

La iglesia de San Pedro de Rates (Póvoa de Varzim): algunas cuestiones iconográficas

CARLOS SASTRE VÁZQUEZ*

Sumario

El autor propone una lectura iconográfica con tres temas (Eucaristía, Tipología y Final de los Tiempos) que se ensamblan en un culto discurso, propio de una comunidad vinculada a Cluny.

Abstract

The author proposes an iconographic reading with three main topics (Eucharist, Typology, and the End of Times), connected in a learned discourse appropriate for a community associated with Cluny.

*Le temple [...] comme une châsse énorme, où dort le moyen âge.
É. Verhaeren*

En el pueblo de Rates, perteneciente al municipio portugués de Póvoa de Varzim, archidiócesis de Braga, se encuentra una interesante iglesia románica dedicada a San Pedro, monumento nacional desde 1910 (Fig. 1)¹. Desgraciadamente, una excesiva restauración llevada a cabo en la primera mitad del siglo XX bajo la dirección del arquitecto Rogério de Azevedo, nos ha privado de algunos elementos -torre gótica, bóveda del último tramo de la nave lateral sur, pinturas murales- que, aunque no pertenecían al



Fig. 1. S. Pedro de Rates desde el sureste.

* Carlos Sastre Vázquez es doctor en Historia del Arte. Ha publicado trabajos sobre arte medieval y Renacimiento en diversas revistas especializadas.

conjunto original, habían llegado a formar parte del devenir histórico del edificio, hoy aislado de modo algo artificial en medio de una plaza². Por otra parte, algunas irregularidades plantean problemas acerca de su historia constructiva³. Aún así, el historiador portugués C. A. Ferreira de Almeida cree posible distinguir en ella tres etapas: durante la primera se realizaría la cabecera y la portada norte, con una cronología en el primer cuarto del s. XII; en una segunda fase se acomete el grueso de la obra, finalizándose el crucero, con



Fig. 2. Rates. Vista de la nave central.

su portada sur, «e definem-se os muros exteriores do corpo da igreja como o portal axial que se realiza em boa parte»; nos hallamos ahora en la segunda mitad de la misma centuria. Por fin, la última etapa, ya muy de finales del XII o comienzos del XIII, supone una desvirtuación del ambicioso proyecto inicial, posiblemente por falta de financiación: se abandona el abovedamiento a cambio de una cubierta de madera, se reaprovechan en dos arcos formeros piezas esculpidas para la portada de Occidente, y se modifican las ventanas de la nave central⁴. Aunque no comparto punto por punto el análisis de Ferreira de Almeida, en cualquier caso su periodización permite afirmar la contemporaneidad de las piezas escultóricas cuya iconografía pretendo analizar en el presente trabajo.

1. LA PORTADA SUR:

MAIESTAS AGNI (Fig. 3)

En origen, esta puerta daba al claustro, por lo que su iconografía estaría reservada para los monjes y visitantes de cierta alcurnia. En su tímpano campa el *Agnus Dei*, identificado mediante una inscripción próxima a sus cuartos delanteros. La figura está enmarcada por una arquivolta de diez lóbulos y flanqueada por el Tetramorfos, repartido en los salmeres de ambas arquivoltas, aunque en un estado de desgaste que lo hace poco reconocible, siendo la figura de Mateo la mejor conservada; porta este Evangelista una filacteria en su mano izquierda mientras con la diestra señala al Cordero, invitando al fiel a sumarse a esta visión celestial, claramente significada mediante la cenefa de nubes, recurso frecuente en las miniaturas alusivas a visiones. Un motivo casi idéntico puede verse en el folio 85v del Salterio de San Luis, obra de mediados del siglo XIII⁵.

De sus cuatro columnas, las dos exteriores se apoyan en sendos leones que sujetan presas entre sus garras. El de la derecha ha capturado a un animal (¿una liebre?) al que ya ha comenzado a devorar. Su compañero tiene cautivo a un hombre, y vuelve amenazante sus fauces hacia el que en el templo entra.

