

Pecado e admonición: unha aproximación iconográfica á concepción románica do contorno norte da catedral de Lugo

Celia Vila Fernández - Universidade de Santiago de Compostela¹

Tralos muros da actual capela do Pilar da catedral de Lugo agóchase a configuración orixinaria da fábrica románica tanto da parede occidental do brazo norte do transepto coma do exterior dos primeiros tramos da nave setentrional, destacando a porta que se abre ao terceiro deles. Por medio do presente traballo preténdese facer unha aproximación ao discurso iconográfico plasmado neste contorno no momento da súa erección románica primixenia, tratando de demostrar como foi proxectado cun carácter admonitorio de advertencia aos fieis contra o pecado. Actualmente, os elementos escultóricos que se conservan *in situ*, e que polo tanto se configuran como punto de partida da análise, son os canzorros que sosteñen o tornachuvias da porta da nave norte e un dos capiteis da fiestra do muro occidental do transepto setentrional. Unha serie de concomitancias de tipo material e formal permiten a maiores integrar neste grupo outro capitel hoxe conservado no Museo Provincial de Lugo. Unha vez definidos os elementos a analizar, a lectura iconográfica das pezas de maneira individual e conxunta eríxese como a base do estudo, que vén completado por unha abordaxe do contorno dende un punto de vista urbanístico que permite ampliar a ollada e comprender o alcance do tráfico de fieis desenvolvido no sector norte da urbe.

1. Unha ollada urbanística. O contorno norte da catedral aberto cara a cidade

Foi no sector norte da cidade de Lugo onde xerminou o urbanismo medieval, conformando o *Burgo Vello* xa na Alta Idade Media, e tomando precisamente a basílica de Santa María, posterior catedral, coma punto de referencia. Este estendíase ata a Porta Miñá e a rúa da Tinería, integrándose dentro da parroquia de San Pedro, e, se ben o *Burgo Novo* comezou a conformarse xa no século XI cara o sector suroriental da cidade, foi o *Burgo Vello* o que durante o período medieval concentrou á maior parte da poboación (Abel Vilela 2009: 77, 104-106). Ao analizar a localización da catedral en relación coa trama urbanística, pódese apreciar como é o seu flanco setentrional o

¹ Este artigo foi realizado no marco das *Ayudas para la Formación del Profesorado Universitario (FPU)* convocadas polo Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

que se abre cara a cidade, mentres que o sur e o occidental quedan enfrontados cara a muralla. Esta cuestión permitiu apuntar ao seu costado norte coma acceso principal (Carrero Santamaría 2005: 89-90), ao igual que sucede noutros casos, coma no zamorano (Carrero Santamaría 1996: 110). Esta hipótese vén ratificada por certos testemuños de índole documental. A referencia máis evidente é a que alude á “rua que vadit de campo ad maius portale maioris ecclesie” (AHN, cód. 1042, fol. 8v.) do ano 1228², xa que a rúa á que fai referencia é a actual Obispo Basulto, que comunica a porta do transepto norte coa praza do Campo (Abel Vilela 2009: 243). O máis probable é que esta cita ratifique unha realidade continuadora do altomedievo, no que o habitual era que a entrada ás basílicas prerrománicas se fixera por un lateral, e pola situación da fábrica no caso lucense debía tratarse do costado setentrional (Carrero Santamaría 2005: 90). Así, cando na división entre a mesa episcopal e a canonical de 1120³ se fai alusión a “ad Principalem Portam Ecclesie Beate Marie ante Ecclesiam Sancti Iohannis Baptiste” (AHN, cód. 267, fol. 117v.), cabe comprender que esta refira ao portal norte.

Esta mesma referencia permite enlazar co primeiro dunha serie de fitos urbanísticos localizados no contorno setentrional da catedral, xa sinalados por Eduardo Carrero Santamaría. O historiador da arte atribúe a mención á “Ecclesiam Sancti Iohannis Baptiste” cun posible edificio destinado ao bautismo, vinculándoo coa aparición dunha piscina romana situada detrás da actual cabeceira e coa alusión por parte do cóengo Juan Pallares y Gayoso a un baptisterio exterior posteriormente trasladado ao interior do templo catedralicio⁴ (Carrero Santamaría 2005: 89-90). Por outra banda, nunha permuta de 1132 faise alusión ao “adrio de la puerta principal de la catedral” (cit. Carrero Santamaría 2005: 117), indicando que nas súas inmediacións se atopaban a residencia episcopal e a canónica. O pazo episcopal situouse no sector norte xa dende o período altomedieval. Hoxe lixeiramente desprazado cara ao leste, en época medieval o seu extremo occidental atopábase limítrofe co transepto norte da catedral, existindo unha conexión directa entre ambos edificios por medio dun paso voado⁵ (Carrero Santamaría 2005: 116-118). Noutra liña, tamén dende a Alta Idade Media, este espazo se caracterizaba por acoller enterramentos. A área cemiterial emprazábase no denominado como *atrium* de Santa María, espazo que posteriormente foi en parte ocupado pola fábrica románica catedralicia, se ben a área adxacente ao transepto norte continuou a recibir enterramentos (Carrero Santamaría 2005: 89). Por último, e desprazando o punto de vista cara a vertente noroccidental, alí debeu emprazarse un hospital destinado aos peregrinos. Pallares y Gayoso (1700: 146) recolle unha doazón de 1054 para a construción dun

2 Dispoñible para a súa consulta en PARES: [<https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/2610183>]. Editado en Jiménez Gómez 1987: 220.

3 Dispoñible para a súa consulta en PARES: [<https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/2609685>]. Editado en López Sangil/Vidán Torreira 2011: 214-218.

4 “La de S. Cristoval [...] aunque hoi está dentro de la Iglesia, antiguamente estaua fuera de ella, como estuuu la pila del agua bendita, y la baptismal en todas las demas.” (Pallares y Gayoso 1700: 125-126). Carrero Santamaría (2005: 90) asímla a curiosa vocación a San Cristóbal coa habitual de San Xoán Bautista, seguindo o modelo de Compostela e Ourense.

5 Unha conexión entre as dúas fábricas existiu ata comezos do século pasado, cando en xaneiro de 1918 foi derrubado o coñecido coma “Arco de Palacio” (Sánchez Milao/Reboredo Pazos 2010: 102).

hospital destinado aos peregrinos vencellado á catedral, documentándose outra no ano 1118⁶ dirixida á canónica e ao “*hospitale pauperum*” (AHN, cód. 1043, fol. 70v.), e así mesmo na citada permuta de 1132 menciónase un hospital de peregrinos que existiu entre a catedral e a parroquia de San Pedro (Carrero Santamaría 2005: 132).

