñedo de Foz (*Menduniato*, *Mondumeto* o *Monte Dumetum*). Allí se instaló su primer obispo, Sabarico I (866-877), huido de Portugal, que dedicó a San Martín de Dumio la nueva iglesia y la dotó supuestamente con una reliquia traída desde la antigua sede (FLÓREZ, H., 1974, XVII, pp. 27-53; VILLAAMIL Y CASTRO, J., 1904, pp. 29-30, 32). Cabe subrayar que el rey concedió, entre otras, a la nueva sede *dumiensis* o *mindoniensis* las jurisdicciones de Trasancos, Abeancos y Prusios.

No obstante, para algunos historiadores, su precedente histórico estaría en la antigua sede episcopal de los Britones, creada durante la época sueva, entre los años 561 y 572, y cuyo centro estaría en el Monasterio Máximo. Se trataría de habitantes de las Islas Británicas huidos durante la invasión anglosajona, que se habrían establecido en esta zona de la costa cantábrica lucense, tal y como se recoge en el *Parrochiale Suevorum: Ad sedem Britonorum ecclesiae quae sunt intro Britones una cum Monasterio Maximi et quae sunt in Asturiis*. De esta se documentan al menos cinco obispos –Mailloc, Metopio, Sonna, Susa y Bela–, entre la segunda mitad del siglo VI y finales del siglo VII. No obstante, tras la invasión musulmana y el inicio de la época asturiana, desaparecen las noticias acerca de esta



Vista general

efímera sede. De ahí que se haya dicho que sus antiguos territorios fueron repartidos entre las sedes de Oviedo (811) y Mondoñedo (866). Sin embargo, todavía hoy la localización del Monasterio Máximo es un enigma: si bien se llegó a afirmar que este se encontraba en el actual San Martiño de Mondoñedo (CHAMOSO LAMAS, M., 1967; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1994, p. 11), lo más plausible es que esta primitiva sede monacal se asentase en la actual Bretoña (A Pastoriza, Lugo), junto a la iglesia de Santa María de Bretoña, pues allí M. Chamoso encontró en 1970-1971 los restos de unas dependencias (CHAMOSO LAMAS, M., 1973a; GARCÍA Y GARCÍA, M., 1986).

Otro de los aspectos míticos del edificio de San Martín de Mondoñedo radica en la leyenda popular de San Gonzalo, la cual fue alimentada por el genial literato mindoniense Álvaro Cunqueiro (1912-1981), quien le dedicó un relato en 1944. Este San Gonzalo, el Obispo Santo, habría liberado el lugar en el siglo IX de la invasión normanda (o sarracena, según otras versiones), ya que con su oración consiguió hundir la flota que entonces los amenazaba. Al mismo personaje se le atribuye la leyenda de la Fuente de A Zapata, situada al lado de la basílica, un lugar donde el Obispo Santo habría tirado una zapatilla que hizo brotar agua con propiedades milagrosas. No obstante, este supuesto Gonzalo no coincide con ningún prelado de la sede del siglo IX, por lo que se cree que estos hechos fueron atribuidos a otro Gonzalo, obispo mindoniense entre 1070 y 1108, a quien se le dio desde su muerte un culto popular como santo y cuya fiesta se celebra todavía hoy el 25 de noviembre. En su sarcófago, situado en la nave de la epístola, se encontró en 1648 un báculo dorado, trozos de ornamentos y un cingulo dorado; posteriormente, en 1914, en una nueva apertura, se sacaron el báculo, un anillo así como otros restos. Todos ellos se custodian en el museo parroquial (YZQUIERDO PERRÍN, R., 1994, pp. 16-18, 57).

Lo cierto es que este pequeño templo, que actualmente ostenta la sencilla categoría de parroquial, fue durante 247 años la sede de dieciséis obispos mindonienses. En 1113, en el concilio de Palencia, la iglesia perdió la dignidad episcopal, por razones de seguridad ante los ataques que sufrían las costas gallegas por parte de normandos y musulmanes. Se decidió así trasladar la sede mindoniense a Villamayor del Valle del Brea (o Valibria) –futura Mondoñedo–, un hecho que ratificó la reina Urraca a través de una donación fechada el 1 de marzo de 1117. Ello sucedió durante la prelación de Nuño Alfonso (1112-1136), antiguo tesorero de la catedral de Santiago, estrecho colaborador de Diego Gelmírez y uno de los redactores de la *Historia Compostelana*. Nuño puso también fin al largo litigio que enfrentaba a las iglesias de Compostela y Mondoñedo por la tenencia de una serie de arcedianatos, y así gracias a un acuerdo en 1122 se estableció que los de Seaya y Bezoucos pertenecían a Santiago –antigua sede iriense–, mientras que los de Trasancos, Labancengos y Arros eran de Mondoñedo (*Historia Compostelana* II, 56, ed. FALQUE, E., pp. 403-405).

El traslado de sede no implicó, ni mucho menos, el abandono del templo. De hecho, este siguió teniendo un uso importante, ya que allí se instaló una comunidad de canónigos regulares de San Agustín, bajo el obispo Pedro (1155-1167), según confirma una bula del papa Adriano IV en 1155 (VILLAA-MIL Y CASTRO, J., 1904, pp. 31-32). Posteriormente, dicho priorato en 1534 sería agregado por orden del papa Clemente VII, a la catedral de Mondoñedo a petición de su Cabildo. Asimismo, se conservan una serie de noticias que indican que el obispo de Mondoñedo pasaba algunas temporadas en San Martiño, pues allí existía todavía el primitivo palacio episcopal. Así, el prelado Martín (1219-1248), constructor de la catedral de Mondoñedo, se retiró a San Martiño de Foz en 1248; su sucesor, Juan II (1248-1261) emitió desde allí algún documento; y Álvaro de Isorna (1400-1415) hizo, en 1406, en el “palacio del Obispo de San Martín”, un acuerdo entre el monasterio de Villanueva y los co-patronos de la Iglesia de San Xulián de Cabarcos (VILLAA-MIL Y CASTRO, J., 1904, pp. 34-35).

Iglesia de San Martiño

EL ACTUAL EDIFICIO, de 27,56 x 19,40 m, fue catalogado como BIC en 1931 y obtuvo la categoría de basílica en 2007. Este se presenta hoy ante nosotros como un monumental palimpsesto, en cuya estructura conviven

elementos altomedievales, románicos, añadidos barrocos e intervenciones del siglo XIX que buscaron asegurar la solidez del edificio. Su planta es basilical, con tres naves y tres ábsides semicirculares, realizados en aparejos regular de pequeño



Vista exterior de la cabecera

tamaño. Los dos laterales se caracterizan por presentar, en su exterior, una decoración de arquillos ciegos y bandas que le ha dado, por ser extraña en Galicia, una cierta notoriedad. Por su parte, el ábside central, mucho más ancho y elevado, posee una cornisa sostenida por canecillos y está horadado por tres amplias ventanas enmarcadas en la parte superior con una chambrana de motivo ajedrezado. Dispone de un crucero bien diferenciado en altura y de un elevado cimborrio sobre trompas, cuya estructura actual es mayormente fruto de la restauración llevada a cabo entre 1855 y 1866 por el maestro local, Francisco Lanteiro, con motivo del derrumbamiento del primitivo cimborrio y consiguiente ruina del edificio en el año 1861 (VILLAAMIL Y CASTRO, J., 1904, p. 44). De hecho, según el *Libro de Fabrica* (pp. 83-85), es entonces cuando se colocaron los estribos de la cabecera y se repararon muros y bóvedas para poder celebrar la festividad de San Martín, el 11 de noviembre de 1866.

Por su parte, las naves están separadas por tres pares de pilares cruciformes: los más próximos al crucero, con columnas adosadas, mientras que los otros presentan unas sencillas pilas-tras adosadas. Las naves laterales reciben la luz de una serie de vanos abocinados. La nave central, sobreelevada, está cubierta

con techumbre de madera y tejado a dos aguas. La fachada se compone de tres calles en directa correspondencia con las naves. La lateral izquierda presenta una ventana abocinada rematada por una chambrana de decoración de billetes. La central, más alta, está dividida en dos cuerpos: el inferior corresponde a la portada de ingreso, mientras que el superior presenta una ventana, algunas lastras reutilizadas, y un tejado a dos aguas rematado por una sencilla cruz griega. Cabe señalar, por su singularidad en Galicia, el esquema del cuerpo de la portada, el cual sobresale del muro para enmarcar una puerta compuesta por cinco arquivoltas abocinadas tóricas, con chambrana de palmeta, y dos columnas en cada una de las acodilladas jambas. El tímpano se compone de un dintel pentagonal, decorado con el monograma del Crismón, mientras que la superior, sobre el que se alza una pared de piedras de cantería que incluye un relieve con el *Agnus Dei* enmarcado en un círculo rematado en sus esquinas en cuatro lóbulos. Por último, la calle lateral sur está compuesta por una torre adosada, cuya base es probablemente de origen altomedieval, con un cuerpo añadido superior formado por campanario del siglo XVIII.

Los muros laterales de la iglesia se caracterizan por la utilización de aparejos diferentes y de pequeño tamaño: en la parte

*Fachada oeste*

del crucero, así como en las zonas inferiores de las naves, las piedras son más irregulares, y de pequeño tamaño, como en los ábsides; mientras que en las partes más altas de las paredes de las naves los sillares son más regulares. En el muro norte, existen dos puertas, una de ellas tapiada, así como cuatro ventanas, mientras que el muro sur cuenta tan solo con dos estrechas ventanas, dado que en esta zona están adosados todavía los restos de las primitivas dependencias de la comunidad. Entre ellas destaca, por su peculiar estructura, el edificio abovedado