Como se ha señalado en más de una ocasión, el tema de los leones soportando columnas en las puertas de las iglesias es frecuente en monumentos del románico italiano y francés⁶. Su función y significado puede variar en virtud del contexto en el que se inscriban. En algunos casos se asocian a prácticas judiciales realizadas a la puerta del templo. De hecho, se conservan documentos medievales de impartición de sentencias «inter leones», posiblemente como alusión al trono del Rey Salomón (Re, 10, 18-20)⁷. Teniendo en cuenta que, como se comentó, la puerta era claustral, no parece pertinente tal posibilidad. Dejo por ahora esta cuestión.

La imagen del *Agnus Dei* -frecuente en el románico portugués, especialmente en la archidiócesis de Braga- es entendida por algunos historiadores de aquel país en su dimensión apotropaica⁸. Creo, sin embargo, que el significado es en Rates claramente eucarístico. La clave de esta lectura la proporciona la arquivolta interior, que presenta la ya mencionada traza polilobulada. Los arcos con lóbulos son escasísimos en el románico portugués, detectándose sólo dos casos más, en Anciães y Santarem, esta última muy alejada de Rates⁹. Aunque se podrían invocar influencias del vecino románico gallego, donde es relativamente frecuente este motivo, no es en elementos arquitectónicos donde hay que buscar su origen, sino en el mobiliario litúrgico¹⁰. El artífice de la puerta ha monumentalizado un tipo de altar de origen oriental pero conocido en Occidente, como lo demuestran diferentes ejemplos (Fig. 4)¹¹. Esta clase de altar adquirió gran prestigio debido a la creencia de que la mesa en la que se había celebrado la Santa Cena poseía ese formato. Al situar al Cordero en el interior de la mesa-altar, implícitamente se está enfatizando la vertiente eucarística del motivo. La cabeza girada hacia la cruz patada insiste en la imagen de Cristo como víctima.

2. EL TÍMPANO EN EL REVERSO DE LA PORTADA OCCIDENTAL (Fig. 5)

Nuevamente nos encontramos con el tema del *Agnus Dei*, también aquí con inscripción, ahora dispuesta sobre los cuartos traseros. No es ésta la única diferencia, ya que el Cordero es flanqueado por dos personajes con nimbos, y su cabeza ya no gira hacia la cruz sino que mira directamente al santo de nuestra izquierda.

¿Quiénes acompañan al Cordero? Tras varias propuestas, hoy en día se acepta –hasta donde he podido saber- la que en su día formuló Real, quien cree plausible que se trate de



Fig. 3. Rates. Portada sur.

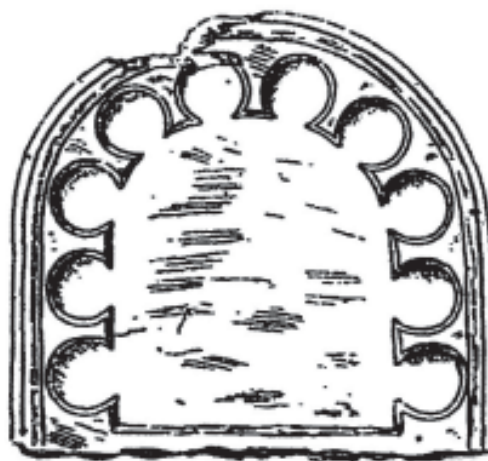


Fig. 4. Altar de Mettlach
(Enlart, Manuel...)

San Juan Bautista e Isaías, a los que encuentra emparejados en algunos monumentos románicos, como las iglesias francesas de Sainte-Foy de Conques y Notre-Dame-du-Port¹². Sin embargo, en ambos casos el emparejamiento se vincula a temas de la Encarnación, jugando la Virgen un papel protagonista. Así, en Conques, Isaías y el Bautista flanquean una Anunciación, mientras que en la iglesia de Clermont-Ferrand se sitúan a ambos lados de una escena de Epifanía, la Presentación en el templo y el Bautismo de Jesús, las dos primeras claramente vinculadas a la figura de la Virgen (a la que por cierto se dedica un ciclo de capiteles en el interior). De ahí lo oportuno de incluir a Isaías, que en Conques porta una filacteria con su célebre profecía (*Ecce Virgo concipiet*, 7, 14)¹³.

