

UN TÍMPANO SINGULAR VINCULADO AL ARZOBISPO FRAY BERENGUEL DE LANDORIA (1317-1330) EN SANTA CRISTINA DE FECHA (SANTIAGO DE COMPOSTELA)

CARMEN MANSO PORTO

En el retablo mayor del santuario de Nuestra Señora de Belén se conserva un singular tímpano gótico de filiación compostelana labrado por ambas caras¹ (fig. 1). El santuario se halla a 12 kilómetros de Santiago de Compostela por la carretera de Santa Comba, antigua vía que comunicaba la ciudad con el norte de la provincia de A Coruña. Pertenece a la parroquia



Fig. 1: Retablo mayor del santuario de N^{ra}. Señora de Belén (Santa Cristina de Fecha-Santiago de Compostela).

de Santa Cristina de Fecha, que antiguamente dependía de la jurisdicción del Giro de la Rocha, en el ayuntamiento de Ames. Entre las aldeas que comprende este ayuntamiento, Eugenio Carré Aldao cita la de Belén “con la ermita de su nombre”, sin precisar más noticias². De la existencia del tímpano he tenido conocimiento en la mención que de él hizo Ramón Yzquierdo Perrín en la entrada “Escultura gótica” de la *Gran Enciclopedia Galega*³. El anverso del tímpano con la imagen de la Virgen de los Reyes ha sido también citado por Yolanda Barriocanal López en el repertorio de estampas de la Virgen de Belén abiertas por Jacobo de la Piedra a mediados del siglo XVIII⁴.

Como veremos, el tímpano perteneció al pontificado del arzobispo fray Berenguel de Landoria (1317-1330), general de la Orden de Predicadores (1312-1317), segundo hijo de Arnaldo de Salmiech, conde de Rodez (Toulouse) y amigo del papa Juan XXII. Ofrece la peculiaridad de estar labrado por ambas caras y de haber sido reutilizado a mediados del siglo XVIII para presidir el retablo de la capilla edificada bajo la advocación de Nuestra Señora de Belén. En el anverso se figura una Virgen sedente con el Niño, conocida como la Virgen de los Reyes o Virgen de Belén. A su derecha, en escala menor, se figura la Adoración de los Reyes y a su izquierda, la Presentación en el Templo. En el reverso del tímpano, visible por la parte trasera del retablo mayor y desde la sacristía, se representa un Calvario con dos personajes arrodillados en los extremos, que seguramente son los donantes. En el de la derecha cabe identificar a fray Berenguel de Landoria y en el de la izquierda a un capitular de la catedral compostelana muy allegado al prelado o a un abad de alguno de los monasterios más importantes de esa ciudad (figs. 11, 18).

En la documentación publicada de los monasterios de Santa María del Sar y de San Martín Pinario no he localizado referencias sobre una posible vinculación de estos monasterios con la capilla de Belén. En 1607, el cardenal Jerónimo del Hoyo comentaba que Santa Cristina de Fecha era feligresía aneja a San Mamede de Piñeiro, en el arciprestazgo de A Maía, que su iglesia se localizaba “en un valle despoblado” y que carecía de Santísimo Sacramento. Además tenía “presentación con la caveça del prior del Sar” y el monasterio de Santa Clara de Santiago llevaba la mitad de sus diezmos⁵.

El tímpano no figura en estudios, inventarios y catálogos de arte gótico gallego (Manuel Murguía⁶, Eugenio Carré Aldao⁷ y Ángel del Castillo⁸). Tampoco lo menciona Antonio López Ferreiro en su historia de la catedral de Santiago⁹.

I. LA REUTILIZACIÓN DEL TÍMPANO MEDIEVAL EN UN RETABLO BARROCO: LA DEVOCIÓN A LA VIRGEN DE BELÉN EN COMPOSTELA Y SU DIÓCESIS

Tímpanos de la Epifanía reutilizados en obras barrocas

Durante el siglo XVIII en la ciudad de Santiago se reemplazaron muchas fábricas medievales por otras de mayor capacidad en estilo barroco. Algunos elementos de sus alzados se aprovecharon para las nuevas construcciones. Por razones devocionales se respetaron determinadas obras y se reutilizaron en las nuevas fábricas para incorporarlas a los espacios sagrados: un retablo, una portada, un altar y un nicho sepulcral, e incluso para decorar fuentes parroquiales o conventuales. Además de los tímpanos de la Epifanía que vamos a comentar, en Santiago se conservaron otras obras medievales no menos significativas como los restos de la puerta Francígena, que se empotraron en 1757 en la Portada de las Platerías¹⁰. Esta práctica se venía haciendo desde el siglo XVII en la catedral de Santiago. Así, entre 1611 y 1616, en la Puerta Santa se reutilizaron doce piezas de personajes bíblicos del coro del Maestro Mateo demolido en 1603, que se incrementaron a veinticuatro figuras entre 1660 y 1694. Dos esculturas del mencionado coro fueron empleadas por un canónigo de la catedral para decorar la fuente de San Pedro de Vilanova (1670)¹¹. Algunas piezas se trasladaron a otras parroquias fuera de Compostela.

Desde principios del siglo XVIII, la devoción a la Virgen de Belén trajo consigo la reutilización de varios tímpanos góticos compostelanos de la Epifanía, que se ajustan a un mismo modelo iconográfico: la Virgen con el Niño central y axial concebida como una imagen de culto, razón por la cual Ella mira al espectador mientras que el Niño se dirige al rey Melchor; a la izquierda se sitúan los Reyes Magos adorando al Niño y a la derecha los donantes arrodillados acompañando a san José. El primero de este conjunto es el **tímpano de la iglesia parroquial de San Fiz de Solovio** labrado en 1316¹², que es también uno de los primeros que sufrió un afortunado desplazamiento, con motivo de la reforma y ampliación de su iglesia (fig. 2). La obra se contrató en 1704 con el arquitecto Simón Rodríguez y se rehizo la fachada. Por falta de medios económicos se reutilizaron elementos de la portada románica y se practicaron algunas alteraciones con respecto a su organización primitiva¹³. De hecho, las obras se paralizaron al concluirse la fachada, cuando se trabajaba en la arquería del campanario, se emprendieron en 1708 y se terminaron en 1713¹⁴. La documentación analizada por Ramón Yzquierdo Perrín, anterior a la reforma de Simón Rodríguez, informa de la existencia de un pórtico medieval separado de la nave por “una pared travesera” y cerrado por los costados laterales. Allí se alzaban dos altares. El epígrafe labrado en el tímpano en 1316, que conmemora la financiación y termi-

nación del “portal” por el rector Juan de Ben y el “maestre F. Paris” respectivamente, en su opinión apuntan a que el pórtico se hiciese ese año. El tímpano se montó entonces en la fachada del nuevo pórtico. Al demolerse éste para ampliar la capacidad de la nave, Simón Rodríguez quiso respetar la devoción hacia la imagen de los Santos Reyes, como entonces se denominaba, e intentó colocarla en la nueva portada sobre el arco románico, aprovechado torpemente de la obra románica del arzobispo Gelmírez. Según explicaba el arquitecto, como hubo dificultades para su encaje, “la hice poner en el arco y altar de cantería que está a la mano izquierda cuando se entra en la yglesia”. Este nuevo arco era “correspondiente al que también se fabricó para la imagen del Santo Cristo”, que había estado en un altar del pórtico medieval, lo cual revela el respeto y la devoción por ambas imágenes. Las modificaciones practicadas en el templo en el último cuarto del siglo XVIII para ampliar el número de naves –de una a tres–, trajo consigo la desaparición de los dos arcos de cantería de la fábrica de Simón Rodríguez. En 1780 se intentó colocar de nuevo las “santas ymágenes de Nuestra Señora y los Santos Reyes...”, lo que no se verificó por cierta desgracia que acaeció”. El tímpano se conservó en el interior bajo un nicho abierto en el muro meridional hasta su traslado a la portada occidental hacia 1955¹⁵.

En el antiguo solar del **convento de Santa María “a Nova”** de Santiago, Simón Rodríguez contrató la fábrica de la Casa de Ejercitantes fundada por el arzobispo José del Yermo como “recogimiento espiritual para eclesiásticos a los ejercicios espirituales de san Ignacio” (hoy Facultad de Periodismo) (fig. 3). En ella trabaja el arquitecto entre 1734 y 1737. En la fachada posterior de la Casa, sobre la portada, Simón Rodríguez diseñó unos motivos de placado muy peculiares rematando en un cilindro, que es el sello personal de sus obras. Estos motivos decorativos enmarcan el escudo de armas del arzobispo Juan de San Clemente y el **tímpano gótico de la Epifanía** con el doselete que protege a la Virgen con el Niño, reutilizado del antiguo convento de terciarios franciscanos¹⁶. Como el de San Fiz, el tímpano lleva un epígrafe con la fecha de 1397. A la Virgen con el Niño le acompañan los Reyes Magos, san José y un donante arrodillado¹⁷.

A Simón Rodríguez también se le encomendó hacer un proyecto de **fuelle para el convento de Santa Clara de Santiago**. En ella se reutilizaron una doble arquería lobulada con blasones medievales y un tímpano de la Virgen sedente con el Niño, acompañada de san Francisco, santa Clara y una monja clarisa, fechado hacia 1425, que procede de la portada de la iglesia medieval. El esquema compositivo deriva de los modelos de las Epifanías compostelanas. El tímpano corona el alzado de la fuente situada en el ala norte del claustro. La fuente fue proyectada por Simón Rodríguez (1717-1719) con el conjunto del edificio conventual, pero su ejecución se llevó a cabo diez años después del fallecimiento del arquitecto, según reza en un



Fig. 2: Tímpano de la iglesia parroquial de San Fiz de Solovio (Santiago de Compostela).



Fig. 3: Tímpano del convento de Santa María «a Nova» (Santiago de Compostela).



Fig. 4: Tímpano de doña Leonor (Santiago de Compostela).

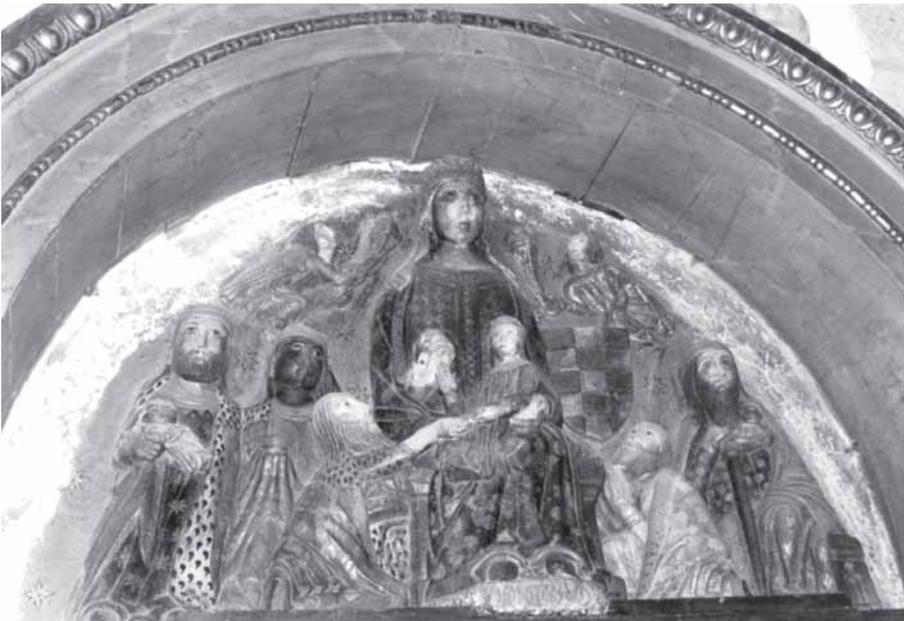


Fig. 5: Tímpano de San Benito del Campo (Santiago de Compostela).

epígrafe (1762)¹⁸. Este nuevo destino del tímpano coincide con la devoción y conservación de las imágenes medievales de la Virgen entronizada con el Niño y de la Virgen de los Reyes o de Belén.