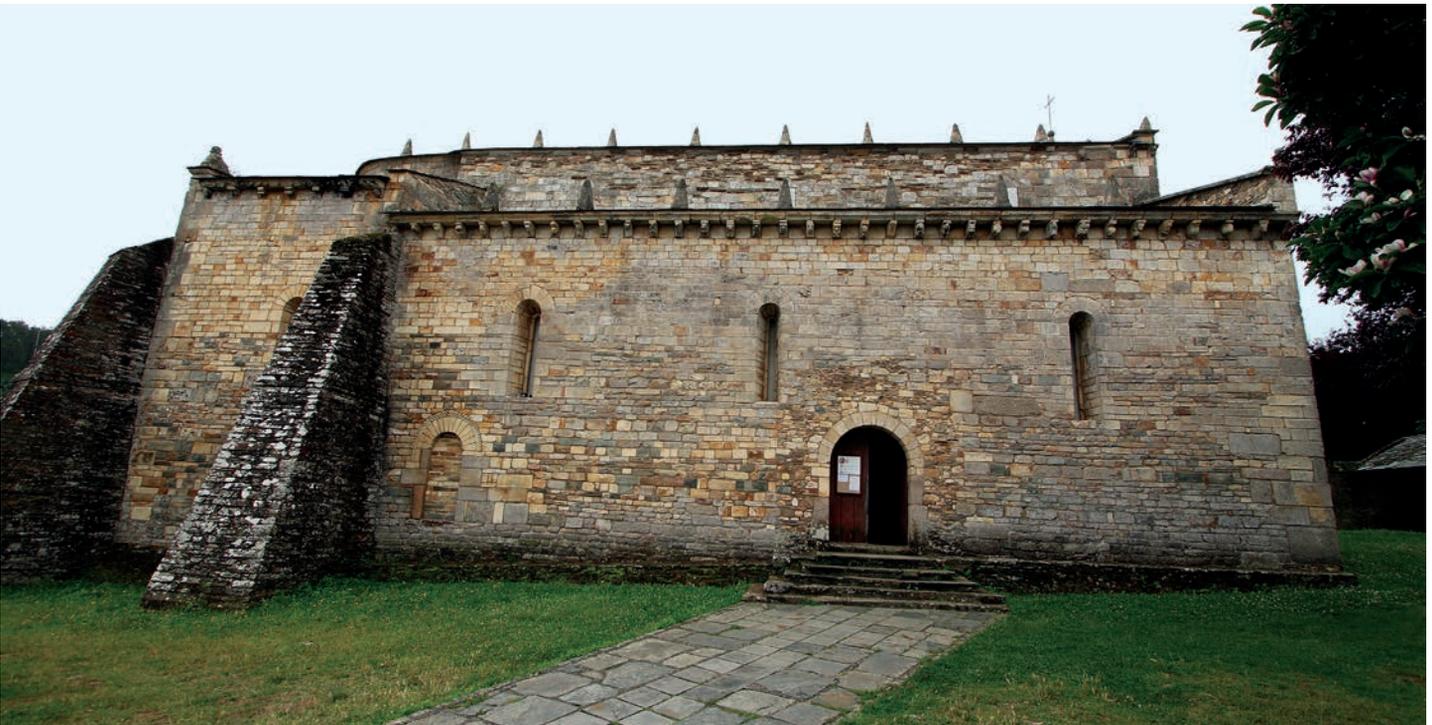
de dos pisos (capilla de San Miguel), contiguo al primer tramo de la nave lateral, que seguramente formaba parte del primitivo palacio episcopal (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 1999). Los muros laterales del perímetro de la iglesia destacan por estar rematados, en su exterior, por una cornisa decorada con una amplia serie de canchillos figurados: mientras que en el norte son 34 ménsulas, en el sur hay 37, alguno de ellos de gran calidad.

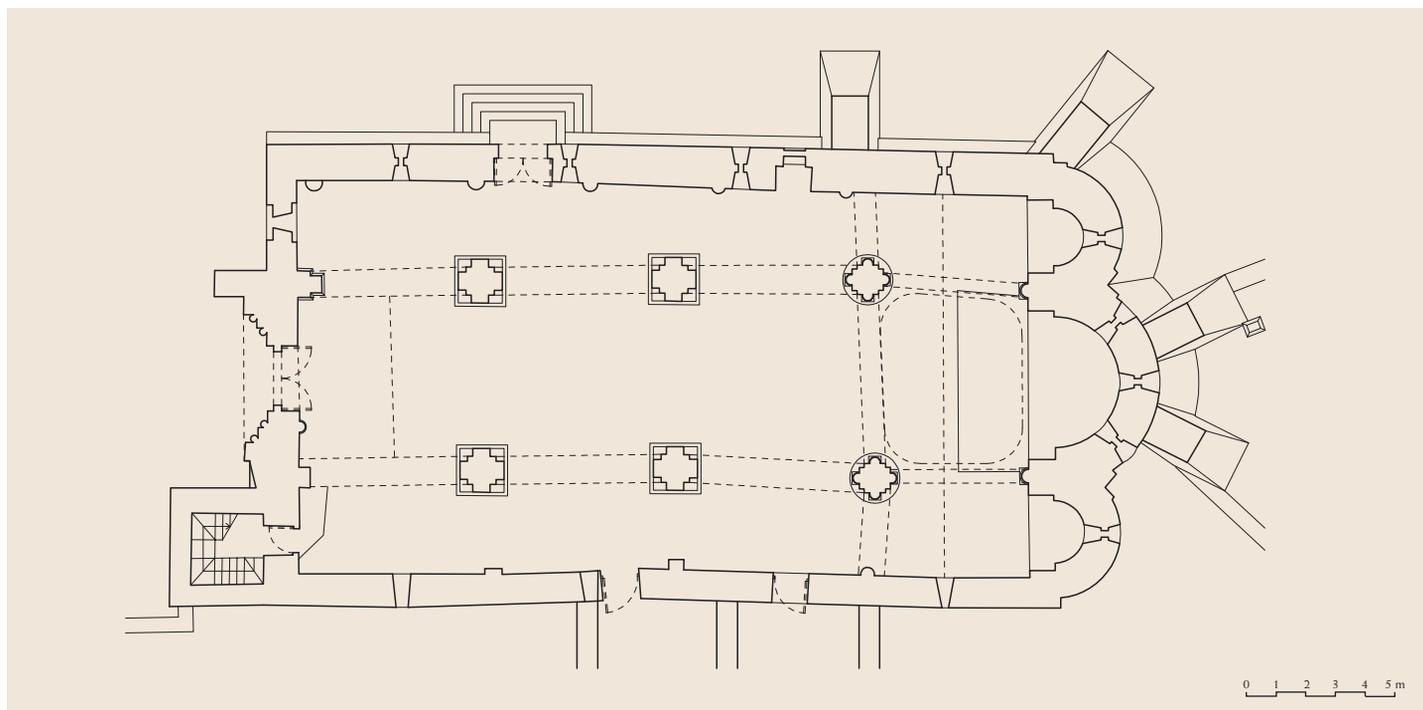
El edificio está lleno de cosidos en su estructura, sus muros externos están trazados de manera irregular, sobre todo



