



*ARTE, LITERATURA  
ANTROPOLOGÍA*



Alfredo Erias  
*Debuxos da reclusión.*



# Iconografía del banquete: su presencia en la arquitectura de Galicia del último tercio del siglo XI a 1300

RAMÓN YZQUIERDO PERRÍN\*

Universidad de A Coruña

## Sumario

El banquete es una forma de celebración que en la iconografía cristiana adquirió un carácter doctrinal y moralizante. Sus representaciones comenzaron ya en época paleocristiana y se han mantenido a lo largo de los siglos. El presente estudio rastrea las imágenes de banquetes en las catacumbas romanas, mosaicos de Rávena, Codex Sinopensis, vitral de la catedral de Chartres y bronceístas de Verona y Hildesheim y estudia las representaciones en Galicia de banquetes basados en textos bíblicos: san Martín de Mondoñedo, san Bartolomé de Rebordans, puerta norte de la catedral de Lugo, capitel de la de Mondoñedo, tímpano de san Julián de Moraime, retablo pétreo de santa María de Monterrei y ménsulas del gran salón del palacio de Gelmírez en Compostela.

**Palabras clave:** Banquete, iconografía cristiana, paleocristiano, catacumbas, san Martín de Mondoñedo, Rebordans, Lugo, Monterrei, Compostela.

## Abstract

The banquet is a form of celebration that in Christian iconography acquired a doctrinal and moralizing character. Its representations began already in early Christian times and have been maintained throughout the centuries. The present study traces the images of banquets in the Roman catacombs, mosaics of Ravenna, Codex Sinopensis, stained glass of the Cathedral of Chartres and bronzists of Verona and Hildesheim and studies the representations in Galicia of banquets based on biblical texts: San Martín de Mondoñedo, San Bartolomé de Rebordans, north door of the Cathedral of Lugo, capital of the Cathedral of Mondoñedo, tympanum of San Julián de Moraime, stone altarpiece of Santa María de Monterrei and bracket of the great hall of the Gelmírez Palace in Compostela.

**Keywords:** Banquet, Christian iconography, early Christian, catacombs, San Martín de Mondoñedo, Rebordans, Lugo, Monterrei, Compostela.

## INTRODUCCIÓN

El banquete es una comida excepcional que celebra una efeméride o circunstancia especial cuyos comensales han sido invitados al ágape. En ocasiones la música, cánticos y bailes u otras manifestaciones de alegría, como las divertidas intervenciones de juglares lo acompañan. A los asistentes se les asigna asiento según su rango social, económico o de otro tipo, así como de su mayor o menor cercanía al anfitrión. En época medieval los banquetes podían conmemorar la llegada del rey o de un personaje a una población o a la residencia de un hidalgo, en algunas ocasiones las celebraciones nobiliarias alcanzaban cierta repercusión en el entorno como podía ocurrir con el nacimiento, bautizo, o boda de personajes, sus honras fúnebres o también fechas destacadas del calendario litúrgico, como la Navidad o la Pascua, pero en el ámbito cristiano el banquete por antonomasia es el eucarístico.

Las referencias literarias y documentales a los banquetes en los que participaban el rey, dignatarios de la corte u otros nobles, celebrados en el palacio real o en el de otro personaje, estaban regidos por un estricto protocolo. En ellos, además de una espléndida comida con numerosos y exóticos platos, a veces de larga y complicadísima elaboración,

---

\* **Ramón Yzquierdo Perrín** es catedrático de Historia del Arte en la Universidad de A Coruña.



Fig. 1.- Roma. Catacumba de san Calixto. Capilla de los Sacramentos. Banquete eucarístico.  
<https://rsanzcarrera2.wordpress.com/2018/10/05/la-eucaristia-alimentos-de-los-martires-y-su-prohibicion-en-las-persecuciones/>

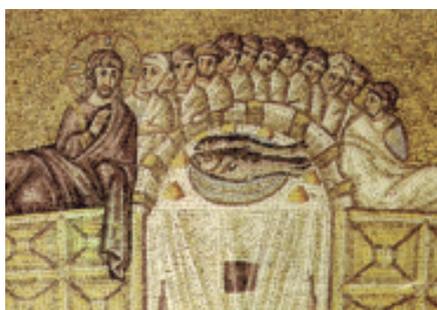


Fig. 2.- Ravenna. San Apolinar Nuovo. Última Cena. Public Domain,  
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2245952>

se prestaba especial atención a la decoración de la estancia en la que se celebraba, así como por las que pasaba el cortejo de los invitados. Era obligada la exposición en aparadores de ricas vajillas de plata y oro; los tapices no sólo colgaban y cubrían los muros, sino también los suelos. Al avanzar la Edad Media tales complementos adquieren mayor importancia, como evidencian los relatos de los banquetes ofrecidos a los reyes o a los archiducos Felipe y Juana, cuando vinieron desde Bruselas para hacerse cargo del reino de Castilla<sup>1</sup>. Aunque los banquetes reales eran los más suntuosos tampoco desmerecían los que ofrecían en sus palacios en determinadas ocasiones o

festividades los dignatarios eclesiásticos, desde el papa hasta los prelados y abades de monasterios importantes. En ellos, como en los organizados por las jerarquías civiles, se entregaban a los comensales valiosos regalos.

En Galicia es conjeturable que los arzobispos compostelanos celebraran banquetes con motivo de las visitas reales, o de destacados personajes, o peregrinos de alta alcurnia, pero no queda constancia y sólo cabe imaginarlo a la vista de las ménsulas del espléndido salón superior del llamado palacio de Gelmírez, así como por las escasas referencias escritas por peregrinos distinguidos como Sebastián Ilung, quien inició su viaje a España en 1446, y del que conocemos parte de un manuscrito, con dibujos de su autoría, que guarda la British Library<sup>2</sup>. Visitó Santiago durante el arzobispado de don Álvaro Núñez de Isorna<sup>3</sup>, quien gobernó la diócesis de 1445 a 1449. Al verlo el prelado en la catedral le hizo entrar en el coro, donde: «*estuve al lado de sus nobles*» y poco después le acompañó a su palacio. Otro día asistió a una larga ceremonia con procesión por las naves catedralicias desde un lugar destacado y, al acabar, volvió con el arzobispo al palacio, «*quiso que comiese con él,*

*lo cual no fue posible por tener resuelta mi partida, para aquel mismo día... De vuelta en mi alojamiento hallé que me había mandado VI pares de faisanes y otros tantos de capones»<sup>4</sup>. Tan suculentas vituallas permiten imaginar las celebraciones que tendrían lugar en su palacio.*

No obstante, las representaciones de banquetes en la iconografía medieval de Galicia, salvo la del esculpido en el mencionado salón superior del palacio de Gelmírez, a pesar de su apariencia festiva, tienen siempre un fundamento religioso de finalidad didáctica y moralizante.

### BANQUETES EVANGÉLICOS

Los evangelios canónicos mencionan comidas, cenas y banquetes a los que asistió<sup>5</sup> Cristo con sus discípulos y, alguna vez, también su Madre, como a las bodas de Caná. El de mayor trascendencia fue la Santa Cena, en la que instituyó la Eucaristía<sup>6</sup>, acontecimiento fundamental para el cristianismo que se representó ya en época paleocristiana y cuyos ejemplos más antiguos se fechan a partir del siglo III, como en pinturas de la capilla de los Sacramentos, en la catacumba romana de San Calixto (Fig. 1); o, en la capilla Griega, de la de Priscila<sup>7</sup>. En las primeras imágenes de la Santa Cena, según la costumbre romana, Cristo y los apóstoles se disponen reclinados en torno a una mesa semicircular, organización que mantiene el mosaico con este tema de la nave de san Apolinar Nuevo (Fig. 2), en Ravenna, fechado en la primera mitad del siglo VI, y que se repite hasta mediados del XII. Hacia 1145-1155 en un vitral de la catedral de Chartres<sup>8</sup> (Fig. 3) la mesa pasa a ser rectangular. La preside Cristo, sentado al medio de uno de los lados más largos y, a su alrededor, también sentados, se disponen siete apóstoles. Juan está recostado sobre el pecho del Maestro; Judas, sentado solo al otro lado de la mesa, intenta coger un pez. Son los únicos apóstoles identificables. La presencia del pez, frecuente en las representaciones medievales de la Última Cena, tiene un doble significado ya que, por una parte, alude a la multiplicación de los panes y peces realizada por Cristo, prefiguración de la Eucaristía<sup>9</sup>; y porque el nombre griego del pez es acróstico de Jesucristo. Émil Mâle<sup>10</sup> consideró la mesa alargada, por su presencia en el vitral de la Pasión de la fachada occidental de la catedral de Chartres, modelo «francés» que se difundió ampliamente y se encuentra, entre otras representaciones, en las catedrales de Lugo y Mondoñedo, aunque ya antes las mesas rectangulares aparecen en los banquetes figurados en capiteles de Galicia fechables hacia 1100, como en el de la decapitación de Juan Bautista, trágico colofón del banquete con el que Herodes celebraba su cumpleaños, en san Martín de Mondoñedo, -Foz, Lugo-, y en san Bartolomé de Rebordáns, -Tui, Pontevedra-. También en la basílica de san Martín de Mondoñedo se labró en otro capitel la parábola del banquete que celebró un hombre rico insensible a la necesidad del prójimo.

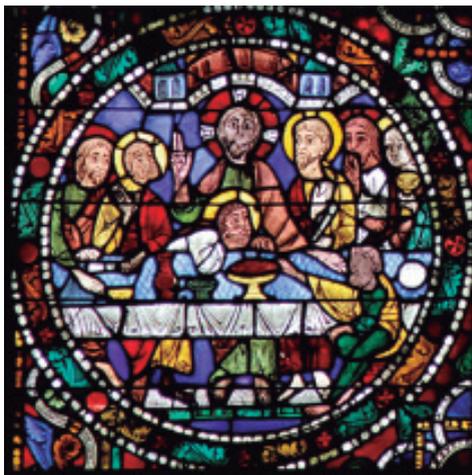


Fig. 3.- Catedral de Chartres. Detalle del vitral de la Pasión: Última Cena. By Micheletb - Own work, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=61380429>

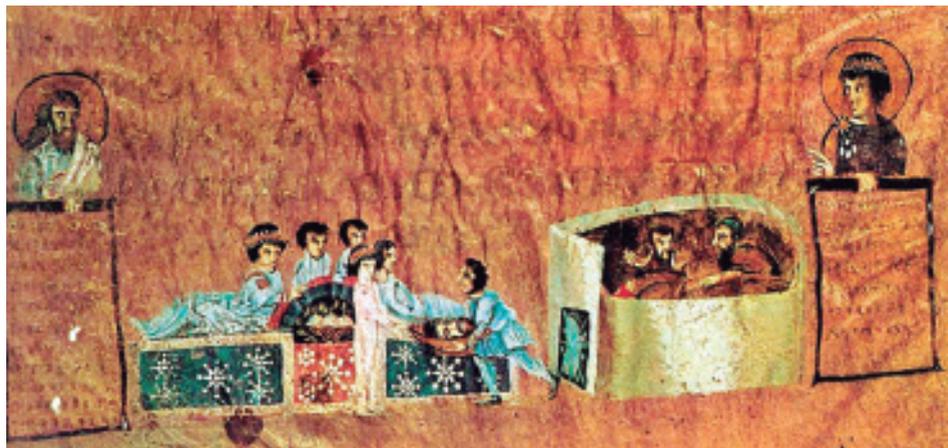


Fig. 4. - Codex Sinopensis. Fol. 10v. Historia de san Juan Bautista en la parte inferior.  
Biblioteca Nacional de Francia.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105388196/f20.item>

A estas y otras historias labradas en una pieza se suma, a mediados del siglo XIII, el fastuoso banquete representado en las ménsulas del gran salón del compostelano Palacio de Gelmírez, cuya complejidad ha permitido diversas interpretaciones. No se encuentran, sin embargo, en la Galicia medieval imágenes de otros banquetes a los que acudiera Cristo como las citadas bodas de Caná en las que transformó el agua en excelente vino<sup>11</sup>, aunque la iglesia de santa María de Cambre, cercana a A Coruña, posee una singular hidria que, se dice, que procede de tal celebración.

