

LA IGLESIA ROMÁNICA DE SANTA MARÍA DE DOROÑA. Su iconografía medieval.

Rafael Tobío Cendón. Miembro del Centro de Estudios “Chamoso Lamas”.

SITUACIÓN GEOGRÁFICA.

La iglesia románica de Santa María de Doroña, se encuentra situada en el lugar del mismo nombre al norte de la provincia de La Coruña, núcleo poblacional perteneciente al ayuntamiento de Villamayor, de cuya capital municipal dista unos 3 km, que, a su vez, se halla englobado en el partido judicial de Betanzos. Para acceder al templo, se debe tomar desde Puentedeume, la N-651 desviándose en Campolongo y coger la carretera local que une esta última localidad con Queixeiro, alcanzando el lugar en donde está situada la iglesia después de recorrer un trayecto de aproximadamente unos 7 km.

Eclesiásticamente la feligresía de Santa María de Doroña, está integrada dentro del arciprestazgo de Pruzos, dependiente, junto a otros, de la diócesis de Santiago, mientras que la parroquia está constituida por las entidades de población de: Abeledo, Arnelas, Breanca, Cas do Lugués, Casal, Casanova, Casilla, Castelo, Castrillón, Castro, Cioi, Doroñeira, Fraga, Fonte Vieita, Greleira, Libureo, Loureiro, Palai, Pazo, Pousada, Puzás, Rieiro, Rocha, Socamiño, Valbón, Viaxe y Xesteira.

SÍNTESIS HISTÓRICA.

El primer documento medieval que hace referencia a la iglesia de Santa María de Doroña, está fechado el 2 de agosto del año 953, en el cual el presbítero Ero junto con otras personas, hace donación de la mitad de dicho templo, sito en la villa de “*Leoni et Transarici*”, englobada en el territorio de Pruzos, entre los ríos Eume y Doroña, al obispo San Rosendo y a los monjes del monasterio de Celanova. En el documento en cuestión se menciona “ *Erus presbiter, Mundinus Mitoni, mundinus Froilani, Guttier Froilani, Cesarius Hordoni, Nepotianus Gotini...medietatem de ecclesia nostra propria que fundauerunt auii et parentes nostri, uocabulo Sancte Marie, in villa Leoni et Trasarici, territorio Flutios, inter duos riuulos uocitatos Eume et Doronia...*”

San Rosendo Gutiérrez, ilustre personaje de la Galicia del siglo X, nace en el 26 de noviembre del 907, festividad de los Santos Facundo y Primitivo, por los que sentía una gran devoción, del matrimonio habido entre el conde don Gutierre Arias Menéndez y doña Ilduara Eriz, hijos, a su vez, del conde Hermenegildo Gutiérrez y Ermesinda Gatoñez, y de Ero Fernández y Adosinda. Su educación fue confiada a su tío Sabarico, que por aquella época regía la diócesis mindoniense, tras el fallecimiento de éste, hecho acaecido entre los años 925-927, es elegido para desempeñar dicho cargo San Rosendo, que lo ocupa hasta el año 942 ó 947, pasando a regir la diócesis su sobrino Arias Núñez,

hijo de su hermano Munio Gutiérrez y Elvira Arias, el cual a raíz de las luchas habidas entre los reyes de León, Sancho I y Ordoño IV, sucesos ocurridos en el interregno 956-958, es depuesto o abandona el obispado, siendo comisionado por el rey para el cargo vacante de la sede dumiense San Rosendo, ocupando el mismo en el período comprendido entre 955-958. Repuesto en el trono Sancho I, Arias Núñez se reintegra de nuevo al obispado en el año 959, hasta el fallecimiento de este monarca. San Rosendo por su parte hacia el 936, funda el monasterio de San Salvador de Celanova, haciendo ese mismo año una importante donación al cenobio de Caaveiro, integrándose al primero de ellos, como simple monje, entre los años 942-947 al abandonar la sede mindoniense mientras que en el período del 968-977, ocupa la sede Iriense-Compostelana.

Durante todo el siglo XI y mitad del anterior, nos encontramos con un gran vacío documental, en lo relativo a las fuentes escritas, que nos informen adecuadamente de las vicisitudes ocurridas en la iglesia o feligresía de Santa María de Doroña. Así pues tenemos que esperar hasta el año 1101, para salir de ese silencio, siendo del 24 de noviembre, la donación realizada por Zacarías Armentáriz al monasterio de Caaveiro, por su alma, de la parte que le corresponde de una heredad, sita en Doroña, *“iusta aulam Sancte Marie hic in Doronia”*, consistente en una plantación de árboles frutales, llevada a cabo con la colaboración de su padre, entre cuyas especies se encontraban: manzanos, nogales, perales y cerezos. Del 6 de junio del mismo año o del 1107 es la venta hecha al abad del cenobio de Caaveiro, Tedón, y a sus canónigos, por la cantidad de cien sueldos, de la heredad que poseía en Doroña, Gutierre González, su hermana Elvira y su cuñado Alvito Cidiz.

El 5 de abril de 1110, don Pedro Froilaz, conde de Galicia, junto con su esposa, la condesa doña Mayor Guntroda Rodríguez, donan, al monasterio de San Juan de Caaveiro y su abad, Tedón, *“pro remedieum animarum nostrarum et parentum nostrorum”*, la tercera parte de la villa de Doroña. Mientras que su hermanastra doña Munia Froilaz, otorga al mencionado convento de canónigos, el 18 de marzo del 1114, entre otras heredades, la mitad de la que posee en Breanca, parroquia de Santa María de Doroña, en Pruzos.

Sin embargo, años más tarde, los bienes, del aludido cenobio, se ven incrementados, en la mentada feligresía de Doroña, como consecuencia de la donación efectuada, el 10 de junio de 1128-1139, por un tal Munio, presbítero, y su hermana Leodegundia, de la totalidad del lugar de *“Pinnario”*. Parte del cual habían adquirido, por compra, el 28 de julio de 1128-1139, a Diego González, teniendo que abonarle la cantidad de seis modios de trigo y cien sueldos.

Hacia 1140, Munio Rodríguez, dona a la iglesia de Santa María de Doroña, por su alma, la heredad que posee en Rieiro.

El 17 de julio de 1147, Alfonso VII, hijo del conde Raimundo de Borgoña y la reina doña Urraca, junto con su esposa, la emperatriz doña Berenguela, y sus hijos, Sancho y Fernando, desde el cerco de Andújar, expide un diploma rodado, en el cual hace donación al monasterio de San Juan de Caaveiro y a su prior, Pedro, de tres iglesias realengas que poseía en Pruzos: Santa María de Doroña, Santa María de Centroña y Santiago de Boebre. Por otra parte, en el mismo año, pero el 4 de noviembre, doña Munia

Froilaz, hija de Froila Bermúdez y Lucía, dona al cenobio de Caaveiro, una heredad en Barallobre y otra en Beanca, feligresía de Santa María de Doroña.

A mediados del siglo XII, las donaciones al convento de canónigos de Caaveiro, en Doroña, teniendo en cuenta lo reducido de su territorio, lejos de menguar siguen en aumento. Así el 9 de enero de 1167, Gutierre Osóriz, concede a dicho monasterio, entre otras heredades que le pertenecen, una sita en Breanca, parroquia de Santa María de Doroña. Mientras que el 13 de enero de 1169, Oveco Gutiérrez, de Verrugueiro, entabla un pleito contra los canónigos de Caaveiro, por una heredad, ubicada en Doroña, que éstos habían comprado a su padre, Gutierre González, y al parecer no lo habían abonado, resolviendo pagar los monjes, siete sueldos y diez misas por sus parientes, además de quinientos sueldos por renunciar a interponer nuevas demandas.

El 7 de julio de 1174, el monasterio de San Juan de Caaveiro realiza una permuta de propiedades, con Munio Ramírez, sitas en el lugar de Doroña, tierra de Pruzos.

Además del convento de San Juan de Caaveiro, en la feligresía de Santa María de Doroña, tenía posesiones, entre otros monasterios, el cisterciense de Santa María de Monfero. En efecto, en el año 1222, era 1260, Pedro Franco confirma la donación realizada por su padre a dicha abadía, consistente en la mitad de lo que tenía en la feligresía de Miño y Doroña.

En el año 1224 se efectúan dos donaciones, correspondiéndole una a la abadía de Caaveiro y otra al templo de Santa María de Doroña. Así el 27 de marzo de dicho año, Froila Pérez, llamado "*de Vilar*", junto con su esposa María Pérez, donan a Caaveiro las heredades que poseen en Doroña y Grandal. En tanto que Azenda Pérez, da a perpetuidad a la iglesia de Santa María de Doroña, las propiedades que tenía en el valle Malo y en Oteiro.

Un año después, el 27 de junio de 1225, Rodrigo Fernández, junto a su mujer, Teresa Arias, y su hijo don Pedro Rodríguez, dona a Gutierre Froilaz, la octava parte de la villa de "*Atahide*", sita en Doroña, por el servicio que recibió de él, y como roboración dos sueldos de pan, un cabrito y dos capones, heredad que tendrá su hija hasta que fallezca, pasando entonces a depender del cenobio de San Juan de Caaveiro.

El 20 de abril de 1227, Azenda Pérez, efectúa su testamento en el que manda sea enterrada en el monasterio de Caaveiro, otorgándole al mismo la mitad de lo que posee en la villa de Breanca de Susana. Mientras que cinco años más tarde, el 20 de noviembre de 1232, don Rodrigo Fernández, llamado "*Conturnix*", y su mujer Teresa Arias, donan al convento de San Juan de Caaveiro, por el remedio de sus respectivas almas, la de su padre, Fernando Fernández, y las de sus hijos, Pedro y Gonzalo Rodríguez, su heredad sita en Doroña, recibiendo como roboración cien sueldos y una vaca óptima.

El arcediano de Nendos, Gonzalo Rodríguez, encontrándose en el templo de San Martín de Tiobre, comisiona el 29 de julio de 1240, a Pedro Afillado y Fre Barro, clérigos, así como a don Pedro Amigo, canónigo de Caaveiro, para que revisen las rentas de las iglesias que el monasterio posee en Pruzos y Bezoucos, entre las cuales se encuentra la de Santa María de Doroña. Realizada dicha pesquisa, el 14 de septiembre de 1240, reunidos, en Santa María de Ombre, Pedro Afillado, clérigo de Santa María de Ombre, Fre Barro, clérigo de Santa María de Doroña, y don Pedro Amigo, Canónigo de

San Juan de Caaveiro, acuerdan con Lorenzo Eanes, notario, que levante la oportuna acta notarial, para dejar constancia escrita de las rentas que obtienen cada una de las iglesias que tenía el cenobio de Caaveiro en Pruzos y Bezoucos, indagación que habían realizado por mandato de Gonzalo Rodríguez, arcediano de Nendos, siendo las correspondientes a Santa María de Doroña “VIIª moyos d-aveas per la teega iadita e XXª soldos da miisma moeda, e hun porco e dous presentes e dás colleitas, huna en inverno e outra en verao”.

En la feligresía de Doroña, además del monasterio de Caaveiro y Monfero, tenía también propiedades, la abadía cisterciense de Santa María de Sobrado, que las había obtenido a través de sendas donaciones realizadas en el año 1240, por un lado, de doña María Sánchez, la cual legó a dicho cenobio, todas las heredades que su esposo, don Gómez Enríquez, le había vendido, el 29 de noviembre del mismo año, en la mencionada parroquia, y de otro don Gil Fernández, hijo de don Fernando Arias y Teresa Bermúdez, y su esposa doña María, concediéndole todas las haciendas tanto eclesiásticas como laicas que poseía en la aludida feligresía.

Dos años más tarde, el 28 de diciembre de 1242, el convento de Caaveiro, ve incrementada sus posesiones en Doroña, con motivo de la donación efectuada por Juan Pérez, apodado “Kasquizo”, bajo ciertas condiciones, de la mitad de las heredades que le pertenecen en Breanca, San Julián de Carantoña y Santa María de Doroña.

Sin embargo el 23 de agosto de 1271, Marina Ovequiz vende a Vermudo Pérez, clérigo, la heredad que posee en Brianca de Jusáa, feligresía de San Julián de Carantoña y en Santa María de Doroña, por la cantidad de doscientos sueldos alfonsíes. Mientras que el 1 de diciembre de 1274, María Obequez, probablemente la misma persona citada en el documento anterior, dona al monasterio de Monfero las heredades que poseía en Villasuso, Doroña y Brianco.

Años más tarde, el 15 de diciembre de 1311, don Fernán Pérez de Andrade, dona al cenobio de Santa María de Monfero y a su abad, Martín Fernández, el casal de Riero, ubicado en la feligresía de Santa María de Doroña, con todas sus heredades. Ya del siglo XV, son los dos postreros documentos medievales que hacen referencia a nuestra feligresía, en el primero de ellos, el abad de Monfero, Juan Lorenzo, afora en noviembre de 1406 a Ruy Varela, “escudeyro”, vecino de San Jorge de Torres, y al hijo que tiene de su mujer, Elvira Rodríguez, Juan Fernández, el casal del Castrillón con todos sus anejos, sito en la parroquia de Santa María de Doroña, a cambio del casal denominado “do Tajuelo”, que éste poseía en la feligresía de San Félix de Monfero. Volviendo dicho monasterio a dar en arriendo dicho casal, así como la granja de Vylar, Goente, la heredad de San Gurgo y el casal de Carnallo, el 22 de enero de 1442, en tiempos del abad, Lope García de Gulfar, a Pedro Varela.

DESCRIPCIÓN ARTÍSTICA DE LA IGLESIA.

1.- PLANTA.

El templo románico de Santa María de Doroña, que presenta la acostumbrada orientación litúrgica, consta planimétricamente de una sola nave rectangular y un ábside

de configuración semicircular precedido de su correspondiente tramo recto.



Planta de la iglesia

2.- EXTERIOR.

El rasgo más destacado de la iglesia, al margen de su uniformidad, es sin duda alguna, la acentuada horizontalidad que exhibe el cuerpo arquitectónico, tan sólo alterado levemente por la espadaña ubicada a poniente del costado sur de la nave. Otro aspecto que se percibe en el templo, es la clara delimitación de los volúmenes, bien articulados y armonizados, en los que se observa un predominio casi total, de la línea y el ángulo recto, característica tenuemente trastocada, por la zona semicircular de la cabecera.

Los paramentos están contruidos con un aparejo de sillería granítica, de grano fino perfectamente tallado, colocado en hiladas horizontales con juntas esmeradamente dispuestas e isodomía bastante acusada, abundando los emplazados a soga sobre los

tizones. En tanto que su espesor es muy estimable, presentado la misma sección los correspondientes a la nave y los del ábside.

Sin embargo, la anchura de los muros, en modo alguno es totalmente maciza, ya que están formados por dos paramentos de sillares, uno interno y otro paralelo externo, rellenando el espacio comprendido entre ambos con ripio, es decir, con trozos de piedra, más un aglomerado formado por arena, cal y agua.



Costado meridional del templo

2.1.- NAVE.

La nave de mayor altura y anchura que el ábside, se cubre con un simple tejado a doble vertiente.