Ademais da efervescente actividade que se desenvolvía no contorno norte, cabe ter en conta outra cuestión, vencellada á gradual evolución construtiva da fábrica: a aparentemente tardía erección dos dous últimos tramos da catedral e consecuentemente o seu peche definitivo occidental, que segundo Ramón Yzquierdo Perrín (2005: 111) alongaríase ata a segunda metade do século XIV. Descoñécese se ao longo deses case dous séculos se tería recorrido a algunha solución provisional, pero semella lóxico que, fronte a esta situación, unida a esa apertura cara a cidade do contorno setentrional, fose o contorno norte da catedral o que funcionase como acceso principal.

Independentemente das vicisitudes construtivas e da plausible interrupción dun primeiro proxecto construtivo, neste xa se debía contemplar un dobre acceso á catedral a través do seu costado norte, posibilidade que M. Dolores Barral Rivadulla (2021: 363) xa puxo en relación coa súa destacada relevancia dentro do urbanismo medieval lucense. Se ben actualmente no flanco setentrional da catedral de Lugo tan só se abre ao exterior unha única portada —a do transepto—, constituíndo esta ademais un dos principais focos ao achegarse ao estudo do período medieval da fábrica, durante os séculos románicos existía un segundo acceso que comunicaba co terceiro tramo da nave norte, un monumento que á súa vez se erixe coma un dos fitos do románico do edificio, hoxe acubillado dentro da capela do Pilar. O exemplo paralelo máis claro desta dobre apertura é o caso de San Isidoro de León, no que a súa dobre portada na vertente meridional vén xustificada pola traxectoria do Camiño de Santiago. Non obstante, no caso lucense, atravesado polo Camiño Primitivo, o costado norte funcionaría como saída dos peregrinos e non como entrada, xa que en época medieval a actual porta de Santiago, que atravesa a muralla no costado occidental da catedral, era de uso privado dos cóengos, de maneira que os camiñantes debían proseguir o seu camiño saíndo pola Porta Miñá, para o que debían atravesar a actual rúa Catedral (Abel Vilela 2006: 135, 147). Porén, a traxectoria dos peregrinos non tería porque ter sido definitiva de cara á apertura dun dobre acceso, senón máis ben un elemento a sumar a todos aqueles que facían do contorno norte un espazo de acollida e de fluxo constante dun abundante número de fieis.

6 Dispoñible para a súa consulta en PARES: [<https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/2610184>]. Editado en López Sangil/Vidán Torreira 2011: 292-294.

2. A porta da nave norte

2.1. Descrición e datación

Deste xeito, no contorno norte da catedral concéntrase unha intensa actividade urbana e consecuentemente unha circulación abundante de fieis que fan necesaria a apertura dun dobre acceso á fábrica catedralicia, contexto no que se enmarca a porta da nave norte (Fig. 1). A súa apertura cara a cidade segundo a súa configuración orixinal puido manterse polo menos ata o século XIV. Nese momento ten lugar un cambio substancial na configuración do espazo norte da catedral, xa que se abre a capela dos Reis, fundada polo bispo López de Aguiar. Esta erixiuse adxacente ao transepto norte, no espazo correspondente cos dous primeiros tramos da nave; é dicir, neste momento a porta aínda podería abrirse cara o exterior do templo. Será un século máis tarde, coa apertura da capela de San Froilán por parte de Gómez García de Gayoso —que ocupa os dous seguintes tramos—, cando a porta quede definitivamente integrada dentro da construción (Yzquierdo Perrín 2005: 118). Estas dúas capelas, orixinariamente independentes, foron unificadas a comezos do século XVII por Gaspar de Arce Solórzano tal e como queda reflectido no contrato establecido co cabido o 7 de novembro de 1611 (Pérez Costanti 1930: 33; González Echegaray et al. 1991: 50), manténdose baixo a advocación de San Froilán, xa que non será ata 1816 cando esta se modifique e a capela pase a dedicarse á Virxe do Pilar (Taín Guzmán 2005: 222).



Fig. 1. A porta da nave norte e a súa localización dentro da catedral. Plano tomado de Yzquierdo Perrín 2005: 135. Imaxe procedente dos fondos fotográficos do GI-1907 Iacobus.

A portada enmárcase entre dous dos contrafortes que articulaban en orixe o muro exterior, e, baixo un tornachuvias sostido por cinco canzorros figurados, esta ábrese a través dun arco de medio punto, perfilado no seu exterior cun taqueado —tamén presente no tornachuvias—. A continuación, inseridos nunha moldura de media caña, dispóñense unha serie de tacos con aspas, e, por último, completan o conxunto dous boceis, o interior de maior grosor. O arco apoia sobre sendas impostas en estado de desgaste, particularmente a esquerda, mentres que na dereita aínda

se perfila o tallo vexetal ondulante que a compón e unha palmeta que articula a esquina. Cabe resaltar que todos os elementos que compoñen a portada están realizados en pedra calcaria. Algúns deles permiten establecer unha conexión coa que foi establecida como a primeira fase construtiva románica, coma o taqueado ou os tacos con aspas⁷, especialmente o primeiro, que xa foi individualizado como distintivo desta etapa (Yzquierdo Perrín 2005: 110). Para o seu inicio, tomouse tradicionalmente como referencia o ano 1129 (Yzquierdo Perrín 1989-1990: 38), en relación co notorio contrato que se tería asinado co mestre Raimundo, recollido por Pallares y Gayoso (1700: 125). Fronte a esta hipótese, Carolina Casal Chico (2018: 739-141) propón adiantar o inicio desta primeira fase ao mandato do prelado anterior, Pedro III (1114-1133), tomando a data do citado contrato coma un *ante quem* en lugar dun *post quem*. Non obstante, ámbolos dous historiadores da arte coinciden en que a porta da nave norte tería sido construída con anterioridade aos anos inmediatamente posteriores á morte do bispo Guido (1134-1152), momento no que se produciron cambios e mesmo posiblemente unha interrupción nas obras, se ben non atribúen unha data específica dentro do período fixado. Manuel A. Castiñeiras González (2002: 319) propón unha cronoloxía máis acoutada, datándoa entre 1125 e 1150. Se ben non é este o lugar onde facer unha revisión exhaustiva das etapas construtivas e das súas datas correspondentes, a partir das aportacións previas pódese apuntar á erección da porta da nave norte dentro do segundo cuarto do século XII.