Más pertinente es traer a la memoria el tímpano del Cordero de la basílica de San Prudencio (antes San Andrés) de Armentia (Álava), donde Isaías y el Bautista flanquean al *Agnus Dei*¹⁴. Relacionados ambos personajes bíblicos con el Cordero por autores como Luculentius (s. X)¹⁵, existe sin embargo una tradición iconográfica más sólida, la que empareja a los dos Juanes: el Bautista y el Evangelista¹⁶. Trayendo a colación lo que Krautheimer bautizó como «iconografía de la arquitectura», encontramos ya esta relación¹⁷: el papa Hilario (461-468) hizo construir tres capillas, hoy desaparecidas, en torno al Baptisterio de San Juan de Letrán; dos de ellas estaban dedicadas, respectivamente, a San Juan Bautista y a San Juan Evangelista, y la tercera a la Cruz. Del siglo IX datan las pinturas murales de la iglesia romana de San Martino ai Monti, en las que ambos santos flanquean la figura del *Agnus Dei*. En el denominado «coro de Suger», en la celeberrima abadía de Saint-Denis (Île-de-France), una de las capillas fue dedicada a los dos Juanes¹⁸. Y del mismo siglo es la portada occidental de la iglesia de San Zeno de Verona, en la que los dos santos flanquean al *Agnus Dei* (Fig. 6). Se podrían multiplicar los ejemplos, pero remito al lector curioso a la bibliografía de la nota 16¹⁹.

Como indicó Heck, la reunión de ambos santos se puede entender en dos líneas de interpretación; por un lado, se convirtió en un motivo «pseudo-tipológico», siendo San Juan Bautista un representante del Antiguo Testamento y San Juan Evangelista heraldo de la Nueva Ley. Así lo especifica en su exégesis del Evangelio de Juan el abad benedictino Ruperto de Deutz (c. 1075-1129)²⁰. Pero si se pone el acento en la figura central, el Cordero



Fig. 5. Rates. Tímpano interior, portada occidental.



Fig. 6. San Zenón de Verona. Portada occidental (Foto J. A. Olañeta).



Fig. 7. Misal francés del s. XIII ; Arras, BM, Ms. 38 (58), fol. 106
(tomado de M. Smeyers, *Flemish Miniatures*).

que porta la Cruz, el mensaje sería a la vez de tipo eucarístico (la víctima anunciada por el Bautista: «He aquí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo» Jn, 1, 29) y escatológico (el Cordero del Apocalipsis). Ya Orígenes (185-232) señalaba la relación entre el Cordero del Precursor y aquél descrito en la revelación del Evangelista²¹.

He mencionado algunos detalles en el tímpano que, a la luz de estas consideraciones, resultan muy significativos. El Cordero ya no mira hacia lo alto sino hacia Juan el Evangelista, que encarna aquí el futuro escatológico revelado en el libro del Apocalipsis. Que la inscripción se sitúe precisamente junto al Bautista no es casual; el reconocimiento profético de Cristo como víctima -*Ecce agnus Dei*- es una constante en su iconografía²².



Fig. 8. Rates. a. Detalle arco formero. b. Capitel portada meridional. c. Capitel interior.

3. EL FINAL DE LOS TIEMPOS

Si volvemos ahora a los leones de la puerta sur, comprobaremos que de ellos emana un mensaje vinculado a la exégesis de los dos santos Juanes como representantes de ambos Testamentos. Rabano Mauro (c.780-856), en su comentario acerca del Trono de Salomón, explicaba que los dos leones eran una imagen de la Vieja y de la Nueva Ley, idea que, a través de diferentes autores medievales, llega hasta el *Speculum Humanae Salvationis*²³. Aunque ya ajeno a nuestro horizonte cronológico, no está de más citar la explicación que ofrece Ricardo de Saint Laurent (f. 1245) en su *De Laudibus B. Mariae Virginis*, para quien los dos leones del trono son un *typos* de ambos Juanes: «Duo isti leones, Joannes Baptista et Joannes Evangelista», idea que, si se tiene en cuenta la asociación de los dos Testamentos con esta pareja sacra, estaba *in nuce* en las exégesis anteriores²⁴.