En la zona central inferior del hastial de poniente y ligeramente desplazada hacia el costado meridional, se abre la portada principal de ingreso al templo. Consta de una sola arquivolta de configuración semicircular, con un levísimo apuntamiento, coronada por una chambrana de la misma directriz. Aquélla moldura su arista en un grueso baquetón liso que se resuelve en la rosca e intradós con sendas medias cañas, de idéntica organización. La chambrana, perfilada en nacela y listel liso, exorna su caveto con una serie de cortos vástagos rematados en una especie de voluta o bola, afrontados dos a dos, similares a pequeños bastones, uniformemente distribuidos a lo largo de la misma.

La arquivolta efectúa su apeo sobre columnas acodilladas, una por lado, cuyos codillos se presentan moldurados en arista viva. Los fustes monolíticos lisos y exentos,

descansan en basas áticas, de voluminoso toro inferior, que a su vez lo hacen sobre plintos prismáticos, de escasa altura y caras lisas, desprovistos, por tanto, de motivo ornamental alguno.

Sobre los fustes se asientan los capiteles, presentando una temática decorativa totalmente diferente. El izquierdo talla su cesta con una ancha y apuntada hoja lisa, rematada en una especie de palmeta. Sobre aquélla y en un plano anterior, se dispone un personaje nimbado asiendo, con cada una de sus manos, un báculo. El derecho, se decora con dos órdenes, de alargadas y estilizadas, hojas apuntadas, ostentado un nervio escasamente resaltado, vueltas ligeramente en su remate en donde se aloja una bola.

Portada principal

Los cimacios, moldurados en nacela y listel liso, se prolongaban en imposta un corto trecho por el frente del paramento del hastial, actuando como elemento arquitectónico de sustentación y separación entre la chambrana y el muro, aunque en el presente, un buen trozo de los mismos se encuentra repicado, realizándose su remate al alcanzar el guardapolvos, a pesar de lo cual realiza la función ya reseñada. Mientras que la ornamentación de su caveto se resuelve por medio de un tallo ondulante, de cuyos senos parten otros, de menor grosor, finalizados en espiral.

La arquivolta cobija un tímpano monolítico, de directriz semicircular, que exhibe en su zona central un amplio rebaje pentagonal, en el cual se labra en altorrelieve un cordero pascual con su respectiva antefija, ostentando como elemento decorativo de la arista del dintel, tanto interior como exteriormente, un tenue caveto, sobre el que se dispone una fila de cuatro billetes, distribuidos uniformemente a lo largo del mismo. En el sofito de dicho tímpano, es decir, en la zona inferior del dintel, se encuentra un epígrafe de difícil lectura, del que solo se puede percibir, entre el grupo de palabras que supuestamente lo forman: ERA MILES, ya que el resto de la inscripción, se halla oculta por las mochetas, de perfil nacelado, que lo sustentan, las cuales descansan directamente sobre las jambas, cuyas aristas, se molduran con una simple baquetilla lisa, separadas por una amplia tenia, de la misma configuración, carente de temática decorativa alguna.

Tímpano de la portada de poniente

Las mencionadas mochetas muestran en su zona superior frontal, como elemento ornamental, bien una roseta o una cruz patada, haciéndolo en sus aristas con un sogueado coronado por un motivo en diente de sierra. Mientras que la decoración de sus respectivas nacelas, actualmente mutiladas, es bastante factible, a pesar del riesgo que ello conlleva y

teniendo en cuenta los escasos restos que prevalecen de su organización primitiva, se resolvieran respectivamente con el busto de sendos personajes.

Encima de la puerta y en el mismo eje, se abre una ventana rectangular moderna, que solventa la iluminación de la nave desde esta zona, la cual sustituyó a una saetera, de acusado derrame interno y similar estructuración a las existentes en las otras partes del templo, cuyos restos de su coronamiento, así como parte de las jambas, uno y otras molduradas en arista viva, son perfectamente visibles por la parte interior de la fachada.

En cada uno de los extremos del paramento del hastial, como enmarcamiento y refuerzo de la intersección de éste con los muros de cierre laterales de la iglesia, se dispone un contrafuerte prismático, de sección rectangular y escaso saliente, que se eleva desde un robusto pedestal escalonado, de perfil aristado, cuya finalización se efectúa, en el arranque del tejado pétreo, que a doble vertiente cubre el lienzo oeste, sobre cuyo piñón se ubica una simple antefija.



Capitel del soporte norte de la portada de poniente

Los flancos norte y sur de la nave se hallan divididos en tres tramos, por otros tantos estribos prismáticos, similares a los ya descritos para la fachada oeste, situados, uno en el extremo occidental, en tanto que los dos restantes se disponen uniformemente a lo largo de los paramentos, con la salvedad que los ubicados en el muro septentrional no son simétricos a los del meridional, padeciendo estos últimos con respecto a los primeros un ligero desplazamiento hacia el naciente, provocando que los paños de este costado tengan distinta anchura. De la totalidad de los contrafuertes los únicos que finalizan a la altura de las cobijas son los situados en la zona oeste de ambos lienzos de cierre, ya que los otros dos, rematan, dependiendo de la fachada en donde se encuentran emplazados, bien en la octava o décima hilada de sillares. Anomalías que nos inducen a pensar en una probable reedificación de ambos costados, sino en su totalidad en una gran parte, cuyas huellas se constatan en la discontinuidad existente en las hiladas de las piezas pétreas que configuran el muro, de una manera especial en la intersección de éste con el del testero, así como en el arranque de los paramentos, detectándose en el paño este un doble retallo escalonado en arista viva, mientras que en el central y oriental éste queda reducido a un simple banco de fábrica de la misma estructuración. Todos los estribos, se disponen sobre altos pedestales, la mayoría de ellos constituidos por un triple retallo decreciente, excepto, el más oriental del flanco sur, que lo hace sobre un simple bloque granítico.



Pórtico, hastial de poniente y flanco sur de la nave

En la parte inferior del paño central del costado meridional y un tanto desplazada hacia oriente, se abre la puerta de ingreso a la iglesia desde este lado, que, por esta parte exterior, exhibe una estructuración rectangular, formada por un alargado sillar pétreo, de perfil aristado, que actúa como dintel de la misma, montado directamente sobre las jambas, carentes, al igual que aquél, de decoración alguna.

Sin embargo, la organización de dicha portada, en modo alguno se corresponde con su configuración primitiva, ya que, teniendo en cuenta, la pieza trapezoidal ubicada encima de la que ejerce la función de dintel, nos hace sospechar, que este vano estaría constituido en su origen, por un tímpano semicircular monolítico liso, sobre el cual se dispondría un arco de descarga, de la misma directriz, uno y otro enrasados con el muro, realizándose el apeo de aquél, en sendas mochetas, que a su vez lo harían directamente sobre las jambas. Siendo bastante probable, por tanto, que su estructuración actual sea consecuencia de una de las tantas reformas realizadas en el templo a lo largo de los años.

La iluminación de la nave, desde este flanco, se resuelve por medio de tres estrechas y alargadas saeteras, bajo arco de medio punto, labrado en un sólido sillar granítico, cuyo volteo se realiza sobre las jambas, uno y otras molduradas en arista viva, que se abren en la zona superior de la fachada. De la totalidad de ellas únicamente prevalece en su emplazamiento primitivo, la correspondiente al paño occidental, ya que las restantes situadas en los extremos del central, encima de la finalización de los estribos que delimitan dicho tramo, deben ser fruto de alguna de las reformas estructurales ya comentadas.

Como coronamiento del paramento sur, se dispone un alero, en nacela y listel liso, sustentado por nueve canecillos, el cual se interrumpe, un largo trecho, antes de alcanzar el contrafuerte más occidental, ya que en ese lugar, se decidió en época moderna, ubicar la espadaña, lo que conllevó a desmontar parte de la cornisa y los modillones que la soportaban, quedando como único recuerdo de estos últimos uno.

El flanco septentrional, de similar configuración que el meridional, exhibe su paramento compartimentado al igual que aquél, en tres paños, por medio de otros tantos estribos prismáticos, semejantes a los ya comentados, situándose en la zona central inferior del tramo intermedio, la puerta de acceso al templo desde este lado, la cual se halla en la actualidad tapiada. Dicha portada consta de un tímpano monolítico liso, de directriz semicircular, a paño con el muro en donde se empotra, el cual descansa directamente sobre las jambas, molduradas, al igual que el dintel de aquél, en arista viva. Tímpano que probablemente en su origen estuvo circunvalado por un arco de descarga, de idéntica configuración, constituido por varias dovelas, cuyos salmeres realizaban su apeo sobre el lienzo mural del tramo, haciéndolo supuestamente aquél, en sendas mochetas, que a su vez, yacían sobre las jambas, organización habitual en construcciones de análoga tipología estilística.

En la zona central superior, de cada uno de los tramos definidos por los estribos, se abre una ventana románica, de las denominadas aspilleras o saeteras, cuya estructuración es en todo igual a las ya comentadas para la fachada sur, constando de un arco de medio punto, realizado en un sillar pétreo, volteado directamente sobre las jambas, uno y otras desprovistas de moldura u ornato alguno. Vanos cuya misión consiste

en proveer de luz natural a la nave desde este costado.

Remata la fachada un alero, perfilado en nacela y listel liso, sustentado por doce canecillos, distribuidos regularmente a lo largo de la cornisa.

Hacia el comedio del muro diafragma, que salva el desnivel existente entre la nave y el ábside, se practica una alargada ventana, bajo arco de medio punto, montado directamente en las jambas, perfiladas, lo mismo que aquél, en arista viva, saetera que sirve para resolver la iluminación de la nave desde el testero. En tanto que como coronamiento del mismo, se dispone un piñón, definido por la doble vertiente de un tejado pétreo, que lo cubre, sobre el cual, en su día, debió descansar un cordero con su respectiva antefija, ignorándose el destino que se le dio a dicho motivo decorativo. Elemento que muy probablemente fuese desmontado como consecuencia de una de las tantas remodelaciones padecida por dicho lienzo en distintas épocas, quedando como único vestigio, de la última, un diminuto pedestal sobre el que se levantaría una cruz.

2.2.- ÁBSIDE.

La cabecera, de menor altura y anchura que la nave, consta de un tramo recto y otro semicircular, efectuándose el paso de uno al otro a través de un codillo aristado, en tanto que un contrafuerte prismático, de escaso resalte y sección rectangular, situado a poniente del tramo recto, sirve para delimitar éste del muro del testero de la nave.



Cabecera de la iglesia

De los dos paramentos, que conforman dicho tramo, tan solo es visible el correspondiente a la fachada sur, ya que el septentrional se encuentra en la actualidad parcialmente oculto, por una edificación moderna, de planta rectangular, adosada a dicho costado, que acoge la sacristía, la cual alteró de una manera notable su primigenia organización. Su construcción supuso la desaparición de gran parte de la zona inferior de dicho lienzo, al horadar el mismo, para poder abrir una puerta que comunicase dicha estancia con el presbiterio, quedando, por otro lado, también camuflada una buena parte de la cornisa, así como los canecillos más occidentales que la soportaban, con motivo de la colocación, en época reciente, de un falso techo, debajo del tejado que cubre la citada dependencia, impidiéndonos ver el remate de la fachada. Dicho lo que antecede, es bastante factible que su configuración, no difiera, salvo que haya sido desmontada como consecuencia de las citadas obras, a lo perfectamente visible en el costado meridional.

La fachada sur, se nos presenta como un gran lienzo mural totalmente desnudo, cuyo coronamiento está determinado por una cornisa, moldurada en listel, baquetilla y caveto, todos ellos lisos, apeada en tres canecillos, de curva de nacela, situados, dos de ellos en los extremos, es decir, a continuación del estribo y en el codillo, haciéndolo el restante hacia el comedio del alero.

El hemiciclo, cuyo paramento se levanta sobre un doble retallo o zócalo decreciente achaflanado, se halla horadado en su zona central y lateral meridional, por sendas ventanas, de acusado derrame externo, bajo arco semicircular, tallado en un bloque granítico, cuyo volteo se efectúa directamente sobre las jambas, perfiladas, al igual que aquél en arista viva, ostentando la ubicada en su comedio el arco rectangularizado. Además de lo ya comentado, es bastante factible, aunque no se puede constatar fehacientemente, al impedirlo, por una parte, el retablo barroco que preside interiormente el tramo semicircular del presbiterio, y por otra, la estancia que acoge la sacristía, que en la zona nororiental del hemiciclo se abriese otra ventana, de las mismas características y formato a las ya descritas.

Como coronamiento de la fachada, se dispone una cornisa, perfilada en nacela, baquetilla y listel liso, prolongación de la que remata ambos tramos rectos, sustentada por nueve canecillos, todos ellos moldurados en curva de nacela, distribuidos uniformemente a lo largo de la misma, cuyas metopas, es decir, los espacios comprendidos entre los modillones, se decoran con círculos rehundidos en los cuales se labran en altorrelieve rosetas, salvo la que ocupa la parte central que lo hace con una cruz patada.

El tramo recto del ábside se cubre con un tejado a doble vertiente, haciéndolo el hemiciclo con otro de configuración semicónica.

3.- INTERIOR.

El interior de la iglesia, al igual que sucede con la inmensa mayoría de las emplazadas en el ámbito rural gallego que emplean el mismo recurso estilístico y dejando a un lado los aditamentos posteriores a su construcción, como retablos, tribuna, pinturas, etc., merece destacarse por su gran austeridad, perceptible de una manera especial en la nave.



Arco triunfal de ingreso al presbiterio

3.1.- NAVE.

Cúbrense la nave con un armazón de cemento armado a dos aguas, constituido por un conjunto de viguetas, dispuestas longitudinalmente, que descansan en una serie de tijeras, de la misma estructuración. Sobre aquéllas se colocan listones transversales, generando una especie de casetones rectangulares rehundidos, los cuales se hallan pintados en color blanco y que junto a los elementos mencionados en primer lugar, cubiertos con un color marrón, le confieren al conjunto una apariencia de entramado de madera, cubrición primitiva, a la que sustituyó en época reciente, con motivo de una de las últimas intervenciones realizadas en la cubierta del templo.

En la zona inferior central del paramento de poniente se abre la puerta principal de

ingreso al templo, que por esta zona interior, presenta un arco de medio punto, en arista viva, volteado directamente sobre las jambas, de la misma configuración. Arco que cobija un tímpano monolítico liso, cuyo dintel ostenta un fino caveto exornado con cuatro billetes, mientras que su apeo se realiza sobre sendas mochetas, asentadas directamente en las jambas, perfiladas en baquetilla lisa.

En la misma vertical de la puerta, pero un poco más arriba, se practica una ventana rectangular moderna, cuya misión consiste en proveer de luz a la nave desde este lado. Vano que sustituyó, a una primitiva ventana románica, de acusado derrame interno, constituida por un arco semicircular, tallado en un macizo bloque granítico, montado directamente sobre las jambas, éstas y aquél, carentes de ornato alguno, que realizaba la misma función, quedando como único vestigio de ella, su coronamiento y la parte superior de sus apoyos, elementos arquitectónicos fácilmente perceptibles sobre el dintel de la moderna.

Los muros de cierre colaterales, de análoga organización, ostentan en su zona oriental, más o menos a un tercio de su remate con el del testero, un codillo, a partir del cual el paramento sufre un ensanchamiento finalizando en la confluencia con aquél en ángulo obtuso, lo que genera un paulatino estrechamiento de la nave conforme nos acercamos a la cabecera de la iglesia, desconociéndose el motivo por el cual se acordó realizar dicha reforma, aunque es bastante probable que ello fuese debido a algún desplome de ambos lienzos, como consecuencia de los empujes laterales del arco triunfal.