Portada oeste

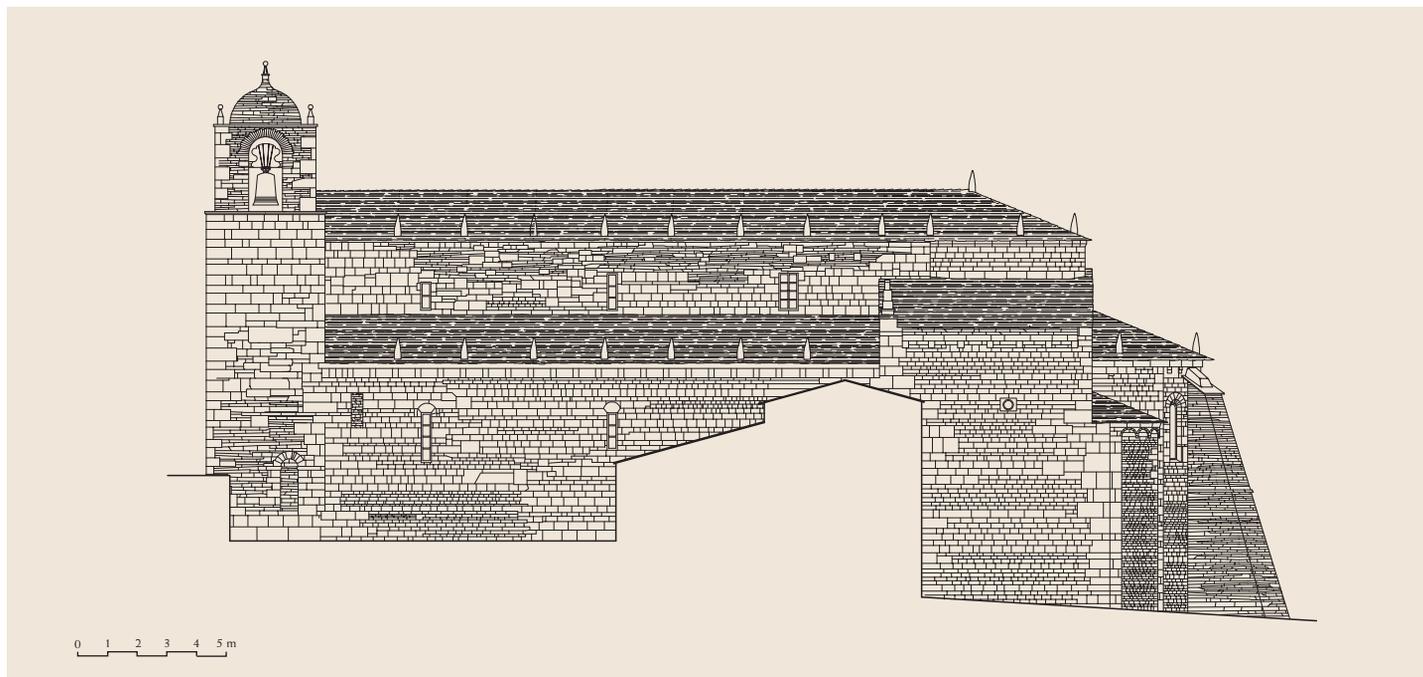
Muro norte





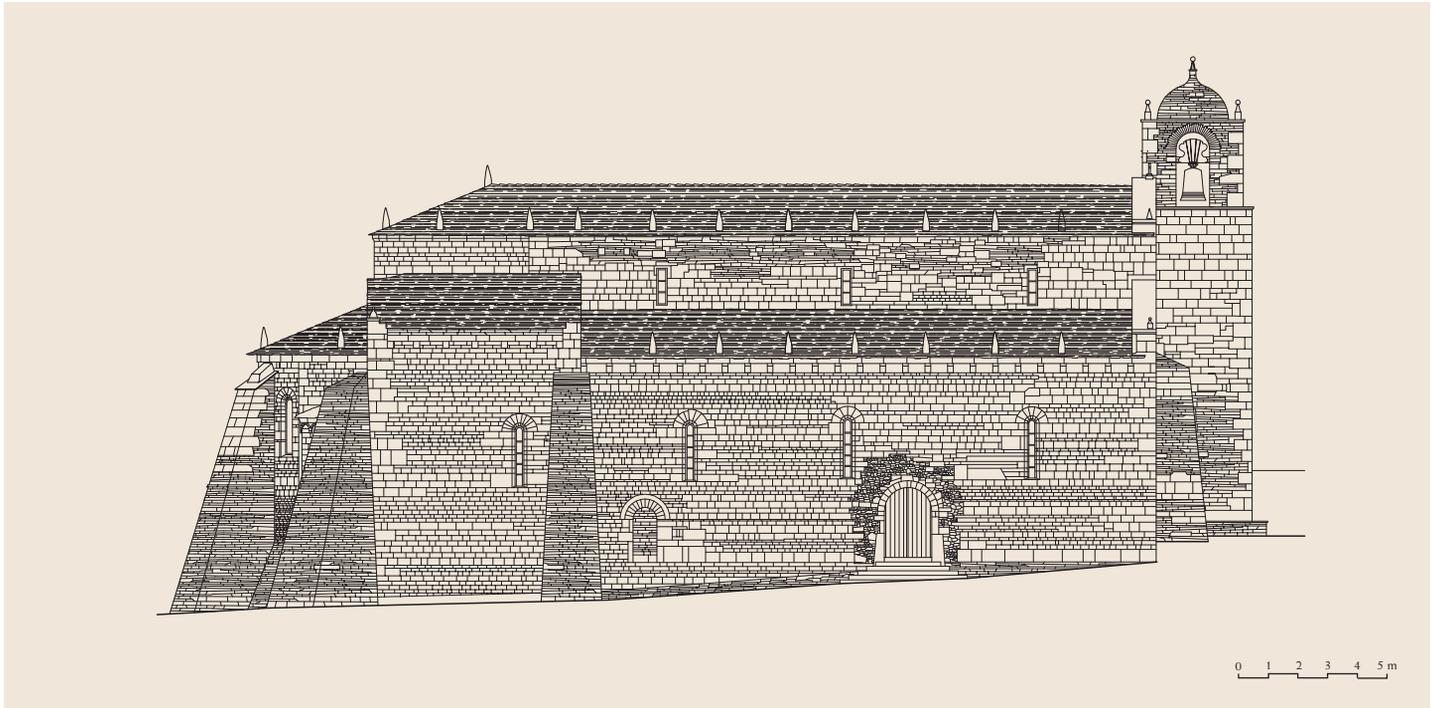
Planta

Alzado sur



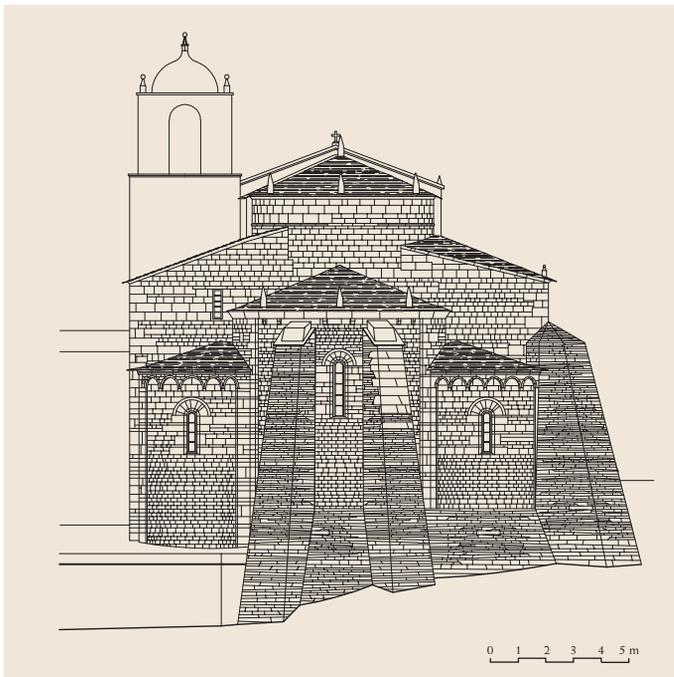
en lo que respecta a la pared sur, en el que su aparejo es especialmente irregular y variado. Todo ello es indicativo de la existencia de distintas fases constructivas o reconstrucciones del edificio, así como del reaprovechamiento de estructuras o elemento precedentes. Una serie de importantes proyectos llevados a cabo entre los años 2007 y 2008 permitieron avanzar sobremanera en el conocimiento del monumento.

En primer lugar, la realización de un informe, por encargo, del arquitecto Mario Crecente, para la Xunta de Galicia con vistas a la creación del Museo de San Martiño de Mondoñedo, permitió estudiar mejor las dependencias anexas del templo. En segundo lugar, con motivo de los mil cien años del nacimiento de san Rosendo, obispo de Mondoñedo entre los años 925 y 950, se editaron los tres catálogos de la



Alzado norte

Alzado este



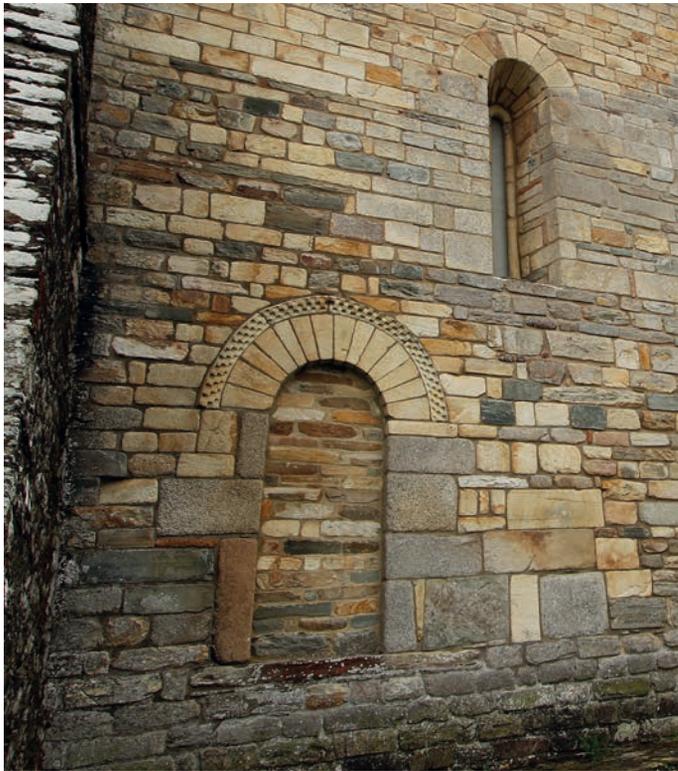
Alzado oeste



exposición titulada *Rudesindus*, así como un volumen de las Actas del Congreso Internacional, *Rudesindus "San Rosendo. Su tiempo y su legado"*, celebrado en Mondoñedo, San Tirso (Portugal) y Celanova, del 27 al 30 de junio de 2007, en la que se recogen una serie de estudios sobre distintos aspectos de la historia, arquitectura, decoración, mobiliario y tesoro del edificio. Por último, en tercer lugar, la restauración, bajo

la dirección de Blanca Besteiro, de las pinturas murales románicas aparecidas entonces en la bóveda del brazo sur del transepto —prácticamente las únicas conservadas en Galicia de esa época—, dieron lugar a una serie de publicaciones monográficas sobre el tema.

La principal peculiaridad de la iglesia de San Martín de Mondoñedo reside sobre todo en su carácter de fábrica



Muro norte. Puerta tapiada con arco del siglo X reutilizado

Muro sur



“reutilizada”, en la que parte del perímetro y de los muros de una basílica del siglo X, probablemente de la época del obispo san Rosendo (925-950), fueron reaprovechados y ampliados a fines del siglo XI, bajo los también preladados mindonienses Gonzalo (1071-1108) y Pedro (1108-1112). Dicha “renovación” del edificio se llevó a cabo por una cuadrilla de constructores foráneos, venidos probablemente de la zona pirenaica, y por lo tanto especializados en este tipo de intervenciones. El resultado fue la introducción de fórmulas edilicias propias del llamado “primer románico”. No obstante, la peculiaridad de su obra reside, sin embargo, en que se trata de un taller cuyas formas ornamentales incorporan las recientes experiencias de edificios aragoneses como Jaca y Loarre, en el que seguramente se habían formado los escultores responsables de la decoración de las ménsulas internas y de los canchillos externos. A esta original amalgama –arte reutilizado del siglo X, primer románico pirenaico y escultura aragonesa– hay que añadir también otras influencias del arte del Camino de Peregrinación –desde el Poitou a Compostela– tanto en la temática de los capiteles historiados como en la presencia de pilares fasciculados en el arco del presbiterio (BESTEIRO, B., 2009a; BESTEIRO, B., 2009b; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2009b; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2011).

LA BASÍLICA-CATEDRAL DE SAN ROSENDO
Y LA CAPILLA DE SAN MIGUEL

El edificio del siglo X, del que quedan abundantes restos en los muros de la actual fábrica, fue construido seguramente durante el primer mandato episcopal de san Rosendo, entre los años 925 y 950. Esta primitiva fábrica presentaba muchas deudas con la tradición asturiana, visibles en su planta basilical y la cámara meridional aneja, como era de esperar para el miembro de una familia entroncada, al menos desde su bisabuelo, el conde Gatón, con la dinastía real ovetense, y que era primo-hermano de Ramiro II de León (931-951) (CARRIEDO TEJEDO, M., 2007b). Se trataría de un proyecto similar al llevado a cabo en la iglesia monástica de Celanova, emprendida y consagrada por san Rosendo en esos mismos años (836-942), que presentaba igualmente planta basilical con triple cabecera y estaba dedicada también a san Martín. En el caso de Mondoñedo, tanto en la pared septentrional y meridional externa de las actuales naves son visibles hasta más de media altura las hiladas del primitivo aparejo del siglo X, a saga y tizón, con sendas puertas con arcos de herradura y saeteras mozárabes. Por lo tanto, el cuerpo principal de la basílica del siglo X coincidiría con las dimensiones actuales del cuerpo de las naves con tres tramos del templo románico, pero con las siguientes peculiaridades. En primer lugar, se trataba de una basílica de tres tramos regulares, los cuales vienen marcados por las columnas entregas del muro septentrional, las cuales se realizaron en el primer proyecto románico respetando la primitiva disposición altomedieval. Este primitivo cuerpo llegaba hasta la mitad del primer tramo de las naves de la iglesia actual.

En segundo lugar, a este cuerpo de naves hay que añadirle otro tramo, más corto, correspondiente al transepto, que se inscribía en el primer tramo del actual templo. Dos columnas entregas en el muro norte marcan efectivamente ese primitivo espacio, en cuya pared septentrional se abría una puerta con alfiz, tapiada pero todavía visible, que comunicaba con el exterior (o con alguna dependencia monástica), tal y como era habitual en la arquitectura asturiana y del siglo X. No por casualidad, esta primitiva puerta norte con arco de herradura y alfiz presenta muchas similitudes con el ingreso meridional de una construcción monástica contemporánea, San Martiño de Pazó (Ourense) (ca. 920-940), cuya realización está vinculada con los tíos paternos de Rosendo, Ildoncia y Guttier Osórez, también benefactores de Celanova, tal y como señaló M. Núñez (1978). En el caso de Mondoñedo, la existencia de un acceso norte al transepto presenta una disposición propia de la arquitectura asturiana y de Repoblación (o del siglo X). Se trata de la puerta que da paso, en la arquitectura asturiana, a unas dependencias laterales y que las comunica con el transepto del templo, como en Santullano, San Adriano de Tuñón (891) o San Salvador de Valdediós (893). Por su parte, en la arquitectura de Repoblación esta puerta es, como en Mondoñedo, la que comunica el exterior del templo (o zona de dependencias

monásticas) directamente con el transepto, como se aprecia en San Miguel de Escalada o San Cebrián de Mazote.

En tercer lugar, a ello se sumaba una cabecera con tres ábsides rectos, como era habitual en la arquitectura asturiana, con ejemplos en Galicia como Santa María do Cebreiro (Lugo) o Santa María de Mixós (Ourense), y que ocuparía más o menos el actual transepto románico. Se trataría, por lo tanto, de una iglesia más corta que la actual románica, pero de la misma dimensión en anchura. De ahí que el perímetro de los muros actuales sur y norte responda al de la antigua basílica altomedieval, cuya fábrica fue reaprovechada en la construcción de finales del siglo XI hasta una cierta altura.