Monumentos de la categoría plástica y doctrinal del Pórtico de la Gloria presentan como vértice de su programa iconográfico la unión de los dos Testamentos en la figura de Cristo, *pedra angular*, Víctima y Juez, colofón de la Historia Sagrada²⁵. Del mismo modo, en la portada sur y el tímpano interior de la puerta occidental de San Pedro de Rates se insiste en esa idea de final de los tiempos: las dos Leyes, representadas por los leones y ambos Juanes, se unen gracias al sacrificio de Cristo, el Cordero Degollado, a la vez la víctima propiciatoria anunciada por el Bautista, venida para redimir a la Humanidad del Pecado Original, y juez aclamado en la visión del Evangelista: «Digno eres de tomar el libro y abrir sus sellos, porque fuiste degollado y con tu sangre has comprado para Dios hombres de toda tribu, lengua y nación» (Ap., 5, 9)²⁶. Casi contemporáneos a la realización de los tímpanos de Rates son los primeros ejemplos de una bella puesta en imagen de lo hasta aquí discutido (Fig. 7). Cristo, nuevamente Víctima y Juez, es flanqueado por el Antiguo (las tablas de la ley mosaica) y el Nuevo Testamento (el cáliz con la Sagrada Forma)²⁷.

Y, precisamente, el *Leitmotiv* de buena parte de la decoración de arquivoltas, capiteles y canecillos de Rates es el castigo de los condenados tras el Juicio Final. Ya se ha comentado al comienzo del presente trabajo que la iglesia presenta una serie de incongruencias y desajustes que desvirtúan la coherencia programática de su escultura arquitectónica. El ejemplo más evidente de este hecho se localiza en los dos arcos formeros más occidentales



*Fig. 9. Rates: a) portada occidental; b) reconstrucción hipotética.
(Fotomontaje de Carlos Sastre Mosquera).*

de la arcada norte, piezas que en origen fueron concebidas como arquivoltas para la portada oeste²⁸. En el segundo de ellos hay toda una teoría de animales zahiriendo a pecadores. Alguna de estas composiciones puede verse repetida en varios capiteles, de composición similar a los encontrados en La Charité-sur-Loire²⁹ (Fig. 8).



Fig. 10. Rates. a. Dintel interior; portada sur. b. Dintel, tímpano oeste. c. Beato del Burgo de Osma (tomado de *Las Edades del Hombre*).

La portada occidental, tenida como «o mais elaborado programa escultórico do românico português»³⁰, presenta un tímpano de difícil interpretación (Fig. 9). Cristo en Majestad es flanqueado por dos personajes nimbados que parecen pisotear a sendos individuos ¿desnudos? que reptan hacia la mandorla, a la que se aferran. La imagen, debido a la escasa calidad de la escultura y lo desgastado de la piedra, resulta enigmática. Para Real, se trata de una escena similar a la de un fresco conservado en la cripta de Saint-Aignan-sur-Cher (Loir-et-Cher), en el que la *Maiestas Domini* es flanqueada por San Pedro y Santiago, mientras varios impedidos parecen buscar cobijo a los pies de la almendra mística³¹. Dadas las relaciones de Rates con el mundo francés, a través de su vinculación con La Charité-sur-Loire, la hipótesis no resulta descabellada. La evidente torpeza del escultor podría explicar que los supuestos enfermos parezcan estar siendo aplastados por ambos santos. De hecho, como sucedía en Aignan, donde se erigieron hospitales vinculados a la iglesia, en Rates se documenta la existencia de una leprosería³². Además, la curación, la penitencia y la salvación del alma eran conceptos que iban de la mano en la mentalidad de la Iglesia medieval. Sin embargo, la cronología de estas pinturas (c. 1200) haría difícil una influencia sobre el tímpano. Otra lectura, ésta aceptada por los historiadores del arte más recientes, es la formulada por Ferreira de Almeida³³. Para este investigador, estamos ante una peculiar ilustración del Salmo 109 (110), 1 («Siéntate a mi diestra en tanto que pongo a tus enemigos a tus pies»), siendo los personajes pisoteados Arrio y Judas. Se basa Ferreira de Almeida en ilustraciones de dicho Salmo que, sin embargo, difieren notablemente de la que vemos en Rates³⁴. Además, la miniatura de la Biblioteca Británica (Cotton MS. Titus D XXVII, fol. 75v), expresamente invocada por el autor portugués, responde -como demostró Judith A. Kidd- a un contexto muy concreto, y no debe ser extrapolada³⁵. Me inclino a pensar que lo representado es una escena de *traditio legis*, un tema que, nacido en el arte paleocristiano, se renueva precisamente en el siglo XII³⁶. Serían, entonces, Pedro y Pablo los santos esculpidos a ambos lados del Cristo sedente³⁷. Además de subrayar la primacía de San Pedro (y no olvidemos la advocación de Rates), el tema de la *traditio legis* tiene resonancias apocalípticas, existiendo ejemplos en los que está vinculado, de un modo más o menos explícito, a la idea del fin de los tiempos³⁸. En cualquier caso, me adhiero a la afirmación de Graf, para quien «la escultura del tímpano parece ser [...] una versión personal del Cristo en Majestad»³⁹.