Doña Leonor González, segunda esposa de Ruy Soga e hija de Juan González de Saz, fundó una capilla en la catedral compostelana hacia 1323 para uso funerario (fig. 4). Un tímpano de la Epifanía, al que se incorpora la donante arrodillada junto a san José, y el epígrafe bajo el dintel en caracteres monacales: “Capella : dona : Leonor” testimonian la devoción de su fundadora. Su atribución a doña Leonor González de Saz se debe a Jesús Carro García¹⁹. Las excelentes relaciones de los Saz y los Soga con el arzobispo fray Berenguel de Landoria y el cabildo, documentadas en varias cartas de donación y permutas de bienes de la diócesis reunidas en el *Tumbo B*, abundan en que estos últimos autorizasen la edificación de la capilla. En una de las cartas de intercambio de bienes otorgada en Noia (6-V-1323), el arzobispo reconocía que Ruy Soga y doña Leonor habían sido “muyto obedientes aa iglesia de Santiago et a nos et que sempre nos feçestes muyto seruiço et muyta aiuda”²⁰. En otra carta (23-I-1329), doña Leonor aceptaba los doce mil maravedís que el arzobispo le había entregado a cambio de la casa fortaleza de Salceda con todos sus derechos, cuyo propietario había sido su primer esposo Esteban Rodríguez de Ulloa²¹. En la visita que el cardenal Jerónimo del Hoyo hizo el 12 de septiembre de 1603, la denomina “capilla de Rodrigo y Payo Soga” y la sitúa “en el mirador de la Sancta Iglesia que cae hacia la plaza del Hospital.” El cardenal atribuye su fundación a Rodrigo y Payo de Soga con carga y pensión de veinte y cuatro misas anuales²². Según Jesús Carro García, en el manuscrito, delante de la descripción de la capilla, figura este epígrafe en mal estado: “Cap^a de R^a S^a de L”²³, cuya lectura podría ser: “capilla de Ruy Soga [y] de [doña] Leonor”.

El tímpano debió colocarse sobre la portada de ingreso a la capilla en el costado occidental de la basílica, cerca del acceso principal por el lado derecho. Según Cepedano, la capilla fue fundada a principios del siglo XVI por Rodrigo y Payo Soga bajo la advocación de Nuestra Señora del Portal²⁴. Sin embargo, López Ferreiro atribuye esta fundación y dotación a un Payo Soga, arcediano de Trastámara, y a su pariente Ruy Soga. Además señala lo siguiente sobre su estado: “Esta capilla es hoy conocida con el nombre del Deán. Está muy renovada. Como retablo, conserva un curioso relieve que representa la Adoración de los Santos Reyes; el cual relieve debió de ser el tímpano de la puerta de la antigua capilla”²⁵. Según el mismo autor, Payo Soga, que era familiar de los cardenales de Roma Francisco y Raimundo de Fragis o Farges, sostuvo un largo pleito sobre el arcedianato hasta que el arzobispo dictó sentencia arbitral dirimiendo la contienda en 1328²⁶. Es, pues, muy probable que los fundadores fuesen estos y no los homónimos que cita Cepedano. Ambos estarían emparentados con el esposo de doña Leonor, lo

que explica el epígrafe “capilla de doña Leonor” labrado en el dintel del tímpano. La capilla fue propiedad de la familia Soga y de doña Leonor para uso funerario de sus miembros prebendados y seglares. En el siglo XVI fue reformada y recibió el título de capilla del Deán, pasando a ser propiedad de esta dignidad, de la que se conserva una bella portada renacentista²⁷. En el epígrafe fundacional labrado en el dintel del tímpano se mantuvo su primitiva advocación. Es probable que entonces, con motivo de la reforma, el tímpano se trasladase al interior de la capilla. En el último tercio del siglo XVIII fue renovada de nuevo para darle mayor amplitud. En el altar de piedra se colocó el tímpano de doña Leonor. Allí lo sitúa López Ferreiro en 1903. Con motivo de su traslado a otro lugar de la catedral, hacia 1930, Jesús Carro tuvo la fortuna de leer el epígrafe del dintel y otro que corre sobre el extradós de su arco, con algunas letras picadas por el cincel de un cantero, que se leería así: “Capilla de doña Lionor restaurada en 1768”. De esta manera, el mencionado autor pudo identificar a su fundadora.

Como ocurrió con los demás tímpanos compostelanos de la Epifanía, el de doña Leonor se reutilizó para presidir el retablo barroco, quizá bajo la advocación mariana de la Virgen de Belén. En 1790, el deán Policarpo de Mendoza fundó unas misas en la capilla para el día de su entierro. En el



Fig. 6: San Miguel de Figueroa (Abegondo-Santiago de Compostela).

documento notarial se denomina “capilla de Nuestra Señora la Blanca, que es de patronato de la dignidad de Deán”²⁸.

El tímpano de la portada de la iglesia medieval de **Santa María del Camino**, con una Epifanía de cronología más avanzada –con epígrafe fechado el 6 de abril de 1425–, se conservó en la fábrica neoclásica renovada hacia 1774, siendo empotrado en el primer tramo de la nave del lado de la epístola²⁹. Igual fortuna corrió el tímpano de la iglesia medieval de **San Benito del Campo**, demolida en 1795 (fig. 5). Para su nueva fábrica neoclásica, que seguía las directrices de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando³⁰, se reutilizaron el tímpano de la Epifanía de la primitiva portada y un relieve de la Visitación. La escena de la Epifanía, la más cercana al prototipo formulado en San Fiz de Solovio, preside el último altar de la nave del lado del evangelio. La Visitación se colocó en el cuerpo inferior³¹.

La tradición de recuperar tímpanos con escenas de la Epifanía se extendió a otras capillas y parroquias fuera de la ciudad de Santiago. En la capilla de **San Miguel de Figueroa (Abegondo)** se renovó la fábrica medieval, conservándose en su interior el tímpano de la Epifanía, que deriva de los modelos betanceiros³² (fig. 6). Sobre el primitivo arco se labró un marco barroco moldurado de cinco lados inscrito en otro marco rectangular que remata en frontón coronado con las armas de su mecenas. Del dosel penden sendos cortinajes.

El tímpano de la Epifanía reutilizado en la capilla de Nuestra Señora de Belén

Más cerca de la ciudad Santiago, en la parroquia de Santa Cristina de Fecha se levantó una **capilla dedicada a Nuestra Señora de Belén**. En el Libro de cuentas del santuario conservado en el Archivo Histórico Diocesano de Santiago hay noticias de las que se tomaron a Jacobo Fernández Gil Gutiérrez, cura de Piñeiro y Fecha y administrador de la capilla y santuario de Belén, a finales de junio de 1749, cuando empezó esta devoción³³. Ese año se habían ingresado 54.247 reales y medio de vellón, de los cuales 29.333, con 33 maravedís correspondían a lo que había importado “la dacta de lo gastado en las obras del santuario, hornatos y alajas y empleados”. En el mes de abril del mismo año se produjo un robo de alhajas en la capilla. Al año siguiente, la fábrica debía estar terminada pues en un papel suelto del mencionado libro, fechado en Santiago el 15 de junio de 1750, consta la petición de Jacobo Fernández Gil Gutiérrez para bendecir la capilla con sus imágenes –hecha “con las limosnas de sus devotos”– y celebrar en ella el “santo sacrificio de la misa”. Al margen del documento se lee: “Estando la capilla con la decencia que corresponde, se concede la licencia que se pide”³⁴. En el mismo libro se recoge una visita a la parroquia de Piñeiro el 3 de septiembre de 1750, que



Fig. 7: Estampa de la Virgen de Belén. Santuario de Nuestra Señora de Belén. Jacobo Andrés de la Piedra.

dice: “En los términos de esta parroquia se ha erigido una capilla adboación de Nuestra Señora de Velén y Adoración de los santos Reyes con dadibas y limosnas de fieles y devotos que cada día parece se aumenta”³⁵.

Aunque no hay mención expresa al tímpano en el Libro de cuentas de la capilla, cabe apuntar su emplazamiento en el altar mayor. El incremento de su devoción llevó al grabador y platero compostelano Jacobo Andrés de la Piedra, vecino de la parroquia de San Fiz, a abrir esta imagen en 1753 (fig. 7). La estampa reproduce fielmente la escena del tímpano: la Virgen sedente con el Niño a gran escala, frontal y axial tratada como una imagen de culto³⁶. Luce la misma corona de oro que vemos en la imagen del tímpano y

seguramente debió labrarse en 1749. La corona del Niño de la estampa hoy falta en el tímpano. Los ángeles turiferarios entre nubes bajo el arco de medio punto reinterpretan en estilo barroco una escena parecida a la del tímpano. A ambos lados de la Virgen se reproducen la Epifanía y la Presentación en el Templo en escala similar a la del tímpano. En el remate inferior se inserta una cartela barroca con motivos decorativos y la siguiente inscripción alusiva a la devoción y localización de la imagen:

“Verdadero retrato de Nuestra Señora de Belén que se venera en su capilla que está distante de la ciudad de Santiago dos leguas en la feligresía de San Mamed de Piñeiro. El ilustrísimo señor don Bartolomé de Rajoy y Losada, arzobispo de dicha ciudad concede 80 días de indulgencia a todas las personas que delante esta Santa imagen rezaren una Salve a expensas de un devoto. Año de 1753”³⁷.

La concesión de indulgencias favoreció la difusión de la devoción a la Virgen de Belén en esta y en otras parroquias de la diócesis. En 1775 fray Plácido Iglesias, maestro de obras del monasterio de Celanova, dio las trazas del retablo mayor que habría de alojar el tímpano de la Virgen de Belén (fig. 8). El marco arquitectónico engrandecía la riqueza y escenografía de la

imagen. La talla del retablo se encargó al escultor compostelano Gregorio Mariño³⁸. El alzado cubre el fondo de la capilla y remata en arco rebajado hasta alcanzar la bóveda de cañón de la cubierta. Se organiza en tres calles y dos cuerpos. En la calle central, un arco de medio punto con dobles columnas y capiteles compuestos organiza una amplia hornacina con bóveda de cañón, que alberga en la mitad superior del alzado el tímpano montado en el fondo, y el sagrario en forma de templete circular con volutas laterales,



Fig. 8: Retablo mayor del santuario de Nuestra Señora Belén.



Fig. 9: Estampa de la Virgen de Belén. Retablo de San Benito del Campo. Luis Piedra.

en la mitad inferior, que se apoya sobre la mesa del altar; en su remate asoma entre nubes la figura de medio cuerpo del Padre Eterno: muestra la bola del orbe con la siniestra y bendice con la diestra. Recuerda a otras imágenes que coronan los retablos compostelanos de Simón Rodríguez y otros artistas³⁹. En éste, el cuerpo central se corona con rayos, nubes, serafines y angelotes. A ambos lados del tímpano se encuentran hornacinas que cobijan imágenes de santos. Bajo ellas se abren sendas portadas con arcos escarzanos de acceso a la sacristía y a la parte trasera del retablo en la que se figura el reverso del tímpano, cobijado por arco de medio punto con la escena de la Crucifixión acompañada de la Virgen, san Juan y dos donantes arrodillados.

Luis Piedra, octavo hijo de Jacobo de la Piedra, abrió el retablo de la Virgen de Belén de la iglesia San Benito del Campo en dos versiones: una reproduce el tímpano y el relieve de la Visitación; la otra, la escena de la Adoración de los Reyes (figs. 9-10). A diferencia de su padre, Luis adapta la escena y las imágenes al nuevo lenguaje. El eje compositivo se centra en la figura de la Virgen con el Niño, que aquí se representa desnudo, y en el dosel central del que penden sendos cortinajes anudados en el arco. Al pie de ambas estampas figura la cartela: “Imagen de la Virgen de Belén según se venera en su santuario de la parroquia de San Benito del Campo de la ciudad de Santiago” en la primera, e “Imagen de N. S. de Belén en S. Benito del Campo”, en la segunda⁴⁰. Las estampas no están fechadas, pero cabe situarlas después de 1795⁴¹. Según ha señalado Julio I. González Montañés en su estudio sobre la influencia de las ceremonias litúrgicas en la iconografía, Jacinto López abrió otra estampa a principios del siglo XIX. En ella, lo mismo que ocurre en otras



Fig. 10: Estampa de la Virgen de Belén. Retablo de San Benito del Campo. Detalle. Luis Piedra.

estampas, “la animación y movilidad de la escena enmarcada con cortinas como en el teatro, contrastan con la rigidez de la Virgen y el Niño” porque esta imagen ha sido tomada del tímpano medieval, como inspiración de los escultores en ceremonias dramáticas⁴².