En la zona superior de cada uno de los costados murales se abren un total de tres ventanas, bajo arco semicircular y acusado derrame interno, montado directamente sobre las jambas, exentos, tanto uno como otras, de molduración u ornato alguno. Vanos que resuelven la iluminación de la nave desde ambos flancos.

Por otro lado merece comentarse, que salvo la ventana emplazada a poniente de lienzo mural norte, las dos restantes, es decir la central y la ubicada al levante, no son simétricas, con respecto a sus homólogas del paramento opuesto, encontrándose las de éste desplazadas hacia el oeste, como consecuencia de las reformas ya comentadas, aunque prevalece en todas ellas las mismas características, formato y misión.

Además de las ventanas, en la zona central inferior del muro septentrional se abre una puerta, actualmente tapiada, compuesta por un arco de medio punto, apoyado directamente sobre las jambas, sin mediar elemento arquitectónico alguno de separación, una y otras de perfil aristado. Dicho arco acoge un tímpano monolítico liso de la misma directriz, cuyo apeo se realiza en las jambas, molduradas al igual que el dintel de aquél en arista viva. Otra portada, idéntica a ésta se practica en el paramento opuesto, pero un tanto desplazada hacia el naciente, asimetría prevista para evitar las corrientes de aire entre ellas. Vanos que tienen como misión la de permitir el ingreso al templo desde cada uno de los costados.

La iluminación de la nave desde el lienzo del naciente se resuelve por medio de una ventana abierta en la zona central del muro diafragma, que salva el desnivel existente entre la nave y la cabecera, cuyas características y formato, son en todo iguales a las emplazadas en los flancos meridional y septentrional, pero de menor tamaño.

3.2.- ÁBSIDE.

El ábside, constituido por un tramo recto que precede a otro curvo, se cubre con una bóveda de cañón semicircular, mientras que el hemiciclo, de menor altura y anchura, lo hace con otra de cascarón u horno.



Detalle del capitel derecho del arco toral

El ingreso a la capilla presbiterial, cuyo pavimento se encuentra a mayor altura que el de la nave, desnivel que se salva mediante dos escalones pétreos, se realiza a través de un arco triunfal semicircular doblado, de sección rectangular y perfilado en arista viva. La dobladura, sin molduración u ornato alguno, se apoya sobre el muro de cierre del testero de la nave, por medio de una imposta, en nacela y listel liso, prolongación de los cimacios de las columnas que soportan el arco menor, dispuesta a lo largo de dicho paramento finalizando en su confluencia con los colaterales.

El arco interior, de la misma configuración pero de menor luz que el mayor, efectúa su apeo sobre columnas entregas de fustes lisos, formados por varios semitambores, de altura idéntica a la de los sillares que conforman el paramento en donde se embeben. Estos fustes descansan directamente en un podio o zócalo aristado que recorre perimetralmente los muros del tramo recto, en vez de hacerlo sobre basas de tipo ático y plintos prismáticos, como sucede en la totalidad de iglesias coetáneas, anomalía que, en la nuestra, se debe, con toda probabilidad, a una reforma reciente, cuyas funestas consecuencias conllevaron a la supresión de uno de los elementos constitutivos de la columna, cual es la basa, aunque mucho nos tememos que fuesen repicadas y no retiradas, a tenor de lo que se percibe en el asentamiento del último tambor.

En cuanto a los capiteles de las columnas sobre los que voltea el arco menor, el izquierdo presenta, como motivo de ornato de su cesta, una serie de hojas, apuntadas lisas, algunas muy excavadas y coronadas por una bola, mientras que las de los ángulos, de análoga organización, pero más estilizadas y anchas, con destacado nervio central, cobijan en su terminación una bola. Entre las hojas, que ocupan la cara frontal y lateral oriental de la pieza, se disponen unos alargados tallos culminados en una piña o en una especie de bola, los cuales, al igual que aquéllas, se desarrollan a partir del collarino, cuya moldura toroidal se resuelve con un sogueado. El derecho ostenta, en cada una de sus caras, dos hojas similares al del capitel anterior que culminan hacia el comedio del mismo, disponiéndose entre las de la cara frontal un tallo rematado en bola. En tanto que en los vértices se labra una hoja lanceolada lisa, enmarcada por dos tallos planos, que al alcanzar el ángulo superior de la cesta rematan en sendas volutas, a modo de caulículos, elementos ornamentales que se elevan desde un astrágalo también sogueado. Además de lo ya comentado, en los espacios libres existente entre las hojas y el coronamiento de la pieza, de cada una de las caras laterales, se labra bien, una especie de

red o una roseta de ocho pétalos, inscrita en un círculo rehundido.

Detalle del capitel izquierdo del arco triunfal

Los cimacios, perfilados en listel y nacela lisa, se disponen en imposta a lo largo del muro del testero de la nave, finalizando en su confluencia con los de cierre laterales, actuando además como elemento de soporte y separación entre la dobladura y el paramento.

Soporte septentrional del arco toral

El tramo recto del ábside, se cubre con una bóveda de cañón semicircular, cuyo arranque viene determinado por medio de una moldura volada, en caveto y listel liso, prolongación de los ábacos de las columnas del arco triunfal. El lienzo sur se nos ofrece como una pared pétreo totalmente desnuda, sin ventana o vano alguno que lo rasgue, mientras que su homólogo septentrional, de similar organización, se halla horadado hacia su comedio inferior por una puerta adintelada moderna, que comunica el presbiterio con la sacristía.

El paso del tramo recto a la parcela semicircular del presbiterio, se realiza a través de un simple codillo aristado, mientras que su cubrición se efectúa con una bóveda de cascarón o de cuarto de esfera, volteada sobre el muro de cierre por medio de una imposta, en nacela lisa, prolongación de la que recorre los paramentos norte y sur del tramo recto, la cual, a tenor de lo que se observa en su confluencia con el codillo, en donde se quiebra, cabe la posibilidad de que se encuentre parcialmente repicada a continuación de éste, como consecuencia de haberle adosado y adaptado al hemicyclo el retablo, de corte barroco, que preside el ábside.

En cada una de las zonas central, nororiental y suroeste del tambor de la mencionada parcela semicircular, se dispone una ventana, de acusado derrame interno, compuesta por un arco de medio punto, apoyado directamente en las jambas, éstas y aquél molduradas en arista viva, de las cuales prevalecen con su organización primitiva la que ocupa la zona suroriental, ya que la central fue alargada presentando su coronamiento rectangularizado, y la restante está tapiada a resultas de la construcción de la dependencia que acoge la sacristía, adosada, como ya se comentó más arriba, al costado septentrional del presbiterio. Vanos cuya misión consistía, en sus orígenes, el proveer de luz natural a la cabecera, iluminación que quedó un tanto alterada, como consecuencia del emplazamiento del retablo, paliándose, en parte tal efecto al suprimir el cierre posterior de los nichos del mismo, que se corresponden con aquéllas.

4.- CRONOLOGÍA.

La escasa o casi nula noticia, tanto en el ámbito documental como en el epigráfico, que nos proporcione una referencia lo suficientemente segura, para fechar con la debida exactitud el templo que acabamos de historiar, no constituye, en modo alguno, un obstáculo insalvable para poderlo llevar a cabo, teniendo que recurrir, como suele suceder en otros muchos casos, al estudio comparativo de las soluciones adoptadas tanto en su fábrica como en los elementos decorativos, con los que exhiben otras iglesias cuya cronología está plenamente contrastada.

Sin embargo, antes de realizar dicha verificación edilicia, es conveniente manifestar que en una monografía de Santa María de Doroña realizada por Ángel del Castillo, dicho autor expone: “ La época de esta iglesia nos la dan fijamente su estilo y una inscripción que hay dentro de la nave, en el muro de la fachada y a la izquierda de la puerta, que dice: (era mil doscientos), o sea, año de 1162, en el cual se levantó y concluyó...”. “Pero otra inscripción de relieve, de difícil lectura, y acaso incompleta, que hay en lo que pudiéramos llamar intradós del dintel de la portada principal, nos desorienta por lo confusa, pues aunque parece decir ERA MILES (era Mil [e] es [ima], o sea, año 962), también pudiera interpretarse ERA [M] CLI LES... (era 1151- año 1113- sin que pueda saberse lo que entonces dice la última palabra, de serlo)”.

De los dos epígrafes, el citado en primer lugar actualmente no existe rastro alguno de él, lo cual en modo alguno debe ser óbice para dudar de las observaciones realizadas por el citado autor, que debió visitar en reiteradas ocasiones el templo. Mientras que el segundo, solo legible en parte, sigue oculto por las mochetas que soportan el tímpano, lo que nos induce a pensar que éste sea una pieza reutilizada de una edificación anterior a la que podemos admirar en el presente.

Por otro lado de lo que sí tenemos constancia documental es de la existencia de la iglesia de Doroña en el año 953, fábrica probablemente prerrománica, de la cual no queda vestigio alguno en la edificación actual. Además del mencionado pergamino, poseemos otro de 1147, otorgado por Alfonso VII, en la que dona dicho templo a Caaveiro, siendo por tanto éste junto con la inscripción desaparecida, el punto de partida que nos puede arrojar algo de luz sobre la cronología de nuestro conjunto edilicio, a pesar de movernos en el escabroso mundo de las hipótesis. Pues bien, dicho lo que antecede, en el lugar del templo existente, a nuestro entender, hubo dos anteriores, uno de principios del siglo X, constatado por el documento ya aludido, y otro posterior del primer cuarto del XII, el cual fue sustituido por el actual hacia finales del mismo siglo, aprovechándose de él probablemente muchos de sus sillares, arco triunfal, así como el tímpano, de ahí que el epígrafe del sofito quede oculto por las mochetas que lo soportan, no adecuándose, por otra parte, su configuración semicircular a la arquivolta apuntada que lo cobija.

Además de lo ya comentado contamos, para determinar la datación de la finalización de las obras de la iglesia, con sus propias peculiaridades arquitectónicas, en cuya descripción se han destacado un conjunto de rasgos, como su marcada simplicidad o la acusada austeridad, que se evidencian de una manera especial en la nave, así como el empleo sistemático de elementos vegetales o geométricos en la decoración, salvo el del capitel septentrional de la portada principal y el de algún canecillo del alero de la fachada sur de la nave, aspectos que, incorporados al apuntamiento que ofrecen la arquivolta y chambrana, de la mencionada puerta de poniente, y la falta de compartimentación de la zona semicircular del ábside, nos inducen a pensar, en unas fórmulas constructivas y ornamentales, que nos remiten inexorablemente a las utilizadas en las edificaciones de los últimos años de la duodécima centuria y primeros de la siguiente, período de tiempo en donde tiene lugar la transición del tardorrománico al gótico.

Pues bien, teniendo en cuenta los temas de índole documental, epigráfico y arquitectónico aludidos, estamos en la condición de manifestar, con un mínimo margen de error, en tanto en cuanto no aparezcan nuevas aportaciones, que la iglesia románica de Santa María de Doroña, se comenzó a construir hacia el año 1162 o pocos años después, realizándose su conclusión a finales del siglo XII o principios del XIII.

Inscripción del alfeizar de la puerta norte de ingreso al templo

SIGLAS UTILIZADAS.

AHN. Archivo Histórico Nacional
AHMC. Archivo Histórico del Monasterio de Caaveiro.
ARG. Archivo del Reino de Galicia.
BRAG. Boletín de la Real Academia Gallega.

BIBLIOGRAFÍA.

- ANDRADE CERNADAS, J. M. *O Tumbo de Celanova*, Tomo II, Santiago de Compostela, 1995.
ANGULO IÑIGUEZ, D., *Historia del Arte*, Tomo I, Madrid, 1973.
ARAÚJO IGLESIAS, M.A., *San Rosendo, bispo e fundador*; Estudios Mindonienses, 15, Salamanca, 1999.
BANGO TORVISO, I. G., *Arquitectura románica en Pontevedra*, La Coruña, 1979.
BANGO TORVISO, I. G., *Galicia Románica*, Vigo, 1987.
BARROSO CABRERA, R. Y MORÍN DE PABLOS, J., *El Árbol de la Vida. Un estudio de iconografía visigoda: San Pedro de la Nave y Quintanilla de las Viñas*. Madrid, 1993.
BARROSO CABRERA, R., y MORÍN DE PABLOS, J., *La iglesia visigoda de San Pedro de la Nave*, Madrid, 1997.
BEIGBEDER, O., *Léxico de los símbolos*, Madrid, 1989.
BERENGUER ALONSO, M., *Arte en Asturias*, Tomo II, Oviedo, 1991.
CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M., *Berceo como fuente de iconografía cristiana medieval*, Boletín de Arte y Arqueología Valladolid, 1968/69.
CAL PARDO, E., *Episcopologio mindoniense. Alta Edad Media*, Estudios Mindonienses, 18, Salamanca, 2002.
CALO LOURIDO, F., *A plástica da cultura castrexa Galicia-Portugal*, La Coruña, 1994.

- CAMPS, G., *Aux origines de la Berberie. Monuments et rites funéraires protohistoriques*, París, 1961.
- CHAMOSO LAMAS, M., GONZÁLEZ, V., Y REGAL, B., *GALICIA. La España románica*, Madrid, 1985.
- CHAMPEAUX, G., Y STERCKX, D. S., *Introducción a los símbolos*, Madrid, 1984.
- CHEVALIER, J., y GHEERBRANT, D. S., *Dictionnaire des Symboles*, Francia, 1969.
- CHURRUCA, M., *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X al XII*, Madrid, 1939.
- CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1969.
- CORTÉS Y GÓNGORA, L., *San Isidoro de Sevilla. Etimologías*, Madrid, 1951.
- COUCEIRO FREIJOMIL, A., *Historia de Puentedeume*, Puentedeume, 1981.
- DANIELOU, J., *Théologie du Judéo-christianisme*, París, 1960.
- DE CASTRO ÁLVAREZ, C., *Igrexas Románicas da Comarca do Eume*, Puentedeume, 1977.
- DE CASTRO ÁLVAREZ, C., *El monasterio de San Juan de Caaveiro*, *Historia y Arte*, A Coruña, 1999.
- DE SÁA BRAVO, H., *El monacato en Galicia*, I, II, La Coruña, 1972.
- DE SAA BRAVO, H., *Rutas del románico en la provincia de Pontevedra*, Vigo 1978.
- DEL CASTILLO, A., *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia*, La Coruña, 1987.
- DOMINGO PÉREZ-UGENA, M^a J., *Bestiario en las esculturas de las iglesias románicas de la provincia de A Coruña- Simbología*, A Coruña, 1998.
- EGRY, A. DE., *Simbolismo funerario en monumentos románicos españoles*, *Archivo Español de Arte* nº 173, 1971.
- FERGUSON, G., *Signos y Símbolos en el Arte Cristiano*, Buenos Aires, 1956.
- FERNÁNDEZ DE VIANA Y VIEITES, J. I., GONZÁLEZ BALASCH, M^a T., Y DE CASTRO ÁLVAREZ, C., *El Monasterio de San Juan de Caaveiro*, La Coruña, 1999.
- FERREIRA ARIAS, E., *Monumentos de Galicia*, Lugo, 1955.
- FERRÍN GONZÁLEZ, J. R., *Arquitectura románica en la "Costa da Morte". De Fisterra a Cabo Vilán*, A Coruña, 1999.
- FONT QUER, P., *Plantas medicinales*, Barcelona, 1999.
- FRANKFORT, H., *Arte y Arquitectura del Oriente Antiguo*, Madrid, 1982.
- GARCÍA ÁLVAREZ, R., *Ilduara Eriz, madre de San Rosendo*, BCPMHL, VI, 1958-59.
- GARCÍA, X. L., *Simboloxía do Románico de Pantón*, La Coruña, 1999.
- GHIRSHMAN, R., *Persia, Protoiranos, Medos, Aqueménidas*, Madrid, 1964.
- GILLES, R., *Le Symbolisme dans l'Art Religieux*, París, 1943.
- GRABAR, A., *Recherches sur les sources juives de l'art Paléochrétien*, *Cahiers Archeologiques* XI. 1960.
- GRIMAL, P., *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, España, 1984.
- GUBERNATIS, A., *La mythologie des plantes ou les légendes du Règne Végétal*, París, 1878.
- GUERRA GÓMEZ, M., *Simbología Románica*, Madrid, 1993.
- HANI, J., *El simbolismo del templo cristiano*, Barcelona, 2000.
- JALABERT, D., *La Flore Sculptée des monuments du Moyen Age en France*, París, 1965.
- LÓPEZ CUEVILLAS, F., *La Civilización Céltica de Galicia*, Santiago de Compostela, 1953.
- LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S.M.A. Iglesia de Santiago de Compostela*, Volumen II, ap., LVI, Santiago de Compostela, 1899.
- LÓPEZ FERREIRO, A., *Biografía de San Rosendo*, Mondoñedo, 1907.
- LÓPEZ GÓMEZ, F. S., *A rosacea: Arqueoloxía e ximboloxía dunha figura geométrica*, La Coruña, 1981.
- LÓPEZ SANGIL, J. L., *Historia del Monasterio de Santa María de Monfero*, La Coruña, 1999.
- LÓPEZ SANGIL, J.L., *La nobleza altomedieval gallega. La familia Froilaz-Traba*, Noia (La Coruña), 2002.
- LÓPEZ SANGIL, J.L., *Relación de la documentación del Monasterio de Santa María de Monfero*, *Estudios Mindonienses* nº 18, Salamanca, 2002.
- LUCAS ÁLVAREZ, M., *El reino de León en la Alta Edad Media. Las cancellerías reales (1109-1230)*, León, 1993.
- MARIÑO FERRO, X. R., *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, 1996.
- MARTÍNEZ SALAZAR, A., *Documentos gallegos de los siglos XII al XVI*, La Coruña, 1911.