2.2. A lectura iconográfica dos canzorros: xograría e condena

Sen lugar a dúbidas, os grandes protagonistas desta portada son o conxunto de cinco canzorros figurados que sosteñen o tornachuvias (Fig. 2). Para o recoñecemento dos personaxes representados cabe resaltar a lectura de Serafín Moralejo Álvarez (1981: 345), a quen posteriormente seguiu Yzquierdo Perrín (1989-1990: 35-36). De dereita a esquerda dende a perspectiva do espectador: un espiñario, un bebedor de barril, un personaxe encadeado, un músico que toca un salterio e un acróbata ou contorsionista. Seguindo esta identificación interpretouse, por unha banda, ao espiñario e ao bebedor como símbolo da luxuria e da gula respectivamente, ao acróbata e ao músico en posición de realizar exercicios profanos, e, por último, ao personaxe encadeado do centro como exemplo do castigo, da “escravitude moral” daqueles que o acompañan na comparsa.

Non obstante, fronte á figura interpretada coma un bebedor de barril, Faustino Porras Robles (2007: 80) propón unha lectura alternativa: trataríase en realidade doutro músico, neste caso portante dun dolio. Posteriormente, Casal Chico (2018: 747) fai a mesma lectura deste canzorro, e resulta curioso como tanto Francisco Vázquez Saco coma Jaime Delgado Gómez xa o interpretaran como un instrumento musical⁸. Volvendo ao dolio, este instrumento estaría formado por

7 Tamén aparecen en tres bases dentro do conxunto da fábrica: na da cuarta pilastra do muro da nave sur, que delimita o terceiro tramo no seu costado oriental, e nas das dúas columnas acobadadas máis próximas á portada do transepto norte. Non obstante, especialmente no caso destas dúas últimas, o cotexo debe ser feito con cautela, xa que a porta do transepto norte sufriu grandes modificacións.

8 Vázquez Saco (1953: 33) refírese a el como “un instrumento de forma cilíndrica, varias veces repetido en el románico



Fig. 2. Os canzorros da porta da nave norte. Imaxe procedente dos fondos fotográficos do GI-1907 Iacobus.

un corpo de gran tamaño con aros de reforzo situados preto dos seus laterais e un pico disposto perpendicularmente, e produciría unha única nota de carácter grave, ornamentando melodías producidas por outros aerófonos ou cordófonos aos que habitualmente acompañaba (Porrás Robles 2007: 77-78). Precisamente, no caso lucense acompaña a un instrumento da familia dos cordófonos, concretamente a un salterio. Como consecuencia desta nova lectura, Porrás Robles fala dunha escena de xograría.

O xograr personifica a complexidade da imbricación entre o relixioso e o profano no medievo. Por unha banda, encarna na súa figura os vicios mundanos en relación cos seus modos de vida, e consecuentemente é rexeitado polo estamento eclesiástico (Pérez Carrasco/Frontón Simón 1991: 42-44). Por outra banda, en certas ocasións os seus modos chegan a ser imitados polo clero, visto o seu éxito na atracción da atención dos fieis (Moralejo Álvarez 1985: 62-63). Así mesmo, resulta ambiguo nas súas condicións de carácter social e patrimonial, ante os casos documentados de xograres próximos non só a reis ou nobres senón incluso a bispos e arcebispos, e mesmo con capacidade de promocionar fundacións piadosas (Yzquierdo Perrín 1998: 128-129). De feito, no *Memorial de Aniversarios* da catedral de Lugo documéntase unha doazón por parte dunha xograresa, “Maius Petri cantatrix”, no ano 1228⁹ (AHN, cód. 1041, fol. 23r). Esta ambigüidade vai parella á que caracteriza á música durante o medievo, no marco dunha dualidade que distinguía entre aquela “que enaltecía las virtudes y la que, por el contrario, inducía al pecado y a los placeres mundanos” (Díaz Ibáñez 2008: 409), de xeito que a segunda, de corte popular, asociábase con elementos considerados sensuais coma a danza ou as exhibicións corporais, aínda que os límites entre as dúas categorías adoitaban resultar imprecisos (Ocón Alonso 1996: 122-123).

Ante a dificultade fronte á lectura da figura do xograr medieval, a cuestión da súa representación resulta un fenómeno complexo que vén sendo estudado dende mediados do século pasado, principalmente en asociación coa imaxe do “outro” e cos espazos marxinais da arquitectura. Do mesmo xeito, trátase dun fenómeno que atravesa a todo o románico europeo e que consecuen-

regional”, mentres que Delgado Gómez (1996: 187) fala dun “curioso instrumento en forma de barril”.

9 Dispoñible para a súa consulta en PARES: [<https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/2610182>]. Editado en Jiménez Gómez 1987: 200.

temente deixa a súa pegada en Galicia, onde numerosos exemplos testemuñan a súa profusa difusión¹⁰. Se ben é certo que en determinadas ocasións as escenas xograrescas poden adornar as caras dos capiteis ou mesmo ocupar tímpanos, a maior parte dos exemplos concéntranse nos canzorros, coma sucede no caso a analizar. Sostendo o peso do edificio e esmagados polo beiril, a súa disposición levou a interpretar ás figuras neles representadas como os pecadores sobre os que triunfa a Igrexa, hipótese coa que convive a representación de personaxes de carácter marxinal e connotacións negativas, do mesmo xeito que a súa situación no exterior do templo implica a idea de condena ao desterro espiritual (Monteira Arias 2009: 130). Non obstante, estas lecturas de corte moralizante conviven con outras, coma a de Agustín Gómez Gómez (1997: 119; 1999: 248, 252-253), quen fala dunha función decorativa en relación coa circulación e repetición dos tipos formais, así como coa introdución do profano na arte sacra, se ben apunta a que cada caso particular debe analizarse dentro do seu contexto.

No contexto lucense, a escena xograresca vén conformada dun xeito claro polos dous músicos e polo contorsionista, unha asociación habitual no románico. No caso galego, esta tamén está presente nos canzorros que sosteñen o tornachuvias da igrexa compostelá de Santa María de Salomé, nos do beiril da cabeceira do mosteiro de Ferreira de Pantón (Lugo), ou nas ménsulas que sosteñen o tímpano da portada de San Salvador en Sobrado de Trives (Ourense) (Yzquierdo Perrín 1998: 134-135). Nesta última igrexa repítese a estrutura de tornachuvias que acubilla a portada, e nos canzorros que o sosteñen, ademais de representarse un músico con dolio, tamén está presente a figura do espiñario.