II. SOBRE LA PROCEDENCIA DEL TÍMPANO Y SU POSIBLE TRASLADO DESDE COMPOSTELA AL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE BELÉN A MEDIADOS DEL SIGLO XVIII

Muchas esculturas y relieves medievales de la catedral de Santiago se reutilizaron en las obras renacentistas y barrocas. En algunos casos se trasladaron a la catedral piezas medievales de otras obras compostelanas. Así, los restos de la Puerta Francígena del recinto amurallado se empotraron en la fachada de las Platerías. Con motivo de la ampliación o reforma de alguna dependencia catedralicia, algunas piezas arquitectónicas y escultóricas se reutilizaron en la misma basílica. Así, la portada del claustro medieval con el tímpano de Clavijo se llevó al costado suroeste del crucero para ser reemplazada por la portada plateresca del nuevo claustro, que se abre en el tramo contiguo⁴³. En otros casos, como supuestamente ocurrió con el tímpano del santuario de Nuestra Señora de Belén, se trasladaron a otros monumentos religiosos fuera de Compostela.

Los desórdenes que se produjeron desde mediados del siglo XV en la ciudad dañaron algunas dependencias catedralicias y, muy especialmente, las del claustro abierto en el costado sur de la basílica, cuyo pavimento estaba casi un metro más bajo. Ya en 1462, el arzobispo Alonso I de Fonseca quiso restaurarlo. Las revueltas urbanas impidieron hacerlo y continuó su ruina. El 24 de junio de 1486 el cabildo decidió vender la custodia de plata que le había regalado el arcediano de Lugo Ruy Fernández “para levantar la parte del claustro que estaba caída”⁴⁴. Con el paso de los años, la situación fue empeorando y, en 1505, el cabildo acordó su demolición. Se proyectó entonces un **nuevo claustro** que había de levantarse al mismo nivel de la catedral. Juan de Álava contrató la obra el 29 de abril de 1521 y la dirigió hasta su muerte en 1537, en que le sucedió Rodrigo Gil de Hontañón⁴⁵. Su mecenas, el arzobispo Alonso de Fonseca, puso la primera piedra y bendijo la obra. Como era muy costosa, fue preciso aprovechar los recursos económicos y los materiales disponibles. El 10 de julio el cabildo mandó “recoger toda la madera y teja que se había sacado del claustro viejo y de las casas que se habían comprado, y que se vendiese la que no se necesitase para las estadas y para la cobrición de las cosas necesarias a dicha obra”⁴⁶. Según López Ferreiro “algunos de los despojos del claustro, que en su mayoría debieron de ser metidos en los cimientos del nuevo, fueron donados o vendidos a particulares”⁴⁷. Así ocurrió con una arquería del claustro medieval

que se trasladó al santuario de Nuestra Señora de las Angustias de Agualada (parroquia de Marantes)⁴⁸. La razón de su reutilización se debe a que el patrón de la capilla de Alba, fundada en el nuevo claustro por el canónigo Gómez Ballo el Viejo, tenía a su cargo el mencionado santuario⁴⁹. En su tipología y estilo se ha visto su relación con los primeros arcos del claustro de Santa María de Sar y con los talleres vinculados al arte del Maestro Mateo de mediados del siglo XIII⁵⁰. El alzado del claustro fue terminado durante el pontificado de Juan Arias. A él se debe la fundación de la primera capilla funeraria en las galerías del claustro (1250). Durante dos siglos, las noticias documentales testimonian la fundación de otras capillas y la financiación de sepulcros. En el siglo XIV aumentó el número de enterramientos de canónigos en el claustro⁵¹. Como indica López Ferreiro, “casi de continuo había que construir capillas o abrir arcosolios para contener sarcófagos hermosamente esculpidos y cubiertos con estatuas yacentes”⁵². Una de las últimas capillas, la del arzobispo Álvaro de Isorna, fue dotada en 1448.

En varias excavaciones arqueológicas fueron apareciendo otros restos del claustro medieval. La recuperación de importantes piezas ha permitido a Yzquierdo Perrín hacer un minucioso estudio de su tipología y estilo⁵³. Lopez Ferreiro, que manejó la documentación del archivo catedralicio y analizó ambos claustros: el medieval y el plateresco, hace estos comentarios:

“El claustro nuevo, a pesar de su esbeltez y magnificencia, no nos hace olvidar sin pena el claustro viejo. El nuevo, con toda su grandiosidad, solo evoca el recuerdo de una época, de una generación sola. El viejo era como un museo en el que desde el siglo XI hasta principios del XVI, cada generación se veía fielmente reflejada con sus artes, con su industria, con sus gustos, con su cultura y hasta con su indumentaria y mobiliario. Todo esto se hallaba representado, o en capillas, como la del arzobispo D. Álvaro de Isorna, la de las Ánimas, fundada por el arzobispo don Juan Arias, la del Arcediano de Trastámara don Miguel Sánchez, etc. o en estatuas yacentes, ya de personas eclesiásticas, ya de seglares. En el claustro nuevo nada se encuentra de personal ni de insinuante como no sean los escudos de armas de los arzobispos Fonseca, Tabera, San Clemente o el nombre de Julio César grabado en una tarjeta en el centro del friso de uno de los lienzos”⁵⁴.

Pese a que en la documentación conservada no he localizado ninguna alusión al **tímpano del santuario de Belén**, cabe plantear su posible ubicación en alguna estancia de la catedral y vincularlo al pontificado de fray Berenguel de Landoria por las afinidades estilísticas e iconográficas que ofrecen las dos escenas figuradas en el anverso y reverso. Precisamente, el hecho de haber sido labrado por ambas caras sugiere su uso como portada de acceso a una capilla funeraria abierta en una de las galerías del claustro. La escena de la Crucifixión comunicaría con el interior de esa capilla y la de la Virgen con el Niño con la Epifanía y Presentación en el Templo, con las

galerías del claustro. La documentación reunida en los *tumbos* del Archivo no hace mención expresa a la supuesta capilla funeraria. Fray Berenguel de Landoria falleció en 1330 en Sevilla, a consecuencia de las heridas sufridas en la campaña contra Granada, en la que participó con milicias propias. Sus restos se trasladaron al convento dominicano de Rodez, cerca de la villa de Salmiech y del castillo de los Landoria en donde había nacido el prelado⁵⁵. Cinco años después, en 1335, el canónigo Fernando Martínez Serpe fundó en la catedral la fiesta y vigilia de Santiago Alfeo con una generosa dotación. En la vigilia debía celebrarse un aniversario por el alma del arzobispo fray Berenguel de Landoria y por la suya. El cabildo aceptó la fundación y se comprometió a celebrar la fiesta de Santiago con rito doble y oficio propio con cuatro capas, como se hacía en la fiesta de san Pedro y san Pablo⁵⁶. Por entonces regía la sede el arzobispo Juan Fernández. En 1338 se produjo su fallecimiento y recibió sepultura en el claustro. Allí mandó su sucesor Gómez Manrique edificar una capilla en su memoria⁵⁷. Según Barreiro Fernández (1889), en el claustro se recordaba la memoria del prelado dominico fray Berenguel con un responso cantado todos los años⁵⁸. Seguramente se refiera a la fundación del canónigo Fernando Martínez Xerpe. Ambas noticias podrían respaldar la hipótesis de que el tímpano de Belén se encontrase en el claustro y fuese labrado durante el pontificado de fray Berenguel de Landoria.

En el análisis artístico hecho por Yzquierdo Perrín a la luz de los hallazgos arqueológicos y de las catas que se han venido practicando en el claustro con motivo de alguna reforma, se pueden detectar algunos indicios para abundar en la misma hipótesis. Durante los siglos XIV y XV se levantaron muchas capillas funerarias y se labraron enterramientos. Algunos se encontraron en la cimentación de las obras practicadas en siglos posteriores. Otros, como el arcosolio ojival localizado por Yzquierdo Perrín en el segundo tramo de las naves (contando a partir del crucero) se conservaron *in situ* porque no molestaban en el alzado del nuevo claustro. Su arranque derecho –el único visible– está a la altura del arco románico tapiado de este tramo. Además, bajo la capilla de las Reliquias, se ha sugerido la existencia de una cripta o estancia abovedada anterior a la obra del nuevo claustro, de la que se tienen escasas noticias. En la capilla de San Fernando se encontraron restos de la bancada claustral, indicios de una capilla funeraria del siglo XV aneja al claustro y parte de los muros de la torre del arzobispo Gómez Manrique reutilizados en las obras renacentistas⁵⁹.

Todos estos elementos del claustro medieval se localizan en las estancias que lindan con la nave sur de la basílica y que comunican con la galería norte del claustro plateresco⁶⁰. Precisamente, la última de ellas es la capilla de Alba, fundada por doña Leonor y la familia de su esposo Ruy Soga con la autorización del arzobispo fray Berenguel de Landoria. Cabría, pues, plantear como hipótesis que el tímpano de Belén, labrado por ambas caras, de-

corase la portada de una capilla funeraria abierta en esta galería norte del claustro contiguo a la nave sur de la basílica. También pudo pertenecer a la portada de acceso a la sacristía desde la iglesia. Sobre su posible fortuna histórica a partir de la demolición del claustro medieval cabe apuntar una hipotética ubicación en otra estancia catedralicia. No sabemos con certeza cuando se hizo el supuesto traslado del tímpano a Santa Cristina de Fecha, pero quizá fuese en torno a 1749, que es cuando comenzó su devoción y se construyó el santuario de Nuestra Señora de Belén con los donativos de los devotos. Cuatro años después, el arzobispo Bartolomé de Rajoy concedió “80 días de indulgencia a todas las personas que delante esta Santa imagen rezaren una Salve a expensas de un devoto”⁶¹.

III. ANÁLISIS ESTILÍSTICO E ICONOGRÁFICO DEL TÍMPANO DEL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE BELÉN

El tímpano del santuario de Nuestra Señora de Belén ofrece la peculiaridad de estar labrado por ambas caras. La policromía moderna reemplaza a la primitiva. En el anverso se figura una Virgen sedente con el Niño conocida popularmente como la “Virgen de los Reyes”. A ella se asocian la escena de la Epifanía a la izquierda y la Presentación del Niño en el Templo a la derecha. En el reverso se figura un Crucificado con la Virgen y san Juan acompañados de sendos donantes arrodillados.

A) El anverso: La Epifanía y la Presentación en el Templo

En el centro de la composición se sitúa la **Virgen de Majestad** sentada sobre una silla curul con el Niño sobre su rodilla izquierda (fig. 11). Con la mano derecha ofrece al Niño un fruto (manzana) o la bola del orbe, y con la izquierda le sujeta por la cintura. El Niño bendice con la mano derecha y sostiene el tallo de una flor, seguramente un lirio que se ha perdido, con la izquierda. Su mirada se dirige al rey Melchor que le está adorando, pero su postura sedente de tres cuartos le permite, al mismo tiempo, comunicarse con el espectador. Sendos ángeles con incensarios, y el de la izquierda con naveta, en actitud genuflexa adoran al Niño y a su madre. Sus amplias túnicas y esbeltas alas les diferencian de otros ejemplares gallegos cuyas figuras de medio cuerpo asoman entre nubes. La Virgen y el Niño carecen de coronas. La que lleva la Virgen –dorada– parece una adición de la época en que se hizo el santuario. El velo se ajusta a la cabeza dejando visible el cabello sobre la frente y se despega a la altura del cuello formando pliegues y ondulaciones sobre los hombros. Viste larga túnica ceñida con cinturón. El manto le cubre los brazos y se cruza sobre el regazo. Túnica y manto organizan pliegues muy ondulados en su caída. La túnica del Niño, también ceñida con cinturón, y el manto ofrecen un tratamiento y disposición de pliegues similar.



Fig. 11: Tímpano de la Epifanía y Presentación en el Templo. Santuario de Nuestra Señora de Belén. Anverso.

A la izquierda se representa **la Epifanía**: Melchor arrodillado sobre la rodilla izquierda se dirige al Niño para ofrendarle. Baltasar y Gaspar de pie, mirando al espectador, portan sendos botes. Gaspar señala la escena central con el dedo índice y Baltasar extiende el brazo en la misma actitud de llamar la atención del espectador. Los tres Reyes lucen coronas sobre sus largos cabellos distribuidos en mechones. Las barbas de Melchor y Gaspar se organizan en pequeños bucles rizados. Las túnicas y los mantos ofrecen un tratamiento muy naturalista en la caída de pliegues. Bajo ellos asoman sus respectivos calzados. Pese a estar arrodillado, el tamaño de Melchor es desproporcionado: su cabeza apenas alcanza la altura de la frente de Baltasar y Gaspar y la de la rodilla de la Virgen.