En cuarto lugar, por lo que respecta al aparato decorativo de la primitiva basílica, en la puerta occidental románica fueron reutilizados, con un sentido claramente valorativo, dos capiteles altomedievales con sus fustes de mármol. En el lado derecho, un capitel corintio del siglo X, que M. Núñez puso en relación con el grafismo de Santiago de Peñalba, y que por lo tanto podría haber sido realizado hacia el año 940 y pertenecer al edificio de Rosendo. Por lo que respecta al izquierdo, este parece más vinculable con el período suevo o visigodo, posiblemente también reutilizado en la época de Rosendo y que, junto a la serie de sepulcros y la inscripción publicadas en 1967 por M. Chamoso Lamas, confirmarían la existencia de una primitiva edificación de los siglos V-VII.

Por último, en quinto lugar, esta estructura basilical quedaría completada por una construcción anexa, situada en el muro meridional, en correspondencia con la puerta con alfiz de la pared norte y perfectamente alineada con el tramo del primitivo transepto. Se trata de la estructura a dos niveles de la actual sacristía, en ambos casos comunicados con el espacio de la nave: el inferior a través de una puerta, el superior mediante una ventana-balcón. En un apeo de 1540 se alude a esta estancia superior con el nombre de Capilla de San Miguel (SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, S., 1995, pp. 11, 17-18). En Mondoñedo la función de este espacio alto no está muy clara. Por una parte, podría perfectamente haber sido en origen una cámara del antiguo palacio episcopal, con acceso visual al altar, por lo que se trataría de uno de los pocos ejemplos de arquitectura episcopal palaciega de la Galicia medieval. Por otro, no puede descartarse tampoco que, en su condición de doble estructura, este piso superior se hubiese dedicado al tesoro. Por Tesoro (*thesaurus*) se entendía en la documentación medieval una dependencia generalmente aneja al templo, y situada en un piso superior, donde se custodiaban los libros litúrgicos así como el ajuar del altar, tal y como aparece recogido por el monje Ordoño, a propósito del monasterio de Celanova, en los *Vida y Milagros de San Rosendo* (II, 12) (DÍAZ Y DÍAZ, M. C., PARDO GÓMEZ, M. V. y VILARIÑO PINTOS, D., 1990, p. 174).

Probablemente la estructura primigenia de la actual sacristía y cámara superior de Mondoñedo derivan del edificio de san Rosendo. Ello se deduce de su planta rectangular, de la baja bóveda de cañón del nivel inferior, con vanos



Actual sacristía



Pared oeste de la sacristía con aparejo de opus spicatum

cuadrangulares con derrame a cada lado, que recuerdan la solución de la Cámara Santa de Oviedo –cuya estancia superior está igualmente dedicada a San Miguel con funciones de Tesoro– o la Cripta de San Antolín de Palencia. Una estancia similar, adosada al primer tramo y al costado meridional

del templo, existe también en San Salvador de Valdediós o en San Adriano de Tuñón, proyectos con los que ya se han señalado ciertos paralelismos con Mondoñedo. Sin duda, esta edificación sufrió una reconstrucción en época románica, si bien su aparejo original prerrománico, a sogá y tizón como

en Pazó y Celanova, se observa todavía en el muro que da a las naves –hasta el nivel de la ventana-balcón–, en la pared occidental o en la fachada sur. Además, la dedicación de un altar a San Miguel coincide con la del célebre oratorio de Celanova, erigido probablemente por el propio Froila, hermano de san Rosendo, y benefactor del monasterio pues él había sido quien había donado estas tierras para la construcción del monasterio en el año 936. La función funeraria de San Miguel, arcángel abogado en el Más Allá, explican el uso cementerial de este tipo de capillas: la Cámara Santa de Oviedo se eleva sobre un piso inferior de tumbas, como le sucede a la construcción mindoniense, que no solo guarda enterramientos en el suelo de la sacristía sino también en toda la zona suroriental colindante. La capilla celanovense tuvo probablemente una función similar, en concreto, como memorial del benefactor Froila. Cabe pues concluir que las obras de san Rosendo en Mondoñedo tuvieron una cierta relevancia. De ahí la insistencia de su biógrafo, Ordoño, en señalar que el santo había “engrandecido” y “restaurado” los centros de culto de la diócesis (DÍAZ Y DÍAZ, M. C., PARDO GÓMEZ, M. V. y VILARIÑO PINTOS, D., 1990, p. 129).

EL PROYECTO ROMÁNICO DE DON GONZALO

Si por alguna razón el edificio de San Martiño de Mondoñedo es ampliamente conocido es por el haber sido considerado una de las primeras construcciones románicas de Galicia. De hecho, el edificio basilical del siglo X atribuible a la prestigiosa actividad de Rosendo se somete bajo el gobierno del obispo don Gonzalo (1071-1108) a una transformación que le confiere su aspecto actual. Con toda probabilidad el citado prelado contrató mano de obra especializada foránea para acometer dichos trabajos, en los que primaba una idea: amplificar la iglesia reaprovechando lo viejo. Existen precedentes de este tipo de actuaciones en las cuadrillas del llamado “primer románico” catalán, en las que igualmente estructuras del siglo X fueron “incorporadas” dentro de un proyecto del nuevo estilo, como es el caso de la iglesia abacial de San Miguel de Cuixá, una construcción basilical con techumbre de madera de la época del abad Garí (974) que durante el abaciado de Oliba se amplía con la elevación hacia 1035 de una nueva cabecera, diversas torres y un ambicioso atrio occidental.

Muy probablemente en la década de 1090 se contrató una cuadrilla de constructores pirenaicos para elevar un nuevo edificio, pero con el encargo de reaprovechar los muros prerrománicos en el perímetro septentrional y meridional de la iglesia y someterlos a algunas transformaciones. Así, las paredes se elevaron en altura para abrir amplias ventanas saeteras y se reforzó, desde el interior, el grosor de los muros. Además, la planta se amplió hacia el Este, con la consiguiente destrucción de la cabecera prerrománica, y la elevación de un diáfano tramo de transepto, coronado por un alto cimborrio sobre trompas, tres nuevos ábsides en estilo románico.

Dichas obras fueron probablemente realizadas bajo el gobierno del obispo D. Gonzalo (1071-1108). Una serie de datos apuntan a un inicio de las mismas en la década de 1090, ya que en 1087 el citado prelado había conseguido adquirir a través de la concesión de la herencia de Ermensenda Núñez la mitad del patrimonio del vecino monasterio benedictino de San Salvador de Lourenzá, al que se añade en el año 1096 una gran donación de Raimundo de Borgoña, conde de Galicia, y de su mujer Urraca, la futura reina. Una inscripción, desarrollada en tres piedras sobre la cornisa en la que descansa la bóveda del brazo norte del transepto, corrobora la comitencia de don Gonzalo: (in) ONORE(m)/ S(an)C(t)I MARTINI/ GUNDISALBUS EP(iscopu)s).

El epígrafe, cuyas dos primeras partes aparecen invertidas ((in) ONORE(m)/ S(an)C(t)I MARTINI), según una sugerente propuesta de J. M. Martinho Santalha, casaría con otro, reutilizado en la parte alta del muro exterior de la fachada occidental, tradicionalmente leído como DOMUN AEDIFICAVIT A AESLU (“Edificó la casa por Aeslu?”). Se trataría, en opinión del citado autor, de un fragmento reutilizado perteneciente originalmente a la citada inscripción del transepto, para el que propone la siguiente lectura: DUMIEN(sis) AEDIFICAVIT (hanc ecclesiam?) (hoc templum?).

De esta manera, el desarrollo completo del epígrafe sería: “En honor de san Martín el obispo Gonzalo construyó esta iglesia”. Muy probablemente la partición de este epígrafe, la inversión de las dos piedras de la inscripción del transepto así como la reutilización del fragmento de la fachada se produjo durante las labores de reconstrucción llevadas a cabo en los años 1865-1866 por el maestro local don Francisco Lantero con motivo del derrumbamiento del primitivo cimborrio y consiguiente ruina del edificio en el año 1861.

Cabe recordar que, según M. Chamoso Lamas, la primitiva catedral de Mondoñedo pertenecía al grupo denominado “primer románico” en Galicia, conformado por este edificio, que el autor databa en los años 60 del siglo XI, junto con la iglesia del monasterio benedictino de Santo Antoñño de Toques (Melide, A Coruña), fechada en 1067, y a la iglesia rural de San Xoán de Vilanova (Perbes, A Coruña), que consideraba realizada hacia 1040. Afortunadamente, la historiografía ha ido progresivamente posponiendo las fechas tanto de Mondoñedo (post 1090) como de Perbes (ca. 1100) (VALLE PÉREZ, J.C., 1984; BANGO TORVISO, I. G., 1991, pp. 9-36; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1994, pp. 54-55; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 1999, pp. 299-301; BANGO TORVISO, I. G., 2001, pp. 14-15). De los tres ejemplos, el proyecto ejecutado bajo don Gonzalo constituye, por las fórmulas empleadas en su construcción, el más plenamente acorde con el léxico de la arquitectura mal denominada “lombarda” desarrollada en Cataluña y Aragón durante el siglo XI. Concretamente, sorprende la similitud de su cabecera en tres ábsides –decorada en su exterior con lesenas y arquitos lombardos–, su transepto, solo destacado en altura, y el cimborrio sobre trompas, con las cabeceras de la iglesias catalanas de Sant Llorenç de Munt



Brazo norte del transepto. Inscripción con la comitencia de don Gonzalo

(1045-1064) y de Sant Jaume de Frontanyà (ca. 1070), o con la aragonesa catedral de Roda de Isábena. Cabe recordar que todas ellas son obras de maestros locales de la segunda mitad del siglo XI, que habían aprendido las técnicas de la arquitectura “lombarda” y que utilizaban igualmente pequeños sillares en sus construcciones.

Por su parte, la planta basilical de Mondoñedo presenta un irregular trazado en el muro norte, cuyo interior aparece ritmado con cinco columnas entregas que no se corresponden con el muro sur. Como se ha sugerido anteriormente, el carácter irregular del muro septentrional responde a la reutilización del muro prerrománico precedente mientras que la existencia de cinco columnas entregas, realizadas durante el proyecto de don Gonzalo a finales del siglo XI, constituyen seguramente el testimonio por parte de los constructores de articular un edificio con más tramos que el actual —cuatro en vez de tres— que seguiría el trazado de la iglesia de san Rosendo. Ello explicaría que la columna entrega más oriental esté más adelantada —y no en línea— con respecto a los pilares con columnas adosadas de la nave central, pues en ella se habría respetado el trazado que marcaba el ingreso en la antigua cabecera prerrománica. De hecho, donde debería situarse dicha columna entrega en el proyecto románico se encuentra el vano de un nicho, adyacente a la citada columna, y que seguramente constituye una traza de una primitiva hornacina con funciones litúrgicas. Plantas basilicales de varios tramos similares a las de Mondoñedo se encuentran en San Llorenç de Munt, así como en los ejemplos aragoneses de Santa María de Obarra, de los santos Justo y Pastor de Urmella (Ribagorza), de inicios del siglo XI, pero sobre todo en San Martín de Buil (1040-1070).