Non resulta estraño que o espiñario acompañe aos xograres nas súas representacións, coma no caso lucense. Dentro dos vicios atribuídos polos trovadores galego-portugueses aos xograres atópase a luxuria¹¹, que é tamén asignada ao espiñario medieval. Esta figura de complexa significación dispónse en posición sedente cunha perna sobre a outra en actitude de retirar unha espiña do seu pé, herdeira dunha imaxe presente na escultura helenística, se ben é en época medieval cando se lle atribúe un carácter luxurioso, vinculándoo coa imaxe de Priapo, ao insinuar que baixo a escusa da espiña o que realmente pretende o personaxe nesa postura é ensinar o seu sexo (Aragonés Estella 1996: 146). A imaxe do espiñario remata por tipificarse, e non é necesario que se represente o seu membro viril para que simbolice a luxuria, coma no canzorro lucense, onde está ausente; porén, neste caso, o aceno de ensinar a lingua remite ao mesmo pecado (Casal Chico 2018: 747). Completa a esta lectura a cuestión da idolatría, se ben para Moralejo Álvarez (1981: 346) ambas poden ser complementarias. A este respecto, Inés Monteira Arias (2012: 640) identifica como en determinadas ocasións certos elementos característicos de xudeus ou musulmáns poden restrinxir a asignación da luxuria aos infieis idólatras, mentres que noutras a alusión a dito

10 Ao respecto da materia das representacións xograrescas no románico, tanto no seu contexto xeral coma no particular galego, remitimos ao completo e exhaustivo estado da cuestión elaborado recentemente por Javier Castiñeiras López (2024: 3-8).

11 Xunto coa súa afición á bebida, as frecuentes pendencias, o xogo, a blasfemia, os furtos e outras violencias (Yzquierdo Perrín 1998: 128). A luxuria é ademais un dos pecados que adoitan representarse nos canzorros románicos, como acontece por exemplo nos muros exteriores de San Martiño de Mondoñedo, se ben nese caso dun xeito moito máis explícito (Castiñeiras González 2007: 129).

pecado é xenérica, sen aludir á relixión do personaxe, coma sucede no caso lucense, onde non se identifica ningún atributo que permita vinculalo co xudaísmo ou o Islam.

Por último, centra a composición unha figura que se representa dobrada, sostendo unha pesada carga nas súas costas da que é prisioneiro, xa que está encadeada aos seus pés descalzos¹². Esta conxunción de elementos leva á súa lectura como a exemplificación da condena que suporía caer no pecado, personificado por medio dos seus acompañantes. Neste sentido, Castiñeiras González (2002: 319) identifícao coma un atlante, indicando como esta imaxe adoita aparecer na arte medieval cun simbolismo de carácter punitivo, en liña co atlante que sostén a cornixa na Porta do Purgatorio na *Divina Comedia*. Cabe resaltar como neste tipo de representacións de carácter condenatorio, nas que o pecador carga nas costas co peso que supón o seu pecado, permite precisamente, por contraste, identificar ao músico portador do dolio como tal e non coma un bebedor de barril e, consecuentemente, símbolo da gula, xa que nese caso portaría as costas, coma por exemplo sucede no caso dun canzorro na igrexa de San Pedro de Cervatos en Cantabria (Porrás Robles 2007: 76).

Deste xeito, fronte á visión fragmentaria dos canzorros dous a dous (músico-contorsionista/bebedor-espiñario) coa figura central como nexo e separación ao mesmo tempo, é posible un achegamento á escena baixo unha perspectiva conxunta, no que o condenado continúa a representar o resultado das accións daqueles que o rodean¹³: o contorsionista, o músico que toca o salterio, o segundo músico que toca un dolio e o espiñario. Así, fronte ás dificultades que xa foron sinaladas con respecto á identificación da significación de certos canzorros que aparecen representados de maneira independente e lonxe dun contexto ao que adscribilos, no caso da porta da nave norte lucense dispónse un programa pechado en torno aos cinco canzorros. Consecuentemente, no marco da intención moralizante propia da concepción medieval do mundo (Pérez Carrasco/Frontón Simón 1991: 50), e seguindo a Castiñeiras González (2002: 301-302), consideramos que neste caso as referencias ao profano dos canzorros intégranse “dentro dun claro código escatolóxico de condena e admonición”. Por outra banda, se ben é certo que dentro da portada ocupan unha posición marxinal, a súa disposición nunha porta de acceso á catedral confírelles unha relevancia e unha visibilidade maior con respecto a outros exemplos situados en zonas máis altas e menos accesibles. Neste sentido, e volvendo ao compoñente urbanístico, cómpre lembrar que o contorno norte era o máis concorrido polos fieis, de maneira que este discurso en torno á advertencia contra o pecado e a súa consecuente condena encaixa perfectamente coa fin última da escultura monumental aplicada ás portadas: atraer a atención e transmitir unha mensaxe aos fieis dispostos á entrar na basílica (Poza Yagüe 2016: 137). Por último, a súa disposición no exterior da fábrica, pero nun acceso a ela, subliña a idea de espazo liminar no que as figuras dos xograres e do espiñario, en calidade de personificación do pecado, deben permanecer fóra e non penetrar no seu interior.

12 Seguindo a Marta Poza Yagüe (2016: 179-180), a figura do home ou muller encadeada como prisioneira do seu pecado tería a súa orixe na do simio, como representación simbólica do pecado e consecuentemente do pecador sometido á culpa, e tería sido o resultado dun proceso de transición coa fin de facilitar a súa lectura e comprensión.

13 Esta conxunción de vicio e castigo dentro dun rexistro de condena tamén aparece representada nunha serie de ménsulas repartidas polas naves de San Martiño de Mondoñedo (Castiñeiras González 2007: 129).

Aínda así, cabe sinalar que, se ben os canzorros son o único testemuño iconográfico presente na porta da nave norte que se mantivo na súa localización orixinal ata a actualidade, isto non significa que en época románica esta portada non puidese contar con outros elementos de carácter figurativo que artellasen un discurso máis completo e complexo. A este respecto, Casal Chico (2018: 743) apunta a que a articulación orixinal da portada implicaría o apoio do arco sobre columnas e non sobre as xambas actuais, de maneira que é posible que a portada contase con capiteis e mesmo con ménsulas, ademais de indicar o estraño da ausencia de tímpano, algo que xa fora sinalado por Yzquierdo Perrín (2005: 116). Así, a posible figuración representada nos plausibles elementos que configurarían a portada podería completar un hipotético discurso ao que actualmente só é posible aproximarse a través do bosquejo que debuxan os canzorros.