A la derecha se figura la **Presentación en el Templo**. El Hijo de Dios, portador de la Ley Nueva, se somete a la Ley Antigua. En el centro, sobre la mesa del altar, se halla el Niño de pie, al que le falta la cabeza. La Virgen y el sacerdote Simeón le sujetan con ambas manos. La mesa se cubre con un tapete que organiza tres pliegues triangulares tableados con un zigzag en su caída. Bajo él asoma el soporte: una columna con basa y plinto áticos. Los mantos de la Virgen y del sacerdote ofrecen amplios pliegues acartonados.



Fig. 12: Tímpano de la Epifanía. Santuario de Nuestra Señora de Belén. Detalle de la Virgen con el Niño.

La actitud frontal y axial de la Virgen de los Reyes y su mayor tamaño con respecto a las dos escenas asociadas a ella como meros atributos, resaltan su condición de imagen de culto (fig. 12). Los motivos iconográficos, los gestos naturalistas del conjunto y el tratamiento de las indumentarias se ajustan a los modelos góticos difundidos en Castilla desde el siglo XIII avanzado y principios del XIV. El tipo de Virgen entronizada y la forma de sentarse el Niño en su rodilla izquierda tiene precedentes en algunas viñetas de las Cantigas⁶². Similar postura a la de la Virgen de Belén encontramos en el tímpano de la Epifanía de la iglesia de Santa María “a Nova” de Noia consagrada por fray Berenguel de Landoria en 1327⁶³. En ambos, el Niño adopta una actitud de Majestad: entronizado sobre la rodilla de su Madre. Sus piernas reposan sobre la túnica y la silla de la Virgen en el espacio que media entre las piernas de la Madre. Se establece así el diálogo entre los Reyes y el Niño. Este gesto es común a todos los tímpanos de la Epifanía compostelanos y betanceiros. La imagen de la Virgen de Bonaval, pese a que tiene algunos paralelos estilísticos con la Virgen de Belén (Ella le ofrece una flor y el Niño bendice y porta un fruto o la bola del orbe), al ser una imagen de culto exenta, ofrece un tratamiento diferente en la actitud del Niño, que se sienta sobre su rodilla izquierda y se dirige frontalmente al espectador, quedando sus piernas suspendidas sobre la túnica de la Virgen⁶⁴. El Niño de Belén tiene un rostro muy parecido al del ángel turiferario del lado derecho (fig. 13). Ambos recuerdan lejanamente al Niño de la Virgen de Belvís (Santiago de Compostela), de cronología más tardía⁶⁵.



Fig. 13: Tímpano de la Epifanía. Santuario de Nuestra Señora de Belén. Ángel.



Fig. 14: Tímpano de Santa María «a Nova» (Noia-La Coruña).

La Virgen del tímpano de Santa María “a Nova” de Noia parece derivar del modelo de Belén (fig. 14). Ambas imágenes ofrecen bocas menudas, ojos grandes almendrados y plegados similares en sus indumentarias, aunque los de la Virgen de Belén son de mejor calidad. Los ángeles de este tímpano son diferentes a los de los tímpanos compostelanos y al de Noia: sus esbeltos cuerpos, con amplias vestiduras y alas largas, y sus rostros más naturalistas evocan modelos castellanos, cuyos antecedentes podrían encontrarse en los talleres del claustro de Burgos y en algunos sepulcros de las Huelgas como el de la infanta doña Berenguela, del último cuarto del siglo XIII. La Virgen del tímpano de Belén se ajusta al tercer tipo descrito por Clementina Ara Gil para la provincia de Valladolid: el Niño se sienta sobre la rodilla izquierda de la Virgen, colocando los pies sobre la derecha. Según G. Weise, la Virgen de la Esclavitud de la catedral de Vitoria, de finales del siglo XIII, sería el prototipo para este grupo⁶⁶.

La Epifanía se ajusta a los modelos compostelanos difundidos por los talleres orensanos: San Fiz de Solovio (1317), San Benito del Campo y Santa María “a Nova” de Noia (1327) y el de doña Leonor en la catedral, entre los ejemplares más antiguos⁶⁷ (figs. 2, 4-5, 14). En todos ellos, las figuras que acompañan a la Virgen de los Reyes se asocian a ella como si fuesen sus

atributos. Recuerdan a la organización de los retablos y de los tímpanos de las catedrales en los que las escenas se distribuyen en calles y registros respectivamente en torno a una imagen de culto (La Virgen, Cristo o algún santo) que ocupa el espacio central. A la izquierda se sitúan los Reyes Magos: Melchor arrodillado sobre la pierna izquierda, de perfil, en actitud de homenaje a la divinidad; Baltasar y Gaspar de pie mirando al frente. En las primeras escenas compostelanas Melchor se destaca al postrarse ante el Niño (San Fiz de Solovio y San Benito del Campo). En el de Belén y en el de doña Leonor se mantienen las coronas de los tres Reyes. A la derecha se incorporan san José sedente y el donante arrodillado. En Belén, esta escena se sustituye por la Presentación en el Templo. En los tímpanos de la comarca de Betanzos se cambia por la Anunciación en Santa María do Azougue (Betanzos) y la Estigmatización de san Francisco en la iglesia franciscana de Betanzos; San Miguel de Figueroa, sin embargo, conserva la fórmula con san José, pero sin donante⁶⁸.

La Presentación en el Templo no es muy habitual en los tímpanos de las portadas góticas gallegas ni tampoco en otras escenas de escultura monumental conservadas (fig. 16). Entre las más antiguas cabe mencionar la de



Fig. 15: Tímpano de la Epifanía. Santuario de Nuestra Señora de Belén. Adoración de los Reyes.

un capitel de la catedral de Mondoñedo, junto a otras imágenes de la infancia de Cristo. De cronología más avanzada, del último tercio del siglo XIV, es la Presentación en el Templo del capitel del arco de ingreso a la capilla mayor y crucero de Santo Domingo de Pontevedra, en el que forma parte de un ciclo de Navidad frente a una escena de montería⁶⁹. En un retablo de madera procedente de la iglesia de Santa Mariña de Augasantas (Ourense) presidido por una Virgen de la Leche, se pudo figurar una Presentación, pues se conservan los relieves de la Visitación, Anuncio a los pastores y sendos fragmentos de la Anunciación y de la Epifanía⁷⁰. En retablos presididos por una Virgen en Majestad con el Niño y en relieves de sepulcros castellanos de los siglos XIII y XIV es frecuente que se figure la Presentación en el Templo formando parte de un ciclo de la Navidad y que éste se asocie al ciclo de la Pasión. En la escultura funeraria de la provincia de Burgos solo se localiza en uno de los registros de la cubierta a dos vertientes del sepulcro de la infanta doña Berenguela, hija de Fernando III, en el monasterio de Huelgas, del último cuarto del siglo XIII, y en el frente de la yacija de Juan González de Celada, adelantado mayor de Castilla, y de su mujer doña Mayor, en la iglesia de Celada del Camino, del segundo tercio del siglo XIV⁷¹. Entre los retablos burgaleses del mismo siglo y con la misma escena cabe

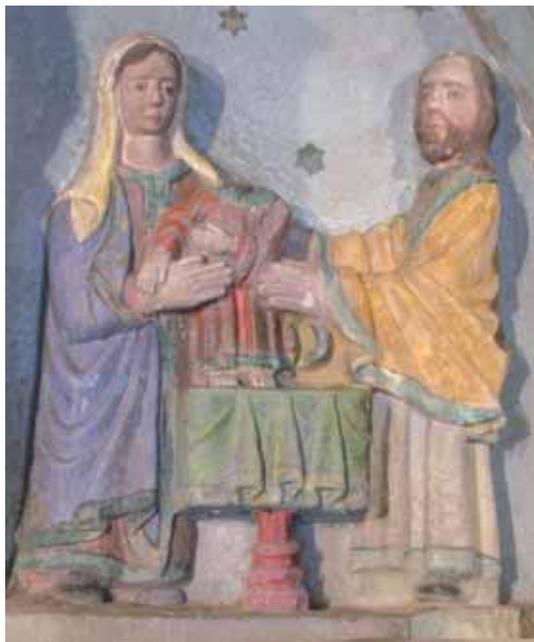


Fig. 16: Tímpano de la Epifanía. Santuario de Nuestra Señora de Belén. La Presentación en el Templo.

citar el frontal del convento de San Pablo de Burgos y el políptico de Castildelgado⁷². Más significativos son los relieves de la Epifanía y Presentación en el Templo del frontal de la yacija del arcediano Alonso Vidal en la catedral vieja de Salamanca (c. 1287), en cuyo arcosolio se figura una Crucifixión con Longinos y Estéfaton y en los extremos sendos donantes en oración⁷³. Las tres escenas son comparables con las del anverso y reverso del tímpano de Belén, lo cual podría abundar, como ya apuntamos, en que éste proceda de la portada de una capilla funeraria abierta en las galerías del claustro de la catedral compostelana.

Desde el punto de vista estilístico e iconográfico, el anverso del tímpano de Belén ofrece, pues, algunos paralelos con retablos y relieves funerarios de procedencia burgalesa. Algunos motivos iconográficos: el esquema central y axial de la Virgen con el Niño, la disposición del rey Melchor adorando al Niño y la de los otros dos reyes en actitud frontal derivan de los talleres orensanos que formulan el modelo de tímpano de la Epifanía en San Fiz de Solovio (1316). Los ángeles orantes turiferarios, de esbeltas proporciones, parecen inspirarse en modelos del claustro de la catedral burgalesa. Algunos de sus artífices se trasladan hacia finales del siglo XIII a la catedral de Orense y trabajan en el alzado de su claustro y en los sepulcros de varios obispos que rigieron esa sede. Los escultores orensanos, limitados por la dureza del granito, convierten el oficio de los escultores burgaleses en un peculiar estilo: los bocetos geométricos de las figuras reducidas a triangulaciones, que presentaban los “libros de modelos” para aprender a cincelar las figuras, se convierten en un estilo geométrico, al que Moralejo ha denominado “estilo orensano” o “arte gótico gallego”⁷⁴. Así, los ángeles turiferarios de los sepulcros de los obispos de la catedral de Orense, de hacia 1300-1320, muestran similares actitudes que los del tímpano de Belén, pero el tratamiento geométrico de sus formas difiere del estilo de los escultores del tímpano de Belén. El motivo iconográfico se introduce por primera vez en este tímpano y posiblemente en él se haya inspirado el de San Benito del Campo (figs. 13, 17). Los ángeles de éste muestran una actitud más parecida: de cuerpo entero, aunque sus proporciones son menores. En los demás ejemplares compostelanos y en el de Noia, los cuerpos de los ángeles asoman entre nubes. Los motivos iconográficos, las actitudes y la talla de las figuras de San Benito derivan del modelo orensano de San Fiz de Solovio. Sin embargo, el tratamiento de las figuras es más suave y redondeado que el del estilo orensano, lo que contribuye a acentuar el naturalismo en sus gestos y actitudes. En este sentido quizá se inspire en el que pudo ser su segundo prototipo: el tímpano de Belén.



Fig. 17: Tímpano de San Benito del Campo (Santiago de Compostela). Detalle.

Todo ello sugiere la presencia de escultores de formación burgalesa en Compostela que habrían labrado el tímpano de Belén en una fecha temprana, de hacia 1322-1323, financiado por el prelado compostelano, según

veremos más adelante al analizar la iconografía y el estilo del reverso del tímpano. El paralelismo de algunos motivos iconográficos que ofrecen el tímpano de Belén y el capitel de la Epifanía del claustro de la catedral de Ourense y el tímpano de San Fiz de Solovio, labrados por los talleres orensanos, respaldan esta hipótesis.

B) El reverso: Calvario con dos donantes arrodillados

En el centro se representa un **Calvario**: Cristo crucificado en la cruz de gajos, cuyo maderos se prolongan hasta la rosca y el remate inferior del tímpano. La cruz está clavada sobre el Gólgota. Le acompañan la Virgen y san Juan y sendos donantes arrodillados con las manos juntas sobre el pecho en actitud de rezo, que sujetan sus respectivos báculos sobre uno de sus brazos (fig. 18).