- MAYÁN FERNÁNDEZ, F., *Obispos de Mondoñedo. San Rosendo (907-977)*, Mondoñedo, 1964.
- MIGNE, P., *Patrologiae Latinae*, Tomo 172, París, 1855.
- MIRABELLA ROBERTI, M., *La symbolologie paléochrétienne prélude à la symbolologie médiévale*, Les Cahiers de Saints Michel de Cuxá, Julio, 1981.
- MIRAMONTES CASTRO, M., *Catálogo de documentación medieval do Museo de Pontevedra*, El Museo de Pontevedra L, Pontevedra, 1996.
- NISSEN, H., *Das Templum*, Berlín, 1869.
- NÚÑEZ, M., *Arquitectura prerrománica*, Madrid, 1978.
- OROZ RETA, J., Y MARCOS CASQUERO, M. A., *San Isidoro de Sevilla. Etimologías*, Madrid 1971.
- ORTÍZ Y SANZ, J., *Los diez libros de arquitectura de M. Vitrubio Polión*, Madrid, 1787.
- PALLARES MÉNDEZ, M^a C., *Ilduara, una aristócrata del siglo X*, Sada (La Coruña), 1998.
- PARROT, A., *Uníverson de las formas*, Madrid, 1969.
- PAVÓN MALDONADO, B., *El arte musulmán en la decoración floral*, Madrid, 1981.
- PÉREZ DE RIOJA, J. A., *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Madrid, 1971.
- PETERSON, E., *La Croce e la preghiera verso Oriente*, Ephemerides Liturgicae, nº 59, 1945.
- PIJOAN, J., *Arte romano*, Tomo V, Madrid, 1979.
- PILLARD-VERNEUIL, M., *Diccionario de Símbolos, Emblemas y Alegorías*, Barcelona, 1999.
- PINEDO, R., *Ensayo sobre el Simbolismo Religioso*, Burgos, 1924.
- PINEDO, R., *El Simbolismo en la Escultura Medieval Española*, Madrid, 1930.
- PITA ANDRADE, J. M., *Observaciones sobre la decoración vegetal en el románico de Galicia*, Abrente nº1, La Coruña, 1969.
- PITA ANDRADE, J. M., *Observaciones sobre la decoración geométrica en el románico de Galicia*, Cuadernos de Estudios Gallegos, XVIII, Santiago, 1963.
- PORTA DE LA ENCINA, A., *Aportación al estudio del monasterio de Caabeiro*, Estudios Mindonienses, 2, 1986.
- QUIÑONES, A. M^a., *El simbolismo vegetal en el Arte Medieval*, Madrid, 1995.
- RECUERO ASTRAY, M., *Alfonso VII, emperador. El imperio hispánico en el siglo XII*, León, 1979.
- RECUERO ASTRAY, M., *Documentos medievales del reino de Galicia. I, Alfonso VII (1116-1157)*, La Coruña, 1998.
- RÉAU, L., *Iconographie de l'Art Chrétien*, París, 1955.
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, Tomo I, vol. 2, Barcelona, 1996-1998.
- REIGOSA LORENZO, R., *Colección diplomática del Monasterio de Monfero. Edición, prólogo y notas del Cartulario de Santa María de Monfero*, tesis doctoral de 1948.
- RIVAS QUINTAS, E., *Influxos precristians na arte*, Porta da Aira nº 6, Orense, 1995.
- ROCA MELIA, I., *Santos Padres españoles, T. II. Reglas monásticas de la España visigoda. Los tres libros de las sentencias*, Madrid, 1971.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, J., Y SEARA CARBALLO, J., *San Xés de Francelos*, Ourense, 1985.
- ROMERO MASSIÁ, A., *El Habitat castreño*, Santiago de Compostela, 1976.
- SÁEZ SÁNCHEZ, E., *Los ascendientes de San Rosendo*, Hispania VI, 1948.
- SÁEZ SÁNCHEZ, E., *Notas al episcopologio minduniense del siglo X*, Hispania VI, 1946.
- SÁEZ, E. y SÁEZ, C. *Colección Diplomática del Monasterio de Celanova (842-1230)*, Tomo 2, (943-988), Alcalá de Henares, 2000.
- SÁNCHEZ BELDA, L., *Documentos reales de la Edad Media referentes a Galicia. Catálogo de los conservados en la sección de Clero del Archivo Histórico Nacional*, Madrid, 1953.
- SORALUCE BLOND, J. R., *Arquitectura románica de La Coruña, Far, Mariñas, Eume*, Santiago de Compostela, 1983.
- TORRES SEVILLA, M., *Linajes nobiliarios de León y Castilla. Siglos IX-XIII*, Salamanca, 1998.
- VAAMONDE LORES, C., *Ferrol y Puentedeume. Escrituras referentes a propiedades adquiridas por el Monasterio de Sobrado, en dichos partidos durante los siglos XII, XIII y XIV*, A Coruña, 1909.
- VERHAEGEN, BARON., *Le cloître de Silos*, Gazette des Meaux Arts, 1931.
- VILA DA VILA, M., *La iglesia románica de Cambre*, A Coruña, 1986.
- VILLAMIL Y CASTRO, J., *Iglesias gallegas de la Edad Media*, Madrid, 1904.
- WEISBACH, W., *Reforma Religiosa y Arte Medieval. La influencia de Cluny en el Románico Occidental*, Madrid, 1949.
- YÁÑEZ CIFUENTES, C., *La formación y explotación del dominio territorial del monasterio de*

Caabeiro, Barcelona, 1980.

YZQUIERDO PERRÍN, R., *La desaparecida iglesia de San Pedro de Fora en Compostela*, CEG, Tomo XXIX, Santiago de Compostela, 1974-1975.

YZQUIERDO PERRÍN, R., *La iglesia románica de Santiago de Breixa*, Compostellanum, V, XXIII, nº 1, 1-4, Santiago de Compostela, 1978.

YZQUIERDO PERRÍN, R., GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., Y HERVELLA VÁZQUEZ, J., *La catedral de Orense*, León 1993.

YZQUIERDO PERRÍN, R., *De arte et architectura. San Martín de Mondoñedo*, Lugo, 1994.

YZQUIERDO PERRÍN, R., *Motivos ornamentales de la Catedral de Tuy*, Tuy, Museo y Archivo Histórico Diocesano, V, Tuy, 1989.

YZQUIERDO PERRÍN, R., Y MANSO PORTO, C., *Arte medieval II*, Galicia. Arte, vol., XI, A Coruña, 1996.

AHN, Cód. 968B, *Tumbo de Celanova*, ff., 170v, 2ª col.- 171r, 1ª col.; ANDRADE CERNADAS, J. M. *O Tumbo de Celanova*, Tomo II, Santiago de Compostela, 1995, nº 489, p., 679; SÁEZ, E. y SÁEZ, C. *Colección Diplomática del Monasterio de Celanova (842-1230)*, Tomo 2, (943-988), Alcalá de Henares, 2000, nº 100, pp., 78-79; DE CASTRO ÁLVAREZ, C., *Igrexas Románicas da Comarca do Eume*, Puente deume, 1977, p., 91.

SÁEZ SÁNCHEZ, E., *Los ascendientes de San Rosendo*, Hispania VI, 1948, pp., 50-57; GARCÍA ÁLVAREZ, R., *Ilduara Eriz, madre de San Rosendo*, BCPMHL, VI, 1958-59, pp., 217-219; PALLARES MÉNDEZ, Mª C., *Ilduara, una aristócrata del siglo X*, Sada (La Coruña), 1998, pp., 10-19;

TORRES SEVILLA, M., *Linajes nobiliarios de León y Castilla. Siglos IX-XIII*, Salamanca, 1998, pp., 305-341; LÓPEZ SANGIL, J. L., *La nobleza altomedieval gallega. La familia Froilaz-Traba*, Noia (La Coruña), 2002, pp 13-14;

AHN, Cód. 1439B, f., 2-3, col. 1; LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S.M.A. Iglesia de Santiago de Compostela*, Volumen II, ap., LVI, Santiago de Compostela, 1899, pp., 122-125 y 360-363; LÓPEZ FERREIRO, A., *Biografía de San Rosendo*, Mondoñedo, 1907, p., 18; PORTA DE LA ENCINA, A., *Aportación al estudio del monasterio de Caabeiro*, Estudios Mindonienses, 2, 1986, pp., 255-258; COUCEIRO FREIJOMIL, A., *Historia de Puente deume*, Puente deume, 1981, pp., 56-59; DE SAA BRAVO, H., *El monacato en Galicia*, II, La Coruña, 1972, pp., 293-294; MIRAMONTES CASTRO, M., *Catálogo de documentación medieval do Museo de Pontevedra*, El Museo de Pontevedra L, Pontevedra, 1996, nº 542, p., 246; VILLAMIL Y CASTRO, J., *Iglesias gallegas de la Edad Media*, Madrid, 1904, p., 230; SÁEZ SÁNCHEZ, E., *Notas al episcopologio minduniense del siglo X*, Hispania VI, 1946, pp., 10 y 12; FERREIRA ARIAS, E., *Monumentos de Galicia*, Lugo, 1955, p., 83; MAYÁN FERNÁNDEZ, F., *Obispos de Mondoñedo. San Rosendo (907-977)*, Mondoñedo, 1964, p., 9; YÁÑEZ CIFUENTES, C., *La formación y explotación del dominio territorial del monasterio de Caabeiro*, Barcelona, 1980, pp., 6 y 11; FERNÁNDEZ DE VIANA Y VIEITES, J. I., GONZÁLEZ BALASCH, Mª T., Y DE CASTRO ÁLVAREZ, C., *El Monasterio de San Juan de Caaveiro*, La Coruña, 1999, nº 1, pp., 105-107.

AHN, Cód. 1439B, f., 77v, col. 1; FERNÁNDEZ DE VIANA Y VIEITES, J. I., GONZÁLEZ BALASCH, Mª T., Y DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., nº 185, p., 261-262; DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., p., 91.

AHN, Cód. 1439B, f., 73 v, col. 1, f., 74, col. 2; FERNÁNDEZ DE VIANA Y VIEITES, J. I., GONZÁLEZ BALASCH, Mª T., Y DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., nº 176, p., 254-255.

AHN, Cód. 1439B, f., 75 col. 2, f., 75 v., col. 2; FERNÁNDEZ DE VIANA Y VIEITES, J. I., GONZÁLEZ BALASCH, Mª T., Y DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., nº 177, pp., 255-256.

AHN, Cód. 1439B, f., 38 v, col. 1, f., 39, col. 1; FERNÁNDEZ DE VIANA Y VIEITES, J. I., GONZÁLEZ BALASCH, Mª T., Y DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., nº 91, p., 185.

AHN, Cód. 1439B, f., 76, col. 2, f., 76 v, col. 1; FERNÁNDEZ DE VIANA Y VIEITES, J. I., GONZÁLEZ BALASCH, Mª T., Y DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., nº 182, pp., 259-260.

AHN, Cód. 1439B, f., 75 v, col. 2, f., 76, col. 2; FERNÁNDEZ DE VIANA Y VIEITES, J. I., GONZÁLEZ BALASCH, Mª T., Y DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., nº 181, pp., 258-259.

AHN, Cód. 1439B, f., 77v, col. 2; FERNÁNDEZ DE VIANA Y VIEITES, J. I., GONZÁLEZ BALASCH, Mª T., Y DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., nº 187, p., 262.

AHN, Cód. 1439B, f., 6, col.1, f., 6 v, col. 1; RECUERO ASTRAY, M., *Alfonso VII, emperador. El imperio hispánico en el siglo XII*, León, 1979, nº 116, pp., 120-121; RECUERO ASTRAY, M., *Documentos medievales del reino de Galicia. I, Alfonso VII (1116- 1157)*, La Coruña, 1998, p., 225; SÁNCHEZ BELDA, L., *Documentos reales de la Edad Media referentes a Galicia. Catálogo de los conservados en la sección de Clero del Archivo Histórico Nacional*, Madrid, 1953, nº 245; LUCAS ÁLVAREZ, M., *El reino*

de León en la Alta Edad Media. Las cancellerías reales (1109-1230), León, 1993, nº 463, p., 275 y 643; DE SÁA BRAVO, H., *El monacato en Galicia*, I, La Coruña, 1972, p., 295; YÁÑEZ CIFUENTES, C., o., c., Traducción al gallego en La Revista Cátedra, nº 3, Puentevedume, 1996, pp., 109-123; FERNÁNDEZ DE VIANA Y VIEITES, J. I., GONZÁLEZ BALASCH, Mª T., Y DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., nº 7, pp., 113-114; DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., p., 91.

AHN, Cód. 1439B, f., 76 v, col. 2, f., 77, col. 1; FERNÁNDEZ DE VIANA Y VIEITES, J. I., GONZÁLEZ BALASCH, Mª T., Y DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., nº 183, p., 260.

AHN, Cód. 1439B, f., 63, col. 1, f., 63 v, col. 1; AHN, Clero, carpeta 491/13; FERNÁNDEZ DE VIANA Y VIEITES, J. I., GONZÁLEZ BALASCH, Mª T., Y DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., nº 152, pp., 234-235.