### 1.- Decapitación del Bautista en el arte europeo hasta el primer cuarto del siglo XII

La decapitación de Juan el Bautista la relatan los evangelios sinópticos: Mateo, Marcos y Lucas, pero con mayor detalle narra los motivos que lo llevaron al martirio el capítulo CXXV de la «*Leyenda dorada*»<sup>12</sup>. Durante un viaje a Roma Herodes Antipas se enamoró de la esposa de su hermano Felipe, Herodías, a la que se llevó consigo a Jerusalén. Esta unión incestuosa la criticó el Bautista, a quien Herodes encarceló. Para celebrar su cumpleaños celebró un banquete en el que bailó voluptuosamente Salomé, hija de Herodías y sobrina de Herodes. Su tío, enardecido por la muchacha, le prometió en público darle lo que le pidiera y, aleccionada por su madre, pidió la cabeza del Bautista para acabar con sus críticas. Herodes fingió contrariedad, pero complació la petición. Mandó degollar a Juan y que le entregaran su cabeza sobre una bandeja; Salomé, se la ofreció a su madre.

Tan escabrosa historia, rica en enseñanzas morales, la representó la iconografía cristiana desde los inicios de la Edad Media. Una de las más antiguas se encuentra en el **Codex Sinopensis**<sup>13</sup>, obra griega del siglo VI, que adquirió el capitán de artillería de la Taille al regresar de un viaje por Rusia y Armenia en el enclave griego de Sinope, en la costa norte de Asia Menor. La miniatura, situada en el tercio inferior del folio 10v, representa el martirio de Juan el Bautista (Fig. 4) y la estudió con detalle Omont<sup>14</sup> en 1900. La escena central figura a los comensales recostados en torno a una mesa semicircular, mantiene, pues, la costumbre romana de comer tendido sobre un diván. En el primer plano, a la izquierda, se



Fig. 5.- Verona. San Zeno. Detalle de los bronce de su puerta principal.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Verona,\\_Basilica\\_di\\_San\\_Zeno,\\_bronze\\_door\\_013.JPG#/media/Datei:Verona,\\_Basilica\\_di\\_San\\_Zeno,\\_bronze\\_door\\_013.JPG](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Verona,_Basilica_di_San_Zeno,_bronze_door_013.JPG#/media/Datei:Verona,_Basilica_di_San_Zeno,_bronze_door_013.JPG)Autor: Mattana, CC BY-SA 3.0 (recortado del original).

encuentra Herodes, vestido con túnica blanca azulada y detalles dorados, carece de barba y ciñe sus negros cabellos con una diadema de oro con dos hileras de perlas blancas. Alarga su diestra hacia Herodías, recostada al otro lado de la mesa y de espaldas a Herodes. Su túnica y diadema es similar a la de éste y atiende a la entrega de la cabeza del Bautista a Salomé, de pie ante la mesa, con una túnica tan fina que trasparenta sus formas corporales. Con las manos coge la fuente con la cabeza de Juan Bautista, barbada y pelo largo, que le presenta un criado que se inclina reverente ante ella, también viste túnica blanca azulada y calza sandalias. En la parte posterior de la mesa dos invitados, imberbes y cabellera negra, contemplan perplejos la escena y sus ropajes son similares a los de los anteriores. Sobre la mesa se ven frutas y piezas de menaje; su parte frontal está pintada en rojo con estrellas blancas; y los divanes en azul igualmente con estrellas. El momento de entregar en una bandeja la cabeza cortada del Bautista lo repiten representaciones posteriores.

A la derecha de la mesa se encuentra un pequeño edificio blanco, ovalado y sin cubierta. En su interior se ve el cuerpo de Juan Bautista tendido, sin cabeza y sangre que brota del seccionado cuello. Detrás, dos bustos barbados con melena negra vestidos de marrón; uno, levanta sus manos; el otro, alarga un brazo. Para Omont se trata de dos discípulos del Bautista que con sus gestos manifiestan su dolor y con el brazo extendido pretenden recoger su cuerpo. Hacia la mesa este edificio tiene una pequeña puerta con refuerzos de hierro. En representaciones posteriores la imagen de la cárcel del Bautista se sustituye por la del verdugo que lo decapita.

En los extremos del pergamino, flanqueando las escenas anteriores, se sitúan sendos ambonos sobre los que destaca el busto de dos personajes. El de la izquierda, según el citado Omont, representa a Moisés. Tiene barba poblada, larga melena y orla su cabeza una aureola de oro. Viste manto blanco azulado y sobre el hombro izquierdo lleva una túnica. Levanta ligeramente la mano derecha y, con la izquierda, sujeta un rollo parcialmente desenrollado. En el ambón se escribió el texto del Génesis IX, 6: *«Derramada será la sangre de cualquiera que derrame sangre humana; porque a imagen de Dios fue creado el hombre»*. Tras el ambón de la derecha se encuentra un personaje que viste manto y túnica oscura que sujeta ante el hombro con un gran broche de oro y perlas que recuerda al que luce el emperador Justiniano en los mosaicos de san Vital de Ravena. Como a éste



Fig. 6.- Hildesheim, Catedral de santa María, Christussäule -Columna de Cristo-. Detalle de la decapitación de Juan Bautista. Dibujo de A. Bertram. «Historia de la diócesis de Hildesheim», 1899. Publicada de nuevo en Adamski, H.J.- Christussäule im Dom Zu Hildesheim, 1993.

una diadema le ciñe la cabeza y tras ella se desarrolla una amplia aureola de oro. Con los dedos índice y pulgar de la mano derecha señala hacia la cárcel y el banquete; con la izquierda, sostiene un rollo en el que figura un texto tomado del salmo CXVI, 15: «*Es a los ojos de Yahveh preciosa la muerte de sus santos*». Los ropajes del personaje y su actitud han llevado a identificarlo con el rey David.

Y a finales del siglo XI se fechan los **relieves en bronce de la puerta principal de san Zeno de Verona**<sup>15</sup> (Fig. 5). El relato de la degollación del Bautista se encuentra en la hoja izquierda, en el segundo registro al contar de abajo hacia arriba y se desarrolla en tres paneles consecutivos. La primera escena, de izquierda a derecha, representa la decapitación. Delimita el espacio de la ejecución un muro que se interrumpe en la mitad inferior del lado derecho para enlazar con el siguiente cuadro. Hacia el centro, el verdugo todavía mantiene la espada en su mano, acaba de decapitar a Juan y su cuerpo aún se mantiene en pie; detrás, ante una torre circular otro personaje junta sus manos en actitud orante. Un sayón, con la cabeza del Bautista en sus manos, camina apresurado hacia el siguiente cuadro. En él se representa la sala del palacio en el que Herodes celebra su banquete, se cubre con bóvedas sobre arcos y encima de estos se ven los tejados con torrecillas cilíndricas, cubiertas cónicas y tejas dispuestas de manera geométrica. Salomé continúa su lascivo baile e incurva su cuerpo ante Herodes, con corona en la cabeza, y flanqueado por dos comensales. Por el lado izquierdo, el criado que en el primer panel salía con la cabeza del Bautista la deposita en el extremo de la mesa rectangular, mientras que otro la lleva hacia la siguiente escena. En ella el comensal de la derecha coge la cabeza que le entrega la criada ante Herodes y otro comensal. Encima de la mesa se encuentran objetos de perfil geométrico, un cuchillo y una copa grande. Se reitera el marco arquitectónico que en el extremo derecho se cierra con una columna que viene a indicar el final de la historia. La cronología de estos bronceos la fijan, unos, en los años finales del siglo XI; otros, en torno a 1100.

Hacia 1020 la historia de la decapitación de Juan el Bautista se figura en tres escenas sucesivas en el fuste de la **Columna de Cristo -Christussäule-, de la catedral de santa María de Hildesheim**<sup>16</sup>, recorrida por un friso helicoidal en el que se yuxtaponen escenas de la vida de Cristo, excepto éstas que se entienden como propias de un antagonista al Salvador. La primera representada en la columna, en su parte inferior, es su bautismo; la

última, su triunfal entrada en Jerusalén montado en un pollino. Los únicos relieves que no pertenecen a la vida de Cristo son, precisamente, los dedicados a la decapitación de Juan el Bautista (Fig. 6). La primera, a la derecha, representa el palacio de Herodes del que dos sayones situados en unas torres lo izan con una gruesa soga, pasada por las axilas del Bautista, de la parte central, más baja y de muros herméticos. La decapitación es inminente y tras el sayón izquierdo se ve ya decapitado el cuerpo del reo que cae hacia el criado que porta la cabeza recién cortada en una bandeja que va a dejar sobre la mesa en la que están sentados Herodes y su cuñada Herodías. Herodes levanta con su diestra una copa y con la otra mano agarra un cuchillo, elementos interpretados como un signo de vencedor no contento con su triunfo sobre el Bautista -la copa-; y como su asesino -el cuchillo-. Herodías, por su parte, quiere alejar de su mente todo remordimiento y le invita a seguir disfrutando de la inacabada y sensual danza de Salomé, que se contornea al compás de una flauta, ajena al drama provocado por la petición de la cabeza del Bautista a su tío, Herodes<sup>17</sup>.



Fig. 7.- San Martín de Mondoñedo. Capitel de la decapitación del Bautista. (Archivo Ramón Yzquierdo Perrín).

## 2.- La decapitación de Juan el Bautista en el arte románico de Galicia

La decapitación del Bautista se labró en dos capiteles de las primeras iglesias románicas de Galicia: **san Martín de Mondoñedo**, -Foz. Lugo-, situada al norte, en lugar próximo al mar Cantábrico, y san Bartolomé de Rebordáns, barrio de la ciudad de Tui cercano al río Miño, en el extremo sur de Galicia. A pesar de la distancia entre ambos edificios la iconografía es la misma y sólo varía la calidad escultórica al haberlos esculpido dos maestros diferentes que, con seguridad, utilizaron el mismo modelo: bien una perdida miniatura, bien un desconocido repertorio iconográfico. La adaptación del tema a la forma de un capitel obliga a que su desarrollo se organice a lo largo de sus tres caras visibles.