El rostro de Cristo, con los ojos abiertos y la boca cerrada, resume el dramatismo del momento con serenidad y naturalismo. Su mirada se dirige hacia la Virgen. Sobre su cabeza, abatida sobre el pecho, ciñe una corona trenzada dejando las orejas al descubierto. El cráneo adopta forma globular. Los largos cabellos se distribuyen en mechones, caen hacia delante por el lado derecho y hacia atrás por el izquierdo. La cabeza y el cuerpo se incurvan hacia la derecha. Los brazos son largos con respecto al canon del cuerpo y



Fig. 18: Calvario. Tímpano del santuario de Nuestra Señora de Belén. Reverso.

el derecho se dobla ligeramente sobre el codo. Las manos grandes clavadas al madero acentúan el naturalismo. El torso es esbelto con rasgos anatómicos naturalistas: costillas suavemente marcadas y abdomen algo deprimido. Las piernas son cortas con acusadas pantorrillas. Los pies se cruzan en rotación externa, es decir, el inferior se dispone en vertical y el superior, doblado hacia el espectador, es el que realiza la rotación. El *perizonium* o paño de pureza, muy amplio, cubre el cuerpo desde las caderas hasta las rodillas. La pierna derecha, que es la que hace la rotación, se dispone de perfil al espectador y su rodilla se cubre con el paño de pureza, que se cruza en diagonal hacia el nudo y organiza plegados angulosos en uve en su caída. En el otro extremo, el paño es más corto y cae en vertical formando pliegues tubulares.

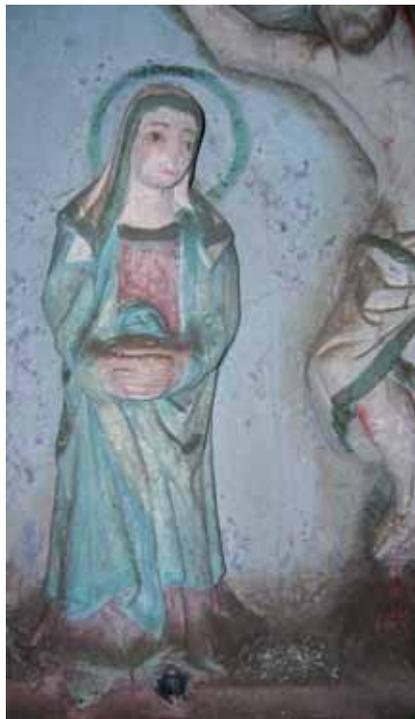


Fig. 19: Calvario. Detalle de la Virgen. Tímpano del santuario de Nuestra Señora de Belén. Reverso.

La Virgen, a su derecha, viste larga túnica con escote redondo, manto más corto y cubre su cabeza con un velo holgado que cae sobre sus hombros (fig. 19). Recoge su manto sobre la cintura juntando ambos brazos. En su caída organiza pliegues en uve y tubulares. Bajo ellos asoma la túnica con similares pliegues y el calzado con remate apuntado. Muestra una actitud de recogimiento con las manos juntas y los dedos cruzados. Al otro lado, san Juan apoya su mano derecha sobre la oreja como expresión de dolor y porta un libro cerrado con la izquierda. Con este brazo recoge el manto que organiza pliegues angulosos en su caída. Bajo él asoman la túnica y los pies desnudos.

El Cristo sereno del tímpano de Belén, todavía vivo con la cabeza inclinada y acompañado de la Virgen y san Juan, recuerda a algunas viñetas de las *Cantigas*. Así, la 170 del Códice Rico de El Escorial en la que dos grupos de hombres y mujeres cortesanos acompañan al Crucificado⁷⁵ (fig. 20). Desde el punto de vista tipológico, el Crucificado de Belén se vincula a algunos modelos del quinto tipo, señalado por Ara Gil para los Crucifijos de la provincia de Valladolid, como el de Portillo, que fecha hacia el segundo tercio del siglo XIV⁷⁶. El prototipo se encuentra en el Calvario de bulto redondo sobre



Fig. 20: Cantiga 170. Códice Rico de El Escorial.

el arcosolio del sepulcro del infante Fernando de la Cerda (+ 1275), primogénito de Alfonso X y heredero de la Corona, en el Panteón Real del monasterio de las Huelgas (Burgos). Su cronología se ha situado entre la fecha de su muerte y el 1300. El modelo se difunde por Castilla durante el primer tercio del siglo XIV y también llega a Galicia. El estilo de este Calvario tiene alguna vinculación con los escultores del claustro de la catedral de Burgos, como se ha comentado más arriba al tratar de las escenas del ciclo de la Navidad y con el sepulcro de doña Berenguela, también en el Panteón Real de las Huelgas⁷⁷. En la capilla del Salvador de este monasterio se conserva otro Crucificado ligado a la misma corriente estilística⁷⁸ (fig. 21). Si la rotación externa de la pierna derecha sobre la izquierda con potente pantorrilla del Cristo de Belén se inspira en el del sepulcro

de Fernando de la Cerda, el tratamiento de los pliegues del paño de pureza, que se cruza por el costado derecho cubriendo ampliamente la rodilla derecha, sigue el esquema del Crucificado de la capilla del Salvador. El influjo de ambos modelos burgaleses posiblemente llegase al tímpano de Belén a tra-



Fig. 21: Crucificado. Capilla del Salvador. Monasterio de las Huelgas (Burgos).



Fig. 22: Relieve del sepulcro del obispo desconocido. Capilla mayor. Catedral de Ourense.

vés del taller de escultores del claustro catedralicio de Ourense, que se habían formado con artífices del claustro burgalés. En el sepulcro del obispo desconocido de la capilla mayor de la catedral de Ourense, que pertenece a la segunda fase del “estilo orensano” (c. 1308-1320)⁷⁹, se figuran sendos Crucificados de gran formato, que sustituyen al crucifijo portátil y se incorporan a la celebración de la vigilia del cadáver, entre dos acólitos y junto al obispo que preside la ceremonia⁸⁰ (fig. 22). Ofrecen rasgos parecidos al Crucificado de Belén: cruz de gajos, cabeza inclinada hacia su hombro derecho, misma rotación externa, etc.

De influencia burgalesa e inspirado en las imágenes de las Cantigas es el Crucificado de la catedral de Santiago, pero su anatomía marcada y el naturalismo del rostro doliente remiten a fechas ya más avanzadas⁸¹.

En el Museo de Pontevedra se conserva un tímpano con un Calvario y san Francisco orando ante el Crucificado, procedente del convento franciscano, que ha sido estudiado en su contexto estilístico e iconográfico por Dolores Fraga Sampedro, quien lo sitúa entre 1320-1339⁸² (fig. 23). Su tipología es muy parecida a la del tímpano de Belén y es posible que éste haya sido uno de sus prototipos. El tipo de cruz, el tamaño desproporcionado del cuerpo con respecto a la longitud de piernas y brazos, la rotación de las piernas, la forma de clavar las manos y los pies a la cruz y la disposición de brazos son comunes a ambos Crucificados. El de Belén representa a Cristo todavía vivo, mientras que el del tímpano franciscano registra su muerte asistida por sendos ángeles turiferarios. La Virgen y san Juan muestran gestos parecidos, aunque la de Belén junta sus manos y cruza sus dedos en oración



Fig. 23: Tímpano de San Francisco de Pontevedra. Calvario.



Fig. 24: Calvario. Fray Berenguel de Landoria orando. Tímpano del santuario de Nuestra Señora de Belén. Reverso.

sobre su cintura, y la de san Francisco, en otro gesto de oración, las alza hacia el espectador. Como ha señalado Fraga Sampredo, la incorporación de san Francisco rezando al pie del Crucificado simboliza e ilustra la predicación de los frailes mendicantes y la celebración paralitúrgica de la Exaltación de la Cruz. En este sentido lo relaciona con el fresco de la iglesia dominicana de Nápoles, de principios del siglo XIV, que figura a santo Domingo en un Calvario: con una mano señala al Cristo y con la otra porta un libro en el que se lee: *Nos predicamus Christum crucifixum*⁸³. Para el tímpano de Belén, cuyos donantes adoptan la misma postura de rezo, cabría, pues, apuntar una intencionalidad parecida.

En los extremos del tímpano, **dos donantes arrodillados** con las manos unidas al pecho en gesto de oración, se incorporan a la escena del Calvario (fig. 24). Su tamaño es desproporcionado con respecto al canon de las imá-

genes de la Virgen y san Juan. Sus rostros ofrecen ojos almendrados y bocas menudas. Ambos lucen vestiduras litúrgicas y sobre uno de sus brazos sujetan largos báculos, símbolo de jurisdicción y poder, con nudo esférico en su base y remate en voluta, que apoya sobre el extradós del arco. El báculo es insignia litúrgica que recibe el arzobispo el día de su ordenación y lo usa cuando preside una celebración en su diócesis como pastor de la comunidad. Por su significado pastoral lo pueden usar los abades, priores y miembros del cabildo catedralicio. El donante de la izquierda viste palio, casulla y capa pluvial, y su cabeza está tonsurada. El remate de su báculo se orna con una cabeza de animal entre follaje. El donante de la derecha lleva las mismas vestiduras, pero la mitra que luce sobre la cabeza ornada con pedrería, insignia de magisterio episcopal, permite identificarlo con un arzobispo. Sobre el nudo esférico del astil pende el velo o *parissellus* cruzado y anudado como el que llevan las esculturas yacentes de varios arzobispos compostelanos y algunos abades, como la del abad Fagildo en la iglesia de San Paio de Antealtares⁸⁴. El remate en voluta se orna con una cabeza de dragón entre follaje. Similares motivos lucen los báculos de los dos religio-

sos que custodian la cruz procesional con la imagen del Crucificado en los relieves del sepulcro del obispo de la capilla mayor de la catedral de Ourense, de hacia la segunda década del siglo XIV.

La vestiduras pontificales del arzobispo recuerdan a las que luce fray Berenguel de Landoria en el tímpano de Santa María “a Nova” de Noia (1327) (fig. 25). Su postura orante responde al mismo patrón iconográfico. La única diferencia se halla en el remate del báculo: en tau el de Noia y en voluta el de Belén. El primero se

constituye en insignia de los prelados compostelanos, en efigie, a partir del pontificado de Pedro Suárez de Deza (1173-1206) y es el que porta el Apóstol Santiago en el altar mayor de la basílica y en el parteluz del Pórtico de la Gloria. Fray Berenguel de Landoria comenzó a usarlo hacia 1324, porque este año es cuando aparece en su sello (fig. 26). Allí se figura arrodillado ante el Apóstol –sedente como la imagen que preside el altar mayor– quien le hace entrega del báculo en tau de su ministerio⁸⁵. En el primer sello, como arzobispo electo (1317), se representa también arrodillado,



Fig. 25: Epifanía. Fray Berenguel de Landoria orando. Tímpano de Santa María «A Nova» (Noia-La Coruña).



Fig. 26: Sello del arzobispo fray Berenguel de Landoria. Anverso. 1324. Archivo de la catedral de Salamanca.



Fig. 27: Primer sello del arzobispo electo fray Berenguel de Landoria. 1317. Archives Nationales. París.

pero de medio cuerpo, rezando ante la Virgen con el Niño, el Apóstol Santiago y santo Domingo de Guzmán, el fundador de su Orden. Junto a él se encuentran una cruz y los atributos de su ministerio: el báculo en voluta y la mitra⁸⁶ (fig. 27). La cronología de ambos sellos sirve para aproximar la fecha del tímpano antes de 1324. Precisamente, al año siguiente, cuando la reina viuda Isabel de Portugal peregrinaba a Compostela el 25 de julio y donaba a la catedral valiosos objetos preciosos, el arzobispo le correspondía con un báculo en tau labrado con cabezas de león en los extremos, que reproducía el del Apóstol Santiago del Pórtico de la Gloria⁸⁷. Habían pasado siete años desde su elección para la sede compostelana por el papa de Aviñón Juan XXII, quien veía en este teólogo dominico especiales cualidades para regir la sede, ejercer como legado pontificio y gestionar con eficacia los problemas fiscales que sufrían las diócesis hispanas. Tres años antes, en 1321 ganó la batalla a los rebeldes compostelanos que le habían privado del señorío de la ciudad durante tres años, como narra su biógrafo en los *Hechos*. En el tímpano de Noia (1327), el prelado porta el báculo en tau y se arrodilla “ante el pequeño Niño, Rey y Dios, del que emana su poder espiritual, pero también su poder temporal sobre el señoría de Santiago, que los compostelanos se habían resistido a acatar⁸⁸. En el de Belén (c. 1322-1323), el arzobispo adopta la misma postura y porta un báculo con remate en voluta, como el que luce en su primer sello.