3. O espazo do transepto norte

Nesta mesma liña, existe unha clara complexidade á hora de tratar de estender unha lectura baixo un punto de vista iconográfico ao espazo setentrional restante vinculado cos accesos ao templo catedralicio. Por unha banda, a porta do transepto, aquela que con bastante certeza funcionou de portada principal, foi moi transformada ao longo dos séculos, e os dous elementos con figuración que a compoñen —o Pantocrátor en mandorla e o capitel pingante coa representación da Última Cea— correspóndense cun momento posterior do románico, no cal o discurso primixenio teríase visto modificado. Deste xeito, descoñécese a configuración da portada no momento no que se erixiu, así como se esta estaría conformada por un programa figurativo previo —o escenario máis plausible se consideramos que debía tratarse do acceso principal—. Por outra banda, o espazo do transepto foi reconfigurado en época gótica, no momento no que se reconstruíu a cabeceira. Como consecuencia foi o muro oriental o que resultou máis afectado, se ben o occidental tamén sufriu alteracións, tanto no arco ao que se abre a tribuna coma no rexistro inferior do muro, onde no século XIV foi aberta a porta que dá acceso á capela dos Reis. Sobre esta porta consérvase unha fiestra románica que orixinalmente daría ao exterior, pero que hoxe se atopa tamén integrada dentro da capela do Pilar. É precisamente nesta fiestra onde se dispón un capitel que, xunto con outro exemplar conservado hoxe no Museo Provincial de Lugo, permiten esbozar un fío condutor arredor do discurso iconográfico en torno ao espazo setentrional de acceso á catedral lucense na súa primeira concepción románica.

3.1. Un capitel *in situ*

A fiestra que orixinalmente iluminaba dende o exterior o transepto norte atópase hoxe integrada dentro da capela do Pilar, comunicando polo tanto ambos espazos (fig. 3). Na súa cara occidental ábrese por medio dun arco de medio punto perfilado polo característico taqueado, cun bocel na súa cara interior, que apoia en dúas columnas acobadadas, con cimacios lisos —neste caso moi desgastados— e con base ática. Na cara oposta repite a mesma estrutura, se ben o taqueado foi retirado posteriormente, albiscándose aínda o seu rastro no muro. No relativo aos capiteis, na súa cara oriental o capitel norte modúlase a partir de tres follas de acanto que na súa punta enróscanse sobre si mesmas, seguindo as fórmulas do románico deste momento, mentres que o capitel sur foi



Fig. 3. Fiestra do muro occidental do transepto norte. Á esquerda, visión occidental; á dereita, visión oriental.
Imaxes procedentes dos fondos fotográficos do GI-1907 Iacobus.

substituído posteriormente e presenta decoración de tipo vexetal cuxa morfoloxía permite adscribilo á etapa correspondente co gótico da catedral. Na cara occidental, o capitel norte repite unha morfoloxía similar ao seu *pendant*, se ben neste caso as follas de acanto multiplícanse, ao dispoñerse en dúas filas, e non presentan un enrolamento tan acusado. É o seu compañeiro, o capitel sur, o que presenta unha figuración de carácter zoomorfo. Os tres capiteis románicos configúranse por medio dun desbastado cúbico-cónico e con astrágalo en bocel, e contan cunha voluta na parte superior de ambas caras. Cómpre resaltar como todas as columnas coas súas bases e capiteis que integran esta fiestra, con excepción do capitel gótico, están realizadas en pedra calcaria. Esta cuestión de carácter material permite establecer unha diferenza con respecto ás fiestras que orixinalmente artellaban o muro exterior norte da fábrica catedralicia¹⁴, que, se ben repiten a mesma estrutura, están elaboradas na súa totalidade en granito, ademais de contar cun tamaño inferior.

Volvendo ao capitel con figuración zoomorfa, nel son representados dous leóns afrontados que unen as súas cabezas e cadansúa pata dianteira no ángulo da peza (Fig. 4). A presenza do león na plástica románica é un elemento moi recorrente, vinculado ao papel destacado que ocupan os

14 Estas consérvanse, de novo, integradas dentro da actual capela do Pilar, en concreto no segundo e no cuarto tramo, xa que a do primeiro foi tapiada e no terceiro tramo ábrese a porta da nave norte.



Fig. 4. Capitel sur da fiestra occidental do transepto norte.
Imaxe procedente dos fondos fotográficos do GI-1907 Iacobus.

animais dentro do complexo sistema simbólico medieval, o cal se ve claramente reflectido nos bestiarios, definidos así por Victoriano Nodar Fernández (2021: 28):

Los bestiarios se pueden definir, por tanto, como tratados alegóricos sobre las virtudes y los vicios, con un texto de carácter didáctico que ilustra cómo los cristianos pueden aprender de la naturaleza a través de pequeños sermones, organizados temáticamente, que ofrecen dos modelos de comportamiento humano: uno resultante en la salvación y otro en la condenación.

Neles o animal sitúase en tres planos: o real, o alegórico e o moral. Para cada especie primeiro introdúcese unha descrición, seguida por unha explicación alegórica das súas propiedades ou calidades, das cales se extraen as leccións morais ou os símbolos relixiosos (Rodilla León 1998: 38). De feito, os bestiarios son algunhas das fontes ás que recorrían os autores cristiáns para elaborar os seus sermóns, xa que a través do exemplo dos animais se expoñían os modelos de conduta e se criticaban os vicios que prexudicaban a vida relixiosa (Nodar Fernández 2021: 38). Así, nun contexto no que cada elemento da creación pode recibir unha explicación alegórica e chegar a ser un reflexo dos principais dogmas do cristianismo, as figuras animais intégranse neste amplo sistema simbólico no que só hai signos dotados dun significado moral e teolóxico. Nesta liña, os bestiarios non buscan ofrecer unha descrición realista dos animais, senón instruír o cristián para que sexa capaz de comprender o mundo por medio de equivalencias simbólicas. O animal pasa a ser percibido como un medio de salvación: se as figuras desacougan o espectador provócanlle unha reacción salvadora, se pola contra o tranquilizan, anímalo a perseverar no bo camiño (Voisenet 2012: 199-205).

Este sistema simbólico resultaba en moitas ocasións ambiguo. No propio caso do león, este foi interpretado dende a época bíblica como un elemento positivo e negativo á vez, se ben a máis habitual era a segunda lectura (García García 2009: 34-35). Neste sentido cabe resaltar a cita de

san Pedro: “Alerta! Que o voso inimigo, o demo, bruando coma un león, anda arredor á procura de quen engulir” (I San Pedro 5, 8). Non obstante, tamén existía unha lectura positiva, en liña coa súa faceta como emblema da tribo de Judá, asociándoo coa figura de David e coa súa descendencia, o que acabará derivando na visión cristolóxica do león (Pastoureau 2006: 57-60). Ante esta situación, cómpre analizar cada imaxe dentro do seu contexto. Como xa sinalou Nodar Fernández (2021: 175-176, 274), no ambiente artístico hispano-languedociano é habitual a presenza de capiteis figurados nos tramos inmediatos aos accesos, conformando un espazo de recepción para os fieis. Ademais, no caso compostelán, o historiador da arte fai unha lectura dos capiteis zoomorfos presentes no transepto como recordatorios da espreita constante do pecado e, polo tanto, como chamadas á vixilancia. Precisamente a vixilancia é un dos comportamentos asignados ao león no *Fisiólogo*, en relación coa crenza de que estes felinos durmían cos ollos abertos (Breteque 1984: 147; García García 2009: 36). Así, a mesma interpretación podería serlle atribuída ao capitel presente no transepto norte lucense, facendo de novo fincapé no compoñente urbanístico que perfila o contorno norte como o acceso principal á catedral e un espazo de continuo fluxo de fieis.