El capitel con la degollación del Bautista en san Martín de Mondoñedo<sup>18</sup> (Figs. 7 y 8) se localiza en el brazo sur del crucero. En la cara frontal se labraron tres personajes sentados detrás de una mesa rectangular. El del centro, ciñe su cabeza con un aro, que representa la corona de Herodes, de rostro barbado; el situado a su derecha, tiene el cabello sobre la frente y la barba también orla su rostro. Ambos extienden sus manos sobre la mesa y visten un manto abrochado bajo el mentón a manera de capa corta que deja ver las piernas bajo la mesa; el comensal de la izquierda es una mujer, cubre su cabello con una cofia y un rostrillo orla su cara; viste rica túnica hasta los tobillos, donde se forman pliegues verticales. En la esquina del capitel inmediata a su cabeza se labró otra de aspecto demoníaco como instigadora de que pidiera la muerte del Bautista. Al igual que los personajes anteriores también tiene las manos abiertas sobre la mesa. En ésta se ven platos con alimentos, un cuchillo y una posible copa; en su extremo derecho una criada acaba de dejar una fuente circular con la cabeza del Bautista que portaba con las manos veladas. La criada viste túnica hasta los tobillos, tiene rostro serio y larga melena suelta. En la esquina izquierda del capitel, entre esta cara y la frontal, un sayón, con túnica hasta

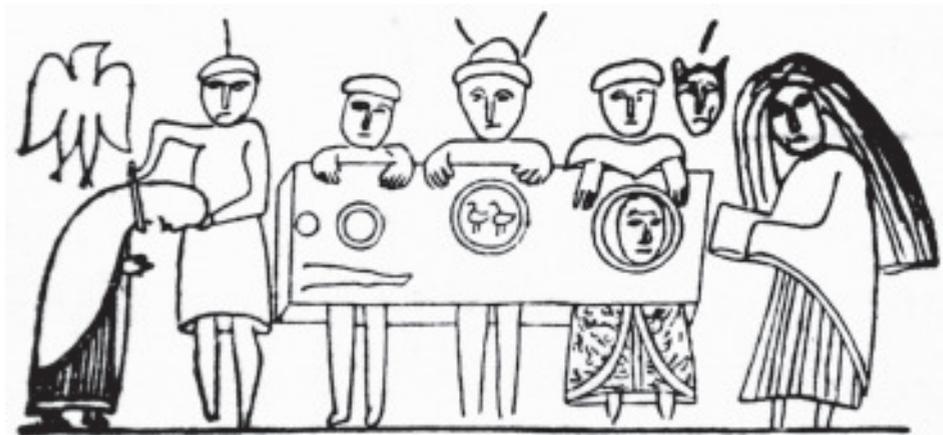


Fig. 8.- Dibujo de Villa-amil y Castro que desarrolla el capitel de san Martín de Mondoñedo con la decapitación del Bautista.



Fig. 9.- San Bartolomé de Rebordáns. Capitel de la decapitación del Bautista. (Archivo Ramón Yzquierdo Perrín).

las rodillas, degüella de manera insensible al Bautista. Éste viste ropas litúrgicas y sobre su inclinada espalda se encuentra un águila con las alas extendidas, animal que en idéntica disposición repite el «Maestro de san Martiño» en otras piezas de esta misma iglesia.

Igual composición se repite en el capitel izquierdo de la capilla norte de **san Bartolomé de Rebordáns**<sup>19</sup> (Fig. 9) -Tui. Pontevedra-, con ligeras variantes en la disposición de los platos sobre la mesa, sin el águila encima de la inclinada figura de Juan mientras lo decapitan, ausencia de la cabeza demoníaca en la esquina del capitel próxima a la figura de Salomé, y tras la criada que dejó sobre la mesa la fuente con la cabeza del Bautista, se ve a un criado con túnica hasta las rodillas y con una de sus manos a la altura de la cintura de la criada que le precede. El maestro de Rebordáns utilizó el mismo modelo que el de san Martín de Mondoñedo, pero su ejecución es menos cuidada. Los dos capiteles son fechables en los inicios del siglo XII, quizá hacia 1110.

### 3.- Parábola del rico y el pobre Lázaro

Inmediato al capitel con la degollación del Bautista en **san Martín de Mondoñedo** se encuentra otro que representa el festín de un rico hacendado, insensible ante la desgracia del prójimo, al que acompañan invitados y músicos que animan su festejo<sup>20</sup>. Figura, pues, la parábola conocida como del rico Epulón y el pobre Lázaro (Fig. 10), aunque san Lucas



Fig. 10.- San Martín de Mondoñedo. Capitel con el banquete del rico malvado y Lázaro.  
(Archivo Ramón Yzquierdo Perrín).

en su evangelio no identifica al poderoso, simplemente le llama<sup>21</sup>: «*hombre rico*». El banquete se desarrolla en las tres caras del capitel, como en el de Herodes y, como en éste, tres personajes se sitúan detrás de una mesa alargada que ocupa la cara frontal. Al ser obra del mismo maestro los rasgos de los comensales son similares a los del banquete de Herodes: visten túnicas cortas, abrochadas bajo el cuello, que llegan hasta las rodillas, rostros ovalados, boca entreabierta, nariz y ojos geometrizados, pelo recortado como un casquete y barba corta que en el situado a la izquierda del anfitrión parece un rostrillo. Al igual que en el capitel del banquete de Herodes extienden sus manos sobre la mesa y encima de ésta se ven platos con alimentos, cuchillos y otros objetos propios del festejo. Las bocas entreabiertas revelan su alegría, como si canturrearan la canción que interpretan los músicos, situados en la esquina y cara derecha del capitel: el primero, posiblemente una mujer por su túnica hasta los pies, rostrillo y casquete en la cabeza, sopla en un caramillo; el de su izquierda, toca un instrumento triangular que apoya en el pecho, tal vez un arpa-salterio; el tercero, se vuelve, como si animara a otros comensales situados más atrás al tiempo que toca un enorme pandero rectangular. Es un grupo de juglares que con su música y cánticos animan la celebración.

En la cara izquierda del capitel una pareja de criados acerca a la mesa un ánfora, sobre un soporte de madera, con el vino para el banquete. Visten túnica hasta las rodillas y parecen calzados. Es un gran ágape en el que sobra comida, los cuchillos sugieren que servían para trocear la carne que, con los dedos, cogían los comensales. El contrapunto al festejo lo pone un perro, colocado delante de la mesa, de altas y finas patas, propias de un galgo, con un ancho collar que indica que su dueño es persona poderosa. El perro, ajeno al banquete, lame la pierna de un desnudo y desvalido pobre, tirado sobre unas parihuelas,

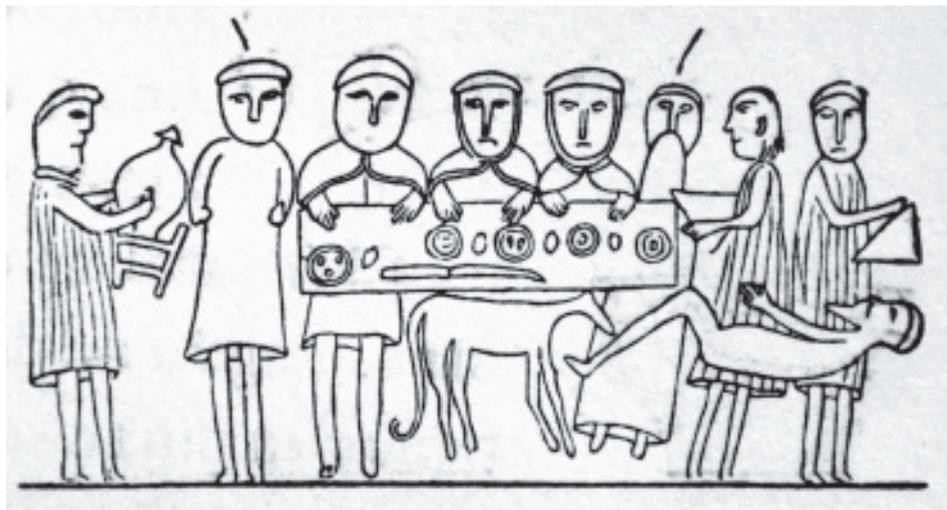


Fig. 11.- Dibujo de Villa-amil y Castro que desarrolla el capitel de san Martín de Mondoñedo con el banquete del rico malvado y Lázaro.

que alarga su brazo para intentar alcanzar, sin conseguirlo, algo de lo que sobra en la mesa. Nadie le atiende. Por el relato evangélico representado es Lázaro, identificado por Lucas en su texto. (Fig. 11)

La autoría de los dos capiteles de san Martín de Mondoñedo reseñados es la misma y a su autor, al que puede denominarse «maestro de san Martiño», se deben además la mayoría de los del crucero de esta basílica, así como su antependio. La larga y compleja historia constructiva de esta antigua catedral permite fecharlos en los primeros años del siglo XII, en torno a 1110.

La representación del banquete del rico Epulón, insensible ante la desgracia del llagado Lázaro, no se repite en otras iglesias medievales de Galicia, pero vuelve a representarse, pintado, en **san Martín de Mondoñedo**. En el **muro sur del crucero** se conservan pinturas de diversas épocas y una de las escenas reitera el banquete que un rico hacendado celebra con sus amigos (Fig. 12). Los comensales son ahora cinco: tres hombres y dos mujeres y algunos apoyan los pies en un supedáneo; uno, cruza orgullosamente las piernas; y una de las mujeres, los pies. Los hombres visten túnica corta, hasta las rodillas, cubren los pies y piernas con calzas y en la cabeza llevan bonetes y recogen el cabello en la nuca. Rostros lampiños. Por su parte las dos mujeres visten túnicas oscuras, con adornos geométricos de otro color en la sentada hacia el centro de la mesa; bajo la túnica parece llevar una camisa que asoma en la parte superior del torso y remata alrededor del cuello. Cubre el cabello con una toca, uno de cuyos extremos cae sobre la camisa. La otra mujer, situada en el extremo izquierdo de la mesa, viste túnica corta y cubre sus pies y piernas con unas calzas. En la cabeza parece llevar un bonete o gorra. Un mantel cubre la mesa, sobre la que se ven varios recipientes y trozos de pan. La mujer situada hacia el medio mete los dedos índice y medio en uno de los recipientes, como si cogiera un trozo de alimento; el comensal situado a su izquierda corta algo con un cuchillo. Tanto el rico menaje como las ropas de los comensales, supedáneos y demás elementos evidencian la fortuna del anfitrión.

En el extremo derecho de la estancia en la que se celebra el banquete hay una puerta abierta por la que asoman un criado y un perro. El primero, vestido con túnica corta, cabello rubio e imberbe le acerca con un palo al lisiado Lázaro un trozo de pan. El pobre yace desnudo y para moverse se ayuda de una muleta; el perro, con collar que indica que pertenece al hacendado, lame sus llagas. Es una de las contadas pinturas murales románicas que se conservan en Galicia. Se fecha hacia mediados del siglo XII. Estas escenas se descubrieron en el muro sur del crucero y en su bóveda<sup>22</sup> en el transcurso de unos trabajos de limpieza y consolidación en 2006; otras pinturas posteriores, situadas más abajo, ya eran conocidas.



Fig. 12.- San Martín de Mondoñedo, extremo sur del crucero, pintura mural románica que representa el banquete del rico malvado y Lázaro. (Archivo Javier Ocaña).

#### 4.- La última cena

La Última Cena de Cristo con sus apóstoles supuso una sucesión de acontecimientos, imprevistos para éstos, que simplemente creían que iban a celebrar la Pascua con el Maestro, por lo que, según los evangelios sinópticos de san Mateo, san Marcos y san Lucas, casi con las mismas palabras<sup>23</sup> le preguntaron: «*El primer día de los Ázimos, los discípulos se acercaron a Jesús y le dijeron: ¿Dónde quieres que te preparemos la Pascua?*», para lo que les dio instrucciones precisas del lugar. Pero ninguno de los apóstoles se imaginaba que en el transcurso de la cena les anunciaría su inminente pasión y muerte y que instauraría la eucaristía<sup>24</sup>.