AHN, Cód. 1439B, f., 74 v, col. 1, f., 75, col. 1; FERNÁNDEZ DE VIANA Y VIEITES, J. I., GONZÁLEZ BALASCH, Mª T., Y DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., nº 178, pp., 256-257.

AHN, Cód. 1439B, f., 87, col. 2, f., 87 v, col. 1; FERNÁNDEZ DE VIANA Y VIEITES, J. I., GONZÁLEZ BALASCH, Mª T., Y DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., nº 211, pp., 281-282.

AHN, Arm, 9, tab., 1, leg., 300. Carpeta 499, nº 6; REIGOSA LORENZO, R., *Colección diplomática del Monasterio de Monfero. Edición, prólogo y notas del Cartulario de Santa María de Monfero*, tesis doctoral de 1948, inédita, nº 54, p., 115; LÓPEZ SANGIL, J. L., *Historia del Monasterio de Santa María de Monfero*, La Coruña, 1999, pp., 36 y 184; LÓPEZ SANGIL, J. L., *Relación de la documentación del Monasterio de Santa María de Monfero*, Estudios Mindonienses nº 18, Salamanca, 2002, pp., 368-369.

AHN, Cód. 1439B, f., 73, col. 1, f., 75 v, col. 1; FERNÁNDEZ DE VIANA Y VIEITES, J. I., GONZÁLEZ BALASCH, Mª T., Y DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., nº 175, pp., 253-254.

AHN, Cód. 1439B, f., 77 v, col. 2; FERNÁNDEZ DE VIANA Y VIEITES, J. I., GONZÁLEZ BALASCH, Mª T., Y DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., nº 186, p., 262.

AHN, Cód. 1439B, f., 75, col. 1-2; FERNÁNDEZ DE VIANA Y VIEITES, J. I., GONZÁLEZ BALASCH, Mª T., Y DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., nº 179, p., 257.

AHN, Cód. 1439B, f., 77, col. 1-2; FERNÁNDEZ DE VIANA Y VIEITES, J. I., GONZÁLEZ BALASCH, Mª T., Y DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., nº 184, p., 261.

AHN, Cód. 1439B, f., 75, col. 2, f., 75 v, col. 2; FERNÁNDEZ DE VIANA Y VIEITES, J. I., GONZÁLEZ BALASCH, Mª T., Y DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., nº 180, p., 257-258.

AHN, Cód. 1439B, f., 56, col. 1-2; FERNÁNDEZ DE VIANA Y VIEITES, J. I., GONZÁLEZ BALASCH, Mª T., Y DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., nº 140, p., 225.

AHN, Cód. 1439B, f., 56, col. 1, f., 57, col. 2; FERNÁNDEZ DE VIANA Y VIEITES, J. I., GONZÁLEZ BALASCH, Mª T., Y DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., nº 139, p., 225; DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., pp., 91-92.

VAAMONDE LORES, C., *Ferrol y Puentevedume. Escrituras referentes a propiedades adquiridas por el Monasterio de Sobrado, en dichos partidos durante los siglos XII, XIII y XIV*, A Coruña, 1909, Apéndice VII, pp., 55-56; DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., p., 92.

Don Gómez Enríquez, era hijo de don Enrique Fernández, nieto por tanto de doña Teresa Bermúdez y de don Fernando Arias Boticela, este último hijo a su vez de Arias Calvo, Véase al respecto: LÓPEZ SANGIL, J. L. *La nobleza altomedieval...* pp., 68 y 72.

LÓPEZ SANGIL, J. L., *La nobleza altomedieval...* p., 73.

VAAMONDE LORES, C., o., c., Apéndice X, pp., 59-60; DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., p., 92.

AHN, Cód. 1439B, f., 69, col. 1, f., 69 v, col. 1; AHN, Clero, Carpeta 491; FERNÁNDEZ DE VIANA Y VIEITES, J. I., GONZÁLEZ BALASCH, Mª T., Y DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., nº 165, p., 246.

AHN, Cód. 259B, f., 20 v; MARTÍNEZ SALAZAR, A., *Documentos gallegos de los siglos XII al XVI*, La Coruña, 1911, nº XXIII; LÓPEZ SANGIL, J. L., *Relación de la documentación...* nº 392, p., 493.

AHN, Cód. 259B, f., 20 v; LÓPEZ SANGIL, J. L. *Relación de la documentación...* nº 406, p., 445.

AHN, Cód. 259B, ff., 20 r -20 v; AHMC, *Tumbo viejo de las escrituras del archivo*, fondo Martínez Salazar, p., 118; LÓPEZ SANGIL, J. L., *Historia del Monasterio...* p., 58; LÓPEZ SANGIL, J. L., *Relación de la documentación...* nº 647, p., 530.

ARG, *Colección de documentos en pergamino* nº 850; DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., p., 92; LÓPEZ SANGIL, J. L., *Relación de la documentación...* nº 812, p., 592.

ARG, *Colección de documentos en pergamino*, nº 207; DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., p., 92; LÓPEZ SANGIL, J. L., *Relación de la documentación...* nº 886, p., 619.

La iglesia está orientada del naciente al poniente, es decir, mirando hacia Palestina, escenario del nacimiento, vida, muerte, resurrección y ascensión de Jesucristo, así como de la gestación de la Iglesia, ubicada en el extremo oriental del mundo grecorromano y medieval. Además en el rito iniciático del bautismo de aquellos tiempos el catecúmeno, antes de sumergirse en la piscina, se volvía hacia las tinieblas,

es decir, el occidente, para renunciar a Satanás, después se sumergía en el agua bautismal, y mirando hacia el levante recitaba el Credo.

Pero los cristianos no son los primeros ni los últimos en orientar sus templos, ni en dirigirse hacia el naciente para realizar sus plegarias a Dios. Los judíos disponen sus sinagogas hacia Jerusalén; los mahometanos el mihrab de sus mezquitas, así como sus oraciones hacia la Meca. Se trata pues de puntos geográficos específicos, que como el monte Calvario, se hallan al naciente del mundo antiguo y medieval, pero también parte del firmamento por donde nace el sol, el astro rey, deidad pagana cuyos ancestros se remontan a los albores de la humanidad, siendo de todos conocido, su adopción por las distintas culturas posteriores.

En el Egipto faraónico, todos los templos dedicados al sol, bajo cualquiera de sus diversas advocaciones, estaban orientados de tal forma que en el momento de salir el astro rey, el día consagrado a la divinidad, un rayo iluminaba la imagen de ésta, siendo conveniente recordar al respecto, que los sacerdotes egipcios consideraban a la estatua como si fuera una divinidad viva, para cuyos menesteres estaban encargados los pastóforos.

El valor del sol como astro, a la vez, beneficioso y regenerador de la vida, es coincidente con la época en que la agricultura alcanza una cierta estabilidad, lo que posibilita la existencia de un orden cosmológico análogo al establecido para la naturaleza, concordante con el nacimiento de las religiones místicas, en donde prima la idea de un Paraíso reservado a los iniciados. El cristianismo, por su parte, no quedó ajeno a ello, ya que su manifestación y desarrollo se realiza por la misma época en la que el simbolismo solar, se hallaba en su apogeo, en la zona oriental del Mediterráneo, lo que trajo como consecuencia una influencia mutua entre el paganismo y cristianismo cuyos resultados se patentizarán en la etapa románica. BEIGBEDER, O., *Léxico de los símbolos*, Madrid, 1989, pp., 90-91; CAMPS, G., *Aux origines de la Berberie. Monuments et rites funéraires protohistoriques*, París, 1961, p., 551; DANIELOU, J., *Théologie du Judéo-christianisme*, París, 1960, p., 292; GUERRA GÓMEZ, M., *Simbología Románica*, Madrid, 1993, pp., 211-217; HANI, J., *El simbolismo del templo cristiano*, Barcelona, 2000, pp., 41-46; MIGNE, P., *Patrologiae Latinae*, Tomo 172, París, 1855, p., 575; NISSEN, H., *Das Templum*, Berlín, 1869; ORTÍZ Y SANZ, J., *Los diez libros de arquitectura de M. Vitrubio Polión*, Madrid, 1787, Libro IV, Cap., V; PETERSON, E., *La Croce e la preghiera verso Oriente*, Ephemerides Liturgicae, nº 59, 1945, pp., 52-68.

El ábside de la iglesia está íntimamente ligado a la simbología circular, no sólo por la etimología de su acepción (*absis*) que significa bóveda, sino que también por la configuración circular que ostenta en planta, ocasionando que la cabecera del templo tenga similitud con el cielo, mientras que la estructura cuadrangular de la nave está ligada con la tierra. BEIGBEDER, O., o., c., p., 98; HANI, J., o., c., pp., 26-27.

Con respecto a los paramentos laterales de cierre de la nave, lo que más llama la atención, es que en la zona oriental de los mismos, un poco antes de alcanzar su finalización, sufren un ensanchamiento en diagonal, cuyo arranque viene determinado por un simple codillo, mientras que su remate, en ángulo obtuso, se efectúa en su intersección con el muro del testero de la misma, desconociéndose en la actualidad el motivo por el cual se llevó a cabo dicha configuración. Aunque según mi buen amigo y compañero, Carlos de Castro Álvarez, en su exhaustivo trabajo sobre *Igrejas Románicas da Comarca do Eume*, Puentedeume, 1997, p., 93 intuye que dicha estructuración se debe a un acoplamiento del ábside actual a una nave ya existente.

Sin embargo, si observamos detenidamente el exterior del muro de la zona afectada, en ambos costados, podemos comprobar una discontinuidad en las hiladas de los sillares, lo que nos induce a pensar, bien en un derrumbe de la misma, sin saber su causa real, y posterior reedificación, que es lo más probable, o en una reforma de urgencia, por motivos de índole estructural. Hipótesis que no deben en modo alguno parecer extrañas, ya que muy próxima a dicha zona, por el interior, se encuentra el arco triunfal de ingreso al ábside, cuyos empujes laterales, en el caso que nos ocupa, pudieran no estar convenientemente contrarrestados, de ahí que se realizase la reforma aludida, la cual se llevó a cabo posiblemente en época moderna. Además de lo ya comentado, cabe también, que el supuesto abatimiento de esta parte del lienzo, fuese debido a la caída de algún rayo, agente atmosférico promotor de la mayoría de los derrumbes de las espadañas.

La portada, así como la zona inferior del hastial, se halla cobijada por un rústico pórtico, cuyos elementos arquitectónicos constitutivos carecen de interés alguno.

Un motivo ornamental muy similar a este lo encontramos en el capitel de la columna meridional del arco fajón que soporta la bóveda apuntada, con que se cubre el tramo recto de la iglesia románica de San Pedro de Vilanova (Dozón-Pontevedra). BANGO TORVISO, I. G., *Arquitectura románica en Pontevedra*, La Coruña, 1979, p., 123.

Este tema iconográfico representa brotes de helecho, desconociéndose sus primeras manifestaciones en la

flora esculpida dentro de la Historia del Arte, aunque es bastante probable, que su presencia en el arte religioso, esté motivada, por el enérgico talante doctrinal que orientó a la Iglesia Medieval, lo que conllevaría tras un lento proceso de asimilación de diversos elementos vegetales, a su inclusión dentro de las distintas expresiones artísticas.

Esta planta, englobada dentro de la gran familia de las herbáceas, de aspecto endeble y delicado, carente además de todo atributo de vistosidad y belleza, cualidades que unidas a su gran encanto no debieron pasar desapercibidas para los Padres de la Iglesia, ya que en sus diversas glosas citan al helecho como el representante simbólico de la humildad en toda su amplitud, es decir, asociándola a la humildad solitaria, franqueza y sinceridad. Virtud que durante los siglos medievales, sirvió como norma doctrinal apropiada para que la amplia gama social constituida por el campesinado, estuviese en todo momento sumisa a los estamentos que por aquel entonces eran los privilegiados, a saber, el rey y el señor feudal, tanto en su vertiente laica y religiosa, las cuales respondían a las exigencias dogmáticas formuladas por los cluniacienses, fundadores e irradiadores del arte románico.

Sin embargo, la gran estima que tuvo el helecho en el Medievo se debió sobre todo a las infinitas propiedades curativas que se pensaba tenía, las cuales se vieron notablemente incrementadas por las creencias populares, recopiladas en la obra de Santa Hildegarda, infiriéndole a dicha planta el falso atributo de ser la panacea de curar todo tipo de enfermedades, manifestaciones éstas consideradas como diabólicas, de ahí que se hiciera merecedora, tanto a nivel religioso como popular, de un cierto aspecto divino, apta para apartar al diablo de los lugares sagrados y recordar al cristiano la gran vulnerabilidad ante sus acechanzas. FERGUSON, G., *Signos y Símbolos en el Arte Cristiano*, Buenos Aires, 1956, p., 37; FONT QUER, P., *Plantas medicinales*, Barcelona, 1999, pp., 61, 62, 63, 71 y 72; GÓMEZ MORENO, M., *El Arte Románico Español*, Madrid, 1934, p., 128; HILDEGARDA., *Diversarum naturarum*, Liber Primus: *De plantis*, Cap., XLVII: *De Farn*. MIGNE, P., o., c., , Tomo 197, pp., 1147-1148; JALABERT, D., *La Flore Sculptée des monuments du Moyen Age en France*, París, 1965, p., 67; PÉREZ DE RIOJA, J. A., *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Madrid, 1971, p., 236; PINEDO, R., *El Simbolismo en la Escultura Medieval Española*, Madrid, 1930, p., 156; QUIÑONES, A. M^a., *El simbolismo vegetal en el Arte Medieval*, Madrid, 1995, pp., 62-74; WEISBACH, W., *Reforma Religiosa y Arte Medieval. La influencia de Cluny en el Románico Occidental*, Madrid, 1949, pp., 10-11; VERHAEGEN, BARON., *Le cloître de Silos*, Gazette des Meaux Arts, 1931, p., 140.

El fuste del soporte septentrional está constituido por dos piezas monolíticas lisas y exentas de la misma sección y longitud, probablemente realizada por la misma época que su homóloga derecha. DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., p., 96.

Ambas basas poseen garras en las esquinas, formadas por unos alargados aditamentos vegetales finalizados en una especie de pequeña bola, cuyo desarrollo se efectúa desde el remate inferior de la escocia que separa ambos toros, ciñendo verticalmente, a modo de arco, el mayor. Elemento decorativo que se encuentra muy deteriorado y apenas perceptible en la de la columna derecha.

La palmera árbol originario del sudeste asiático, de ahí que sus primeras manifestaciones artísticas se hallen en la civilización mesopotámica y más concretamente en la etapa neolítica sumeria (IV milenio a. C.), ya que la composición de la tierra en donde se habían asentado, así como las condiciones climatológicas constituían el habitat apropiado para el desarrollo de la palmera, siendo sus frutos y savia la base de la alimentación de dicha cultura, en tanto que su tronco, junto a sus alargadas y flexibles hojas, se transformaron en materiales de construcción irremplazables.