3.2. Un capitel *ex situ*

Como xa foi adiantado na introdución a este apartado, no Museo Provincial de Lugo consérvase un capitel procedente da catedral¹⁵ (Fig. 5). Esta peza xa foi posta en relación coa porta da nave norte por Yzquierdo Perrín (1989-1990: 36-37; 2005: 16) en virtude dos seus trazos estilísticos, consecuentemente adscribíndoo ao que para el foi a primeira etapa construtiva do románico na catedral, aproximadamente entre 1129 e 1155; previamente, xa fora datado por M. Elena Varela Arias (1984: 45), quen apuntaba cara ao segundo terzo do século XII. Trátase dun capitel angular realizado en pedra calcaria, non especialmente grande —24x24x31 centímetros—, e configurado por medio dun desbastado cúbico-cónico co astrágalo redondeado en bocel, ao igual que os tres capiteis románicos da fiestra do transepto norte. A pesar do seu profundo desgaste, aínda se pode apreciar a escena representada, sobre todo a partir da súa cara esquerda, a mellor conservada. Nel, dous leóns en posición erguida converxen nunha figura humana situada no ángulo da peza. Os animais eríxense sobre unha das súas patas traseiras, xa que a outra pousana sobre a perna do homínido, o cal asen tamén coas súas garras dianteiras. Ademais, morden os brazos da figura humana, que trata de defenderse botando man da pata traseira que cadanseu animal coloca nas súas pernas. En canto á figura humana, lamentablemente non se conserva nada da súa cabeza; porén, pódese interpretar a posición dos seus brazos no lado esquerdo do capitel, de aí que sexa posible coñecer a súa disposición corporal. Apréciase un corte por debaixo dos xeonllos que revela as súas vestiduras: unha túnica curta e cinguida. Os seus pés, que apoian no astrágalo, consérvanse practicamente intactos, e revelan o minucioso traballo ao que foi sometido o capitel.

15 A súa adscripción á fábrica catedralicia veu dada pola proximidade xeográfica da localización onde foi atopado o capitel, na actual rúa Catedral, no marco das obras que tiveron lugar nunha propiedade particular que anteriormente pertencera ao cabido (Cabarcos Fernández 2005: 48; Varela Arias 1984: 45).



Fig. 5. Capitel angular procedente da catedral. © Museo Provincial de Lugo.

Se ben a descontextualización do capitel dificulta a súa introdución dentro dun programa iconográfico vencellado á catedral, a proximidade dende a que pode ser observado permite unha apreciación máis exhaustiva dos trazos que conforman ao león, a diferenza do caso anterior. Seguindo a descrición proporcionada polo *Fisiólogo* (Breteque 1984: 145-147), estes son: as patas e as garras —caracterizadas por unhas longas unllas—, a longa cola, o maior volume concentrado na zona do peito en oposición ao corpo traseiro, e, por último, a melena, da cal só se pode apreciar o seu rastro se a peza é observada de preto, como consecuencia do seu gran desgaste. Resulta característica a forma de dispoñer a cola dos felinos: vén dende atrás e enróscase arredor do seu lombo ata rematar en cada unha das esquinas superiores do capitel, dun xeito efectista e case ornamental, que se repite no capitel da fiestra do transepto norte.

Neste caso, os leóns dispóñense nunha clara posición de ataque, polo que a súa lectura tradúcese de maneira evidente en clave negativa. A significación da peza xa foi posta previamente en relación coa configuración da imaxe do pecado: o león como representación do pecado, ou incluso do demo, que devora ao home pecador (Cabarcos Fernández 2005: 49). Así, pódese introducir o concepto de antropofaxia, un tema que segundo Teresa C. Moure Pena (2010: 10-13) tería sido introducido na escultura románica galega por medio da recepción de modelos franceses a través da primeira campaña construtiva da catedral compostelá, cunha mensaxe que transmite a imaxe do home presa do pecado, funcionando as bestas devoradoras como metáfora das encarnacións demoníacas e prognosticando coa súa acción punitiva o destino daqueles que sucumben ao pecado. Non obstante, ao mesmo tempo a figura humana dispónse nunha posición activa de loita (Balseiro García/Alcorta Irastorza/Carnero Vázquez 2018: 765), xa que cos brazos agarra a pata traseira que posa na súa coxa cada un dos animais. Este aceno, xunto co feito de que a figura porte vestiduras, como se pode apreciar na liña da túnica que remata por baixo do seu xeonllo, permite comprobar que non se trata da representación dunha alma devorada por unha figura demoníaca,

senón dun home que opón resistencia ao pecado. Isto dá pé a que a mensaxe que emana do capitel non sexa lida só como unha ameaza cara ao fiel do castigo ao que se terá que enfrontar en caso de caer no pecado, senón ao mesmo tempo como unha exhortación de loita contra a tentación.

En canto á localización orixinal do capitel dentro da catedral, en resposta ás súas reducidas dimensións o consenso atópase en que debe proceder dalgún dos vans da fábrica románica, e en concreto apuntouse a aquelas zonas que posteriormente foron totalmente reconstruídas, coma a cabeceira, ou moi transformadas, coma o transepto (Varela Arias 1984: 47; Cabarcos Fernández 2005: 48). Se ben apuntar a unha localización concreta ante os escasos datos dispoñibles resulta arriscado, en virtude do material que compón a peza, a pedra calcaria, debeu estar situada nalgún lugar privilexiado da fábrica, como puido ser o propio transepto.

Precisamente a cuestión material é unha das que permiten establecer a relación entre este capitel e a porta da nave norte —asociación xa establecida por Yzquierdo Perrín— á que se lle pode sumar o capitel cos dous leóns da fiestra do transepto norte. O historiador da arte xa indicaba unha relación de tipo formal, apuntando a unha marca presente no puño esquerdo da figura humana do capitel do Museo, o pano da súa vestidura e o tipo de pés compartido entre esta e as figuras dos canzorros (Yzquierdo Perrín 1989-1990: 37). A este respecto pódense engadir certas semellanzas entre os leóns de ambos capiteis, coma a maneira de apoiar as garras sobre o astrágalo, a forma da cabeza —disposta de maneira frontal—, ou a disposición das longas colas enroscadas arredor do seu lombo que chegan á esquina superior dos capiteis. Por último, é posible establecer un fio discursivo en torno á iconografía. O capitel do Museo enriquecería de significado o programa iconográfico integrado polos canzorros da porta da nave norte, que advertirían sobre a condena como consecuencia do pecado, e o capitel situado na fiestra cara ao exterior do transepto norte, que lembraría sobre a necesidade de manter a alerta ante a espreita constante da tentación, engadindo pola súa banda a exhortación ao fiel á loita e á resistencia.