Este acontecimiento, esencial en la historia de la Iglesia, no pasó desapercibido para la iconografía cristiana que, bajo la apariencia de un banquete romano, lo representó desde los tiempos de las persecuciones, cuando la reducida comunidad de sus seguidores celebraba en las casas cristianas las reuniones en las que participar en la fracción del pan o eucaristía era su razón de ser, por lo que no falta ni en las pinturas de las catacumbas, ni entre los relieves de sarcófagos con escenas de banquete. Conseguida la libertad de la Iglesia tras la promulgación del Edicto de Milán<sup>25</sup> el año 313 por el emperador Constantino, el considerable aumento de fieles, hizo necesario la organización administrativa de la comunidad, dotarla de una estructura jerárquica y construir lugares de culto: las basílicas. En los interiores de éstas las pinturas y mosaicos con sus representaciones simbólicas y narrativas en muros y bóvedas comenzaron a convertirse en biblias para iletrados. El icono del banquete eucarístico, en torno a una mesa semicircular, se transforma en la Santa Cena que a partir de avanzada la Edad Media suele organizarse alrededor de otra rectangular, en la que los apóstoles se colocan a los lados de Cristo, habitualmente situado en el centro de uno de los lados más largos de la mesa. Esta iconografía se encuentra en Galicia desde



Fig. 13.- Catedral de Lugo, puerta norte. Pinjante con representación de la Última Cena. (Archivo Ramón Yzquierdo Perrín)

una fecha en torno a 1200 en el pinjante de la **puerta norte de la catedral de Lugo**<sup>26</sup> (Fig. 13).

Esta portada se remodeló hasta adquirir su actual aspecto en fecha imprecisa, posiblemente anterior a la construcción del pórtico que la cobija, en el que se utilizaron soluciones similares a las de Juan de Álava en el claustro de la catedral de Santiago, fechable en el primer tercio del siglo XVI. Sorprende el dintel bilobulado del tímpano, cuyos arcos están formados por piezas de diversa procedencia que no se ensamblan adecuadamente y evidencia su parcial decoración. Entre ambos arquitos colgaron un magnífico pinjante que no debió de esculpirse para aquí ya que pende de unas recias grapas de hierro que por la cara posterior obligaron a recortar el bisel que remata el resto de sus frentes por el que se extiende un epígrafe que dice<sup>27</sup> en hexámetros

latinos: «DISCIPULUS DOMINI PLACIDE DANS/ MEMBRA QUIETI DUM CUBAT IN CENA/ CELESTIA VIDIT AMENA», esto es: «El discípulo del Señor, en plácido descanso de sus miembros, recostado en la cena vio las delicias celestiales».

El formato cuadrado del remate permite disponer a Cristo y a sus discípulos en torno a una mesa cuadrangular cubierta por un amplio mantel que cuelga hasta el cogollo vegetal en que remata la pieza. Excepto san Pedro, con una gran llave que apoya en su pecho, ningún otro comensal tiene signos de identificación. En la esquina nordeste un personaje, ligeramente mayor, representa a Cristo ya que en su pecho descansa la cabeza un joven lampiño, único sin aureola, que se identifica con Juan, al que, además, alude el epígrafe antes copiado. Los demás apóstoles, salvo uno lampiño en la parte posterior del pinjante, están barbados y tienen aureola. Todos parecen mantener un vivo diálogo, gesticulan con sus manos o permanecen pensativos, como si acabaran de oír a Jesús decir que uno de ellos iba a entregarle. Quizá Judas es el que, en la parte posterior, está detrás de otros apóstoles y parece escabullirse aprovechando la sorpresa que el anuncio del Maestro ha causado en los demás. Como en los banquetes vistos anteriormente sobre el mantel se encuentran piezas de vajilla y una jarra de buen tamaño.

El trabajo es tan cuidado que, a pesar del pequeño tamaño de las figuras, plasma sus facciones, pliegues de las ropas y del mantel. Tanto el pinjante como el magnífico pantocrátor que preside el tímpano y una mocheta con un ángel, expuesta en el Museo diocesano y catedralicio, así como algunas otras piezas, se labraron en un taller activo en la catedral lucense hacia 1200. Su maestro podría haberse formado en talleres palentinos. Los herrajes de las hojas de la puerta, de hierro forjado, datan de inicios del siglo XIII y son, probablemente, los más antiguos de Galicia<sup>28</sup>.

En la construcción de la **catedral de Mondoñedo**<sup>29</sup> intervinieron maestros y canteros formados en el taller de santa María de Meira según las peculiaridades del arte del Císter, pero la importancia de la obra atrajo también a canteros de los talleres de la catedral de

Lugo. La actividad de cada grupo la evidencian los motivos y temas labrados en los capiteles<sup>30</sup> pues mientras unos se esculpieron de acuerdo a la austeridad cisterciense; otros, presentan composiciones historiadas, muchas basadas en el Antiguo y Nuevo Testamento. Entre éstos interesa aquí el que representa la Última Cena<sup>31</sup>, situado en el machón norte de la capilla mayor que da paso al crucero. Este espacio hasta 1788 destacaba sólo en alzado, pero ese año el cabildo acordó ampliar su brazo norte, y en 1790 el obispo don Francisco Cuadrillero y Mota hizo lo mismo con el sur<sup>32</sup>, por lo que desde entonces el crucero destaca también en planta.



Fig. 14.- Catedral de Mondoñedo, capitel en el crucero norte que representa la Última Cena. (Archivo Ramón Yzquierdo Perrín).

El citado capitel mindoniense de la Última Cena (Fig. 14) tiene como referencia la del pinjante de la puerta norte de la catedral de Lugo. Su conservación es deficiente porque al limpiarle las cales que lo cubrían<sup>33</sup> destrozaron los rostros de la mayoría de los apóstoles y de Cristo. Repite la sorpresa que el anuncio de Cristo de la inminente traición de Judas provoca en los apóstoles. Como en Lugo cubre la mesa un amplio mantel, que cuelga casi hasta el sogueado collarino y en él se forman numerosos pliegues. Sobre el mantel se ven los bustos de los comensales y algunas piezas del menaje. Data de la segunda década del siglo XIII, período en el que se construía la catedral de Mondoñedo.

Quizá unos años anterior al capitel mindoniense y sin relación estilística con el pinjante de Lugo, el tímpano de la **puerta sur de san Julián de Moraima**<sup>34</sup> -Muxia, A Coruña- es el único de Galicia dedicado a la última Cena. Esta portada fue puesta en valor durante la intervención dirigida por el arquitecto Carlos Fernández-Gago hacia 1978: *«se recuperó una bellísima puerta... que se encontraba tapiada y ocultando toda su labra escultórica»*. Su excepcional riqueza iconográfica y ornamental, a pesar del deterioro sufrido, mantiene en bastante buen estado el tímpano, que presenta la infrecuente singularidad de tener esculpidas tanto su cara exterior como la interior. En la exterior se labró la última Cena (Fig. 15), presidida por Cristo, de mayor tamaño que los siete<sup>35</sup> apóstoles que le acompañan. Todos situados detrás de una mesa rectangular, tan larga como el diámetro de la pieza, cubierta por un mantel corto que no rebasa el espesor de la tapa de la mesa y en su borde dibuja un zigzag. Encima de ella se encuentran platos y cuencos. Los comensales visten manto hasta los tobillos sobre el que llevan túnica abrochada sobre el pecho. Bajo la mesa se ven los pies y como Juan es más bajo que los demás, parece que los apoya en un supedáneo. Cristo preside la cena y orla su cabeza un nimbo. Tienen barba corta apenas visible y Juan es lampiño. Está sentado a la derecha del Maestro, y a su izquierda, se encuentra Pedro, identificable por la enorme llave cruzada ante su pecho que sujeta con las manos. Los demás carecen de elementos de identificación y con su dedo índice señalan hacia Cristo. La parte posterior de este singular tímpano, presenta un Agnus Dei encerrado en un clípeo que portan ángeles. En su parte superior una pareja de



Fig. 15.- San Julián de Moraime. Tímpano de la puerta sur con representación de la Última Cena. (Archivo Ramón Yzquierdo Perrín).

aves picotea un fruto central. Como señaló Sousa esta: «*portada constituye, pues, una exaltación del sacramento eucarístico*». Su cronología se corresponde con una de las etapas constructivas de la iglesia, en torno a 1200.

La última representación de la Santa Cena en el arte medieval de Galicia se localiza en el singular **retablo pétreo de la capilla de los Condes** (Fig. 16) en la **iglesia de santa María de Monterrey**<sup>36</sup>, (Ourense). Según un privilegio del rey Fernando IV, fechado en Valladolid el 25 de mayo de 1300,

que confirma otro de Alfonso X, dado en Palencia el 16 de abril de 1274, el monarca concede al monasterio de Celanova<sup>37</sup>: «*la mitad de la iglesia que agora nuevamente mandé facer en mi puebla de Monte de Rey*». Si la iglesia se construyó en torno a 1300, probablemente por entonces se labró el retablo con escenas de la pasión que preside una imagen de Cristo que muestra las llagas, ciñe su cabeza una corona real y lo cobija un dosel gótico. Tanto el retablo como la figura central se labraron en piedra caliza, por lo que a veces se planteó si se habría hecho en otro lugar, hipótesis indemostrable.

Las doce escenas que componen el retablo se organizan en dos registros cuya «lectura» comienza en el extremo izquierdo del inferior que corresponde, precisamente, a la Última Cena<sup>38</sup>, episodio previo a la traición de Judas y subsiguiente pasión. La mitad inferior de la escena la ocupa una mesa rectangular; tras ella se sientan Cristo, que la preside, y cinco apóstoles, de los que Juan antepone su cabeza al cuerpo del Maestro, quien coloca su mano izquierda sobre el hombro del discípulo. Todos visten manto abrochado hasta el cuello en los que flanquean a Cristo, y ceñido con un cinturón. Sobre él una túnica. Rostros barbados, excepto Juan y cabello con diversos tratamientos sin excluir prietos caracolillos sobre la frente de algunos. Encima de la mesa se encuentran tres platos: los laterales, con un pez en cada uno; en el central, un pequeño cordero. Hay también tres bollos de pan, dos grandes cuchillos, que agarran los dos apóstoles situados a ambos lados de Cristo, y un cáliz. De los cinco apóstoles situados frente a Cristo, en el otro lado de la mesa, todos juntan sus manos, como si oraran, y el del extremo derecho está vuelto hacia sus compañeros, ¿quiere representar a Judas con esta disposición contraria a la de los demás? Puede plantearse como hipótesis. El relieve estuvo policromado, de lo que apenas quedan vestigios azules y blancos.

El cordero que figura en el plato central era el animal propio para celebrar la Pascua entre los judíos y así lo recogen los evangelios<sup>39</sup>. En el de Mateo se lee: «*El primer día de los Ázimos, los discípulos se acercaron a Jesús y le dijeron: ¿Dónde quieres que te hagamos los preparativos para comer el cordero de Pascua?*»; en el de Marcos: «*El primer día de los Ázimos, cuando se sacrificaba el cordero pascual, le dicen sus discípulos: ¿Dónde quieres que vayamos a hacer los preparativos para que comas el cordero de Pascua?*; y en el de Lucas: «*Llegó el día de los Ázimos, en el que se había de*

*inmolar el cordero de Pascua; y envió a Pedro y a Juan, diciendo: «Id y preparadnos la Pascua para que la comamos».* En la iconografía cristiana el cordero<sup>40</sup> es un símbolo habitual ya que sus significados son numerosos: eucarístico, de la luz, pureza y otros. Por su parte el pez es uno de los símbolos cristianos más antiguos<sup>41</sup>, pues su nombre griego es acrónimo de Jesús Cristo de Dios hijo salvador y, además, solía entenderse como alusión a la multiplicación de panes y peces realizada por Cristo, relacionable con la eucaristía que también se reparte gratuitamente a los fieles.