La escultura de arquivoltas, mochetas y capiteles completan la escenografía. En los capiteles y mochetas se asiste a una lucha entre el Bien y el Mal (aves bebiendo de cálices⁴⁰, sirenas y centauros, personajes combatiendo con monstruos, un santo o apóstol entronizado e, incluso, un «señor de los animales»⁴¹). Las tres primeras arquivoltas presentan coros de ángeles turiferarios y el Colegio Apostólico al completo. La cuarta, y más alejada del tímpano, retoma el asunto de las penas infernales. En mi reconstrucción



Fig. 11. S. Martín de Cedofeita. Portada sur: Agnus Dei (Foto J. Ocaña).

hipotética he considerado que el lugar adecuado para esta arquivolta infernal es su situación más externa (Fig. 9b). En ello ha pesado mucho el análisis, realizado por algunos autores, de la disposición de los temas en portadas, percatándose de que existe una jerarquización de los mismos. Así, en el pórtico norte de la iglesia navarra de San Miguel de Estella, el mundo del mal se encuentra en el lugar más alejado del tímpano, también ocupado por una *Maiestas Domini*⁴². Del contexto apocalíptico de las puertas analizadas da fe la presencia de dos pares de enormes serpientes en ambas, trasunto escultórico de las que aparecen en algunos *Beatos*, en ciertos casos mordiéndose las colas, como sucede en el de Burgo de Osma (Fig. 10)⁴³.

Visiones celestiales e infernales, mensajes eucarísticos y escatológicos. La iglesia de San Pedro presenta, sin ninguna duda, uno de los repertorios más interesantes y coherentes del arte románico de nuestra vecina Portugal, con un programa iconográfico notablemente culto, propio de una comunidad monástica vinculada a Cluny⁴⁴.

NOTAS

¹ Se enumera aquí la bibliografía más relevante sobre el edificio (sólo monografías): M. Monteiro, *S. Pedro de Rates*, Porto, 1908; DGEMN, «A Igreja de São Pedro de Rates», *Boletim* 23 (1941), memoria de restauración; C. A. Ferreira de Almeida, «A Igreja Românica de de Rates (Póvoa de Varzim)», *Póvoa de Varzim*, XVI/1 (1975), pp. 5-20; M. L. Real, «O Românico Condal em S. Pedro de Rates e as transformações beneditinas do século XII», *Póvoa de Varzim*, XXI/1 (1982), pp. 5-64; A. Campos Matos, *A Igreja Românica de S. Pedro de Rates, guia para visitantes*, Lisboa y Póvoa de Varzim, 2000.

² Se pueden contemplar algunos aspectos del templo previos a esta actuación en: J. de Vasconcellos, *Arte românica en Portugal*, 1918; DGEMN, *op. cit.*; J. M. Flores Gomes y D. M. Veloso Carneiro, «Excavações arqueológicas na área envolvente à igreja de S. Pedro de Rates 1997-1998», *Póvoa de Varzim*, XXXVIII (2003), pp. 205-292. Un elenco de opiniones sobre el trabajo de restauración en Campos Matos, *op. cit.*, pp. 113 ss.

³ Columnas que carecen de función portante [Fig. 2], piezas trasladadas –o acaso nunca colocadas– del lugar para el que fueron concebidas, portada occidental desviada del eje de simetría.

⁴ C. A. Ferreira de Almeida, *História da arte em Portugal. O Românico*, Lisboa, 2001, pp. 104-105. J. Rodrigues cree que la inscripción junto a la portada sur, con fecha de 1244, indicaría la ejecución de obras a mediados del s. XIII («A arquitectura românica», en P. Pereira (dir.), *História da arte portuguesa*, Lisboa, 1995, I, p. 232). Sin embargo, el documento epigráfico es funerario y no alude a modificaciones (Flores Gomes y Veloso Carneiro, *op. cit.*, p. 263). En cualquier caso, en algún momento de su historia constructiva esta portada debió de sufrir reformas que explicarían algunos desajustes, el más evidente de los cuales es la mocheta que, en el lado izquierdo, oculta parte del dintel, decorado con dos bellas cabezas leoninas de las que salen bandas perladas, un tema que encontramos en otras partes del edificio.