4. Conclusións: a advertencia aos fieis contra o pecado no contorno norte

No contorno norte da catedral de Lugo concentráronse dende a Alta Idade Media fitos urbanísticos de gran relevancia, chegando a perdurar algún deles ata a actualidade, coma sucede no caso do pazo episcopal. Non obstante, ademais da presenza latente do poder do bispo, neste mesmo espazo o tráfico de fieis era abundante, ao habitar a meirande proporción deles cara a área norte da cidade, fenómeno que pode vincularse coa presenza dun espazo de enterramento, así coma dun plausible baptisterio. Por último, completaban esta paisaxe os peregrinos que optasen pola vía do Camiño Primitivo para chegar a Compostela, os cales despois de visitar a catedral saían polo seu costado norte e, cara a vertente occidental, contarían cun hospital ao seu servizo. Estas condicións propiciaron que á hora de proxectar a fábrica románica se decidise abrir dúas portas no seu flanco setentrional.

Os testemuños que se manteñen na súa localización orixinal na actualidade e que permiten achegarse á lectura do discurso iconográfico primixenio desenvolvido neste espazo son os canzorros que sosteñen o tornachuvias da porta da nave norte e un capitel na fiestra do muro occidental do transepto norte. Estes vestixios permiten apuntar cara un discurso vencellado co pecado. Por

unha banda, no tornachuvias unha escena xograresca integrada por dous músicos —un interpretando o salterio e o outro o dolio— e un contorsionista, acompañados por un espiñario, exemplifican os vicios que deben evitar os fieis e que ademais deben quedar no exterior do templo, en liña co espazo liminar no que se integran. Completa a mensaxe o canzorro central, de carácter admonitorio, no que un condenado prisioneiro do pecado mostra o castigo ao que será sometido o fiel no caso de caer na tentación. Por outra banda, no capitel que en orixe daría ao exterior do transepto —hoxe integrado na capela do Pilar— dous leóns afrontados sérvenlle de lembranza da necesidade de non baixar a garda e manterse alerta fronte á tentación, sempre á espreita. Vinculado a estas pezas dende un punto de vista morfolóxico e material, o capitel conservado no Museo Provincial de Lugo tamén pode ser vencellado a elas dende un punto de vista iconográfico. Dentro deste mesmo discurso, introdúcese cunha mensaxe de corte admonitorio, pero ao mesmo tempo de exhortación á loita contra o pecado.

A escaseza de testemuños dificulta establecer unha lectura pechada en torno ao programa iconográfico desenvolvido no contorno norte vinculado co acceso principal da catedral durante a meirande parte do século XII. Non obstante, aqueles que se conservan son suficientes para concluír que no momento da concepción dos accesos situados no flanco setentrional da fábrica catedralicia lucense despregábase todo un discurso orientado á alerta contra o pecado. Este non pode dissociarse do contorno urbano da cidade, é máis, precisamente vinculado con esta realidade, no contorno de maior proxección cara a urbe, foi disposto cunha intencionalidade clara: chegar ao maior número de fieis posible.

Fontes documentais

Archivo Histórico Nacional, *Libro de Aniversarios de la Catedral de Lugo*, códice 1041.

Archivo Histórico Nacional, *Libro de aniversarios, foros, arriendos y otras escrituras pertenecientes a la Catedral de Lugo*, códice 1042.

Archivo Histórico Nacional, *Tumbo nuevo de la catedral de Lugo*, códice 267.

Archivo Histórico Nacional, *Tumbo viejo de la Catedral de Lugo*, códice 1043.

López Sangil, José Luis/Vidán Torreira, Manuel (2011): “Tumbo viejo de Lugo (transcripción completa)”. *Estudios mindonienses: Anuario de estudios histórico-teológicos de la diócesis de Mondoñedo-Ferrol* 27, pp. 11-373.

Jiménez Gómez, Santiago (1987): “O ‘memorial de aniversarios’ da Catedral de Lugo como fonte para o estudo da sociedade medieval”. *Jubilatio: Homenaje de la Facultad de Geografía e Historia a los profesores D. Manuel Lucas Álvarez y D. Ángel Rodríguez González*, Santiago de Compostela, pp. 161-227, tomo I.

Pallares y Gayoso, Juan (1700). *Argos Divina. Sancta Maria de Lugo de los Ojos grandes, Fundacion, y Grandezas de su Iglesia, Sanctos naturales, Reliquias, y Venerables Varones de su Ciudad, y Obispado, Obispos, y Arçobispos que en todos imperios la gouernaron*, Lugo, ed. facsímil 1988.

Referencias bibliográficas

- Abel Vilela, Adolfo de (2006): “O Camiño Primitivo na cidade de Lugo. Testemuños históricos e iconográficos”. *O Camiño primitivo: actas do congreso o Camiño de Santiago para o século XXI, o Camiño Primitivo: Lugo, 27, 28 e 29 de abril e 4 de maio de 2006*, Santiago de Compostela: S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, pp. 134-154.
- Abel Vilela, Adolfo de (2009): *La ciudad de Lugo en los siglos XII al XV: urbanismo y sociedad*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Aragonés Estella, Esperanza (1996) *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Balseiro García, Aurelia/Alcorta Irastorza, Enrique/Carnero Vázquez, María Ofelia (2018): “Museo Provincial de Lugo”. Valle Pérez, José Carlos (coord.): *Enciclopedia del Románico en Galicia. Lugo*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, pp. 763-774, vol. II.
- Barral Rivadulla, M. Dolores (2021): “Revisitando la catedral medieval de Lugo”. Castiñeiras López, Javier/Cendón Fernández, Marta (coords.): *Viajeros de la Antigüedad al Nuevo Mundo*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 357-374.
- Breteque, François de la (1984): “Image d’un animal: le lion. Sa définition et ses ‘limites’, dans les textes et l’iconographie (XI-XIV siècle)”. *Le monde animal et ses représentations au Moyen-Age (XI-XV siècles)*, Toulouse: Service de Publications de l’Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 143-154.
- Cabarcos Fernández, Ignacio (2005): *Bases, fustes e capiteis. Catálogo de elementos columnarios medievais no Museo Provincial de Lugo*, Lugo: Deputación Provincial.
- Carrero Santamaría, Eduardo (1996): “El claustro medieval de la catedral de Zamora: topografía y función”. *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo* 13, pp. 107-128.
- Carrero Santamaría, Eduardo (2005): *Las catedrales de Galicia durante la Edad Media. Claustros y entorno urbano*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Casal Chico, Carolina (2018): “Catedral de Santa María”. Valle Pérez, José Carlos (coord.): *Enciclopedia del Románico en Galicia. Lugo*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, pp. 738-757, vol. II.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio (2002): “A poética das marxes no románico galego: bestiario, fábulas e mundo ó revés”. *Sémata: Ciencias Sociais e Humanidades* 14, pp. 293-334.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio (2007): “San Martiño de Mondoñedo (Foz) revisitado”. Singul Lorenzo, Francisco (dir.): *Rudesindus. La tierra y el templo (Catedral de Mondoñedo, 8 de mayo-29 de junio, 2007)*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 118-137.
- Castiñeiras López, Javier (2024), “La juglaría femenina en la cultura visual románica. Los tímpanos de San Miguel do Monte y Santa María de Ucelle”, *Cuadernos de Estudios Gallegos* 71.137 [DOI: <https://doi.org/10.3989/ceg.2024.137.02>].