El estilo del retablo de santa María de Monterrey y el de su Última Cena, en particular, se han relacionado a veces con representaciones de alabastros góticos ingleses, aunque el tema no aparece en los que se conservan en Galicia ni en el resto de la Península y, cuando se labró, fue en obras de cronología avanzada del siglo XV o XVI<sup>42</sup>. El autor del relieve de la Última Cena se inspiró, con seguridad, en una miniatura y como el espacio de que disponía era reducido no logró labrar a los doce apóstoles y redujo su número a diez. Otorga un espacio amplio al tablero de la mesa, aunque con deficiente perspectiva. Ésta y los pliegues con tendencia geométrica, como los cabellos, hacen pensar en un maestro expresivo que pudo trabajar en este retablo en torno a la fecha de construcción de la iglesia, es decir: hacia 1300, posiblemente.



Fig. 16.- Monterrei. Detalle de la Última Cena en el retablo pétreo de la capilla de los Condes en la iglesia de santa María.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Monterrei_Santa_Mar%C3%ADA_de_Gracia_180.JPG)  
[Monterrei\\_Santa\\_Mar%C3%ADA\\_de\\_Gracia\\_180.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Monterrei_Santa_Mar%C3%ADA_de_Gracia_180.JPG)Freihalter  
[CC BY-SA (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>)]

### Salón del Palacio de Gelmírez

En 1218 fue elegido arzobispo de Santiago don Juan Arias<sup>43</sup>, quien desempeñó el cargo hasta los primeros días de mayo de 1266. Tan largo episcopado le permitió realizar importantes intervenciones arquitectónicas en la catedral y en el inmediato palacio arzobispal<sup>44</sup>, conocido como palacio de Gelmírez por deberse su núcleo originario al primer arzobispo compostelano, quien lo construyó en torno a 1120, cuando al ser nombrado arzobispo no consideró adecuado el antiguo palacio a su rango ni al de los: «*reyes, cónsules y otros magnates que de diversas partes venían a la ciudad compostelana*»<sup>45</sup>. Don Juan Arias adosó a esta inicial edificación un magnífico palacio, signo de su poder espiritual y temporal<sup>46</sup>. Su modelo fueron los palacios episcopales de las principales diócesis francesas en los que no faltaba una capilla para su uso personal, ni una amplia sala de doble planta que servía para diferentes usos. Su fachada se alineaba con el hastial occidental catedralicio y completaba el conjunto una torre, expresión del poder temporal



Fig. 17.- Santiago de Compostela. Vista general del salón de la planta alta.  
(Archivo Ramón Yzquierdo Perrín).

del prelado. Quizá la referencia básica para don Juan Arias fue la actividad constructiva de Maurice de Sully, en París y, en particular, su episcopio.

De la actividad constructiva del arzobispo Arias interesa aquí el gran salón de la planta superior del palacio (Fig. 17). Amplio espacio de nave única que en su cabecera norte se articula en dos, mientras que el extremo sur se adosa a la torre norte de la fachada principal de la catedral. Se estima que pudo utilizarse tanto para usos religiosos: sínodos u otro tipo de reuniones, como para banquetes, hipótesis que respaldan las escenas labradas en las ménsulas, dispuestas a lo largo de los muros laterales y centro de la cabecera<sup>47</sup>, en las que cargan los arcos que articulan sus tramos y los nervios de sus bóvedas cuatrimpartitas. A las once ménsulas deben de agregarse los capiteles y ménsulas de las esquinas del salón, en los que cargan arcos de las bóvedas.

Los arcos y nervios de la cubierta del salón están moldurados con bocelos y medias cañas alternantes y la decoración aumenta hacia la cabecera norte. En ésta se labró una ornamentación excepcional en la que no faltan los festones de arquitos a lo largo de los nervios de las bóvedas; en sus claves abundan los motivos vegetales y su tamaño es mayor que el de las demás. Sin embargo, las claves más interesantes iconográficamente son las de los dos tramos inmediatos al extremo sur del salón al esculpirse ángeles astróforos, portadores del sol y de un creciente lunar que iluminan la tierra, pero de los que no tiene necesidad la Jerusalén celeste: «*La ciudad no necesita ni de sol ni de luna que la alumbren, porque la ilumina la gloria de Dios, y su lámpara es el cordero*»<sup>48</sup>. Los ángeles astróforos los introdujo el maestro Mateo y su taller en la cripta del Pórtico de la Gloria y en la clave del desaparecido arco central de su fachada. No extraña, pues, su

presencia ya que los maestros que construyeron este gran salón se habían formado en el taller de maestro Mateo y de sus seguidores. Es una obra gótica, pero sus iconografías y motivos ornamentales son deudores de ese gran taller compostelano que, a través de sus seguidores, permaneció activo hasta mediados del siglo XIII.

A pesar de su espléndida arquitectura y magnífico espacio el gran salón del palacio de Gelmírez se conoce, sobre todo, por los temas esculpidos en sus ménsulas, dispuestas a lo largo de los muros laterales, orientados al este y oeste; y en su cabecera norte. En ésta la iluminación era intensa por las grandes ventanas que en ella se abrían, de las que se conservan, ciegas y maltrechas, un par. El resto del salón tiene en su muro oriental rasgadas ventanas; en el occidental, se abren un par de puertas que quizá comunicaban con un balcón o estructura abierta al exterior que se perdió cuando se le adosó en siglos posteriores un nuevo cuerpo que forma la fachada del palacio a la plaza del Obradoiro.

Las ménsulas están preparadas para recibir, en el centro, un arco fajón de los que articulan los tramos y, a los lados, los nervios de las bóvedas cuatrimpartitas que los cubren. La situada en el centro del muro norte se considera la inicial y en ella se labró un clérigo que bendice el banquete; le acompañan dos siervos que portan una sopera y una vasija, apenas visible bajo el manto que tiene doblado sobre su brazo (Fig. 18). El centro de la ménsula, como en las demás, sobresale sobre los lados, como para enfatizar la mayor categoría de quienes se labran en él.

A lo largo de los muros laterales del gran salón, orientados al este y oeste, se disponen diez ménsulas, cinco en cada uno. Comienzo el recorrido por el extremo norte del muro occidental hacia el sur. En la primera, se representa a un personaje, que cubre su cabeza con un gorro, sentado tras una mesa con mantel. Lo asisten cuatro sirvientes; el de la izquierda porta una gran sopera; el de la derecha, con las manos veladas, presenta lo que, por la decoración geométrica de su superficie, parece una empanada. Ambos sirvientes están con una rodilla en tierra. Los otros dos, a los lados de la mesa, parecen niños. El de la izquierda, genuflexo le acerca un pan; el de la derecha, en pie, destapa una sopera. Se ha pensado que podría representar al que probaba los alimentos antes de servirlos a los comensales.

Entre esta ménsula y la siguiente existe como un armario o alacena ciega, practicada en el espesor del muro, cuya entrada tiene un magnífico dintel que se apoya en ménsulas decoradas con una hoja voluminosa de cuidada labra, al igual que la parte inferior y frontal del dintel. Los puntos de trépano y rosarios de perlas, junto con sus perfiles y volúmenes evidencia la ascendencia mateana de su autor.

La segunda ménsula de este muro reitera la composición general de la anterior. En el centro se ve a un personaje sentado tras la mesa cuyo mantel cuelga a su alrededor. Viste manto y un gorro en la cabeza que, hacia atrás, deja ver una melena corta. Rostro imberbe



Fig. 18.- Santiago de Compostela, ménsula del extremo norte del salón de la planta alta del Palacio de Gelmírez. Bendición del banquete. (Archivo Javier Ocaña).



Fig. 19.- Santiago de Compostela, ménsula del muro occidental del salón de la planta alta del Palacio de Gelmírez. Los centrales tocan un «organistrum» (Archivo Javier Ocaña).

girado hacia el sirviente, decapitado, que le acerca por la izquierda una amplia toalla extendida sobre la mesa para secarse las manos, lavadas con el aguamanil que otro criado le acerca por su derecha y también le ofrece otra toalla que cuelga de su hombro. Ambos sirvientes tienen aspecto infantil. En los extremos, dos sirvientes más se acercan, rodilla en tierra, y porta cada uno como una doble sopera que el de la derecha comienza a destapar.

En la tercera ménsula (Fig. 19) se dispone en el centro una pareja con ricos ropajes y coronas en sus cabezas que sostienen y hacen sonar un organistrum. Núñez<sup>49</sup>

identifica a estos dos reyes con David y el Nuevo David, «*reyes equilibradores de la antigua y nueva ley*». A su derecha, otro músico sentado, con las piernas cruzadas sostiene entre ellas la caja, de considerable tamaño, de una viola oval. Sus agujeros sonoros se abren en la parte alta y el puente es muy bajo. Con su mano derecha maneja el arco. El personaje de la izquierda no parece que portara ningún instrumento musical, aunque tiene los brazos rotos.

La cuarta ménsula presenta tres ángeles con las alas desplegadas que se adaptan a la forma cóncava del fondo (Fig. 20). Tras las cabezas se ven sus aureolas y cabellos ensortijados, según el modelo mateano. Ante sus cuerpos despliegan largas cartelas con epígrafes que cruzan ante el pecho. En la del ángel central, leyó López Ferreiro<sup>50</sup>: «*VIR FIDELIS/ CORONABITVR IN CELIS*»; en la de la derecha: «*QVOT TIBI NON VIS FIERI/ ALTERI NE FACIAS*»<sup>51</sup>. De la tercera cartela afirma el mismo historiador que: «*está tan gastada, que apenas puede leerse*». Núñez<sup>52</sup> interpreta estas reflexiones como: «*propuestas morales sobre la necesaria unión de la voluntad regia a las divisas del buen gobierno*».

En la siguiente ménsula, quinta y última del muro occidental, se vuelve a las escenas de banquete (Fig. 21). En el centro se sienta tras la mesa, cubierta por mantel que cuelga por sus bordes y deja ver por debajo los calzados pies de los comensales, una pareja coronada. Se cogen de la mano sobre la mesa y el personaje de la derecha coloca su otra mano encima de una hogaza de pan o empanada; su pareja tiene mutilado el brazo derecho que, posiblemente, doblaba sobre su pecho y tiene delante un plato con viandas, quizá trozos de carne. A la izquierda se representa a un ángel sentado, también con las alas desplegadas y ceñidas a la ménsula, con un libro abierto sobre las rodillas. Al otro lado, un soldado de rostro barbado, viste cota de malla, cubre la cabeza con un casco y se protege con un escudo. En su diestra lleva una espada, cuya hoja está rota, con la que se defendía de un gran cuadrúpedo, levantado sobre sus patas traseras, que apoya una de las delanteras sobre el escudo. Probablemente es el combate entre un oso y un soldado. El oso es símbolo del apetito carnal<sup>53</sup> por lo que la lucha con el soldado tendría una finalidad moralizante. Sin embargo, para el citado profesor Núñez<sup>54</sup> representa: «*La institución monárquica asociada a la imagen perfecta de sus poderes operatorios: fidelidad y justicia*».