Fig. 28: Relicario de Santiago Alfeo. Catedral de Santiago de Compostela.

Según narra el biógrafo en los *Hechos de don Berenguel*, el 25 de julio de 1322 “celebró su primera misa solemne en el altar del santísimo Apóstol”⁸⁹. Habían pasado cinco años desde su promoción al arzobispado. A continuación relata cómo revalorizó la reliquia del cráneo de Santiago Alfeo, que se guardaba “en un nicho despreciable”, para incorporarla a las fiestas litúrgicas de la catedral⁹⁰. El prelado quiso identificar su biografía con la del primer obispo de

Jerusalén que había sido apedreado en el templo, lo mismo que le había ocurrido a su predecesor en la sede, el arzobispo Gelmírez, y a él mismo cuando se refugió de los rebeldes compostelanos en el convento de Santo Domingo de Bonaval⁹¹. Fray Berenguel encargó una cabeza de plata, con el rostro esmaltado y busto ornado con piedras preciosas, al platero compostelano Rodrigo Eans (fig. 28). De esta manera, el arzobispo quería sellar “el triunfo de su causa reivindicando las reliquias de Santiago el Justo”⁹². En Compostela se sabía que Santiago había sido el primer hombre que dijo misa con vestiduras pontificales⁹³. Según narra el biógrafo, el prelado

“colocó con sus propias manos, con gran devoción y reverencia, las sacrosantas reliquias, es decir la cabeza del mencionado Santiago Alfeo, en presencia de los venerables varones Martín Bernárdez y Pedro Fernández, cardenales de la Sede compostelana, de don Aimerico de Anteiac, canónigo de la misma, y de los religiosos don Gezelmo, de la Orden de San Benito y del prior compostelano de la Orden de Predicadores, y de fray Hugo y fray Bernardo, de la misma Orden de Predicadores, compañeros de nuestro padre y señor, y de otros muchos asistentes. Después, en la procesión de la Navidad de aquel mismo año, llevó estas reliquias con sus propias manos para que las adorara todo el mundo”⁹⁴.

El religioso que reza ante el Crucificado junto al arzobispo en el tímpano de Belén podría identificarse con uno de los asistentes a la procesión de la Navidad (fig. 29). Entre las vestiduras litúrgicas que luce (palio, casulla y capa pluvial) no se distinguen la capucha y el escapulario del hábito de la Orden dominicana, con lo cual cabe descartar a sus hermanos de Orden y amigos, los frailes dominicos. El hecho de que su cabeza esté tonsurada y al descubierto, sin mitra, autoriza a descartar a los dos cardenales. Probablemente se trate, pues, del canónigo Aimerico de Anteiac, buen compañero y hombre de confianza del prelado y con buena formación y capacidad para



Fig. 29: Calvario. Aimerico de Anteiac orando (?). Tímpano del santuario de Nuestra Señora de Belén. Reverso.

ocuparse de la administración eclesiástica. Desde 1320 disfrutaba de una canongía. A finales de 1324 fue nombrado tesorero y se le encomendó la sistematización de la documentación compostelana, cuya ordenación se había puesto en marcha en tiempos de Gelmírez, pero en los últimos tiempos se había descuidado. Aimerico llevó a buen término la recopilación de los *Tumbos B y C* y el *Libro segundo de Constituciones*; el primero se emprendió en 1326 y los otros dos en 1328⁹⁵. A él se ha atribuido la autoría de los *Hechos de don Berenguel de Landoria*⁹⁶. Su colofón revela la cercanía y amistad con el prelado:

“Quien esto ha escrito, vio con sus propios ojos todos y cada uno de estos hechos, siendo compañero inseparable en las horas de tribulación y en las de triunfo de dicho padre y señor, dando de todo lo arriba escrito testimonio de verdad”⁹⁷.

Así, pues, si Aimerico de Anteiac es el autor de los *Hechos de don Berenguel*, su hipotética efigie, orando ante el Calvario junto al prelado, sería también un expresivo y precioso testimonio del “compañero inseparable”.

Según ha señalado Rocío Sánchez Ameijeiras, el gesto de oración con las manos unidas ante el pecho, incorporado a la liturgia penitencial a partir del siglo XIII, se formula en Galicia en estos tímpanos de la Epifanía. Los donantes de San Fiz de Solovio y San Benito del Campo en actitud de homenaje como lo hace el rey Melchor (se postran sobre la rodilla izquierda y juntan sus manos sobre el pecho ante la Virgen de los Reyes). Los donantes de los tímpanos de Santa María “a Nova” de Noia –fray Berenguel de Landoria– y de doña Leonor –su comitente– se postran sobre ambas rodillas. En el primero de ellos se introduce en Galicia la fórmula clásica del gesto de oración⁹⁸. En el segundo, san José coloca su mano sobre la cabeza de Leonor en un gesto de absolución de la liturgia penitencial. De esta manera se perdona a la penitente que implora ante la Virgen con el Niño⁹⁹. Es, pues, probable que el gesto de oración se figure por primera vez hacia 1322-1323 en el reverso del tímpano de Belén: en las efigies de fray Berenguel y de su hipotético acompañante Aimerico de Anteiac.

En esta escena sorprende el tamaño de los donantes y el de sus báculos, con respecto a las imágenes del Calvario. Su gesto de oración se relaciona con la celebración de la liturgia de pascua y la liturgia funeraria como un medio de intercesión por su alma. Seguramente se inspira en santo Domingo de Guzmán. A este respecto es ilustrativo recordar que el arzobispo, queriendo agradecer la lealtad de los canónigos compostelanos durante la revuelta urbana, hizo un importante donativo anual para sanear las rentas de la Mesa capitular, y así favorecer el modo de vida de los canónigos y de sus familias. En respuesta a su generosidad, en la sesión capitular de 16 de octubre de 1321, se acordó celebrar anualmente en la vigilia de los apósto-

les Pedro y Pablo un aniversario por el alma del prelado y la celebración de una misa mitrada en honor del santo fundador de su Orden¹⁰⁰.

Probablemente, fray Berenguel de Landoria tuvo conocimiento de alguno de los códices iluminados con los *Nueve modos de orar de Santo Domingo* que circularon por Europa durante el primer tercio del siglo XIV como modelo de oración dominicana. El texto fue redactado por un dominico de Bolonia y reúne la tradición transmitida por los frailes que conocieron al fundador. Los modos de oración del santo rezando ante el Crucifijo se ilustran con textos de la Sagrada Escritura¹⁰¹ (fig. 30).

Uno de estos códices pudo ser el del convento de Carcasona –hoy perdido–, que se menciona en la “*Vida de Santo Domingo*” de fray Tomás Soueges. Curiosamente, fray Bernardo Gui, Gran Inquisidor de Toulouse (1308-1323) y muy vinculado al convento de Carcasona, escribió una carta (1314) al Maestro General de la Orden, que entonces era fray Berenguel, aludiendo a los modos de orar que contenía el manuscrito. Fray Bernardo Gui era amigo del maestro general fray Berenguel de Landoria¹⁰². Dos años antes, el 14 de mayo de 1312 se había celebrado el capítulo general en el convento de Carcasona para la elección de Maestro General. Lo presidió fray Berenguel, maestro en Teología y provincial de Tolosa, y el nombramiento recayó en su persona¹⁰³. Es muy probable, pues, que fray Berenguel hubiese visto el códice en la biblioteca conventual o, en todo caso, que lo conociese por la información que le dio su amigo fray Bernardo Gui en la mencionada carta. Además, fray Berenguel había estado en Carcasona actuando como comisario apostólico en una misión en defensa de su Orden¹⁰⁴. El tímpano de Belén pudo, pues, inspirarse en el cuarto modo: la genuflexión¹⁰⁵.

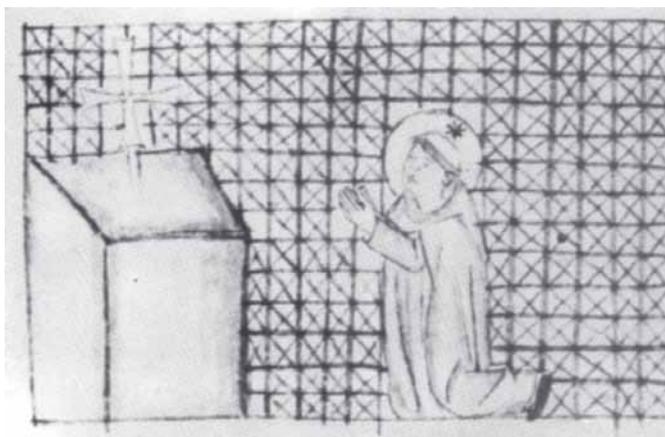


Fig. 30: Nueve modos de orar de Santo Domingo. Nº 4 Genuflexión. Códice del convento de monjas dominicas de Madrid

IV. CONCLUSIÓN

Los tímpanos góticos de la Virgen de los Reyes conservados en la ciudad de Santiago fueron reutilizados en obras barrocas o neoclásicas con motivo de la devoción a la Virgen de Belén, que se documenta en la diócesis desde el siglo XVIII. Los tímpanos de las iglesias parroquiales de San Fiz de Solovio y San Benito del Campo, el de doña Leonor en la catedral y el de la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Camino se conservaron en sus respectivos templos. El del convento de terciarios franciscanos de Santa María “a Nova” se montó sobre la portada de la nueva Casa de Ejercitantes. Todos ellos fueron trasladados de sus primeros emplazamientos y ubicados en otros no menos privilegiados. El tímpano de la Epifanía y del Calvario, cuyo mecenazgo atribuímos a fray Berenguel de Landoria, supuestamente se trasladaría desde la catedral a la parroquia de Santa Cristina de Fecha para presidir el altar mayor del santuario dedicado a Nuestra Señora de de Belén. Solo el de Santa María “a Nova” de Noia, labrado en 1327 por encargo del mismo prelado, permaneció en la portada principal del templo.

Para promover la devoción a la Virgen de Belén se abrieron estampas y se concedieron indulgencias a los que visitasen sus respectivos altares. Las imágenes medievales se reinterpretaron para adaptarlas a los nuevos estilos barroco y neoclásico, y se revistieron de estructuras arquitectónicas y cortinajes (estampas de San Benito del Campo y Santa Cristina de Fecha y tímpano de San Miguel de Figueroa). En los gestos y actitudes y en los motivos decorativos se aprecia una influencia del teatro litúrgico.

Los estudios histórico-artísticos que se han ido publicando en los últimos años sobre el pontificado de fray Berenguel de Landoria revelan que la producción literaria y artística alcanzó un nivel alto, fruto sin duda de la sólida formación cultural del dominico en el seno de la Orden de Predicadores y de su reconocida capacidad como administrador y gestor de los bienes eclesiásticos: primero como maestro general de su Orden y después como prelado en la sede compostelana y legado pontificio en las misiones encomendadas por Juan XXII. Cabe además recordar que fray Berenguel vino a Compostela con una importante biblioteca y un selecto equipo de consejeros y peritos¹⁰⁶.

Aunque la calidad artística del arte compostelano de estos años no fuese de primera talla, debido al agotamiento de los diversos estilos del gótico gallego y a las dificultades de la dureza del material –granito–, sin embargo las fuentes iconográficas que se importaron fueron más ricas e innovadoras de lo que se venía pensando. Seguramente en su formulación intervinieron el arzobispo y alguno de sus consejeros. El arte que surge bajo su mecenazgo sintetiza fórmulas francesas, compostelanas, orensanas y castellananas. Así, en los tímpanos de Santa Cristina de Fecha, de doña Leonor y



Fig. 31: Tumbo B. Archivo de la catedral de Santiago de Compostela. Folio 2v.

de Santa María “a Nova” de Noia se reconoce la impronta de artistas locales que se alejan del geometrismo del arte gótico orensano y combinan el prototipo de tímpano de la Epifanía compostelano con fórmulas más cercanas al arte gótico castellano, especialmente el burgalés: el del claustro catedralicio y el del monasterio de las Huelgas. Su resultado es un arte local más expresivo y popular que el orensano, en lo que a gestos, actitudes y escala de las figuras se refiere. De esta manera, en el arte compostelano del primer tercio del siglo XIV conviven elementos foráneos con fórmulas decadentes del arte orensano.