⁵ J. F. Hamburger y A.-M. Bouché (ed.), *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, New Jersey, 2006, p. 346. Numerosos ejemplos en S. Lewis, *Reading Images. Narrative discourse and reception in the thirteenth-century illuminated Apocalypse*, Nueva York, 1995.

⁶ La bibliografía acerca de esta cuestión es muy abundante. Baste con citar el reciente trabajo de M. Angheben, con prolijas referencias a aportaciones anteriores: «Les animaux stylophores des églises romanes apuliennes. Étude iconographique», *Arte Medievale*, 1/2 (2002), pp. 97-117.

⁷ M. Murguía, *Galicia*, Barcelona, 1888, p. 492 (catedral de Santiago). F. B. Denaktel, «The thirteenth century Gothic sculpture of the cathedrals of Burgos and León», *The Art Bulletin*, XVII (1935), p. 339 (catedral de León). Una panorámica sobre el uso de las puertas de las iglesias como escenario de ceremonias judiciales y sacramentales en C. Sastre, «La portada de las Platerías y la ‘mujer adúltera’: una revisión», *Archivo Español de Arte*, 79 (2006), pp. 169-186.

⁸ Así, Jorge Rodrigues lo califica como «guarda do limiar» («A escultura românica», en P. Pereira (dir.), *op. cit.*, I, p. 291).

⁹ G. N. Graf, *Portugal/2*, Madrid, 1988, p. 53.

¹⁰ Para tímpanos con arcos polilobulados en Galicia: C. Sastre, «Os sete tímpanos galegos coa loita de Sansón e o león. A propósito da posible recuperación dunha peza do noso patrimonio», *Anuario Brigantino*, 26 (2003), pp. 321-338, con bibliografía.

¹¹ C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, París 1927³, II, fig. 403. Más ejemplos, y una erudita discusión acerca del uso ideológico de estas piezas, en A. A. Barb, «Mensa Sacra: The Round Table and the Holy Grail», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIX (1956), pp. 40-67. El monasterio benedictino de La Charité-sur-Loire, del que dependía Rates, tenía fuertes vínculos con el mundo oriental: W. Folkestad y J. Nilsson, «A Cluniac Interpretation and Use of Italo-Byzantine Costume», *Arte Medievale*, 14 (2000), pp. 27-35. El tímpano de la portada occidental de San Martín de Mondoñedo (Lugo) presenta un *Agnus Dei* entre lóbulos que bien puede haber sido inspirado por piezas de altar o por patenas eucarísticas (Barb, *op. cit.*; G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, Londres, 1972, II, fig. 408). Para la iglesia lucense, véase R. Yzquierdo Perrín, *De arte et architectura: San Martín de Mondoñedo*, Lugo, 1994. También en Santa María de Cambre (A Coruña) podemos contemplar un evidente caso de influencia de las artes menores en la patena –reconvertida en clípeo– que alberga al *Agnus Dei* (M. Vila da Vila, *La iglesia románica de Cambre*, A Coruña, 1986, fig. 16). De vuelta en Portugal, un elocuente ejemplo lo encontramos en la portada norte de San Martinho de Cedofeita (Porto, Fig. 11), donde el contenido eucarístico se subraya mediante las dos aves que beben del cáliz en el brazo vertical de la cruz, motivo semejante al que se esculpió en el reverso del tímpano meridional de Moraimo, en A Coruña (J. R. Ferrín González, *Arquitectura románica en la «Costa da Morte»*, A Coruña, 1999, p. 59).

¹² Graf, *op. cit.*, p. 67.

¹³ «Isaiah is, of course, the most common figure for the Nativity», I. Ragusa, «‘Porta patet vitae sponsus vocat intro venite’ and the inscription of the lost portal of the Cathedral of Esztergom»,

Zeitschrift für Kunstgeschichte, 43 (1980), p. 350.