A lo largo del muro occidental del gran salón superior del palacio arzobispal compostelano se abren dos puertas en los tramos cuarto y sexto. Pudieron comunicar con

una solana o espacio anejo, aunque en la actualidad dan a un estrecho pasillo al que se abren pequeñas dependencias y ventanas hacia la plaza del Obradoiro. Cómo fue la fachada del palacio medieval es una incógnita, pero obviamente tales puertas no se abrían al vacío. Hacia el salón presentan un arco de medio punto a paño con el muro; hacia el exterior, tienen organización de portada. La del cuarto tramo presenta un par de columnas acodilladas con capiteles de estilizadas hojas rematadas en pequeñas pomas; el izquierdo es casi de crochet; mientras el derecho, presenta unas hojas tan estilizadas que parecen cintas, algunos puntos trepanados generan cierto claroscuro. Los cimacios tienen, también, decoración vegetal y en ellos carga un arco abocelado con esbeltas hojas radiales en la chambrana. El tímpano, liso, descansa en mochetas con mancebos con mazas, posible insignia del señorío arzobispal.



Fig. 20.- Santiago de Compostela, ménsula del muro occidental del salón de la planta alta del Palacio de Gelmírez. Ángeles con filacterias ante sus cuerpos.

La puerta del sexto tramo es más sencilla y destacan las mochetas que sostienen su liso dintel, decoradas con ángeles sentados que extienden y cruzan ante el cuerpo cartelas anepígrafas. Otros ángeles con cartela o libro sin epígrafes se repiten en los ángulos del extremo sur del salón y en ellos cargan los arranques de la bóveda del último tramo. El ángel con el libro abierto está en el ángulo sureste; el que extiende una larga cartela ante su cuerpo, en el suroeste. En el extremo norte del salón desempeñan igual función dos capiteles-ménsula. El del ángulo nordeste, se ornamenta con dos dragones afrontados en cuyos cuerpos se entrelazan carnosas hojas con puntos trepanados que las dotan de especial relieve; el del noroeste, se decora con hojas y tallos entrelazados con profunda excavación en el eje de la pieza.

El muro oriental del gran salón tiene en su segundo tramo, -contado desde el extremo sur-, un arco de medio punto liso, a paño con el muro, por el que desemboca la estrecha escalera que bordea las estancias del palacio gelmiriano. Más adelante, en el quinto tramo, un hueco de mayores dimensiones y a una cota más alta que la del pavimento del salón gótico y, probablemente, posterior a la Edad Media, comunica con dependencias del actual palacio arzobispal. A ellas también se accede por una puerta abierta en el testero norte. Si en el muro occidental las rasgadas ventanas con derrame interior de los tramos tercero y quinto quedaron cegadas al construirse la fachada actual; en el oriental permanecen abiertas y alguna se amplió, aunque la mayor iluminación la proporcionaban los ventanales de la cabecera norte, parcialmente conservados. El recorrido por las ménsulas seguirá ahora la dirección contraria al muro occidental, es decir, lo inicio por la ménsula más próxima al extremo sur para seguir hacia el norte.

La sexta ménsula reitera los músicos que amenizan el banquete. En el centro se labró un personaje barbado que toca su cabeza con una corona y viste túnica y manto. Con su mano izquierda sostiene el largo cuello de una redoma cuya panza, recubierta como por escamas, toca con los dedos medio e índice de la derecha. Le acompañan otros dos músicos, imberbes, sin corona, ni túnica. El de la izquierda sostiene una fidula oval; el de la derecha, tañe un salterio.



Fig. 21.- Santiago de Compostela, ménsula del salón de la planta alta del Palacio de Gelmírez. Escena del banquete y lucha con un oso. (Archivo Javier Ocaña).

En la ménsula siguiente se representan cuatro músicos. Los dos del centro, con coronas en sus cabezas, sostienen violas. El de la izquierda, la tiene sobre las rodillas; el de la derecha, tañe una fidula vertical con forma parecida a un laúd, sin agujeros sonoros y aunque tiene cuatro clavijas sus cuerdas son cinco. Es para los lutieres: «uno de los instrumentos más misteriosos presentes en el Palacio de Gelmírez».<sup>55</sup>

La octava ménsula vuelve a presentar en el centro a la pareja sentada con coronas en sus cabezas. El situado a la izquierda tiene roto el brazo izquierdo y con la mano derecha sujeta un puñal junto a su pecho con la punta hacia arriba. Su compañero tiene mutilado el brazo derecho con el que, quizá, sostenía un puñal más corto y en similar colocación; el otro brazo lo descansa sobre el muslo y la mano encima de la rodilla. Los sirvientes de los extremos tienen en sus manos diferentes objetos: el de la derecha sostiene un instrumento musical infrecuente: una guinterna o citola<sup>56</sup>; el de la izquierda, sostiene con la mano de este lado una superposición de elementos circulares cuyo diámetro aumenta hacia arriba; el superior tiene su superficie gallonada y toca su borde con el dedo índice de la mano derecha.

En la ménsula siguiente, la novena, continúa la representación de músicos, ahora con aspecto de niños en pie que tocan tres instrumentos diferentes. De izquierda a derecha hacen sonar: una viola oval que apoya sobre el pecho; el del centro, un arpa<sup>57</sup>; el de la derecha, una doble flauta. Mientras los dos primeros miran hacia el tercero, éste se vuelve hacia ellos. Semejan formar un grupo que interpreta una melodía. En la iconografía compostelana medieval es novedad la doble flauta que no aparece entre los instrumentos de los Ancianos del Pórtico de la Gloria.

La serie de personajes de diferentes edades y rango social, a juzgar por sus ropas, colocación y complementos como las coronas que a veces ciñen sus cabezas, revela la importancia que la música tenía en este singular banquete. Destaca también la diversidad



Fig. 22.- Santiago de Compostela, ménsula del salón de la planta alta del Palacio de Gelmírez. Escena del banquete. (Archivo Javier Ocaña).

de instrumentos que se utilizan, algunos inusuales en la iconografía gallega. En época medieval la música solía correr a cargo de juglares que con sus músicas y otras actuaciones alegraban y entretenían tanto al pueblo como a los poderosos, como es el caso de los esculpidos en estas ménsulas. No obstante, eran acremente criticados y, paradójicamente, sus actuaciones despertaban recelo, sobre todo entre los eclesiásticos, aunque esto no era obstáculo para que fuesen habituales en los palacios episcopales<sup>58</sup>, como evidencian estas imágenes del salón del palacio de Gelmírez.

En la última ménsula, la décima, se retoman las escenas de banquete (Fig. 22). Detrás de la mesa se sienta una pareja, hombre y mujer, de aspecto juvenil, vestidos con manto similar a los de otras figuras. El situado a la derecha cubre su cabeza con un gorro que deja ver a los lados de la cabeza el cabello que forma como un bucle que se prolonga hacia atrás; el otro personaje, está descubierto y su cabello presenta rizos en línea con los habituales en las figuras del taller de maestro Mateo. Delante de la figura de la derecha han colocado un cóncavo plato, de pie elevado, cuyo perímetro coincide con el de la empanada que contiene, adornada con rulos de masa que forman una composición geométrica, el borde presenta el trenzado que la cierra. El comensal coloca sus manos sobre el borde como si se dispusiera a cogerla. Es curioso advertir que la forma y decoración de la empanadala mantienen hoy, como a mediados del siglo XIII, las elaboradas de manera artesana. El otro comensal tiene ante sí un plato cóncavo, también con pie alto, cubierto por una tapa semiesférica con asa en su remate que levanta para iniciar el banquete. Como en otras ménsulas en los laterales se encuentran dos jóvenes sirvientes arrodillados. El de la izquierda, sostiene una pila de cuatro tortas; el del otro lado, agarra con sus manos un cántaro, presumiblemente, de vino.

Desde una perspectiva estilística las piezas labradas de este espléndido salón del palacio arzobispal medieval, tanto sus ménsulas, como los capiteles de los ángulos, puertas, ventanas y huecos son deudoras de los postulados derivados del taller de maestro Mateo que en los años centrales del siglo XIII llega a su fin en el arte de Galicia. En su ejecución intervinieron diferentes maestros como constata un análisis de sus elementos, y de su comparación con los restos de otra de las grandes construcciones impulsadas por el arzobispo don Juan Arias: el claustro medieval de la catedral compostelana<sup>59</sup>.

La interpretación de las escenas representadas en las ménsulas ha generado diversas opiniones y lecturas. La primera se debe a López Ferreiro<sup>60</sup>, para quien el salón era el: «refectorio arzobispal, en el que en ciertas solemnidades se celebraba el banquete de rito», cuando, por ejemplo, acudían a Santiago los reyes u otros personajes a los que el prelado, como señor de la ciudad, recibía y agasajaba según su rango. Esta consideración de salón para festejos ocasional es la que recogió Lampérez<sup>61</sup>, al considerar que: «*las ménsulas son la completa representación de una fiesta medioeval, a la que concurren Reyes y personajes de nota; bendición de la concurrencia y de las viandas, preparación del servicio, lavatorio de manos, comida, lecturas mientras se come, y divertimientos de música y de juglares después. Y para que con los goces materiales no se den al olvido nuestro alto fin espiritual ni nuestros deberes con el prójimo, los ángeles recuerdan al concurso los principios de fe y de caridad*». Unos años después el mismo autor<sup>62</sup> resumió su opinión sobre las ménsulas: «*representan historias de la vida civil (banquetes, fiestas palatinas) del siglo XIII, con una verdad de expresión y una riqueza de detalles, maravillosas*». Sánchez Rivera<sup>63</sup> recogió la valoración de Lampérez, aunque sin citar su procedencia.

Sánchez Cantón<sup>64</sup> pensaba que quizá podría tratarse del banquete nupcial del rey Alfonso IX de León, pero su celebración era muy anterior y la separación de los cónyuges por decisión papal no parece que propiciara tal recordatorio y menos en una dependencia episcopal. Tampoco parece coherente que se conmemorara la visita de Fernando III y Beatriz de Suabia, sobre todo si se considera que sus primeras decisiones respecto al señorío del prelado compostelano no fueron proclives a sus aspiraciones.

Más acertada parece la propuesta del profesor Moralejo<sup>65</sup> para quien: «*el tono secular del programa figurativo es... sólo aparente. A la presencia profana de comensales y juglares se añade la de otros músicos inspirados en los Ancianos apocalípticos del Pórtico, y es a un ángel a quien se confía la lectura edificante que acompaña la refección. Sendas inscripciones... introducen máximas morales... La clave del programa ha de encontrarse en la figura del clérigo que bendice las viandas... En sus palabras, confiadas a una cartela hoy borrada, no habría de faltar la referencia al «banquete celestial»... estableciendo así una correlación entre los planos sacro y profano en que se despliega el programa... las imágenes se presentan como expresión de la trascendencia de los actos y realidades materiales cotidianas. Los convites terrenales son ocasión para evocar el ágape celeste, y la música de juglares y trovadores... se trasciende en la que acompaña las místicas bodas del Cordero*». Esta interpretación logra que la presencia de los ángeles astróforos en dos claves de las bóvedas quede justificada.

La más reciente lectura iconográfica de este complejo programa se contiene en la monografía que le dedicó el profesor Núñez<sup>66</sup>. Para él: «*es parte de un universo teórico que se convierte en referente de los principios más elevados del existir, como también de un contenido teológico-político cuyos datos doctrinales atienden a lo que habrá de ser*

*la correspondencia de los reyes con la obra de Cristo en la tierra: su Iglesia, planteamientos que recoge la Partida II del rey sabio, obra contemporánea de estas ménsulas, que se apoyaba, entre otros tratados, en el Setenario. Es decir, que la idea básica expuesta en los soportes del salón episcopal compostelano era que: «los reyes están obligados a asumir las leyes de la Iglesia, puesto que así lo exige la sociedad cristiana».*

## NOTAS

<sup>1</sup> Porras Gil, M<sup>a</sup>.C.- De Bruselas a Toledo. El viaje de los archiduques Felipe y Juana. Madrid, 2015. Pp. 191 y ss. Lacarra, J.M<sup>a</sup>. -Apetitos medievales. «El centenario de José M<sup>a</sup>. Lacarra. 1907-2007. Obra dispersa II. 1945-1950». Gobierno de Navarra, 2008. Pp. 253-258. Ladero Quesada, M.A.- Las fiestas en la cultura medieval. Barcelona, 2004. Pp. 151 y ss.