En la miniatura y las artes suntuarias de la misma etapa se encuentran analogías estilísticas e iconográficas con los mencionados tímpanos. Así, el tipo de Virgen en Magestad con el Santiago sedente del *Tumbo B* (fig. 31); el tratamiento de los plegados de sus respectivas túnicas y mantos; las arrugas y pliegues del paño de pureza del Crucificado con las que organiza la túnica que cuelga del Santiago ecuestre en la misma miniatura del *Tumbo B*. El rostro del relicario de Santiago Alfeo con boca menuda, nariz prominente, cabello, barba y bigote organizados en mechones y bucles, recuerdan al san José y al Crucificado del tímpano de Belén y, especialmente, al rostro de la Virgen del tímpano de doña Leonor.

En conclusión, el tímpano de la Virgen de Belén, labrado hacia 1322-1323, se incorpora, como un ejemplar singular, al valioso patrimonio artístico de los tímpanos compostelanos de la Epifanía.

NOTAS

¹ Mi agradecimiento al académico y coordinador de Abrente Dr. Ramón Yzquierdo Perrín, que me facilitó dos imágenes del tímpano y me ofreció la posibilidad de publicar este estudio en la Revista. A doña Ángeles Fernández Santiago, que trabajó en la restauración de unos retablos del Santuario, quiero darle las gracias por haberme fotografiado el conjunto del retablo de la capilla mayor y numerosos detalles del tímpano que ilustran este trabajo.

² Eugenio Carré Aldao, *Provincia de La Coruña*, en *Geografía General del Reino de Galicia*, Barcelona, t. II, p. 1070. En otro lugar dice: “Entre Piñeiro y su anejo pasa el antiguo camino de Castriz (Santa Comba) a Santiago; sobre el que está el Santuario de Belén (en Fecha)”. En José Ramón Soraluce Blond y Xosé Fernández Fernández (directores), *Arquitecturas da provincia da Coruña*, vol. XI, *Santiago de Compostela*, La Coruña, D. L., 1997, no figura el Santuario de Nuestra Señora de Belén, pero sí están catalogadas la iglesia parroquial de Santa Cristina de Fecha (p. 225) edificada en 1895 y la de San Xoan de Fecha de finales del siglo XVIII y del XIX (p. 187).

³ *Gran Enciclopedia Galega Silverio Cañada*, Lugo, D. L. 2003, t. XV, p. 160, al mencionar los tímpanos de la Epifanía compostelanos y su influencia en otras iglesias como la de Santa María “a Nova” de Noia añade: “ou ó santuario de Belén (Santa Cristina de Fecha, Santiago), hoxe no retablo, onde tamén se labrou a presentación de Xesús no templo e, polo outro lado, un calvario flanqueado por un abade e un bispo axeonllados”.

⁴ Yolanda Barriocanal López, *El grabado compostelano del siglo XVIII*, La Coruña, 1996, p. 217.

⁵ Jerónimo del Hoyo, *Memorias del arzobispado de Santiago*, edición preparada por Ángel Rodríguez González y Benito Varela Jácome, Santiago de Compostela, s. a., p. 201.

⁶ Manuel Martínez Murguía, *Galicia*, Barcelona, 1888.

⁷ Eugenio Carré Aldao, *Provincia de La Coruña*, cit.

⁸ Ángel del Castillo López, *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia*, Santiago de Compostela, 1972.

⁹ Antonio López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago, 1903, t. VI.

¹⁰ Serafín Moralejo, “La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago”, *Compostellanum*, XIV, 1969, pp. 623-668 (pp. 624 y 627 para esta cita).

¹¹ Ramón Otero Túñez y Ramón Yzquierdo Perrín, *El Coro del Maestro Mateo*, La Coruña, 1990, pp. 35-41, Fig. 22; Manuel Antonio Castiñeiras González, “La reutilización de piezas románicas y medievales en Galicia”, Separata de *Brigantium. Boletín do Museo Arqueolóxico e Histórico da Coruña*, 1989-1990, pp. 77-90 (pp. 81-84 para esta cita).

¹² Serafín Moralejo Álvarez, *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, Resumen de tesis doctoral, Universidad de Santiago, 1975, p. 32.

¹³ Ramón Yzquierdo Perrín, “La iglesia románica de San Félix de Solovio en Compostela”, Separata del artículo publicado en el libro *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, editado por la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla, 1982, pp. 139-152.

¹⁴ Carmen Folgar de la Calle, *Simón Rodríguez*, La Coruña, 1989, pp. 30-33, 185-186 para la fábrica de San Fiz de Solovio.

¹⁵ Carmen Folgar de la Calle, *Simón Rodríguez*, cit., pp. 30 y 185; Ramón Yzquierdo Perrín, “La iglesia románica de San Félix de Solovio”, cit., pp. 141, 143, fig. 2, con una fotografía de la portada antes de la colocación del tímpano.

¹⁶ Carmen Folgar de la Calle, *Simón Rodríguez*, cit., pp. 114-118, con reproducción de la fachada.

¹⁷ Para este tímpano y las lecturas de su inscripción véanse Jesús M^º. Caamaño Martínez, “Seis tímpanos compostelanos de la Adoración de los Reyes”, *Archivo Español de Arte*, XXXI, 1958, pp. 331-338, 335-336 para esta cita; Id., “Sobre la inscripción del tímpano compostelano de Santa María ‘a Nova’”, *Archivo Español de Arte*, XXXII, 1959, n.º 149, pp. 350-351; Carmen Manso Porto, “Arte gótico”, cap. 5, “Arquitectura y escultura monumental”, en Ramón Yzquierdo Perrín y Carmen Manso Porto, *Arte Medieval II, Proyecto Galicia*, tomo XI, en *Galicia-Arte*, Hércules de Ediciones, S. A., La Coruña, 1996, pp. 281-379 (350-351 para esta cita).

¹⁸ Para la obra barroca véase Carmen Folgar de la Calle, *Simón Rodríguez*, cit., pp. 68-69; Para el estudio del tímpano véase Manuel Antonio Castiñeiras González, “Rogo a Virgeem Maria e a

San Francisco e a Santa Clara. El antiguo tímpano de la iglesia de Santa Clara de Santiago de Compostela”, en *El Real Monasterio de Santa Clara de Santiago. Ocho siglos de claridad*, VIII Centenario, Santiago de Compostela, 1993, pp. 135-149.

¹⁹ Jesús Carro García, “O tímpano da capela de dona Leonor”, *Arquivo do Seminario de Estudos Galegos*, V, 1930, pp. 147-152; Para el tímpano véanse también Jesús M.^º Caamaño Martínez, “Seis tímpanos compostelanos de la Adoración de los Reyes”, cit., pp. 334-335; Ramón Yzquierdo Perrín, “Tímpano”, en *Galicia no tempo*, Santiago de Compostela, 1991, n.º 96, p. 206; M.^º Dolores Barral Rivadulla, “La Epifanía: sus variantes iconográficas en la escultura bajomedieval gallega”, en V Simposio Bíblico Español, *La Biblia en el arte y en la literatura*, Valencia-Pamplona, 1999, Tomo II: Arte, pp. 105-116; Rocio Sánchez Ameijeiras, “Espiritualidad mendicante y arte gótico”, en *Las religiones en la historia de Galicia*, ed. de Marco V. García Quintela, Universidade de Santiago de Compostela, separata, pp. 333-353 (p. 349 para esta cita). Los mencionados autores proponen diferentes fechas para el tímpano, que oscilan entre el 1323 y el segundo cuarto del siglo XIV. El primer documento sobre sus relaciones con fray Berenguel de Landoria (1323) permite aproximar la de la fundación de la capilla en torno a ese año y antes de 1330, fecha del fallecimiento del prelado. Como veremos, seguramente le precede el tímpano de Belén.

²⁰ *Tumbo B de la catedral de Santiago*, Estudio y edición de María T. González Balasch, Santiago, 2003, n.º. 265, pp. 494-497; Jesús Carro García, “O tímpano da capela de dona Leonor”, cit., pp. 149-150.

²¹ *Tumbo B de la catedral de Santiago*, cit., n.º 346, p. 630.

²² Jerónimo del Hoyo, *Memorias del arzobispado de Santiago*, cit., p. 122.

²³ Jesús Carro García, “O tímpano da capela de dona Leonor”, cit., p. 147. Este epígrafe no se recoge en la edición de las *Memorias*.

²⁴ José María Zepedano, *Historia y Descripción Arqueológica de la Basílica Compostelana*, Santiago, 1870, p. 218.

²⁵ Antonio López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, cit., t. VI, p. 273.

²⁶ *Ibid.*, p. 273.

²⁷ Jesús Carro García, “O tímpano da capela de dona Leonor”, cit., p. 148 y figura 2.

²⁸ *Ibid.*, p. 147.

²⁹ Para la nueva fábrica véase Julia García Alcañiz-Yuste, *Arquitectura del neoclásico en Galicia*, La Coruña, 1989, pp. 189-191.

³⁰ *Ibid.*, pp. 186-189.

³¹ Para el tímpano véase Jesús M.^º Caamaño Martínez, “Seis tímpanos compostelanos de la Adoración de los Reyes”, cit., p. 335.

³² Para estos modelos betanceiros véanse Francisco Vales Villamarín, “Notas arqueológicas. Tímpanos con el tema de la Adoración de los Reyes en templos de la comarca betancera”, *Abrente*, n.º 5, 1973, pp. 37-39 con ilustraciones; Carmen Manso Porto, “El convento de Santo Domingo de La Coruña”, *Anuario Brigantino*, 13, 1990, pp. 205-246.

³³ Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela, *Libro de cuentas del santuario de Nuestra Señora de Belén en términos de Santa Christina de Fecha*. Parroquia: Fecha, Sta. Cristina. Serie: Administración parroquial. Nº. 3. Mi agradecimiento a Ramón Yzquierdo Perrín por haberme facilitado estas notas inéditas del libro de cuentas del santuario.

³⁴ *Ibid.*, papel inserto entre fols. 188v.-189r.

³⁵ *Ibid.*, fol. 181r.

³⁶ Yolanda Barriocanal López, *El grabado compostelano del siglo XVIII*, cit., pp. 217-218, 368, figs. 133-135, hace mención al prototipo de San Fiz de Solovio y analiza la iconografía de las estampas barrocas que reproducen los tímpanos de la capilla-santuario de Nuestra Señora de Belén y el de San Benito del Campo.

³⁷ Transcribo el texto completo desarrollando las abreviaturas y actualizando la ortografía. Yolanda Barriocanal López, *El grabado compostelano del siglo XVIII*, cit., p. 368, en el catálogo de estampas transcribe la cartela.

³⁸ La noticia de la traza y talla del retablo ha sido publicada por Yolanda Barriocanal López, *El grabado compostelano del siglo XVIII*, p. 217, según datos documentales extraídos del APSMP (?). *Libro de Gastos y Descargos de Nuestra Señora de Belén*, 1775, fol. 50v; 1777, fol. 60v.

³⁹ María del Carmen Folgar de la Calle, *Simón Rodríguez*, cit., entre otros, los retablos mayores de la capilla del Cristo de Conxo y de la iglesia de la Compañía en pp. 95, 97, 77 y 82 respectivamente.

⁴⁰ Yolanda Barriocanal López, *El grabado compostelano del siglo XVIII*, cit., pp. 218 y 363-364.

⁴¹ Véase más arriba sobre el tímpano de San Benito y la reforma de su iglesia.

⁴² Julio I. González Montañés, *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (Siglos XI-XV)*, Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2002, p. 299 y lám. XI, fig. 4B, en <http://www.xente.mundo-r.com/juliomonta/tesis.htm>.

⁴³ La portada del claustro fue identificada por Ramón Otero Túniz, "Problemas de la catedral románica de Santiago", *Compostellanum*, V, 1965, pp. 961-980 (p. 980 para esta cita); Ramón Yzquierdo Perrín, "Aproximación al estudio del claustro medieval de la catedral de Santiago", *Boletín de Estudios del Seminario "Fontán Sarmiento" de Hagiografía, Toponimia y Onomástica de Galicia*, Santiago de Compostela, año 11, n.º 10, 1989, pp. 15-41 (p. 20 para esta cita).

⁴⁴ Ramón Yzquierdo Perrín, "Aproximación al estudio del claustro medieval de la catedral de Santiago", cit., p. 17.

⁴⁵ Para el claustro plateresco véase Antonio López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago, 1905, t. VIII, pp. 58-70.