¹⁴ M. Ruiz Maldonado, *Escultura románica alavesa: el foco de Armentia*, Bilbao, 1991, pp. 67- 9.

¹⁵ *In aliquot Novi Testamenti partes comentarii*, (Migne, PL 72).

¹⁶ J. Thirion, «Sculptures romanes de Haute-Provence», *Bulletin monumental*, CXXX (1972), pp. 7-43; C. Heck, «Le portail à l'agneu de la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau», *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, 32 (1989), pp. 165-176; S. Walther, «Die beiden Johannes an der Galluspforte», en H.-R. Meier y D. Schwinn Schürmann (dir.), *Schwelle zum Paradies. Die Galluspforte des Basler Münsters*, Basilea, 2002, pp. 64-73; J. F. Hamburger, *St. John the Divine. The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology*, Berkeley, 2002, pp. 65-82.

¹⁷ R. Krautheimer, «Introduction to an Iconography of Mediaeval Architecture», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V (1942), pp. 1-33. P. Crossley, «Medieval Architecture and Meaning: The Limits of Iconography», *Burlington Magazine*, 130 (1998), pp. 116-21.

¹⁸ A. Speer, «Is There a Theology of the Gothic Cathedral? A Re-reading of Abbot Suger's Writings on the Abbey Church of St.-Denis», en J. F. Hamburger y A.-M. Bouché (ed.), *op. cit.*, p. 70, fig. 1.

¹⁹ No es improbable que en el románico portugués existan otros ejemplos de esta vinculación, si admitimos tal identificación para las figuras de la ventana sur de la capilla de São João Baptista de Comenda (Távora): J. Rodrigues, *A escultura* (*op. cit.*), p. 289. M. Vila da Vila (*op. cit.*, pp. 76-79), sugiere, entre otras, la posibilidad de que el antiguo tímpano de la portada sur de Cambre representara el mismo tema que en Rates.

²⁰ «Hic Joannes praecipuus Evangelistarum; et ille alius Joannes maximus prophetarum. Ecce quomodo sese duo cherubim mutuo respiciunt, versis vultibus in propitiatorium. Hic in novi Testamenti capite; ille consistens velut in extremo veteris instrumentis margine. Hic Evangelista et Apostolus; ille patriarcharum atque prophetarum novissimus [...] et facies eorum similes sunt» (*Commentaria in Evangelium S. Joannis*, Migne, PL 169, col. 225; cit en Heck, p. 170 y Walther, p. 69).

²¹ Heck, p. 170, Walther, p. 68: «... wird das Lamm des Vorläufers Christi schon seit dem 3. Jahrhundert [...] mit dem Lamm der Offenbarung des Johannes in Verbindung gebracht».

²² «St. John the Baptist has been venerated not only as the forerunner of Christ but more particularly of the Eucharist» (Barb, *op. cit.*, p. 46).

²³ *Commentaria in Libros IV Regum*, col. 197, en I. Ragusa, «Terror demonum and terror inimicorum: The Two Lions of the Throne of Salomon and the Open Door of Paradise», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XL (1977), p. 101.

²⁴ *Ibidem*, p. 100.

²⁵ Referencias en C. Villanueva, «Música y peregrinación», en *Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, Lugo, 2001, p. 344.

²⁶ J. O'Reilly proporciona varios ejemplos en los que el *Agnus Dei* es entendido en la doble dimensión que argumento para Rates : «An Anglo-Saxon Portable Altar: Inscription and Iconography», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLVII (1984), p. 40 (con E. Ocaza).

²⁷ J. F. Hamburger, «The Medieval Work of Art: Wherein the 'Work'? Wherein the 'Art' «?, en J. F. Hamburger y A.-M. Bouché (ed.), *op. cit.*, p. 411, n. 66, con bibliografía.

²⁸ Un útil esquema en Real, *op. cit.*, fig.10.

²⁹ R. Raeber, *La Charité-sur-Loire*, Berna, 1964, fig. 35. Real llega a denominar a Rates «casa-mãe da escola artística beneditina» (*op. cit.*, p. 49). Para las vinculaciones entre la orden cluniacense y Rates véase G. J. A. Coelho Dias, «O mosteiro de Rates e os beneditinos», *Póvoa de Varzim*, XXXIV (1998-99), pp. 71-86. Hay que decir, sin embargo, que dicha composición se encuentra con facilidad en el románico.