<sup>2</sup> Londres, British Library. Ms. Add. 14326. Citado por: Herbers, K. y Plötz, R. -Caminaron a Santiago. Relatos de peregrinaciones al «fin del mundo». Xunta de Galicia, 1998. Pp. 81-94. Versión española del texto conservado en la British Library: Anónimo.- Viaje de España. (1446-8). Traducido directamente del alemán por E.G.R. (Emilia Gayangos de Riaño). Madrid, 1883. Véase en particular la página XIII.

<sup>3</sup> López Ferreiro, A.- Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago. T. VII. Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central. Santiago, 1904. Pp. 168-188. Cebrían Franco, J.J.- Obispos de Iria y arzobispos de Santiago de Compostela. Instituto Teológico Compostelano, 1997. Pp. 155-158.

<sup>4</sup> Anónimo.- Viaje de España. (1446-8). Edic. y P. cits. <sup>5</sup>Jn. 2, 1-6.

<sup>6</sup>Mt. 26, 20-29. Mc. 14, 12-25. Lc. 22, 14-35 y Jn. 13, 18-26.

<sup>7</sup>Crippa, M<sup>a</sup>.A. y Zibawi, M.- L'art paléochrétien. Zodiaque. La Pierre-qui-Vire, 1998. Pp. 95 y 97.

Baudry, G.-H.- Les symboles du christianisme ancien. I-VII siècle. Éditions du Cerf, 2009. Pp. 201-204.

<sup>8</sup>Lévis-Godechot, N.- La Bible de Chartres. Zodiaque. La Pierre-qui-Vire. 1994. P. 82. y pl. 37.

<sup>9</sup>Réau, L.- Iconografía del arte cristiano. Introducción general. Ediciones del Serbal. Barcelona, 2000. Pp. 101-102. Duchet-Suchaux, G.; Pastoureau, M.- La Bible et les Saints. Guide iconographique. Flammarion. Paris, 1994. Pp. 286-287.

<sup>10</sup>Mâle, É.- L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France. Librairie Armand Colin. Paris, 1924. Pp. 110-112.

<sup>11</sup> Según Fariña Busto uno de los relieves de un retablo gótico tallado en madera, hoy en la capilla de santo Tomás, inmediata a la iglesia de santa Mariña de Augas Santas, -Allariz, Ourense-, representa la escena de la conversión del agua en vino en las bodas de Caná, interpretación dudosa ya que sólo se ve a unos criados que llenan un gran barril ante un rey con corona y espada en sus manos. Fariña Busto, F.- Santa Mariña de Augas Santas. Guías do Patrimonio Cultural/ 7. Grupo Marcelo Macías. Ourense, 2002. P. 108. Vila da Vila, M.- La iglesia románica de Cambre. Pp. 105-116. La Coruña, 1986.

<sup>12</sup> Mt. 14. 3-11; Mc. 6. 17-28. Lc. 3. 19-20. Vorágine, J. A.- Legenda aurea. Edic. de Graesse,

- Dr. Th. Dresde, 1846. Pp. 566-575. Edic. española: Vorágine, S. de la. - La leyenda dorada. T. 2. Traducción de Fr. José Manuel Macías. Madrid, 1982. Pp. 547-555. Cardinali, A.- *Voz Giovanni*. V. *Iconografía*. «Bibliotheca Sanctorum». V. VI. Roma, 1965. Cs. 616-624. Duchet-Suchaux, G. y Pastoreau, M.- La Bible et les saints. Paris, 1994. Pp. 192-193. Réau, L.- Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. T. 1. V. 1. Barcelona, 1996. Pp. 509-518.
- <sup>13</sup>Codex Sinopensis Fol. 10v. Biblioteca Nacional de Francia. Paris. Supplement Grec. 1286. Omont, H.- *Manuscrit grec de l'Évangile selon saint Mathieu en lettres onciales d'or sur parchemin pour prére cemma acquis pour la Bibliothèque Nationale*. «Journal des Savants». Mayo, 1900. Pp. 279-285. Ídem.- *Peintures d'un manuscrit grec de l'Évangile de saint Mathieu, copié en onciales d'or sur parchemin pourpré, et récemment acquis pour la Bibliothèque Nationale*. «Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot». T. 7. Fasc. 2. 1900. Pp. 175-186. Ídem.- *Notice sur un très ancien manuscrit grec de l'évangile de saint Matthieu, en onciales d'or sur parchemin pourpré et orné de miniatures. (Nº. 1286 du supplément grec)*. «Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres». T. 36, 2ª parte. Paris, 1901. Pp. 599-675.
- <sup>14</sup>Omont, H.- *Peintures d'un manuscrit grec...* cit. «Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot». T. 7, fac. 2 cit. Pp. 177-179.
- <sup>15</sup> Decker, H.- El arte románico en Italia. Barcelona, 1969. Pp. 93-94 y láms. 258-260
- <sup>16</sup>Adamski, H.J.- Christussäule im Dom zu Hildesheim. Hildesheim, 1979. Pp. 42-47. [https://www.dom-hildesheim.de/de/content/christuss%C3%A4ule-bernwards%C3%A4ule..yhttp://www.raymond-faure.com/Hildesheim/Hildesheimer\\_Dom\\_Christussaeule.html](https://www.dom-hildesheim.de/de/content/christuss%C3%A4ule-bernwards%C3%A4ule..yhttp://www.raymond-faure.com/Hildesheim/Hildesheimer_Dom_Christussaeule.html). Consultadas el 26-IV-2021.
- <sup>17</sup>Adamski, H.J.- Christussäule im Dom zu Hildesheim cit. Pp. 42-44 y 46. Al final de la publicación, s.p., véase el dibujo de las escenas.
- <sup>18</sup>José Villa-Amil y Castro fue quien primero se interesó por san Martín de Mondoñedo y sus capiteles. Villa-Amil y Castro, J.- *San Martín de Mondoñedo, (antigua catedral)*. «Galicia Diplomática». Año III, nº. 10 y 14. Santiago, 11 de marzo y 8 de abril de 1888. Pp. 73-76 y 108. En la página 76 incluye un esquemático y expresivo dibujo en el que desarrolla las tres caras del capitel. Ídem.- Iglesias gallegas de la Edad Media. Madrid, 1904. P. 58, repite, más simplificado, el esquema compositivo del capitel con la degollación del Bautista. Regal, B.- *Les premiers pas du roman*. *San Martín de Mondoñedo*. «Galice romane». Zodiaque. La Pierre-qui-Vire, 1973. P. 59 y fig. 9. Yzquierdo Perrín, R.- De Arte et Architectura: San Martín de Mondoñedo. Lugo, 1994. Pp. 46-47. Ídem.- *Aspectos de la vida cotidiana en el románico y gótico de Galicia*. «Arte y vida cotidiana en la época medieval». Coord. Lacarra Ducay, Mª. del C. Institución Fernando el Católico. C.S.I.C. Zaragoza, 2008. Pp. 137-138. Castiñeiras López, J.- Reforma y tradición en el románico gallego. Los ejemplos de Rebordans y Mondoñedo. Universidad de León, 2020. Pp. 183-196.
- <sup>19</sup>Yzquierdo Perrín, R.- Galicia. Arte Medieval I. T. X. A Coruña, 1993. Pp. 187-190. Ídem. - *Aproximación a algunos capiteles de san Bartolomé de Rebordans*. «Fitui 2014. Exposición filatélica y coleccionismo». Tui, 2014. Pp. 37-41, en especial pp. 39-40. Iglesias Almeida, E.- *La iglesia y monasterio de san Bartolomé de Rebordans*. «Boletín de estudios del Seminario «Fontán Sarmiento»» Nº. 17. Santiago, 1996. Pp. 91-104, en particular pp. 94-95 y 100, fig. 3. Ídem.- Guía monumental y artística de Tui. Tui, 2003. Pp. 47-58, en particular pp. 55-56. Castiñeiras López, J.- Reforma y tradición en el románico gallego cit. Pp. 289-291.
- <sup>20</sup> Villa-Amil y Castro, J.- *San Martín de Mondoñedo, (antigua catedral)*. «Galicia Diplomática». Año III, nº. 14 cit. Pp. 108-109. En esta página véase el esquemático dibujo que desarrolla la representación existente en las tres caras del capitel. Regal, B.- *Les premiers pas du roman*. *San Martín de Mondoñedo*. «Galice romane» cit. Pp. 58-59 y pl. 10. Yzquierdo Perrín, R.- De Arte et Architectura: San Martín de Mondoñedo cit. Pp. 47-48. Ídem.- *Escenas de juglaría en el románico de Galicia*. «La vida cotidiana en la España Medieval». Actas del VI curso de cultura medieval. Aguilar de Campoo. Septiembre de 1994. Madrid, 1998. P. 139. Castiñeiras López, J.- Reforma y tradición en el románico gallego cit. Pp. 196-202.
- <sup>21</sup>Lc. 16. 19-21. Réau, L.- Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. T. I V.2. Barcelona, 1996. Pp. 363-374.
- <sup>22</sup> Besteiro, B.- *As pinturas murais da Catedral de san Martiño de Mondoñedo*. *Foz. (Lugo)*. Estudios Mindonienses. Nº. 25. Mondoñedo-Ferrol, 2009. Pp. 79-102. Castiñeiras González, M.A.- *San Martiño de Mondoñedo: un edificio singular da arte medieval galega. A propósito do descubrimento dun ciclo pictórico do século XII*. «Rudesindus. San Rosendo. O seu tempo e o seu legado». Congreso internacional, 2007. Xunta de Galicia. Consellería de Innovación e Industria, 2009. P. 60.
- <sup>23</sup> Mt. 26. 17-19. Mc. 14. 12-15. Lc. 22. 7-12.