- Delgado Gómez, Jaime (1996): *El Románico de Lugo y su provincia*, A Coruña: Edinosa, vol. I.
- Díaz Ibáñez, Jorge (2008): “Música y pecado en el imaginario medieval”. Carrasco Manchado, Ana Isabel/Rábade Obradó, María del Pilar (coords.): *Pecar en la Edad Media*, Madrid: Sílex.
- García García, Francisco de Asís (2009): “El león”, *Revista digital de iconografía medieval* I.2, pp. 33-46.
- Gómez Gómez, Agustín (1997): *El Protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte Románico*, Bilbao: Centro de Estudios de Historia de Arte Medieval.
- Gómez Gómez, Agustín (1999): “Consideraciones sobre la iconografía de los juglares en el arte románico”. García Guinea, Miguel Ángel (dir.): *Fiestas, juegos y espectáculos en la España medieval: actas del VII Curso de Cultura Medieval, celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 18 al 21 de septiembre de 1995*, Madrid: Ediciones Polifemo, pp. 235-253.
- González Echegaray, María del Carmen et al. (1991): *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico (diccionario biográfico-artístico)*, Santander: Universidad de Cantabria.
- Monteira Arias, Inés (2009): “Destierro físico, destierro espiritual. Los símbolos de triunfo sobre el ‘infiel’ en los espacios secundarios del templo románico”. Monteiro Arias, Inés/Muñoz Martínez, Ana Belén/Villaseñor Sebastián, Fernando (eds.): *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, Madrid: CSIC, pp. 129-142.
- Monteira Arias, Inés (2012): *El enemigo imaginado: la escultura románica hispana y la lucha contra el Islam*, Toulouse: CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail.
- Moralejo Álvarez, Serafín (1981): “Marcolfo, el Espinario, Priapo: un testimonio iconográfico gallego”. Díaz Y Díaz, Manuel C. (ed.): *Primera Reunión Gallega de Estudios Clásicos: (Santiago-Pontevedra, 2-4 de julio 1979): Ponencias y comunicaciones*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade, pp. 331-355.
- Moralejo Álvarez, Serafín (1985): “Artes figurativas y artes literarias en la España medieval: Románico, Romance y Román”. *Boletín de la asociación europea de profesores de español* 17, pp. 61-70.
- Moure Pena, Teresa C. (2010): “Los monstruos antropófagos en el imaginario románico galaico. Significado, contexto y audiencias”. *Codex Aquilarensis* 26, pp. 7-23.
- Nodar Fernández, Victoriano (2021): *El bestiario de la Catedral de Santiago de Compostela: espacio, función y audiencia*, Santiago de Compostela: Andavira Editora.
- Ocón Alonso, Dulce (1996): “Aspectos musicales en el arte románico y protogótico”. *Cuadernos de Sección. Música* 8, pp. 117-129.
- Pastoureau, Michel (2006): *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires: Katz.
- Pérez Carrasco, Francisco Javier/Frontón Simón, Isabel María (1991): “El espectáculo juglaresco en la iglesia románica. Sentido moralizante de una iconografía festiva”. *Historia* 16.184, pp. 42-52.

- Pérez Costanti, Pablo (1930): *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela: Imprenta del Seminario.
- Porras Robles, Faustino (2007): “Un nuevo aerófono del Románico: el Dolio”. *Revista de Folklore* 315, pp. 75-58.
- Poza Yagüe, Marta (2016): *Portadas románicas de Castilla y León: formas, imágenes y significados*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.
- Rodilla León, María José (1998): “De fábulas y bestiarios: la interpretación simbólica de los animales en la Edad Media”. *Medievalia* 27, pp. 38-43.
- Sánchez Milao, Carmen/Reboredo Pazos, Julio (2010): “Espacios urbanos de Lugo: la plaza de Santa María”. *Croa, boletín da Asociación de Amigos do Museo do Castro de Viladonga* 20, pp. 86-114.
- Taín Guzmán, Miguel (2005): “Escenografía para a ‘imaxe do santo’: ‘a capela vella’ e a imaxe de San Froilán”. Singul Lorenzo, Francisco L. (dir.): *San Froilán: culto e festa: [catálogo da exposición] Catedral de Lugo, Capela de San Froilán y Praza Ángel Fernández Gómez (Lugo), 29 septiembre-26 noviembre, 2006*, Santiago de Compostela: Consellería de Innovación e Industria-S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, pp. 212-227.
- Varela Arias, María Elena (1984): *La escultura medieval en el museo Provincial de Lugo: ensayo de catalogación*, Memoria de Licenciatura, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Vázquez Saco, Francisco (1953): *La catedral de Lugo*, Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos.
- Voisenet, Jacques (2012): “El simbolismo animal según los clérigos de la Edad Media: entre el dualismo maniqueo y la polivalencia”. García Huerta, M^a Rosario/Ruiz Gómez, Francisco (dirs.): *Animales simbólicos en la Historia desde la Protohistoria hasta el final de la Edad Media*, Madrid: Editorial Síntesis, pp. 187-205.
- Yzquierdo Perrín, Ramón (1989-1990): “La catedral de Lugo: consideraciones sobre su construcción”. *Abrente* 22, pp. 7-51.
- Yzquierdo Perrín, Ramón (1998): “Escenas de juglaría en el románico de Galicia”. García Guinea, Miguel Ángel (dir.): *Vida cotidiana en la España medieval. Actas del VI Curso de Cultura Medieval, celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 26 al 30 de septiembre de 1994*, Madrid: Ediciones Polifemo.
- Yzquierdo Perrín, Ramón (2005): “Catedral de Lugo”. Yzquierdo Perrín, Ramón (coord.): *Las catedrales de Galicia*, León, Edilesa, pp. 105-139.