En más de una ocasión se ha sugerido que la penetración de estas corrientes “lombardas” o “lombardistas” en Galicia y su consiguiente reinterpretación local probablemente se realizó a través del área más oriental del reino de León, concretamente en la diócesis de Palencia, ya que dicha sede fue ocupada entre 1033 y 1085 por una larga nómina de obispos

de procedencia catalana: Ponç, Bernat I, Mir, y Bernat II. Los ejemplos de la ermita palentina de San Pelayo de Perazancas (Palencia), fundada en 1076, y la iglesia de Nuestra Señora de la Anunciada de Uruña (Valladolid) (ca. 1100), constituyen la prueba de esta migración de las formas del oriente al occidente peninsular. En ambas se pueden encontrar similitudes con el proyecto mindoniense: cornisas con taqueado jaqués sobre arcos lombardos en Perazancas y planta basilical y cimborrio sobre trompas en Uruña.

El viaje de Gonzalo de Mondoñedo al Concilio de Husillos en 1088 pudo poner al prelado en contacto con este ambiente palentino, pocos años antes de iniciar la construcción de su catedral. Pero también le dio la oportunidad de volver a ver a un viejo amigo suyo, el obispo compostelano Diego Peláez, el cual había sido nombrado como él en tiempos del rey García de Galicia, y que ahora era vergonzosamente destituido en Husillos de su cargo. Dicho encuentro tuvo probablemente cierta trascendencia en el futuro proyecto de Gonzalo, ya que años más tarde, cuando el prelado mindoniense se decidió a emprender su proyecto catedralicio, este probablemente acudió en alguna ocasión a Diego Peláez, que entonces residía en Aragón en la corte de Pedro I, para que le proporcionase cuadrillas de constructores en las tierras orientales de la Península (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2004; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2007a; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2009a).

No sabemos con certeza si las cuadrillas de constructores de San Martín de Mondoñedo procedentes de los Pirineos —aragoneses o catalanes— vinieron en un primer momento acompañados de un taller de escultores, pero todo apunta a que ambos caminaron muy unidos. De hecho, la omnipresencia del taqueado jaqués en el exterior e interior de los ábsides apunta a una presencia de escultores formados en el entorno de Jaca (1090) o Loarre (1094-1096), una filiación que se continúa en la presencia de temas figurativos tan aragoneses como el de los simios encadenados tanto en el alero meridional como en un capitel de la fachada occidental.



Interior



Interior
del crucero y
altar mayor



Bóvedas del transepto y cimborrio

El proyecto de Gonzalo de Mondoñedo se convirtió así en un híbrido entre la arquitectura del primer románico de la segunda mitad del siglo XI y el inicio de la gran escultura románica aragonesa de hacia 1090. Este proceso de hibridación pudo haber sido el fruto de una confluencia en Mondoñedo de talleres de constructores y escultores venidos desde los Pirineos, que, durante aproximadamente apenas dos décadas, entre 1096, fecha probable de inicio de los trabajos, y 1112, muerte del obispo Pedro, acometieron la práctica totalidad de obras del templo.

El programa de decoración exterior del monumento, aleros sur y norte, y fachada occidental, fue emprendido sin duda por un taller navarro-aragonés, que en un cierto momento tomó el relevo al taller de los maestros constructores "lombardistas". Resulta interesante comparar su programa figurativo con el del Santo Cristo de Catalain (Navarra), una iglesia monástica situada a pocos kilómetros de Pamplona, cuya sede era gobernada entonces por Pedro de Rodez (1083-1115), amigo personal del exiliado Peláez. En mi opinión, el programa de la iglesia de Catalain fue realizado también en

la primera década del siglo XII y presenta semejanzas evidentes con el de Mondoñedo. La fachada occidental de ambos presenta una parte inferior compuesta por un sencillo portal monóforo, saliente y abocinado, decorado con un crismón en el tímpano, y una parte superior horadada por ventanas enmarcadas por chambranas semicirculares de taqueado jaqués que indican cada una de las naves, con la salvedad de que en Mondoñedo la tercera está tapiada por la torre sur. Además, en Mondoñedo el cuerpo saliente del portal carece del remate con una cornisa de canes figurados de Catalain, si bien no parece arriesgado suponer que algunas de las ménsulas desperdigadas en las paredes del interior del templo estuvieran en origen pensadas para esa misma ubicación. A su vez, los variados temas figurativos procaces y moralizantes de Catalain —el pecador encadenado (capitel meridional del portal occidental), el pelícano, el onanista y la escena de coito (alero septentrional)— se repiten en Mondoñedo tanto en el alero del muro septentrional como en las ménsulas interiores del templo. Todas estas preferencias navarro-aragonesas iniciadas en el proyecto de Gonzalo tuvieron su continuidad

durante el gobierno de su sucesor, don Pedro (1108-1112), el cual fue destituido por ser un aliado de Alfonso el Batallador.

Con la entrada de un nuevo obispo procedente de la curia compostelana, Nuño Alfonso (1112-1134), en el gobierno de la diócesis mindoniense el proyecto se simplificó y terminó de forma más o menos abrupta, ya que la sede sita en Foz fue trasladada en 1117 a Villamayor del Valle del Brea, la actual Mondoñedo. De ahí que posiblemente nunca se llegase a montar la cornisa con canes figurados que había de coronar la puerta occidental, cuyos elementos fueron reaprovechados en el interior. Del mismo modo, la planta primitivamente proyectada fue simplificada y el pautado marcado por las columnas entregas del muro septentrional, que preveía cuatro tramos de nave, no se respetó a la hora de elevar los soportes. Así los cuatro pilares de la nave central redujeron a tres los tramos, de manera que quien entra por la puerta meridional se encuentra de frente con un pilar cruciforme. No obstante, en la pared sur las pilastras coinciden con los citados machones.

RETABLO PÉTREO Y ORNAMENTACIÓN DEL ESPACIO SACRADO

El conjunto de Mondoñedo resulta un ejemplo paradigmático de la disposición y distribución de los temas sacros y profanos en el Románico, así como de la importante adecuación y ornamentación de los espacios en función de su posible auditorio. Dicha preocupación está directamente relacionada con la reforma gregoriana, a la que don Gonzalo parece haberse sumado de una forma entusiasta, ya que en ella se buscaba distinguir al clero de los laicos, de manera que aquellos se convirtiesen en un modelo ejemplar de estos.

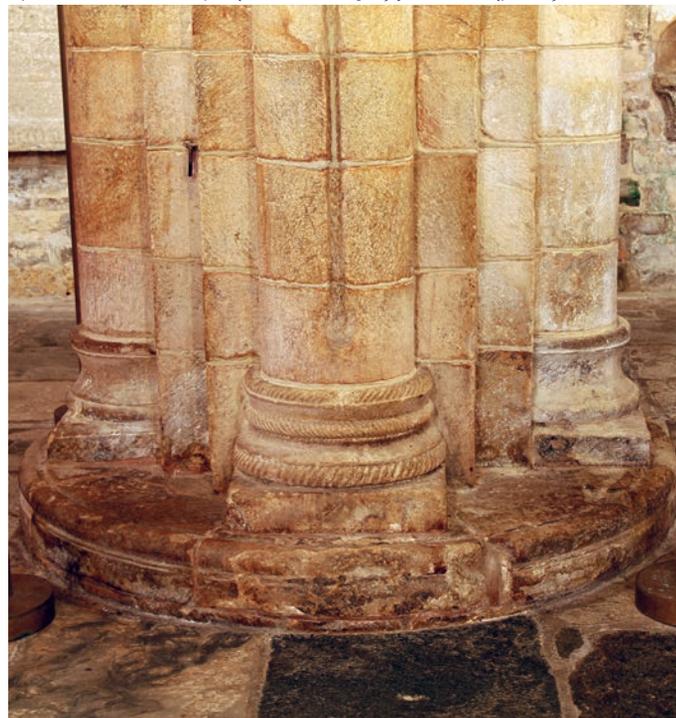
El espacio sacerdotal se centraba en el altar-crucero, lugar por antonomasia del estamento eclesiástico. El límite físico del mismo lo marcan los dos primeros machones de la nave central, donde se aprecia una hendidura en la cara interior de los mismos con el objeto de encajar un cancel o estructura de separación entre el estamento eclesiástico y el pueblo que se situaba en el cuerpo de las naves.

El espacio sacerdotal estaba presidido por el mal denominado *antependium* de piedra que, por formato (115 x 82 cm) e iconografía, responde mejor a la función de un retablo de altar realizado probablemente en los primeros años de las obras del templo (ca. 1096-1100) (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 1999, pp. 301-303). En él se narra de manera sintética los dos primeros capítulos del Apocalipsis de Juan: en la parte superior derecha, la Visión del Hijo del Hombre, entronizado en mandorla sostenida por ángeles (Ap. 1, 13); en la parte inferior, el anuncio a los ángeles de las iglesias de Asia (Ap. 2-3). El programa se completa, en la parte superior derecha, con la figuración del *Agnus Dei* (Ap. 5, 6-10) con el águila, símbolo de Juan. Aunque, tal y como señaló J. Yarza, el escultor parte de la tradición ilustrada de los *Beatos*, este supo adaptarla a un lenguaje plenamente románico, visible tanto en los

motivos como en la postura y relación entre los personajes. Lo que más llama la atención son las ropas litúrgicas (albas y casullas) de los ángeles y de los representantes de las iglesias, así como el gesto de inclinación que estos últimos hacen ante la bendición de los primeros. Se trata, probablemente, de una reconversión actualizadora de la iconografía de las Iglesias de Asia del Apocalipsis en escenas de ordenación sacerdotal. Esta "puesta al día" de la imagen estaba buscando subrayar conscientemente su mensaje en el contexto del altar para poner de manifiesto la situación de la Iglesia a finales del siglo XI. De hecho, tanto el acento puesto en el sacramento de la eucaristía —a través de la figuración del *Agnus Dei*— como en el sacerdocio —por las indumentarias eclesiásticas de los ángeles y de los sacerdotes— se explica en el ambiente de la reforma gregoriana, en la que se buscaba una progresiva afirmación de la dignidad del ministerio eclesiástico. No es, de hecho, una casualidad que el símil de comparar a los sacerdotes con los ángeles, tal y como se figuran en Mondoñedo, hubiese sido utilizado en la misma época por el propio Urbano II en el Concilio de Nîmes de 1096 (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 1999, p. 302).