Es precisamente en el período proto-histórico mesopotámico, según la mitología llegada hasta nosotros, en donde aparece un sistema religioso basado en la sacralización de la Gran Madre Tierra, representada por la diosa Nihursag, venerada en Warka, deidad que encarnaba las fuerzas reproductivas, ya que era la que renovaba la vegetación, favorecía las cosechas y la cría de los animales, propiciando la creencia de que la divinidad se manifestaba en el Reino Vegetal, lo que trajo como consecuencia que la palmera se convirtiese en el árbol sagrado por excelencia. A esta deidad femenina se le asoció más tarde un dios masculino, encarnado en Ea, representante de las aguas dulces y de la sabiduría, cuyo maridaje con la diosa, concordaba con el cambio de estación después de un verano tórrido, tiempo en que tenía lugar la festividad religiosa del Año Nuevo, de ahí que las primeras manifestaciones del arte sumerio estén imbuidas por la temática religiosa, no debiéndonos parecer extraño que en los primitivos vasos, estelas y sellos, hallados entre los restos arqueológicos de sus templos, aparezca la palmera como motivo principal de los mismos.

La palmera como árbol sagrado, fue adoptado más tarde por la cultura y arte acadio, kassita, asirio y fenicio, pasando al arte griego, como símbolo de Apolo, para recalcar en las representaciones artísticas romanas y hebreas, como distintivo de la victoria, concepto conservado en el simbolismo cristiano, al evocar el triunfo del mártir ante la muerte, considerando la palma de los mártires como la prefiguración de la crucifixión y resurrección de Cristo, representando en un sentido más amplio la inmortalidad del alma y

la resurrección de los muertos. En el arte bizantino, la palmera y su abstracción la palmeta, evocaba la idea del Paraíso Celestial, recogida más tarde por el arte prerrománico y románico, etapa esta última en donde tuvo un gran predicamento iconográfico, sobre todo en la decoración de capiteles, cimacios, arquivoltas, tímpanos, etc, asociándola simbólicamente con el Paraíso Celestial, en contraposición con el Terrenal, cuyos máximos representantes son la vid, la higuera, el olivo y el manzano. ANGULO IÑIGUEZ, D., *Historia del Arte*, Tomo I, Madrid, 1973, p., 62; IDEM., *Historia del Arte*, Tomo I, Madrid, 1979, pp., 80 y 195; BEIGBEDER, IO., o., c., p., 49; CHAMPEAUX, G., Y STERCKX, D. S., *Introducción a los símbolos*, Madrid, 1984, pp., 370 y 392; CHEVALIER, J., y GHEERBRANT, D. S., *Dictionnaire des Symboles*, Francia, 1969, p., 578; CHURRUCA, M., *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X al XII*, Madrid, 1939, p., 66; CIRLOT, J. E., o., c., p., 457; FRANKFORT, H., *Arte y Arquitectura del Oriente Antiguo*, Madrid, 1982, pp., 144-145 y 210; PARROT, A., *Universo de las formas*, Madrid, 1969, p., 38 y 328; PÉREZ-RIOJA, J. A., o., c., pp., 333-334; PILLARD-VERNEUIL, M., *Diccionario de Símbolos, Emblemas y Alegorías*, Barcelona, 1999, p., 166; QUIÑONES, A. M^a., o., c., pp., 109-148; RÉAU, L., *Iconographie de l'Art Chrétien*, París, 1955, p., 132.

Es bastante factible que el personaje, con vestidura talar y nimbo, esculpido en este capitel represente, a pesar del riesgo que ello conlleva por carecer de base documental o epigráfica que lo constate, a San Rosendo, canonizado por el papa Celestino III el 9 de octubre de 1195, cronología acorde con la construcción de la iglesia actual. Hipótesis de fácil comprobación, si tenemos en cuenta los báculos que ase con sus respectivas manos, cuyo remate mira hacia el personaje en cuestión, en clara alusión a la dignidad de abad, aunque es bien sabido que el mencionado Santo, según las referencias documentales que se poseen, únicamente fue abad de Celanova a la muerte de su homónimo Franquila, siendo con anterioridad a este cargo, obispo de Mondoñedo, por dos veces, y de Iria-Compostela después, lo cual echa por tierra dicha hipótesis, quedándonos como único recurso para la resolución del enigma, o bien que el maestro cantero tallador del capitel, evitó la asimetría, o interpretó que el mentado Santo había sido también abad de Caaveiro, comunidad a la cual pertenecía el templo de Doroña en aquellos tiempos, aspecto éste congruente con la más ancestral tradición. DE CASTRO ÁLVAREZ, C., *El monasterio de San Juan de Caaveiro, Historia y Arte*, A Coruña, 1999, pp., 20-26; ARAÚJO IGLESIAS, M.A., *San Rosendo, bispo e fundador*, Estudios Mindonienses, 15, Salamanca, 1999, pp., 91-92; CAL PARDO, E., *Episcopologio mindoniense. Alta Edad Media*, Estudios Mindonienses, 18, Salamanca, 2002, p., 781; FERNÁNDEZ DE VIANA Y VIEITES, J. I., GONZÁLEZ BALASCH, M^a T., Y DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., n^o 183, p., 260.

En total hay cinco hojas con sus respectivas bolas en la parte inferior de la pieza y seis en la zona superior que sumadas hacen once, guarismo asociado alegóricamente a los once apóstoles, faltando para completar los doce una, la que representa a Judas.

Estas once hojas y bolas, nos sitúan en un período de tiempo comprendido entre el suicidio de Judas Iscariote (Mt. 27, 5) y la ascensión. Siendo precisamente ambos acontecimientos los que enmarcan la elección, por los once apóstoles restantes, entre ciento veinte personas, del sucesor de Judas, recayendo la misma en Matías (Hechos de los Apóstoles 1, 15-26). Sucesos que acontecían en la víspera de Pentecostés. GARCÍA, X. L., *Simboloxía do Románico de Pantón*, La Coruña, 1999, p., 85.

Este tema ornamental, cuyo exponente semejante más cercano lo hallamos en la decoración que ostenta el tramo occidental del alero que remata el costado norte de la nave de San Juan de Vilanova, es una estilización del tallo ondulante con hojas de vid en los senos, en el que se cambian las hojas por espirales. Recurso estilístico e iconográfico cuyas primeras manifestaciones en Galicia se detectan en los relieves visigodos de Saamasas (Lugo), mientras que a nivel peninsular, lo hallamos en las caras frontales de los cimacios del arco triunfal de la iglesia visigótica de San Pedro de la Nave (Zamora), aunque en este caso el tallo ondulante es un ofidio, en tanto que las hojas son racimos de uvas, en clara alusión alegórica a los sacramentos del bautismo y eucaristía. Núm. 21, 8-9; Jn. 3, 13-14; Etym, VII, 2, 43; Sent. I, 5, 6; Jn. 15, 1-8; Etym. VII, 2, 38; Beato, In Apoc. II, 1, 259-261. Ez. 47, 9; BARROSO CABRERA, R., y MORÍN DE PABLOS, J., *La iglesia visigoda de San Pedro de la Nave*, Madrid, 1997, pp., 90-91; CORTÉS Y GÓNGORA, L., *San Isidoro de Sevilla. Etimologías*, Madrid, 1951, p., 165; OROZ RETA, J., Y MARCOS CASQUERO, M. A., *San Isidoro de Sevilla. Etimologías*, Madrid 1971; ROCA MELIA, I., *Santos Padres españoles, T. II. Reglas monásticas de la España visigoda. Los tres libros de las sentencias*, Madrid, 1971, p., 234. Siendo también similares a ellos algunos de los motivos esculpidos en los cancelos visigodos de los templos: de Santa Cristina de Lena y Santianes de Pravia, instalado actualmente en la iglesia de El Pitu (Cudillero), o el fragmento, probablemente de una ventana, hallado en las excavaciones de Santianes de Pravia, así como el tablero de cancel descubierto en San Salvador de Priesca (Villaviciosa). BERENGUER ALONSO, M., *Arte en Asturias*, Tomo II, Oviedo, 1991, pp., 11, 12, 13, 16, 21 y 22.

Más tarde, ya en la etapa prerrománica este recurso decorativo, se repite en la ventana que se abre en la fachada occidental de San Xés de Francelos (Rivadavia), así como en la pieza reutilizada como dintel de la

portada septentrional de Santiago de Breixa (Silleda). De aquí pasó al arte románico en donde alcanzó una gran difusión, como tema de adorno de impostas, cimacios, arquivoltas, etc.

Sin embargo dentro de la estilística románica Peninsular esta composición ornamental, se detecta en algunos cimacios de las columnas que soportan los arcos fajones del Panteón Real de San Isidoro de León, manifestándose años más tarde como elemento decorativo de los ábacos de la girola de la catedral compostelana, siendo bastante probable que su empleo en ésta, fuese determinante para su irradiación en el románico gallego, de una manera especial en templos de la segunda mitad de la duodécima centuria. Mientras que en el último cuarto del mismo siglo este motivo fue adoptado por el Maestro Mateo y su escuela, usándolo en el mismísimo Pórtico de la Gloria. DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., p., 83; NÚÑEZ, M., *Arquitectura prerrománica*, Madrid, 1978, p., 176; PITA ANDRADE, J. M., *Observaciones sobre la decoración vegetal en el románico de Galicia*, Abrente nº1, La Coruña, 1969, pp., 100-104; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, J., Y SEARA CARBALLO, J., *San Xés de Francelos*, Ourense, 1985, p., 27-31; YZQUIERDO PERRÍN, R., *La iglesia románica de Santiago de Breixa*, Compostellanum, V, XXIII, nº 1, 1-4, Santiago de Compostela, 1978, p., 195; YZQUIERDO PERRÍN, R., *Motivos ornamentales de la Catedral de Tuy*, Tui, Museo y Archivo Histórico Diocesano, V, Tui, 1989, pp., 93-94.

El cordero mira hacia la derecha, carece de nimbo y con una de las patas delanteras sostiene un astil, que soporta una cruz patada de brazos iguales, con círculo central resaltado sobre el cual se dispone un diminuta semiesfera.

Este conjunto iconográfico esculpido en el tímpano de la portada occidental de Doroña simboliza metafóricamente la Pasión y Resurrección de Cristo (Jn. 1, 29-32), (1 Cor. 5,7), representando el cordero al mismo Jesucristo, mientras que la cruz está asociada a su Pasión y Muerte. BEIGBEDER, O., o., c., pp., 103-104; CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1969, p., 150; DOMINGO PÉREZ-UGENA, M^a J., *Bestiario en las esculturas de las iglesias románicas de la provincia de A Coruña- Simbología*, A Coruña, 1998, pp., 339-340; GUERRA GÓMEZ, M., o., c., pp., 88-89; MARIÑO FERRO, X. R., *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, 1996, pp., 116-117; PILLARD-VERNEUIL, M., o., c., p., 61; RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, Tomo I, vol. 2, Barcelona, 1996-1998, pp., 34-36.

La visión que San Juan relata en el Apocalipsis le otorga varios atributos al cordero. Entre las múltiples referencias que se hacen en el postrero libro bíblico sobre este animal cabe citar: la dignidad del cordero (Jn. 5,12); la ira del cordero (Jn. 6,16); la salvación del cordero (Jn. 7,10); el poder del cordero (Jn. 14,1); la pelea del cordero (Jn. 17,14); las bodas del cordero (Jn. 19,7); la esposa del cordero (Jn. 21,9).

Las primeras manifestaciones del *Agnus Dei*, como representación teriomórfica de ese Cristo inmolado y resucitado para redimir a la humanidad, comienzan a mostrarse en el arte paleocristiano, apareciendo por lo general pintado al fresco en las catacumbas, lugares de enterramiento de los cristianos de Roma, para su veneración por los mismos. Siendo más tarde dicho símbolo adoptado por el arte prerrománico y románico, alcanzando en este último su máximo esplendor como ornato de los piñones de los testeros de las naves y ábsides de los templos, así como de los tímpanos de sus diversas portadas, aunque en el primer caso, el cordero se encuentra acostado, reposando la cruz sobre su lomo.

En el románico gallego, el *Agnus Dei* portando una cruz de brazos iguales con su pata delantera, lo hallamos en los primeros años del siglo XII, como decoración del antependio y zona superior del tímpano de la portada occidental de San Martín de Mondoñedo (Lugo). BANGO TORVISO, I. G., *Galicia Románica*, Vigo, 1987, pp., 129-135; CHAMOSO LAMAS, M., GONZÁLEZ, V., Y REGAL, B., *GALICIA. La España románica*, Madrid, 1985, pp., 27-35; YZQUIERDO PERRÍN, R., *De arte et architectura. San Martín de Mondoñedo*, Lugo, 1994, pp., 49-51. Ya de la segunda mitad de dicho siglo son numerosos los tímpanos en que se esculpe el mentado motivo ornamental, encabezando la larga lista el de la portada norte del desaparecido templo de San Pedro de Fora (Santiago de Compostela), al que le siguen en la misma provincia de La Coruña, además del nuestro, el que efigia la puerta principal de Santa María de Cambre, el del reverso de la portada sur de San Julián de Moraime, el del anverso de la misma puerta de Santiago del Burgo y el de la lateral septentrional de Santiago de la Coruña. DEL CASTILLO, A., *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia*, La Coruña, 1987, pp., 78, 89-90, 250-255, 349-350; FERRÍN GONZÁLEZ, J. R., *Arquitectura románica en la "Costa da Morte". De Fisterra a Cabo Vilán*, A Coruña, 1999, pp., 59-60; SORALUCE BLOND, J. R., *Arquitectura románica de La Coruña, Far, Mariñas, Eume*, Santiago de Compostela, 1983, pp., 17-20, 24-25; VILA DA VILA, M., *La iglesia románica de Cambre*, A Coruña, 1986, pp., 58-59; YZQUIERDO PERRÍN, R., Y MANSO PORTO, C., *Arte medieval II*, Galicia. Arte, vol., XI, A Coruña, 1996, p., 158; YZQUIERDO PERRÍN, R., *La desaparecida iglesia de San Pedro de Fora en Compostela*, CEG, Tomo XXIX, Santiago de Compostela, 1974-1975, pp., 48-49. Apareciendo también dicha representación, en la actualidad, en el tímpano de la portada oeste de San Juan de Caaveiro, aunque esta última se trata de una copia del que ostenta el de Santa

María de Doroña, realizada a raíz de la reedificación patrocinada, en los últimos años de decimonona centuria, por don Pío García Espinosa, Mientras que por fuentes documentales tenían también *Agnus Dei*, en sus respectivas fachadas, las iglesias de San Pedro de Grandal, San Pedro de Vilarmarior y San Juan de Vilanova, aunque, dada la parquedad del documento, se desconoce si el cordero con su cruz, decoraba el tímpano, la clave de alguna arquivolta, o si remataba el piñón, siendo bastante probable que se refiera a esta última ubicación. AHDS, FX, Visitas Pastorales, Pruzos, 1772, C. 1270, ff., 9-10; DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., pp., 65 y 78.

En la provincia de Pontevedra presentan este recurso estilístico los tímpanos de la portada de poniente de Santa María de Caldas de Reyes, norte de San Salvador de Camanzo y meridional de San Esteban de Sayar BANGO TORVISO, I. G., *Arquitectura románica en Pontevedra*, La Coruña, 1979, pp., 163, 159, 206; DEL CASTILLO, A., o., c., pp., 86, 97-100, 567; DE SAA BRAVO, H., *Rutas del románico en la provincia de Pontevedra*, Vigo 1978, pp., 107, 125, 711. Mientras que en Orense, ostentan esta temática decorativa, la pieza superior del tímpano de la puerta de la llamada *Claustra Nova* y la clave de la bóveda de crucería que cubre el cuarto tramo del brazo septentrional del crucero, ambos pertenecientes al templo catedralicio Auriense, encontrándose un motivo similar en el tímpano de la portada sur de la iglesia de Santa María de Amoeiro. DEL CASTILLO, A., o., c., p., 22, 390; YZQUIERDO PERRÍN, R., GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., Y HERVELLA VÁZQUEZ, J., *La catedral de Orense*, León 1993, pp., 42, .