³⁰ Ferreira de Almeida, *Historia...* (*op. cit.*), p. 156.

³¹ Graf, *op. cit.* p. 58. Véase la monografía de M. Kupfer, *The Art of Healing: painting for the sick and the sinner in a medieval town*, University Park, 2003. En Rates, nuevamente el Tetramorfos se dispone en los salmeres de las arquivoltas, aunque mutilado.

³² Ferreira de Almeida, «A igreja...», *op. cit.*, p. 7.

³³ *Ibidem*, pp. 17-18.

³⁴ Ejemplos en E. Kantorowicz, «The Quinity of Winchester», *The Art Bulletin*, XXIX (1947), pp. 73-85. F. Boespflug y Y. Zaluska, «Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV^e Concile du Latran (1215)», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXVII (1994), pp. 181-240. K. van der Horst, W. Noel y W.C.M. Wüstefeld (ed.), *The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing the Psalms of David*, Londres, 1996, pp. 132 y 252-253.

³⁵ «The Quinity of Winchester Reconsidered», *Studies in Iconography*, VII-VIII (1981-82), pp. 21-32.

³⁶ Kupfer, *op. cit.*, p. 88, con bibliografía.

³⁷ La idea de personajes positivos pisando a encarnaciones del vicio o la herejía es deudora del arte de la Antigüedad (*calcatio*), y tiene uno de sus máximos exponentes en los ciclos de la *Psychomachia* (I. Herklotz, «Die Beratungsräume Calixtus' II. in Lateranpalast und ihre Fresken. Kunst und Propaganda am Ende des Investiturstreits», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 52 (1989), pp. 145-214). Para el emparejamiento de Pedro y Pablo, véase: R. W. Sullivan, «Saints Peter and Paul: Some ironic aspects of their imaging», *Art History*, 17 (1994), pp. 59-80.

³⁸ Y. Christe, *L'Apocalypse de Jean*, París, 1996, pp. 63-65. Por otra parte, existen obras, con cronologías próximas a la del tímpano de Rates, en las que encontramos una relación entre el *Agnus Dei* y la *Traditio legis* (tímpano W. de St.-Pierre-et-Paul de Sigolsheim, en Alsacia, c. 1200) o de la *Traditio* y el Juicio Final (*Galluspforte*, catedral de Basilea, c. 1180; tímpano W. de St.-Pierre-et-Paul de Eguisheim, en Alsacia, c. 1230).

³⁹ *Op. cit.*, pp. 59-60.

⁴⁰ Que, como se comentó a colación del tímpano de Cedofeita, pueden tener un significado eucarístico. Sin embargo, también es posible entenderlas en un sentido soteriológico dentro de un contexto funerario. (M.-T. Camus, *Sculpture romane du Poitou. Les grand chantiers du XI^e siècle*, París, 1992, p. 293, n. 19). No olvidemos que, como en otros innumerables casos, la iglesia de Rates estuvo ceñida por un cementerio.

⁴¹ Para esta iconografía véase M. Angheben, *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, Turnhout, 2003, pp. 288 ss.

⁴² Hace hincapié en este recurso D. Rico Camps, «El claustro de San Pedro el Viejo de Huesca: Pascua, Bautismo y Reconquista», *Locvs amoenus*, 7 (2004), pp. 73-97.

⁴³ Los Beatos que presentan esta imagen son: Morgan (fol. 238v), Saint-Sever (fol. 217), Burgo de Osma (fol. 147), Turín (fols. 187v-188), Rylands (fol. 204), Las Huelgas (fol. 147) y Arroyo (fol. 166). Véase J. Williams, *The Illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the commentary on the Apocalypse*, Londres, 1994-2003.

⁴⁴ Vaya aquí mi agradecimiento para don A. Erias, director de *Anuario Brigantino*, por el entusiasmo mostrado ante la «materia portuguesa»; para el Padre M. Sá Ribeiro, párroco de Rates, quien me aclaró dudas sobre límites de la Archidiócesis; para doña A. P. Suárez-Ferrín (Univ. de Santiago de Compostela), por sus atinadas observaciones, y para el personal del Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Múnich), cuya celeridad y eficacia han convertido a esta institución en *lapis angularis* del presente trabajo.