Más allá del altar, en el espacio del crucero las imágenes se impregnan de una vocación más secular, si bien su público por excelencia es el estamento eclesiástico. Dicho espacio está decorado por una serie de capiteles con los que se quiere afirmar los nuevos valores del clero en contraposición a los vicios laicos. De hecho, el grupo que mira directamente al altar, en el lado meridional, cuya contemplación está reservada al clero se inspira en episodios del Evangelio, como la

Primer machón de la nave central. Hendidura para el encaje del cancel o panel de separación entre el transepto (coro de canónigos) y las naves (pueblo)





Retablo pétreo (1096-1110)

parábola del Rico Epulón y del Pobre Lázaro, paradigma de la gula y de la avaricia, o la historia de la decapitación de San Juan Bautista, con una Salomé de largos cabellos con la que se quiere representar el peligro de la mujer concupiscente por excelencia, y por lo tanto invocar al celibato y a la castidad. Ambos mensajes enlazan con la afirmación del modelo de Iglesia de la Reforma Gregoriana, empeñada por atajar el enriquecimiento del clero a través de la venta fraudulenta de cargos y bienes eclesiásticos (Simonía), así como el concubinato y la relajación de las costumbres (Nicolaísmo)

No por casualidad, el capitel del machón meridional que da a la nave central, y, por lo tanto, perceptible por el pueblo, se decora con una figuración absolutamente secular, tomada de los repertorios del Bestiario y de los *exempla*, que se adecua perfectamente a un espacio donde se ejercía por antonomasia la predicación. Se trata de la representación de la Sirena y de la Mujer con los senos succionados por dos sapos, dos imágenes que, por antonomasia, representaban en el arte románico la seducción y el castigo de la Lujuria. Su ubicación en Mondoñedo, contigua al capitel con Salomé, parece abundar

en el discurso de la denuncia de la maldad de la mujer y su consiguiente castigo, como si se tratase de un sermón dirigido a los rústicos, tal como aparece en *sermo generalis* de Honorio Augustodunensis, en el que se narra un tormento similar para una concupiscente viuda (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 1996, p. 323). Muchos de estos temas se extendieron además por el Románico gallego. De hecho, en el ábside de San Bartolomeu de Rebordáns (Tui), monasterio que también era entonces sede episcopal a principios del siglo XII, se encuentran las mismas escenas y tipos iconográficos, como la Decapitación de San Juan Bautista o la Mujer atormentada por los sapos.

Por su parte, en el exterior del templo, tanto en el muro norte como en el sur, la serie de canecillos hace un especial hincapié en el pecado capital de la lujuria y las consecuencias del sexo. De manera muy vulgar y grosera, como sucedía en Catalain, se exhibe en el alero septentrional la condición humana resultante del Pecado Original: un onanista, una pareja copulando y un alumbramiento de nalgas. Dejando los márgenes exteriores de lo profano y volviendo al interior, en una serie de ménsulas agrupadas en series de tres y



Capitel del crucero. El rico Epulón y el pobre Lázaro (1096-1110)



Capitel del crucero. Degollación de San Juan Bautista (1096-1110)



Capitel del crucero. Danza de Salomé (1096-1110)



Capitel de la nave central. Sirena y Mujer de los Sapos (1096-1110)



Canecillos del muro norte

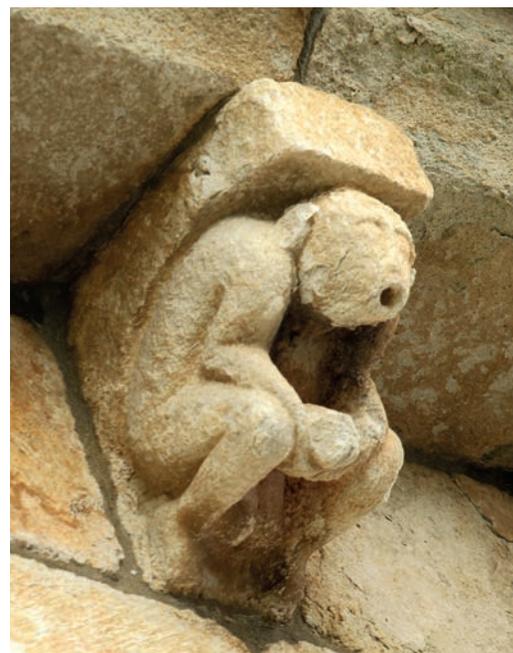


Canecillos del muro sur

Canecillo del muro norte. Onanista



Canecillo del muro sur. Simio



repartidas por las naves, el discurso varía y combina vicio y castigo en un registro de condena claramente similar al de un sermón. Su repertorio, con imágenes como el simio atrapado o el pecador atado, recuerdan el de las iglesias del románico

navarro-aragonés (Jaca, Loarre, Catalain), por lo que quizás fueron pensadas, como en Catalain, para decorar el remate de la puerta occidental de la iglesia formando parte de una cornisa con canes que posiblemente nunca llegó a realizarse.



Ménsulas de la nave central

LAS PINTURAS MURALES DEL BRAZO SUR DEL TRANSEPTO

Antes de los trabajos de limpieza y consolidación dirigidos por la restauradora Blanca Besteiro en los años 2007 y 2008, que pusieron al descubierto un ciclo de pinturas murales románicas en la bóveda del brazo sur del transepto, existía ya, en la zona inferior de este mismo espacio, en el muro sur, una serie de pinturas que pertenecía, a todas luces, a la fase románica del templo. No obstante, sobre su datación se habían vertido opiniones muy dispares. Mientras que para Ch. R. Post se trataba de unas pinturas encuadradas dentro del gótico primitivo, J. Gudiol las consideraba una obra rústica posterior a 1400. Por su parte, J. M. García Iglesias las había llevado a la tardía fecha de 1500. Fue, sin embargo, S. Moralejo quien sugirió una datación temprana, a mediados del siglo XII, en directa relación con las pinturas de Saint-Aignan de Brinay-sur-Cher (Berry), de la que se hizo eco J. Yarza. Dicha filiación resulta adecuada, ya que la organización del muro en registros pictóricos con escenas narrativas neotestamentarias aparece tanto en Brinay como en otros ciclos más cercanos, como San Julián y Santa Basilisa de Bagüés (Alto Aragón), que tradicionalmente se han relacionado con la pintura poitevina. No obstante, a la luz de los nuevos descubrimientos, la datación del conjunto pictórico mindoniense debe adelantarse a la década de 1130 (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2009b; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2011).

En Mondoñedo, la composición se articula en tres registros, de compleja lectura, ya que la capa pictórica se ha perdido en su mayoría, quedando a la vista lo que sería la primera capa de color sobre el revoque de cal o, en algunos casos, los restos de la imprimación del color final sobre la misma. En el registro superior, se representa, de derecha a izquierda,

el Viaje de los Reyes Magos a caballo, en el cual el segundo mago eleva su mano para señalar el cielo, como el "estrellero" del ciclo de Saint-Jean-Baptiste de Château-Gontier (ca. 1100) o el de Brinay. En el registro medio se desarrolla la Parábola del Rico Epulón y el Pobre Lázaro (Lucas 16, 19-21), para la que ya existía un precedente en uno de los capiteles del templo, situado justo en el límite entre el tramo del crucero y la nave meridional. A la izquierda de la composición mural, cuatro comensales, entre los que destacan Epulón y su mujer, son atendidos por un sirviente, mientras que, a la derecha, un mendigo, con el torso desnudo y lleno de llagas, aparece recostado a la puerta de la estancia ansiando recoger alguna de las migajas del festín. A continuación, se representa el lecho del moribundo Epulón, con un pequeño diablo colocado sobre dos barrotes a los pies de su cama, como si esperase llevarse su alma. Si en el capitel del templo la anécdota viene proporcionada por el perro que le lame las heridas y por los músicos que animan la fiesta, en la representación pictórica, además del cáñido, se añade la figura de un sirviente que parece ofrecer en un palo comida al desvalido. El tema del Banquete del Rico Epulón y el Pobre Lázaro, que se encuentra también en el pórtico de Saint-Pierre de Moissac (ca. 1120), aparece ampliamente representado en la pintura mural románica catalana del segundo cuarto del siglo XII, tanto en el arco triunfal de Sant Climent de Taüll (ca. 1123) (MNAC) como en las pinturas del campanario de Sant Pere de Sorpe (ca. 1150) (Museu Diocesà d'Urgell). Es, no obstante, en Taüll donde se observa un esquema muy similar al utilizado en Mondoñedo, con Lázaro recostado y apoyado sobre una muleta mientras que el perro se acerca para lamerle las llagas. Una vez más asistimos en Mondoñedo a un discurso moralizante propio de la Iglesia del siglo XII, en contra de la gula y



Pinturas murales del muro sur del transepto. El rico Epulón y el pobre Lázaro (ca. 1133-1134)



Pinturas murales del muro sur del transepto. El viaje de los Reyes Magos (ca. 1133-1134)

de la avaricia y a favor del ayuno y de la caridad, dentro de un espacio esencialmente dedicado al clero: el coro del crucero.

Por último, en el registro inferior se figura una escena identificable con la Resurrección de Lázaro (Juan 11, 43). En un sencillo esquema compositivo, propio de los sarcófagos paleocristianos, Jesús, con nimbo cruciforme, túnica y manto,

se presenta a la izquierda, en el momento de elevar su mano con el índice extendido para ordenar a Lázaro que, atado por las vendas de pies y manos, salga fuera de su tumba. Este, semidesnudo, con los restos de las vendas cubriéndole el sexo, se sitúa a la derecha. Por su relativo buen estado de conservación, ya que conserva todavía parte de la capa de color, en la

figura de Cristo se aprecia perfectamente la dependencia del obrador de Mondoñedo de las recetas estilísticas del Oeste y Centro de Francia: con la delicada disposición de la mano alzada, propia del lenguaje gestual de la escuela del Poitou; la finura gráfica de los pliegues del manto con una suave y amplia caída en zigzag, el estatismo de algunos personajes, característico de Brinay, así como el uso de los colores ocre amarillo, azul y verde-gris.

Si aplicamos la lógica los restos conservados en Mondoñedo formarían parte de un amplio ciclo pictórico que ocuparía, en origen, ambos brazos del crucero, los tres ábsides y todo el espacio de las bóvedas. El Nuevo Testamento habría de extenderse por los tres paños murales del brazo sur hasta la cornisa de la bóveda, tal y como parece sugerir la cabalgata de los Magos, cuya escena continuaría en la pared este, en la enjuta del arco del ábside. En la actualidad, pinturas posteriores y una irregular capa de cal ocultan posiblemente el resto del ciclo de los tres registros de la pared meridional, si bien según opinión de Blanca Besteiro en estas zonas se ha perdido prácticamente la huella de la pintura medieval. Siguiendo el esquema típico de la tipología bíblica, que contraponía como complementarias la Antigua y la Nueva Ley, en el brazo septentrional se desarrollaría posiblemente un ciclo del Antiguo Testamento, del que no queda traza alguna ya que ha sido desencalado hasta la piedra viva. Por último, los ábsides albergarían imágenes teofánicas o icónicas, perdidas igualmente por los desencalados o irremediamente ocultas por pinturas posteriores, como es notorio en el ábside meridional, donde presumiblemente estaría la Epifanía que completaba el ciclo narrativo del Viaje de los Magos.

La sustracción de la capa de cal de la bóveda del brazo sur del crucero por parte de Blanca Besteiro confirmó la complejidad y gran extensión del programa iconográfico de la antigua iglesia de San Martiño. Sobre el óculo del muro del brazo sur, en toda la superficie de la bóveda y el tramo de pared semicircular que la cierra, se articula un espléndido programa pictórico perfectamente dividido en paneles, sobre fondo blanco y separado por bandas decorativas de roleos vegetales o grecas, que en realidad forman conjuntamente una escena teofánica unitaria. La bóveda se divide en cinco paneles, el central, es ocupado por la Asunción de la Virgen María entre nubes y ángeles, mientras que los laterales se articulan en dos registros poblados por numerosos personajes sedentes sobre esferas, los cuales se completan en el muro sur por igualmente dos niveles de figuras en la misma posición.