En la provincia de Lugo además del templo de San Martín de Mondoñedo, hallamos este recurso ornamental en la clave de la arquivolta exterior de la puerta norte de San Miguel de Eiré. CHAMOSO LAMAS, M., GONZÁLEZ, V., Y REGAL, B., o., c., pp., 243-267; GARCÍA, X, L., o., c., pp., 85-87.

La decoración de billetes, con anterioridad a la etapa románica, ya había sido empleada por los persas, egipcios y árabes. Esta superficie constituida por una combinación de cuadrados convexos resaltados y cóncavos rehundidos, significa la alternancia entre lo positivo y negativo; el cielo y la tierra en la época medieval.

El número de billetes presente en la arista del dintel son cuatro, guarismo que presenta múltiples acepciones en cuanto a su simbología, siendo bastante complicado, en la mayoría de los casos, averiguar su significado concreto, ya que puede representar: el número de los elementos de constitutivos de la materia (tierra, aire, agua y fuego); las cuatro estaciones del año (primavera, verano, otoño e invierno); los cuatro árboles del Paraíso (vid, higuera, manzano y olivo); los ríos que regaban al Paraíso Terrenal (Tigris, Eufrates, Písón y Geón); los Evangelios así como sus redactores, San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan; los puntos cardinales (norte, sur, este y oeste), relacionados también con el nombre Adán, en griego ADAM, cuyas letras en dicho idioma se corresponden con las iniciales de las palabras que designan a los cuatro puntos cardinales: A de Anatolé (Oriente), D de Dismé (Occidente), A de Arctos (Septentrión) y M de Mesembria (Mediodía); las edades de la vida (niñez, juventud, madurez y vejez); los humores que irrigan el cuerpo humano (sangre, flema, cólera y melancolía) que además configuran el temperamento de las personas; cuatro es también el número de las virtudes cardinales, de los Profetas Mayores (Isaías, Jeremías, Ezequiel y Daniel), de los principales Padres de la Iglesia, tanto de Oriente como de Occidente, de las disciplinas del saber (cuatrivium), etc. BEIGBEDER, O., o., c., pp., 326-327; CIRLOT, J. E., o., c., p., 392; PILLARD-VERNEUIL, M., o., c., p., 65; PINEDO, R., o., c., pp., 28 y 156; RÉAU, L., o., c., pp., 35, 66.

En un sillar de los que conforman el banco de fábrica del paño central del flanco norte y hace las veces de zaguán de la puerta que se abre en el mismo, actualmente tapiada, se halla una inscripción colocada al revés en la que se puede leer con total nitidez María, pieza probablemente reutilizada y relacionada con la advocación de la iglesia.

En la actualidad solo se conservan nueve canecillos, de los doce que poseía en época primitiva, quedando como mudo vestigio de los tres que faltan un pequeño sillar, a modo de tizón, en los lugares en donde se ubicaban. El resto de los modillones, salvo dos moldurados en proa, exhiben un perfil en nacela lisa, exornada en algunos casos con: un vástago vertical de sección triangular, dos rollos en los extremos o la cabeza de un personaje.

En el arte medieval cuando la cabeza de un personaje aparece sin ningún aditamento suplementario, simboliza la mente y la vida espiritual. CIRLOT, J. E., o., c., p., 119; PINEDO, R., o., c., p., 28.

Estos canecillos presentan una configuración similar a los del costado sur, estando, salvo tres, perfilados en proa lisa, los restantes moldurados en nacela decorada con diversos motivos como: vástago vertical, hoja puntiaguda, hoja finalizada en bola, cabeza de personaje coronada por un rollo, etc.

De los canecillos del costado norte, solo es visible en la actualidad el situado al naciente, presentando una nacela lisa finalizada en un alargado y pequeño rollo, del que cuelga una bola, unida aquél por un delgado vástago.

Estos canecillos decoran sus respectivos cavetos con: una bola en su remate, una bola de la que cuelga una

pequeña cruz patada y un delgado rollo.

El paramento que conforma el hemiciclo, se exhibe como un lienzo totalmente desnudo, sin columnas o estribos que lo divida en paños o tramos, tecnicismo que se suele utilizar en construcciones románicas de cronología bastante avanzada, siendo buenos ejemplos de ello los que ostentan las iglesias de Santa María de Dexo (La Coruña), Santa María de Fontecuberta (Lugo), San Julián del Camino (Lugo), Santiago de Francos (Lugo), Santa María de Caleiro (Pontevedra), Santa María de Castrelos (Pontevedra), San Salvador de Corujo (Pontevedra) y Santiago de Parada (Pontevedra), etc. Aunque es muy probable que el caso de este último dicha estructuración se deba a alguna modificación padecida con posterioridad a la conclusión de la fábrica medieval. SORALUCE BLOND, J.R., o., c., pp., 43-44; YZQUIERDO PERRÍN, R., *La arquitectura románica en ...* pp., 111, 197; BANGO TORVISO, I. G., *Arquitectura románica en...* pp., 160, 215, 222, 223, 229; DE SÁA BRAVO, H., *Rutas del románico...*, pp., 94, 293, 305, 325; OCAÑA EIROA, F. J., *La iglesia románica de Santiago de Parada*, La Virgen de la Salud, 200 años en el Miñor, Vigo, 2002, p., 25.

Los canecillos se exornan: cinco de ellos con una nacela finalizada en un rollo, alguna de la cuales ostenta una especie de vástago, a modo de nervio, dispuesto verticalmente a lo largo de la misma acogiendo al rollo por su mitad, en tanto que los cuatro restantes lo hacen con sendas hojas rematadas en volutas unidas por un broche o lazo.

Los rollos presentes en estos modillones evocan la unidad, mientras que los exornados con motivos vegetales rematados en espiral son frondes de helecho.

La mayoría de las rosetas presentan doce u ocho pétalos, salvo la que ocupa la zona central que ostenta como elemento decorativo una cruz patada, en tanto que la totalidad de las metopas del hemiciclo suman diez. Número asociado alegóricamente en la iconografía cristiana al Decálogo, al conjunto de las cuerdas del salterio del rey David, a la suma de los dedos de ambas manos, a la de los cuatro primeros números *Tetraktys*, a la de los sentidos y de las extremidades del hombre, incluyendo entre estas últimas la cabeza, etc.

Los griegos dieron al diez una gran importancia, tanto es así que Pitágoras lo eligió como el número sagrado por excelencia, asociándolo con el del universo. Por su parte Platón en el *Timeo* trata de explicar la formación del mundo, a través de unas sabias relaciones sobre la materia y el espíritu, cuya simbiosis da lugar al alma. La letra *chi* a la que se refiere Platón, está asociada a su vez a los antiguos jeroglíficos egipcios revelados por el dios Thor, así como a caracteres hebreos entre los que se encuentra la *heth*. Además el número diez aparece sacralizado en la narración que el mentado filósofo hace de la Atlántida, siendo buena prueba de ello lo relatado en el Critias, asegurando que el dios Neptuno, rey de la Atlántida, fraccionó la isla en diez partes sobre la que reinaron otros tantos reyes, que dieron origen a otras diez dinastías, mientras que la longitud del canal que irrigaba la llanura era de diez mil estadios.

Además es considerado desde la más remota antigüedad hasta San Jerónimo, a través de la escuela pitagórica, como el representante de la perfección sagrada límite que nadie puede traspasar. BEIGBEDER, O., o., c., pp., 337-338 y 380-385; CIRLOT, J. E., o., c., pp., 205-207 y 337; HANI, J., o., c., p., 34; MIRABELLA ROBERTI, M., *La symbolologie paléochrétienne prélude à la symbolologie médiévale*, Les Cahiers de Saints Michel de Cuxá, Julio, 1981, p., 186; PILLARD-VERNEUIL, M., o., c., p., 71.

La roseta, o lo que es lo mismo, la flor con botón central y pétalos ovalados radiales, aparece a mostrarse en el mundo del arte hacia el tercer milenio a. C. en la región de Mesopotamia. Su incorporación al arte Sumerio, eminentemente ritual y simbólico, fue entendida como una manifestación de la divinidad, convirtiéndose en el símbolo de la primitiva deidad sumeria, la diosa Madre Tierra, representante de las fuerzas reproductoras de la tierra y la fertilidad de la Naturaleza. Más tarde este tema iconográfico, pasa a formar parte del arte persa, tanto aqueménida como sasánico, así como del asirio, extendiéndose en el primer milenio a. C. por todo el Oriente Próximo y el mar Egeo, de ahí que no debe parecer extraño que en Creta se adorara a la diosa Madre (deidad de la fertilidad).

Sin embargo, la roseta inscrita en un círculo, se manifiesta por primera vez en la decoración de los marfiles sirio-fenicios de los siglos VIII y IX a. C., así como en los templos sirios dedicados al dios Baal, representante de la fertilidad. El arte griego y más tarde el romano, adoptaron este repertorio floral como motivo no solamente decorativo, sino también simbólico, en las metopas, techos, frontones y cornisas de sus templos, en tanto que los romanos lo utilizaron de una manera especial en sarcófagos, estelas funerarias, así como en los muñones de un gran número de capiteles.

Para los hebreos la flor de seis pétalos encerrada en un círculo es el símbolo de sus fe, de esta forma aquél tema milenar asociado a la regeneración y fertilidad, se acomodó a la nueva filosofía hebraica, en la que los números poseían una gran importancia, ya que seis son los días de la creación, guarismo considerado como la intersección de dos triángulos (fuego y agua), símbolo del alma, de lo sobrehumano, mientras que al círculo se concede el carácter de eternidad.

El arte cristiano (paleocristiano, bizantino, visigótico, prerrománico, románico, etc.), que bebió en sus

incipientes manifestaciones del hebreo, incorporó este signo de origen pagano asociándolo iconográficamente al número de pétalos, ya que las cifras para los primeros cristianos no eran solo expresiones cuantitativas sino que revelaban distintas ideas, perfectamente adaptables a las flores. Así las flores de ocho pétalos, con botón central, de las metopas del tejazoz de la iglesia de Santa María de Dorofia, debe ser entendida como una clara alusión a la regeneración, al renacimiento por el bautismo, a la resurrección y a la vida futura. Siendo este sentido de regeneración el que le valió al número ocho, el ser considerado como emblemático de la Edad Media, de ahí que los baptisterios y las pilas bautismales tuvieran la configuración, en muchos casos, octogonal. Mientras que las dodecapétalas, están asociadas a los apóstoles, aunque doce son también los meses del año, los signos del zodiaco, las horas del día y de la noche, las tribus de Israel, las puertas del templo de Jerusalén, el número de las piedras del racional que adornaba el pecho del sumo sacerdote, la diferencia de días que hay entre el calendario lunar y solar, los profetas menores, etc.

Según San Agustín: "*Cristo es la flor y ornato del mundo*". En este mismo sentido, podemos nombrar varios textos de los padres de la Iglesia y otros místicos como San Antonio, quien decía al respecto: "*Cristo gloriase de ser flor del campo*". AUBET, M. E., *Los marfiles fenicios del Bajo Guadalquivir*, Valladolid, 1980, p., 75; BEIGBEDER, O., o., c., p., 327; CIRLOT, J. E., o., c., p., 336; FRANKFORT, H., o., c., pp., 28, 39, 145, 153; GHIRSHMAN, R., *Persia, Protoiranos, Medos, Aqueménidas*, Madrid, 1964, p., 139; GRABAR, A., *Recherches sur les sources juives de l'art Paléochrétien*, Cahiers Archeologiques XI, p., 48; JALABERT, D., o., c., p., 14; LÓPEZ GÓMEZ, F. S., *A rosacea: Arqueología e ximboloxía dunha figura geométrica*, La Coruña, 1981, pp., 83-104; MIRABELLA ROBERTI, M., o., c., p., 186; PINEDO, E., o., c., pp., 28 y 156; QUIÑONES, A. M^a, o., c., pp., 177-204; PILLARD-VERNEUIL, M., o., c., p., 74.

De todas estas hojas, la que ocupa el extremo septentrional de la cara oriental, ostenta a modo de ornato unas diminutas hojas dispuestas a lo largo de un delicado nervio central, temática que nos induce a pensar en una hoja de helecho.

Es bastante probable que este tipo de hojas pertenezcan al olivo, uno de los cuatro árboles que poblaban el Paraíso Terrenal, representante iconográfico de la paz, de ahí que la paloma que regresó al Arca de Noé lo hizo con una rama de olivo, además la madera de dicho árbol fue usada en la edificación del templo de Salomón, aspecto reflejado en I Re. 6, 23 y 33 "*Hizo en el santuario dos querubines de madera de olivo, de diez codos de altura (cada uno)*"... "*Hizo igualmente para las puertas del templo postes de madera de olivo cuadrados*". Mientras que sus ramas, se utilizaron para la construcción de las cabañas, en la conmemoración de la fiesta de los tabernáculos, así al menos se afirma en Nehemías 8, 14 "*Y hallaron que en la Ley que había dado Yahvé por mano de Moisés estaba escrito que los hijos de Israel habitasen en cabañas en la solemnidad del mes séptimo... Subid a los montes y traed ramas de acebuche, ramas de arrayán, ramas de palmera y de todo árbol frondoso para hacer las cabañas como está mandado*" mientras que el levantamiento de las cabañas se halla recogido en Lev 23, 39-43 "*El día quince del séptimo mes, cuando hayáis recogido los frutos de la tierra, celebraréis la fiesta de Yahvé durante siete días... Moraréis los siete días en cabañas; todo indígena de Israel morará en cabañas, para que sepan sus descendientes que yo hice habitar en cabañas a los hijos de Israel cuando los saqué de la tierra de Egipto...*".

Por otro lado el color del olivo, está simbólicamente asociado a la primavera y a todo elemento fitomórfico que permanece verde, de ahí que muchos artistas pintaran la cruz en donde se inmola Cristo con su color, como queriendo alegóricamente sacralizarlo al símbolo de la pureza, según lo manifiestan algunos tratadistas cristianos. Temática, que muy probablemente, esté relacionada con la vida pública de Cristo, ya que en una ingente cantidad de escenas relatadas en los Evangelios aluden a espacios en los que se encuentran olivos, siendo las más representativas y conocidas, entre otras, cuando se reúne con sus discípulos en el monte de los Olivos o el agasajo que le hace el pueblo, con ramos de olivo, a raíz de su entrada en Jerusalén. GARCÍA, X. L., o., c., pp., 28-29; PILLARD-VERNEUIL, M., o., c., pp., 160-161.

La manifestación más antigua de la piña en el arte, según los conocimientos actuales, se halla en los sellos y relieves escultóricos asirios, cuyas escenas recogen temas asimilados del repertorio decorativo sumerio, en las que aparecen animales o genios alados flanqueando a una palmera (árbol sagrado mesopotámico), apreciándose en el caso de estos últimos, como portan en una de sus manos un caldero, mientras que con la otra asen una piña a la altura de las ramas de la palmera, en actitud de rociarla, aunque en realidad lo que están haciendo es polinizarla artificialmente, ya que ellos sabían que dicho árbol era dioico, de ahí que se le deba considerar simbólicamente a la piña, como representante de la fertilidad. Más tarde esta temática, coincidiendo con el mayor esplendor del imperio asirio, fue objeto de diversas modificaciones, apareciendo junto a la palmera y los personajes aludidos, el rey como partícipe del don otorgado por los dioses al árbol sagrado, representación que se puede observar en el relieve de Nimrud (siglo XI o X a.C.), en el cual Asurnasirpal II, aparece ante una palmera, en tanto que sendos genios alados y androcéfalos provistos de

pequeños cubos y piñas realizan el acto ritual fructificador, concediéndole al monarca todo tipo de bienes, como fuerza, salud, poder, etc.