- <sup>24</sup> Mt. 26. 26-29. Lc. 22. 19-20. Réau, L.- Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. T. I V.2 Cit. Pp. 426 y ss.
- <sup>25</sup> Marcone, A.- L'Editto di Milano: Dalle persecuzioni allá tolleranza. «L'Editto di Milano e il tempo della tolleranza. Constantino 313 d.C.» Milano, 2012. Pp. 42-47.
- <sup>26</sup> Yzquierdo Perrín, R.- La catedral de Lugo: consideraciones sobre su construcción. «Abrente». N.º. 21-22. La Coruña, 1989-1990. Pp. 7 y ss., en particular pp. 15-23. Ídem. - Catedral de Lugo. «Las catedrales de Galicia». Yzquierdo Perrín, R. (coord.). León, 2005. Pp. 105-139, en particular pp. 113-116.
- <sup>27</sup> Vázquez Saco, F.- La catedral de Lugo. Bibliófilos Gallegos. Colección Obradoiro VII. Santiago, 1953. Pp. 23- 25. López Valcárcel, A.- La Catedral de Lugo. Lugo, 1993. S. p. (de estar paginado este folleto sería la p. 6). Su traducción, según Otero Piñeyro Maseda, P.S.- La catedral de Lugo. Guía histórico-artística. Lugo, 2005, P. 17, puede ser: «El discípulo del Señor, en plácido descanso, mientras estaba cenando, contempló las delicias celestiales». Para López Valcárcel la representación plasma el momento en el que Cristo anuncia a los apóstoles que uno de ellos va a traicionarle y, sin que lleguen a entenderlo, da el bocado a Judas. Se basa, pues, en Jn. 13. 22-25,
- <sup>28</sup> Gallego de Miguel, A.- El arte del hierro en Galicia. C.S.I.C. Madrid, 1963. Pp. 23-25.
- <sup>29</sup> Villamil y Castro, J.- La catedral de Mondoñedo, su historia y descripción. Madrid, 1865. Llampérez y Romea, V., Soraluze Blond, J.R. e Yzquierdo Perrín, R.- La catedral de Mondoñedo. Universidad da Coruña, 1995. Yzquierdo Perrín, R.- Las catedrales de la diócesis de Mondoñedo en la Edad Media. «El legado cultural de la iglesia mindoniense». I Congreso do Patrimonio da Diócesis de Mondoñedo. Recuero Astray, M; Díez Platas, F. y Monterroso Montero, J.M. (Edts). A Coruña, 2000. Pp. 133-145. Cal Pardo, E.- La catedral de Mondoñedo. Historia. Lugo, 2002. Ídem. - La catedral de la Asunción de Mondoñedo. «Las catedrales de Galicia» cit. Pp. 205-231.
- <sup>30</sup> Castro Fernández, C.- Estudio iconográfico y estilístico de los capiteles de la catedral de Mondoñedo. Lugo, 1993.
- <sup>31</sup> Castro Fernández, C.- Estudio iconográfico y estilístico de los capiteles de la catedral de Mondoñedo cit. Pp.31-33.
- <sup>32</sup> Cal Pardo, E.- La catedral de Mondoñedo. Historia. Cit. P. 49. Ídem. - La catedral de la Asunción de Mondoñedo. «Las catedrales de Galicia» Cit. P. 224.
- <sup>33</sup> Cal Pardo, E.- La catedral de Mondoñedo. Historia. Cit. Pp. 52-53. Ídem. - La catedral de la Asunción de Mondoñedo. «Las catedrales de Galicia» Cit. P. 224.
- <sup>34</sup> Fernández-Gago Varela, C.- San Julián de Moraime. «Abrente». N.º. 10. La Coruña, 1978. Pp. 29-32 y foto 2. Sousa, J.- La portada meridional de la iglesia de San Julián de Moraime: estudio iconográfico. «Brigantium». Boletín do Museo Arqueolóxico e Histórico de A Coruña. V. 4. A Coruña, 1983. Pp. 143-154. Yzquierdo Perrín, R.- Galicia. Arte. T. X. Arte Medieval I. A Coruña, 1993. Pp. 451-456. Ferrín González, J.R.- Arquitectura románica en la «Costa da Morte». De Fisterra a Cabo Vilán. Diputación Provincial de A Coruña. A Coruña, 1999. Pp. 33-63, para la puerta sur pp. 54-61. Franco Taboada, J.A. y Tarrío Carrodegua, S.B. (dirs). Igrexas dos mosteiros e conventos de Galicia. Descripción gráfica das declaradas monumento. Departamento de Representación e Teoría Arquitectónica. Xunta de Galicia, 2009. Pp. 56-63.
- <sup>35</sup> El siete «es un número particularmente augusto que se obtiene sumando 3, cifra impar de la Trinidad divina, y 4, cifra par del mundo compuesto de 4 elementos» con un rico y variado significado. Véase: Réau, L.- Iconografía del arte cristiano. Introducción general cit. Pp. 86-87.
- <sup>36</sup> Vázquez Núñez, A.- La arquitectura cristiana en la provincia de Orense durante el período medioeval. Orense, 1894. Pp. 47-49. Lorenzo Fernández, J.- El fondo del monasterio de San Salvador de Celanova en el Archivo Histórico Nacional. «Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense». T. XIII, fasc. IV. Orense, julio-diciembre, 1942. P. 212. González Sologaistúa, B.- Por tierras de Galicia. Monterrey y el Camino de Santiago, Madrid, 1944. Pp. 48-51. Taboada, J.- Monterrey: Resumen histórico y arqueológico. «Boletín del Museo Arqueológico Provincial de Orense». T. III. Orense, 1947. Pp. 41-43.
- <sup>37</sup> Sánchez Belda, L.- Documentos reales de la Edad Media referentes a Galicia. Catálogo de los conservados en la Sección de Clero del A.H.N. Madrid, 1953. Docs. 796 y 916. Pp. 346 y 391, respectivamente.
- <sup>38</sup> Fernández Somoza, G.- El retablo pétreo de Santa María de Monterrei. Grupo Francisco de Moure. Ourense, 2000. Pp. 22-24.
- <sup>39</sup> Mt. 26, 17; Mc. 14, 12; Lc. 22, 7-8.
- <sup>40</sup> Charbonneau-Lassay, L.- El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media. V. I. 2ª edic. Barcelona, 1997. Pp. 157-172. Voragine, S. de la.- La Leyenda Dorada. Edic. española cit. V. II. Pp. 948-951.
- <sup>41</sup> Charbonneau-Lassay, L.- El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media. Cit. V. II. Pp. 692-696 y 706-713.
- <sup>42</sup> En la importante colección de alabastros de Jaime Trigo el único relieve de la Santa Cena que posee se ha fechado a finales del siglo XIX y copia

- la composición de la de Leonardo. López Vázquez, J.M.B.- *La colección de alabastros de iconografía cristiana de Jaime Trigo*, en «El alabastro a través del tiempo. Colección Jaime Trigo». A Coruña, 2008. P. 234.
- <sup>43</sup> López Ferreiro, A.- Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago. T. V. Santiago, 1902. Pp. 121 y ss., en particular pp. 196-203. Cebrián Franco, J.J.- Obispos de Iria y arzobispos de Santiago de Compostela. Instituto Teológico Compostelano. Agencia gráfica, 1997. Pp. 115-118.
- <sup>44</sup> Lampérez y Romea, V.- *El antiguo palacio episcopal de Santiago de Compostela*. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. T. XXI. Madrid, 1913. Pp. 17-36. Yzquierdo Perrín, R.- *El arte protogótico*. Yzquierdo Perrín, R. y Manso Porto, C.- Galicia. Arte. T. XI. Arte medieval II. A Coruña, 1996. Pp. 191-203. Yzquierdo Perrín, R.- *Los palacios arzobispales de Santiago en la Historia y el Arte*. «Instrumentos de corda medievals». Lugo, 2000. Pp. 20-89. Singul, F. y Domínguez Román, B.- Palacio de Gelmírez. Xunta de Galicia, 2001.
- <sup>45</sup> *Historia Compostelana*. Edición latina: Flórez, H.- España Sagrada. T. XX. Madrid, 1765. Pp. 307-308. Ediciones españolas: Suárez, M. y Campelo, J. Santiago, 1950. Pp. 287-288. Falque Rey, E. Madrid, 1994. Pp. 345-346.
- <sup>46</sup> Erlande-Brandenburg, A.- *La catedral*. Madrid, 1993. Pp. 249-250.
- <sup>47</sup> Núñez Rodríguez, M.- El refectorio del palacio de Gelmírez. El espejo moral de un espacio para yantar. Consorcio de Santiago, 1996.
- <sup>48</sup> Ap. 21. 23.
- <sup>49</sup> Núñez Rodríguez, M.- El refectorio del palacio de Gelmírez cit. Fig. 7, p. 129
- <sup>50</sup> López Ferreiro, A.- *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago*. T. V. Santiago, 1902. P. 201 y nota 1 de la misma página. Su lectura fue publicada por otros autores, entre ellos: Yzquierdo Perrín, R.- *Los palacios arzobispales de Santiago en la Historia y el Arte*. «Instrumentos de corda medievals» cit. Pp. 42 y 43. Singul Lorenzo, F.- Palacio de Gelmírez. Santiago de Compostela. Xacobeo, 2001. P. 35.
- <sup>51</sup> La traducción castellana es: «El varón fiel será coronado en el cielo», en la segunda: «Lo que no quieras para ti no se lo hagas a otro».
- <sup>52</sup> Núñez Rodríguez, M.- El refectorio del palacio de Gelmírez cit. Fig. 8, p. 130.
- <sup>53</sup> Réau, L.- Iconografía del arte cristiano. Introducción general cit. P. 159.
- <sup>54</sup> Núñez Rodríguez, M.- El refectorio del palacio de Gelmírez cit. Fig. 9, p. 130.
- <sup>55</sup> Luengo, F.- *Os instrumentos musicais na Compostela medieval*. «Instrumentos de corda medievals». Lugo, 2000. Pp. 178-179. Pérez Díaz, L. (coord).- Reconstrucción e investigación. Instrumentos de corda medievals. Lugo, 1994. P. 16.
- <sup>56</sup> Pérez Díaz, L. (coord).- Reconstrucción e investigación. Cit. P. 14.
- <sup>57</sup> Luengo, F.- *Os instrumentos musicais na Compostela medieval*. «Instrumentos de corda medievals». Cit. Pp. 178-181.
- <sup>58</sup> Menéndez Pidal, R.- Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España. Madrid, 1924. Yzquierdo Perrín, R.- *Escenas de juglaría en el románico de Galicia*. «La vida cotidiana en la España medieval». Actas del VI Congreso de Cultura Medieval. Aguilar de Campoo. Palencia, 1994. Madrid, 1998. Pp. 127 y ss. Ídem. - *Aspectos de la vida cotidiana en el románico y gótico de Galicia*. «Arte y vida cotidiana en la época medieval». Lacarra Ducay, M<sup>a</sup>. Del C. (coord.). Zaragoza, 2008. Pp. 133 y ss.
- <sup>59</sup> Yzquierdo Perrín, R.- *Aproximación al estudio del claustro medieval de la catedral de Santiago*. «Boletín de Estudios del Seminario Fontán Sarmiento». Santiago. Año 11, n<sup>o</sup> 10. 1989. Pp. 15-42. Ídem - *Empresas artísticas compostelanas durante el episcopado de don Juan Arias*. Ídem.- *El muro sur de la catedral de Santiago y sus edificaciones anejas*. En: Yzquierdo Peiró, R. (coord.).- «La Catedral de los Caminos. Estudios sobre Arte e Historia». Fundación Catedral de Santiago. A Coruña, 2020. Pp. 397-423. Yzquierdo Perrín, R. y Manso Porto, C.- Galicia. Arte. T. XI. Arte medieval II. A Coruña, 1996. Pp. 185-188.
- <sup>60</sup> López Ferreiro, A.- *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. T. V cit. Pp. 200-201.
- <sup>61</sup> Lampérez y Romea, V.- *El antiguo Palacio Episcopal de Santiago de Compostela*. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». T. XXI.cit. Pp. 29-30.
- <sup>62</sup> Lampérez y Romea, V.- *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*. Madrid, 1922. Edic. facsímil, Madrid, 1993. T. I. P. 525.
- <sup>63</sup> Sánchez Rivera, C. (Diego de Muros).- *Notas compostelanas. Historia, tradiciones, leyendas, miscelánea*. Santiago, s.a. P. 36.
- <sup>64</sup> Citado por Filgueira Valverde, J.- Santiago de Compostela. Guía de sus monumentos e itinerarios. Santiago, 1950. P. 85.
- <sup>65</sup> Moralejo Álvarez, S.- *Refectorio del Palacio Arzobispal*. «O Pórtico da Gloria e o seu Tempo. Catálogo da exposición». Santiago, 1988. Pp. 51 y 182, respectivamente versiones en gallego y español.
- <sup>66</sup> Núñez Rodríguez, M.- El refectorio del Palacio de Gelmírez. Cit.