Evidentemente, la escena principal está constituida por el panel de la Asunción de la Virgen. María, de pie, nimbada y tocada con el *maphorion*, inclina su cabeza hacia la izquierda mientras abre sus brazos y extiende con ellos su amplio manto. Dos ángeles, al vuelo, con sus alas explayadas y un alargado cuerpo que forma una línea quebrada en zigzag –casi *serpentinata*–, agarran, a cada lado, las manos de María, mientras que con la otra agitan un incensario colgado de tres cadenas. Destaca en ellos su movimiento centrífugo, como si trataran



Pinturas murales del muro sur del transepto.

La resurrección de Lázaro (ca. 1133-1134)

de expandir los límites de la composición, la cual se culmina en un tercer ángel que vuela, de pie, sobre la Virgen. En la parte inferior izquierda, un epígrafe no deja duda alguna sobre el tema de la escena: AS(s)V(mp)TA EST/ MARIA IN CELV(m). Todo el panel está enmarcado por una sinuosa línea ondulada para sugerir las nubes.

Por lo que respecta a la filiación iconográfica, en un primer análisis del panel los modelos apuntan claramente a la región del Oeste y Centro de Francia. Así, la figura de la Virgen tocada con *maphorion* aparecía en las pinturas del atrio y la tribuna de Saint-Savin-sur-Gartempe (Poitou), realizadas en la década de 1090, así como en las aragonesas de San Julián y Basílica de Bagüés, fechadas en torno al año 1100. Por su parte, el movimiento centrífugo de los seres celestes y la línea quebrada que forman sus cuerpos se encuentra igualmente en los ángeles que elevan el medallón con el *Agnus Dei* en la bóveda del ábside de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers (ca. 1070-1090) o en los que ascienden a Cristo en el Sacramentario de San Marcial de Limoges (Paris, BN 9438, f 84v).



Bóveda del brazo sur del transepto (ca. 1133-1134)

De la misma manera, caben destacar otros elementos de composición, como el uso del fondo blanco –blanco de cal– en las escenas, igualmente vinculable a los talleres del Poitou, ya que se encuentran tanto en el Baptisterio de Saint-Jean de Poitiers como en el pórtico de Saint-Savin-sur-Gartempe, así como el hecho de que los personajes masculinos del resto de los paneles estén mayoritariamente sentados sobre esferas, muy habitual en las representaciones apostólicas en la Gloria apocalíptica de la pintura poitevina, como se puede apreciar tanto en el Pórtico de Saint-Savin como en la bóveda de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers. En esa misma sintonía se encuentra igualmente en la gramática decorativa del conjunto, donde además de la articulación en paneles, cabe resaltar el uso de roleos vegetales, en forma de sarmiento, en la sección de la bóveda este, así como la greca que cubre el extradós del arco norte, un repertorio decorativo que se centra en la cripta de Notre-Dame-la-Grande o en las capillas de la cabecera de Saint-Hilaire de Poitiers, y que tienen un temprano reflejo en los reinos hispánicos en las pinturas de la ermita de San Pelayo de Perazancas (Palencia) (1090-1100) o en el Panteón Real de San Isidoro de León (ca. 1100).

La parte del conjunto mejor conservada y en la que se distingue con claridad el doble registro de personajes

sedentes que rodea el panel con la Asunción de la Virgen se halla en la sección occidental de la bóveda. En ella nueve personajes sedentes sobre esferas, con barba y nimbo, alguno de ellos con el atributo de la palma en la mano, ocupan el registro inferior, si bien dicha serie parece continuarse en la pared sur contigua con otros tres personajes retratados del mismo modo. De la composición general de este registro occidental destaca la disposición de las figuras en tríos y parejas, los cuales se vuelven y miran mutuamente para distribuirse, de manera alternada, en dos planos. En particular, destacan los personajes situados en ese primer plano de la sección occidental –cuatro si excluimos la primera por la derecha, de la que hablaremos más adelante–, ya que se trata de las figuras más conseguidas del conjunto por su visión en tres cuartos, con todo el cuerpo en movimiento, en especial las manos, así como por vestir con túnica y manto de abundantes pliegues, en los que destaca la caída concéntrica y sinuosa de los mismos sobre la falda, que subraya así las rodillas y da volumen a los paños. Sus rostros se representan igualmente en tres cuartos, sobre un nimbo amarillo y con una amplia gama de contrastes lumínicos que confieren a la cara cierta expresividad. Por el contrario, en un segundo plano se sitúan cuatro personajes, ubicados y repartidos entre las figuras anteriormente citadas,

en los cuales destaca su carácter frontal y más aplanado, si bien su rostro está igualmente bien modelado.

Las figuras del primer plano, por su posición sedente, su lumínico tratamiento del rostro, de los paños y del cuerpo, el cual, al ladearse, hace patente su carácter tridimensional, recuerdan extraordinariamente al primer maestro del Tumbo A de la Catedral de Santiago (1129-1134), autor de las cinco primeras viñetas del manuscrito, en el que encontramos igualmente una rica gama de colores fríos (amarillo, azul). Aunque en Mondoñedo el segundo plano de personajes presente menos movimiento y tiendan a la frontalidad, en algunos casos, como en el retrato del tercer personaje por la derecha, su modelado y dramático rostro recuerdan también a ese mismo miniaturista, concretamente a los retratos regios de Ordoño I y Ordoño II en el Tumbo A (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2009b; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2011). Por otra parte, no hay que olvidar que ambos artistas —el miniaturista de Compostela y el pintor de Mondoñedo— utilizaron fórmulas propias del arte carolingio-otoniano, las mismas que alimentaron a la pintura del Oeste de Francia a fines del siglo XI. De ahí que el animado grupo de personajes sedentes sobre una esfera situado en primer plano del registro inferior occidental de la bóveda sur de Mondoñedo recuerde a los apóstoles de la Ciudad Celeste del atrio de Saint-Savin-sur-Gartempe o de la bóveda de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, retratados en esa misma posición. En esa sección occidental de la bóveda de Mondoñedo existe un segundo registro superior, con una composición muy similar de siete personajes sedentes, barbados y nimbados, que se alteran en dos planos, si bien más que disponerse en parejas parecen mirar hacia la primera figura a la derecha que parece ser una mujer.

Los dos registros, formados por ocho personajes (inferior) y siete (superior), acompañan a dos figuras que se sitúan en el extremo derecho. El personaje inferior, sedente, es una figura masculina, atrapada entre dos troncos vegetales que se continúan y entrecruzan hacia arriba. En una inscripción sobre su cabeza se perciben las siguientes palabras: FLOS/DE/IE(sse).

Evidentemente se refiere a Jesé y la profecía de Isaías 11, 1-2. Se trata, pues, de una representación del árbol genealógico de Cristo, con Jesé, padre de David, en la parte inferior; María, madre de Dios, cubierta con el *maphorion*, en la parte superior; y, finalmente sobre ella, la paloma del Espíritu Santo. Dicho hallazgo resulta de una importancia capital, pues nos proporcionaría la primera representación del tema del Árbol de Jesé en Galicia y en la Península Ibérica, ya que es anterior a las figuraciones de Silos (1170-1180), Santo Domingo de la Calzada (1170-1185) o el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela (1168-1188). No obstante, estaríamos en la fase más temprana o embrionaria de la formulación de esta iconografía, en la que Jesé no se representa ni recostado en su lecho, como en la vidriera de Sugerio en Saint-Denis (ca. 1144), Silos o Santiago, ni el árbol aparece coronado por la Trinidad-Paternitas. En el caso de



Bóveda del brazo sur del transepto. Asunción de la Virgen (ca. 1133-1134)

Mondoñedo, como en los primeros ejemplos entre finales del siglo XI e inicios del XII, como el *Codex Vysehradensis* (Biblioteca de la Universidad de Praga, Ms. 14, A. 13, f. 4, Dijon, 1085-1086), el *Legionario de Citeaux* o la fachada occidental de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers (1115-1130), Jesé se representa de pie o sentado y se le da protagonismo a la paloma (o siete palomas), alusiva (s) a los siete dones del Espíritu Santo y, por lo tanto, a María, de ahí que la inscripción hable de *Flos* y no de *Virga*, pues la Flor del Árbol de Jesé es ella.

Debido a las numerosas pérdidas y lagunas existentes, no resulta nada fácil identificar la identidad de los numerosos personajes sedentes que pueblan la bóveda en todos sus lados. El hecho de que la mayoría de los componentes de este gran coro de personajes, allí donde no ha caído la pintura, porten en sus manos una palma, indica que se trata de una representación de los Justos o Elegidos en la Gloria, cuya palma les distingue por haber derramado su sangre por Cristo, tal y como se recoge en el Apocalipsis 20, 4-6. Con esta imagen, Mondoñedo se suma a las representaciones de la Ciudad Celeste de los Elegidos —en los que normalmente se encuentran



Bóveda del brazo sur del transepto. *La Gloria de los Justos* (ca. 1133-1134)

los apóstoles— que ocupa muchas de las bóvedas pintadas de la época: la de la tribuna norte de la iglesia abacial de Saint-Chef (ca.1070), las de los presbiterios de Saint-Hilaire-le-Grand y Notre-Dame-la-Grande de Poitiers (fines del siglo XI), o la propia capilla de la Vera Cruz de Maderuelo (Segovia), hoy en el Museo del Prado (ca. 1130). En Mondoñedo, no se podía coronar mejor un muro dedicado a la Encarnación y Ministerio de Cristo, donde se había representado tanto al pobre Lázaro como a Lázaro de Betania triunfando sobre la muerte. Por ello, la Asunción de María y la futura Ciudad Celestial del Apocalipsis eran los mejores símbolos de la promesa de vida eterna como colofón a un brazo dedicado a la Encarnación y el ministerio de Cristo.

Como se ha expuesto en trabajos anteriores (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A., 2009b; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2011), resulta muy plausible que la conexión compostelana del taller pictórico de Mondoñedo tenga algo que ver, en primera instancia, con la llegada a la sede mindoniense del canónigo compostelano Munio Alfonso, que gobernó dicha diócesis entre los años 1112 y 1134/1136. Como se ha señalado más arriba, bajo su episcopado, y con motivo del traslado de la sede en 1113, se acabó de una manera un tanto precipitada y alterada el proyecto arquitectónico de San

Martiño. En el edificio realizado por los prelados Gonzalo y Pedro, los muros de esta parte de la cabecera estaban cubiertos de un enlucido que imitaba la decoración de sillares, una fórmula habitual en el primer románico catalán como muestran los ejemplos de Sant Llorenç de Munt o de Sant Jaume de Frontanyà. La nueva capa pictórica con figuración, realizada en pintura al agua de cal, se hizo posiblemente unos años después, en tiempos de Nuño, ya que el edificio seguía siendo utilizado por el obispo y la curia mindoniense. Ello quizás explique el epígrafe pintado con el verso *Assumpta est Maria in coelum*—, una antífona del oficio de la Virgen María que se cantaba desde el siglo XII en muchas canónicas europeas.