La piña, así como otros elementos decorativos y a la vez simbólicos (la palmera, zig-zags, etc), fueron adoptados, años más tarde, por el arte persa (aqueménida y sasánida) e islámico (omeya y abasida).

A toda esta influencia no quedó ajeno el arte griego, apareciendo la piña formando parte de la ornamentación de la cerámica en las escenas dionisiacas como elemento integrante del báculo de Dionisos, denominado tirso, vara de abeto recubierta con hojas de vid y hiedra, finalizada en una piña. Dios, como se sabe, de la vegetación al que los griegos identificaron con diversas divinidades masculinas de la fertilidad de la naturaleza, cuyos atributos y ritos asumió. Sin embargo, la mitología griega convierte a Dionisos en un dios vivificador de la naturaleza, por su victoria ante la muerte, asociándolo a la inmortalidad de la vida vegetativa. Por su parte el arte romano, deudor del griego, adoptó el tema y simbolismo de Dionisos, dándole a éste el nombre de Baco, poseedor de idénticos atributos y funciones que la divinidad griega.

El arte cristiano tributario del grecorromano, no podía quedar indiferente al doble simbolismo de la piña, aunque en sus primeras manifestaciones ésta tuviera poco peso específico, mostrándose únicamente en algunos sarcófagos del siglo V, tomando en este caso el sentido funerario con valor de eternidad. Más tarde en el arte visigótico aparece como decoración de pilstras, capiteles y cimacios, para quedar muy esquematizada y con una talla tosca en el prerrománico, aunque en ambos casos, este recurso estilístico ornamental, símbolo dionisiaco de profundo contenido místico, se adaptaba convenientemente al dogma cristiano de la resurrección de la carne y de la vida eterna en el Reino de Dios.

Dentro de la etapa románica, arte eminentemente simbólico, la presencia esculpida de la piña, como motivo decorativo, bastante prolífico, dentro de los programas iconográficos de capiteles, arquivoltas y ábacos, de portadas y claustros, o formando parte también del ornato de pilas bautismales de las iglesias, cuyos máximos precursores fueron los monjes cluniacienses, no dejó de poseer aquel valor alegórico y dogmático, que tuvo desde tiempos remotos, como era el de fertilidad e inmortalidad, siendo aprovechado por el cristianismo como símbolo de la vida eterna después de la muerte, idea evocadora de la inmortalidad del alma. BEIGBEDER, O., o., c., pp., 156, 157, 337, 390; CHEVALIER, J., Y GHEERBRANT, A., o., c., pp., 607-608; CIRLOT, J. E., o., c., pp., 337, 364, 442, 443, 446; EGRY, A. DE., *Simbolismo funerario en monumentos románicos españoles*, Archivo Español de Arte nº 173, 1971, pp., 9-15; FONT QUER, P., o., c., pp., 958-959; OLAGUER-FELIÚ, F., o., c., p., 99, 101, 125, 126, 230; PARROT, A., o., c., p., 70; PAVÓN MALDONADO, B., *El arte musulmán en la decoración floral*, Madrid, 1981, p., 45; PÉREZ RIOJA, J. A., o., c., p., 353; PIJOAN, J., *Arte romano*, Tomo V, Madrid, 1979, p., 209; PINEDO, R., o., c., p., 11, 96; QUIÑONES, A. M^a, o., c., pp., 157-168.

Las bolas que rematan los tallos, así como las ubicadas sobre las hojas y las que cobijan éstas corresponden al fruto del manzano, es decir, la manzana.

Aunque resulta bastante complicado y a la vez difícil determinar, en que momento, dónde y el por qué fue integrado el manzano y su fruto al repertorio iconográfico de una cultura concreta, ya que en la Antigüedad Clásica, un mismo sustantivo servía para designar la totalidad de árboles cuyos frutos tenían forma, más o menos, esférica con pepitas o semillas en su interior. Tanto es así que con el nombre de *pomum*, la manzana ha heredado los mitos en donde cualesquiera de estos frutos haya tenido un papel preponderante. Debido a su configuración esférica está asociada a la totalidad, como símbolo de los deseos terrestres y su desencadenamiento. Es también considerada fruto iniciático, ya que partida por la mitad, exhibe en su zona central una especie de estrella de cinco puntas, distintivo del libre albedrío, de la facultad del ser humano para elegir entre la vía del Bien y la del Mal.

En la cultura celta, la manzana es un fruto de ciencia, magia y revelación, mientras que en la mitología escandinava se detecta su presencia en un maravilloso árbol custodiado por un dragón, denominado de la inmortalidad, ya que sus frutos poseían la virtud de conceder la eterna juventud. Árbol perteneciente a la diosa Idhuna e identificado por los germanos como el manzano, siendo el zumo de su fruto considerado el elixir con el que los dioses escandinavos renovaban su inmortalidad. Evocación simbólica que ha quedado confirmado arqueológicamente, al haberse localizado restos de manzanas en los túmulos de roble de la primitiva cultura germánica, hallados en Dinamarca, cuya cronología se remonta a 1500 años a. C.

Este ancestral mito del manzano se asocia con la idea griega de dicho árbol en el Jardín de las Hespérides, guardado también por un dragón de 100 cabezas, aunque en este caso pudiese evocar a un árbol solar, por ello Apolo era representado con una manzana en la mano, como un deseo de materializar la alegoría de la inmortalidad del alma.

La manzana se muestra de nuevo en la mitología helénica en la leyenda del Juicio de Paris, como la fruta de la Discordia, de donde sale elegida Afrodita, símbolo de la belleza y el amor, sentido metafórico que arraigó en la cultura griega generando por un lado, que sus jóvenes antes de contraer matrimonio, invocasen a la manzana de oro, y por otro el que sobre las tumbas apareciese representado Eros con una

cesta de la que caen manzanas, evidente atributo erótico. Siendo precisamente este carácter erótico de la manzana el asumido más tarde por los romanos, pasando a considerarla un fruto fálico, motivo por el cual se la denominó *malum*, con el doble significado de mal y manzana.

Dicho lo que antecede, el manzano y su fruto, repleto de afinidades simbólicas en diferentes civilizaciones, no pasó inadvertido para el simbolismo cristiano, como de todos es sabido, heredero de la tradición hebrea, en la cual ambos elementos, a tenor de lo relatado en los textos del Antiguo Testamento, gozaron de un lugar de privilegio, al igual que en la cultura clásica, en donde poseían un amplio campo de significados, lo que trajo como consecuencia que la nueva religión los adoptara cristianizándolos.

Cabe la posibilidad, que en un primer momento el mencionado árbol y fruto fuesen incorporados al repertorio iconográfico paleocristiano, como representantes de la idea de inmortalidad que había tenido en la cultura helénica, aunque su predicamento debió de ser escaso, a raíz de las exiguas manifestaciones artísticas que han llegado hasta nuestros días, en donde se talla este tema alegórico. Será pues en el arte románico, eminentemente simbólico, donde, el manzano y la manzana, adquirirán su verdadero protagonismo, asociado el primero de ellos a la escena del Pecado Original, elemento ornamental frecuente en programas iconográficos esculpidos en capiteles y arquivoltas. En tanto que la manzana, fue también ampliamente representada en la flora tallada románica, sobre todo en el ornato de capiteles, apareciendo por lo general como coronación de grandes hojas de acanto, palmetas o frondes de helecho.

La manifiesta carencia de naturalismo en la representación plástica de dicha fruta impidiendo su perfecta identificación, trajo como consecuencia el que una gran mayoría de historiadores del arte medieval optaran para describir la manzana términos como: bolas, frutos bulbosos, pomas, etc. Aunque un mínimo grupo de investigadores, siendo los más representativos de esta corriente, Egry y Pinedo, han logrado, sin ningún género de dudas identificar dicho fruto, en una ingente cantidad de capiteles románicos y abordar su simbolismo. Egry del estudio de ciertos capiteles vegetales del Panteón de los Reyes, de San Isidoro de León, exornados con una combinación de hojas de acanto, piñas y manzanas, temática empleada en la decoración de capiteles de otras iglesias románicas, otorga a la manzana, el habitual simbolismo del pecado original y muerte, entendiendo que su utilización en dichos capiteles es intencionado.

Pinedo, por su parte, ferviente defensor del carácter simbólico de la flora tallada sobre piedra, basándose en textos de los Santos Padres de la Iglesia cree que las manzanas que emergen de las hojas, esculpidas en los capiteles románicos, son representaciones simbólicas del buen olor de las virtudes, del olor de Cristo, considerando al manzano como un símbolo de Cristo, bajo cuya sombra la Iglesia y las almas santas encuentran el merecido refrigerio y descanso. Idea que será recopilada en numerosos estudios sobre simbología medieval, apoyándose para ello en los diversos textos patrísticos, ya que así como Adán introdujo el pecado y la muerte en el Orbe, Cristo, tomando los pecados del hombre, los redimió y purificó con su muerte, permitiendo la Salvación.

A pesar de todas las connotaciones expuestas, la tradición consideró al manzano como el árbol de la Ciencia del Bien y del Mal, y a su fruto, la manzana, como la representante de la tentación y del mal. Mientras los teólogos debatían si dicho árbol se trataba de un naranjo, manzano, vid, higuera o granado, los artistas se inclinaron preferentemente por el manzano, debido con toda probabilidad a la similitud que había entre el árbol de Génesis, situado en el Paraíso Terrenal, con el mítico árbol del Jardín de la Hespérides, o quizá por la manzana que, según la leyenda del Juicio de Paris, simboliza una declaración de amor. Sea como fuere, la manzana, evocadora del fruto del árbol de la Ciencia del Bien y del Mal, ha prevalecido a lo largo de los tiempos como símbolo de los deseos humanos, del pecado, la tentación y la discordia, lo que propició su inclusión, por parte de los teólogos, dentro de los frutos denominados maléficis. Aunque el motivo o la causa por la cual se incorporó a la manzana en esa relación, según los investigadores medievales, fue debida a la propia etimología del término latino *malum*, cuyo doble significado de manzana y mal, rememoraba el contenido erótico y a la vez fálico, que dicho fruto había tenido en la cultura romana, pasando por tanto a ser considerada símbolo del pecado original y de la muerte. GUBERNATIS, A., o., c., pp., 300, 301, 302, 303, 304, 306; CIRLOT, J. E., o., c., p., 297; GILLES, R., *Le Symbolisme dans l'Art Religieux*, París, 1943, p., 199; CHEVALIER, J., Y GHEERBRANT, A., o., c., p., 620; GRIMAL, P., *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, España, 1984, pp., 12, 37, 248; PINEDO, R., *Ensayo sobre el Simbolismo Religioso*, Burgos, 1924, p., 51; RÉAU, L., o., c., pp., 134; EGRY, A., o., c., p., 10; FERGUSON, G., o., c., p., 37; PÉREZ-RIOJA, J. A., o., c., p., 287; CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M., *Berceo como fuente de iconografía cristiana medieval*, Boletín de Arte y Arqueología Valladolid, 1968/69, p., 180; QUINONES, A. M^a., o., c., pp., 110-114.

El tema del sogueado es sobradamente conocido en los repertorios decorativos protohistóricos en donde alcanzó una gran importancia, para más tarde reaparecer con inusitada fuerza en el mundo visigótico y prerrománico, adquiriendo un gran predicamento en el arte asturiano. Su utilización en el románico no logró alcanzar la trascendencia debida, como sí sucedió con otros temas ornamentales, al no ser tan

frecuente y significativo. La presencia de este motivo en la cornisa de la capilla mayor de la basílica compostelana, no trajo como consecuencia su empleo inusitado como era de esperar, sino que se retrasó hasta finales del siglo XII, en donde fue utilizado con mayor frecuencia y casi siempre unido a otros temas decorativos, de una manera especial en arquivoltas, collarinos y basas. BARROSO CABRERA, R. Y MORÍN DE PABLOS, J., *El Árbol de la Vida. Un estudio de iconografía visigoda: San Pedro de la Nave y Quintanilla de las Viñas*. Madrid, 1993, pp., 71, 75, 60, 95; CALO LOURIDO, F., *A plástica da cultura castrexa Galicia-Portugal*, La Coruña, 1994, p., 180; LÓPEZ CUEVILLAS, F., *La Civilización Céltica de Galicia*, Santiago de Compostela, 1953, p., 165, láms., XXI, XXII, XXIII, XXXIX; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., o., c., pp., 50-51, 176; PITA ANDRADE, J. M., *Observaciones sobre la decoración geométrica en el románico de Galicia*, Cuadernos de Estudios Gallegos, XVIII, Santiago, 1963, pp., 39-41; RIVAS QUINTAS, E., *Influxos precristians na arte*, Porta da Aira nº 6, Orense, 1995, pp., 217-219; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, J. Y SEARA CARBALLO, A., o., c., pp., 27-33; ROMERO MASSIÁ, A., *El Habitat castreño*, Santiago de Compostela, 1976, pp., 97-97; VV AA., *Historia de Galicia*, Dirigida por Ramón Otero Pedrayo, Tomo III, pp., 456-457.

Se ignoran las primeras manifestaciones de este tipo de reticulado, formando una red, en la plástica esculpida románica, temática que salvo en nuestro caso, la hallamos en la cara frontal de las mochetas que sostienen el tímpano de la puerta meridional del templo de San Juan de Portomarín, así como en los cimacios de la portada occidental de Santa María de Tomiño, aunque aquí, el reticulado forma rombos.

Por otra parte, la cantidad de cuadrados que hay en el reticulado que nos ocupa, son dieciséis, número asociado metafóricamente con los profetas, contando entre ellos tanto a los mayores como a los menores.

La flor de ocho pétalos, con botón central, de este capitel, debe ser entendida como una clara alusión a la regeneración, al renacimiento por el bautismo, a la resurrección y a la vida futura. Siendo precisamente este sentido de regeneración el que le valió al número ocho, el ser considerado como emblemático de la Edad Media, de ahí que los baptisterios y las pilas bautismales tuvieran la configuración, en muchos casos, octogonal.

Según San Agustín: "*Cristo es la flor y ornato del mundo*". En este mismo sentido, podemos nombrar varios textos de los padres de la Iglesia y otros místicos como San Antonio, quien decía al respecto: "*Cristo gloriase de ser flor del campo*". BEIGBEDER, O., o., c., p., 327; CIRLOT, J. E., o., c., p., 336; JALABERT, D., o., c., p., 14; GUERRA GÓMEZ, M., o., c., p., 194-196; LÓPEZ GÓMEZ, F. S., o., c., La Coruña, 1981, pp., 83-104; MIRABELLA ROBERTI, M., o., c., p., 186; PINEDO, E., o., c., pp., 28 y 156; QUIÑONES, A. M^a, o., c., pp., 177-204.

DEL CASTILLO, A., *Santa María de Doroña*, BRAG, nº 127, 1918; DE CASTRO ÁLVAREZ, C., o., c., p., 103.