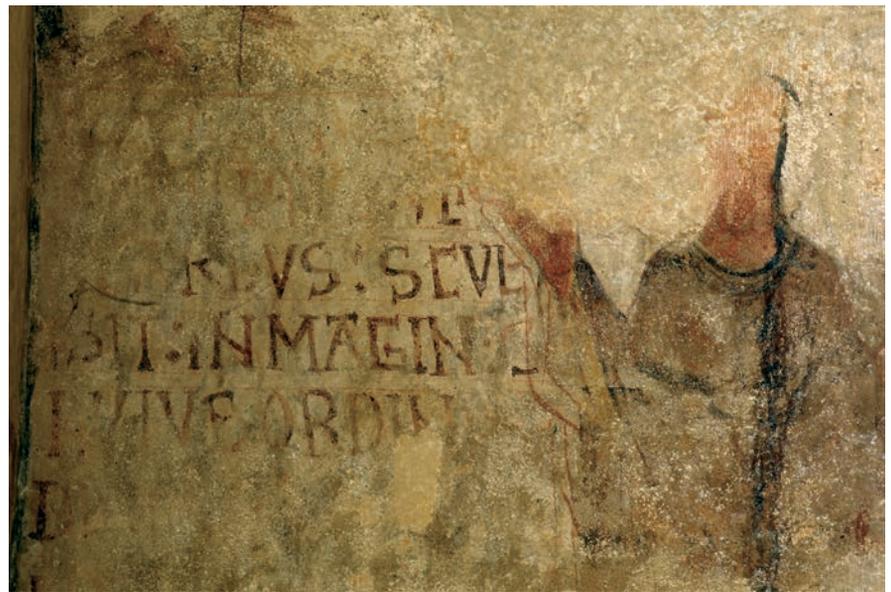
La filiación del ciclo de Mondoñedo con la primera fase del Tumbo A (1129-1134) parece corroborarse por la figuración, en la sección oriental de la bóveda, de una figura de un sacerdote junto al epígrafe: (Bernard)RDVS : SCVL/PSIT : INMAGIN(es) (...). Traducido: "Bernardo grabó estas imágenes". Podría tratarse, tanto por el uso de los términos *sculpsit* como *imagines* de un retrato de Bernardo, el célebre tesorero homónimo de la Iglesia compostelana, director de la Obra de la catedral de Santiago desde 1118 y del proyecto del cartulario del Tumbo A desde 1129. Cabe recordar que este es el



Bóveda del brazo sur del transepto. El árbol de Jesé, María y el Espíritu Santo (ca. 1133-1134)



Bóveda del brazo sur del transepto. Elemento decorativo vegetal entre las figuras de los Justos (ca. 1133-1134)



Bóveda del brazo sur del transepto. Epígrafe pintado (ca. 1133-1134)

mismo que grabó (*sculpsit*) con orgullo su nombre un 11 de abril de 1122 en la fuente del Paraíso de la *Porta Francígena* de la catedral compostelana. Dicho personaje, que era canciller real desde 1127 con Alfonso VII, cayó en desgracia en 1133, siendo entonces apartado de la cancillería y encarcelado en Galicia, donde sus posesiones fueron confiscadas por Gelmírez. Poco después, entre 1133 y 1134, año de su fallecimiento, a petición del legado papal, el cardenal Guido, fue transferido a Mondoñedo, bajo la custodia de Nuño Alfonso, y le fueron devueltos sus bienes. Quizás con la llegada de Bernardo a Mondoñedo, este egregio promotor de las artes, conocedor como nadie de la obra de la catedral de Santiago y del proyecto del Tumbo A, dirigió su último proyecto –la

decoración de la iglesia de San Martiño de Mondoñedo– con algunos de sus antiguos colaboradores compostelanos.

De esta manera, Mondoñedo se convierte no solo en el más antiguo conjunto de pintura mural románica conservado en Galicia, sino también en un testimonio excepcional de lo que pudo ser la decoración pintada de la catedral románica de Santiago de Compostela en tiempos de Diego Gelmírez (1100-1140). Caber recordar que en la *Historia Compostelana* I, 20 (ed. y trad. FALQUE REY, E., Madrid, 1994, p. 111), se nos habla de la existencia en el conjunto del primitivo palacio de Gelmírez de una “linda iglesia fabricada y pintada admirablemente”. A ello hay que añadir una segunda referencia del *Liber sancti Iacobi* V, IX (MORALEJO, A., TORRES, C. y FEO, J., 1951,

p. 563) que, al describir la obra de la catedral, dice que sus piedras estaban "por dentro pintadas de distintas maneras". Lamentablemente no podemos ir más allá, si bien las pinturas murales de Mondoñedo permiten plantear, de nuevo, la existencia de un *Iter picturae sancti Iacobi*, que relacionaba directamente la Península Ibérica con el Oeste de Francia, y el papel que pudo ejercer Compostela en la asimilación y difusión de esas corrientes pictóricas ultrapirenaicas en tierras gallegas.

EL TESORO ROMÁNICO

Aunque apenas han merecido atención por parte de la historiografía, el anillo y el báculo episcopal que se conservan en la iglesia de San Martiño de Mondoñedo constituyen, por excepcionales, unas de las piezas más preciosas llegadas hasta nosotros de la orfebrería románica en Galicia. Ambos se hallaron en el sepulcro de San Gonzalo, es decir, del obispo mindoniense Gonzalo (1070-1108), que se encuentra en la nave de la Epístola. Se trata de dos piezas de alto valor simbólico en el ordo de consagración de los obispos, ya que si el bastón alude a la autoridad eclesiástica del prelado, el anillo es el testimonio de su casamiento con la Iglesia. No obstante, por sus peculiares características formales, material y contexto funerario, es muy posible que hayan sido realizadas y adquiridas en la última década del gobierno de don Gonzalo, quien decidió enterrarse con ellas como parte de su ajuar. Aunque el báculo aparece descrito en la primera apertura del sepulcro, en 1648, junto otros ornamentos, no es hasta 1914, cuando se decidió sacar estas reliquias del sarcófago, que se menciona explícitamente el anillo (CHAMOSO LAMAS, M., GONZÁLEZ, V. y REGAL, B., 1989, p. 35; YZQUIERDO, R., 1994, 57).

El báculo es una pieza de madera, de 145 cm, a la que se añade un remate en forma de voluta, de bronce dorado, de 10 cm. Este último se caracteriza por presentar una forma hexagonal decreciente que acaba en la cabeza cincelada de un animal –un cánido–, que lleva una bola en la boca. En la base, el nudo, en forma de pomo, se decora con cuatro rombos –decorados en pintura de esmalte–, y se remata, en la parte superior, por una serie de molduras que se prolongan en la citada voluta decreciente de sección hexagonal.

Por su parte, el anillo es de oro, con una pieza de cuarzo traslúcido sujeta por cuatro pequeñas cabezas de ave, cuyos ojos poseen incrustaciones de esmalte. En uno de los lados aparece grabada, con incrustaciones de esmalte, la inquietante inscripción: *NOLO ESE DATVS NEQUE VENVM DATVS* ("No quiero ser dado ni vendido"). Dicho epígrafe pudo perfectamente ser añadido a la pieza, una vez adquirida, por capricho de su poseedor, don Gonzalo. De hecho, esta funciona como un verdadero emblema o divisa de su agitada vida, ya que él no solo fue defensor de la reforma gregoriana –en su lucha contra la Simonía– sino que también no desestimó esfuerzos en mantener los amenazados derechos de su pequeña diócesis,



Anillo episcopal de don Gonzalo (Foto: Mani Moretón)

Báculo episcopal de don Gonzalo (Foto: Mani Moretón)



en lucha continua con las reclamaciones de tierras del omnipotente Gelmírez de Compostela.

Resulta difícil pronunciarse sobre el lugar de fabricación de ambos objetos, pero posiblemente no fueron realizados en Galicia, ya que carecemos de parangones adecuados para su comparación. Podría muy bien tratarse de dos piezas de importación adquiridas por el obispo Gonzalo posiblemente a través del comercio marítimo de los puertos de la costa cantábrica con la zona del Canal de la Mancha. De hecho, los

remates en cabezas animales de ambas piezas son un motivo muy habitual tanto en la miniatura como en la orfebrería de los períodos anglosajón y anglonormando. En muchas piezas de aleación cobre, de usos muy diversos —*stylus*, agujas, relicarios—, datadas en el siglo XII y localizadas en Winchester, Bury St-Edmunds o el Norte de Inglaterra, se encuentran estos remates en cabezas de perro, dragón o lobo. Por su parte, la tipología del báculo, de bronce dorado, es muy similar a uno perteneciente al tesoro de la abadía de Saint-Benoît-sur-Loire, realizado hacia 1100, que también fue reutilizado en un ajuar funerario. Por ello, para la correcta filiación y cronología de las piezas de Mondoñedo sería necesario un análisis de laboratorio de sus materiales.

Texto: MACG - Fotos: JNG - Planos: YMG

Bibliografía

- ANDRADE CERNADAS, J. M., 2002; ARAÚJO IGLESIAS, M. A., 1999; BANGO TORVISO, I. G., 1991, pp. 9-36; BANGO TORVISO, I. G., 2001, pp. 14-15; BATLLE, C., 1962, pp. 509-510; BESTEIRO, B., 2009a, pp. 32-37; BESTEIRO, B., 2009b, pp. 79-104; CAL PARDO, E., 1990; CARRIEDO TEJEDO, M., 2007b; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 1989-1990, pp. 77-90; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 1996, pp. 318-324; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 1998b, pp. 129-160; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 1999, pp. 287-342; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2004, pp. 602-613; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2007a, pp. 119-137; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2009a, pp. 51-65; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2009b, pp. 18-31; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2011, pp. 304-340; CHAMOSO LAMAS, M., 1967, pp. 356-359; CHAMOSO LAMAS, M., 1969, pp. 49-55; CHAMOSO LAMAS, M., 1971, pp. 271-273; CHAMOSO LAMAS, M., 1973a, pp. 215-221; CHAMOSO LAMAS, M., GONZÁLEZ, V. y REGAL, B., 1989, pp. 27-37; CUNQUEIRO, A., 1990, pp. 127-220; DÍAZ Y DÍAZ, M. C., PARDO GÓMEZ, M. V. y VILARIÑO PINTOS, D., 1990; FLETCHER, R. A., 1973, pp. 318-325; FLETCHER, R. A., 1993; FLÓREZ, H., 1764, XVII, pp. 27-53; GALTIER, F., 1999; GARCÍA Y GARCÍA, A., 1986, pp. 121-134; GARCÍA IGLESIAS, J. M., 1986, pp. 192-195; GUIDIOL Y RICART, J., 1955, pp. 47-48.; LARRIBA LEIRA, M., 2007, p. 210; MONTERO SANTALHA, J. M., 1999, pp. 215-234; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1985b, p. 56. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., 1978; PALLARES, M. C., 1998; PÉREZ LÓPEZ, S., 2006; POST, Ch. R., 1930 (1970), II, pp. 140-141; SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, S., 1995; SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L., 2002, pp. 398-406; VALLE PÉREZ, J. C., 1984, pp. 291-326; VILLAAMIL Y CASTRO, J., 1904, pp. 27-62; WHITEHILL, W. M., 1973; YARZA LUACES, J., 1991, p. 185; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1994; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2000, pp. 103-163; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2007, pp. 101-117.