⁴⁶ Antonio López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, cit., VIII, p. 61 y nota 1.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 69, nota 1.

⁴⁸ Antonio López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago, 1902, t. V, pp. 191-194; Eugenio Carré Aldao, *Provincia de La Coruña*, cit., II, pp. 1072-1073, con fotografías; Ramón Yzquierdo Perrín, "Aproximación al estudio del claustro medieval de la catedral de Santiago", cit., p. 20.

⁴⁹ Antonio López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago, 1904, t. VII, pp. 69-70; Ramón Yzquierdo Perrín, "Aproximación al estudio del claustro medieval de la catedral de Santiago", cit., p. 21.

⁵⁰ Ramón Yzquierdo Perrín, "Aproximación al estudio del claustro medieval de la catedral de Santiago", cit., p. 21.

⁵¹ Francisco Javier Pérez Rodríguez, *La Iglesia de Santiago de Compostela en la Edad Media: El Cabildo Catedralicio (1110-1400)*, Santiago de Compostela, 1996, pp. 170-173.

⁵² Antonio López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, cit., VI, 1903, pp. 288-289.

⁵³ Ramón Yzquierdo Perrín, "Aproximación al estudio del claustro medieval de la catedral de Santiago", cit.

⁵⁴ Antonio López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, cit., VIII, pp. 68-69.

⁵⁵ Para la biografía del prelado véanse P. R. Mortier, *Histoire des Maîtres généraux de l'Ordre des frères Prêcheurs*, París, 1905, t. II, pp. 475-493; Manuel Chamoso Lamas, "Algunos datos sobre el arzobispo don Berenguel de Landore", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, II, 1946-1947, pp. 231-241; Luis Máiz Eleizegui, "Episcopologio compostelano. Fr. Berenguel de Landore, arzobispo de Santiago de 1317 a 1330", *Compostela*, n.º 36, 12 de octubre de 1955, pp. 3-11; José García Oro, "Introducción", en *Hechos de don Berenguel de Landoria, arzobispo de Santiago. Introducción, edición crítica y traducción*, por M. C. Díaz y Díaz, José García Oro, Daría Vilarino Pintos, María Virtudes Pardo Gómez, Araceli García Piñeiro y M.ª Pilar del Oro Trigo, Universidad de Santiago de Compostela, 1983, pp. 7-28 para esta cita; José García Oro, *Galicia en los siglos XIV y XV*, La Coruña, 1987, t. I, pp. 73-89.

⁵⁶ Antonio López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, cit., VI, 1903, pp. 102-103.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 102.

⁵⁸ *Los Churruchaos. Guerras de don Berenguel de Landoria arzobispo de Santiago (de 1314 a 1321)*. Códice inédito existente en la Biblioteca del Real Palacio de Madrid, escrito en latín por un

testigo ocular de los sangrientos sucesos, y vertido literalmente al español por el licenciado don Pedro Rodríguez y Rodríguez, publicado en ambos idiomas y con multitud de notas por Bernardo Barreiro de V. V., Santiago, 1889, p. 47.

⁵⁹ Ramón Yzquierdo Perrín, "Aproximación al estudio del claustro medieval de la catedral de Santiago", cit., pp. 18-20.

⁶⁰ Véase una planta muy clara y completa de la catedral con los estilos del románico al neoclásico marcados en color y con clave numérica que identifica las diferentes estancias en A. Barral Iglesias y R. Yzquierdo Perrín, *Guía de la Catedral de Santiago*, León, 1993, pp. 18-19.

⁶¹ Véase más arriba lo comentado sobre la financiación del santuario y su devoción desde mediados del siglo XVIII.

⁶² Véase reproducción de la cantiga 74 (pintor gótico en su labor) en Gonzalo Menéndez Pidal, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986, p. 158.

⁶³ Para esta iglesia véase José María Caamaño Martínez, *Contribución al estudio del gótico en Galicia (Diócesis de Santiago)*, Universidad de Valladolid, 1962, pp. 77-85.

⁶⁴ Para la Virgen de Bonaval, que vinculo a talleres portugueses activos en Santiago, véase Carmen Manso Porto, *Arte gótico en Galicia. Los dominicos*, La Coruña, 1993, t. I, p. 182, lám. 91; Id., "Relieves y retablos. Imaginería", en *Arte Medieval II*, t. XI, cit., pp. 432-434.

⁶⁵ Para la imagen de Belvís véanse Carmen Manso Porto, *Arte gótico en Galicia. Los dominicos*, cit., t. II, pp. 588-589, IX, láms. 19-21; Id., "Relieves y retablos. Imaginería", en *Arte Medieval II*, t. XI, cit., pp. 433 y 435. Ramón Yzquierdo Perrín, "Santa María de Belvís y su capilla del Portal: Estado de la cuestión", en *IV Semana Mariana en Compostela*, Real e Ilustre Cofradía Numeraria del Rosario, Santiago, 26-31 de octubre de 1998, pp. 17-52.

⁶⁶ Clementina Ara Gil, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, pp. 138-142, fig. 31. Láminas LVII y LVIII con referencia a la cita de Weise en nota 186.

⁶⁷ Para los tímpanos de la Epifanía vinculados al Maestro Mateo véase Ramón Otero Túñez y Ramón Yzquierdo Perrín, *El Coro del Maestro Mateo*, cit., pp. 120-124, 178-183 y 191. Para los difundidos por los talleres orensanos compostelanos véanse Jesús M.^a Caamaño Martínez, "Seis tímpanos compostelanos de la Adoración de los Reyes", cit.; Serafín Moralejo Álvarez, *Escultura gótica*, cit., p. 35; Carmen Manso Porto, "Arquitectura y escultura monumental: siglos XIV y XV", en *Arte Medieval (II)*, cit., pp. 289-290, 350-351; Dolores Barral Rivadulla, "La Epifanía: sus variantes iconográficas en la escultura bajomedieval gallega", cit., pp. 105-116.

⁶⁸ Carmen Manso Porto, "La filiación burgalesa de los tímpanos betanceiros: su formulación en Santa María do Azougue", en *Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez, Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, Dirección y coordinación Ángela Franco Mata, Xunta de Galicia, 2004, t. III, pp. 175-180.

⁶⁹ Carmen Manso Porto, *Arte gótico en Galicia. Los dominicos*, La Coruña, 1993, t. II, p. 499, VI, lám. 13.

⁷⁰ Carmen Manso Porto, "Relieves y retablos. Imaginería", en *Arte Medieval II*, t. XI, cit., pp. 421-422, con fotografía.

⁷¹ Para las Huelgas véase M.^a Jesús Gómez Bárcena, "El Panteón Real de las Huelgas de Burgos", en *Vestiduras ricas. El monasterio de las Huelgas y su época. 1170-1340*, Del 16 de marzo al 19 de junio de 2005, Palacio Real de Madrid, pp. 51-72 (60-61 para esta cita); Id., *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, pp. 196-197; Id., "La sociedad gótica burgalesa y el arte gótico funerario", cit., pp. 215-247 (pp. 227-228 para el sepulcro). Para el de González de Celada véase Margarita Ruiz Maldonado, "Escultura funeraria en Burgos: los sepulcros de Celada y su círculo", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LVI, 1994, pp. 45-126 (75-76 para esta cita).

⁷² Véanse Clementina Ara Gil, "Los retablos de talla góticos en el territorio burgalés", en Emilio Jesús Rodríguez Pajares (dirección científica), *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 179-214 (pp. 181-182, 186-187 para esta cita); María Jesús Gómez Bárcena, "La sociedad gótica burgalesa y el arte gótico funerario", cit., pp. 215-247 (pp. 227-228 para el sepulcro).

⁷³ José María Azcárate, *Arte gótico en España*, Madrid, 1990, pp. 186-187 (con fotografía).

⁷⁴ Serafín Moralejo Álvarez, *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, cit., pp. 28-34.

⁷⁵ Para los modelos que derivan de las *Cantigas* véanse Ángela Franco Mata, “El crucifijo gótico doloroso andaluz y sus antecedentes”, *Reales Sitios*, n.º 88, 1980, pp. 65-72 (pp. 68-69, Códice Rico de El Escorial, T. I.1); Rocío Sánchez Ameijeiras, “*Imagines sanctae*: Fray Juan Gil de Zamora y la teoría de la imagen sagrada en las *Cantigas de Santa María*”, en *Homenaje a José García Oro*, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 515-526 (pp. 520-522 para esta cita).

⁷⁶ Clementina Ara Gil, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, cit., pp. 84-86.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 84-85. Para el sepulcro del infante véanse M.ª Jesús Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, cit., p. 198; *Id.*, “El Panteón Real de las Huelgas de Burgos”, cit., pp. 51-72 (p. 65 y fig. 27 para esta cita). Para los Calvarios, Joaquín Yarza, “Monasterio y palacio del Rey”, cit., pp. 15-34 (p. 24 para esta cita).

⁷⁸ Joaquín Yarza, “Monasterio y palacio del Rey”, cit., pp. 29-31, figs. 8-10.

⁷⁹ Serafín Moralejo Álvarez, *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, cit., p. 29.

⁸⁰ Rocío Sánchez Ameijeiras, “Espiritualidad mendicante y arte gótico”, cit., p. 346.

⁸¹ Para los Crucificados gallegos véase una síntesis en Carmen Manso Porto, “Relieves y retablos. Imaginería”, en *Arte Medieval II*, t. XI, cit., pp. 448-454 con ilustraciones. Para el de la catedral de Santiago, Chamoso Lamas, “Arte”, en *Galicia*, Barcelona, 1976, pp. 274-275; Jesús M.ª Caamaño Martínez, “El Gótico”, en *La catedral de Santiago*, Santiago, 1977, pp. 262 y 286; Ángela Franco Mata, “El crucifijo gótico doloroso andaluz y sus antecedentes”, cit., pp. 70, 72; Ramón Yzquierdo Perrín, *La catedral de Santiago*, Laracha (A Coruña), 1993, p. 267; Ángela Franco Mata, “*Crucifixus*. Cristo Crucificado, el héroe trágico del cristianismo medieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones”, *Quintana*, 1, 2002, pp. 13-39 (p. 30 y nota 79 para esta cita).

⁸² Dolores Fraga Sampedro, *Arquitectura de los frailes menores conventuales en la Edad Media gallega (siglos XIII-XV)*, Universidad de Santiago de Compostela. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico. Col. Teses en microficha da Universidade de Santiago de Compostela, p. 572. Santiago, 1996, pp. 119-120; *Id.*, “Un Calvario peculiar: el franciscano orante ante el pie de la cruz”, *Quintana*, 2, 2003, pp. 13-39. Mi agradecimiento a la autora por facilitarme una separata de sus trabajos.

⁸³ *Ibid.*, p. 166 para esta cita.

⁸⁴ Para los sepulcros véanse Manuel Chamoso Lamas, *Escultura funeraria en Galicia*, Orense, 1979; Marta Cendón Fernández, “La muerte mitrada. El sepulcro episcopal en la Galicia de los Trastámara”, *Semata*, n.º 17, monográfico dedicado a *Muerte y ritual funerario en la historia de Galicia*, Santiago de Compostela 2006, pp.155-178. Para la escultura yacente del abad Fagildo véase *Santiago. San Paio de Antealtares*, Monasterio de San Paio de Antealtares, Santiago de Compostela, 24 de junio-31 de diciembre 1999, “Sepulcro de San Fagildo”, ficha de María Pilar Carrillo Lista, pp. 104-106.

⁸⁵ Serafín Moralejo, “La ilustración del Códice Calixtino de Salamanca y su contenido histórico”, en *Guía del peregrino del Calixtino de Salamanca*, cit., pp. 39-51, p. 48 para esta cita y reproducción del sello del Archivo de la Catedral de Salamanca en p. 42. *Santiago, camino de Europa*, cit., ficha 127, pp. 435-436.

⁸⁶ Serafín Moralejo, “La ilustración del Códice Calixtino de Salamanca y su contenido histórico”, en *Guía del peregrino del Calixtino de Salamanca*, cit., fig. 1, p. 41.

⁸⁷ Serafín Moralejo, “*Santiago, camino de Europa*”, cit., catálogo ficha 126, pp. 434-435.

⁸⁸ Rocío Sánchez Ameijeiras, “Espiritualidad mendicante y arte gótico”, cit., pp. 348-349.

⁸⁹ *Hechos de don Berenguel de Landoria*, cit., pp. 158-159.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 158-161.

⁹¹ Esta idea ha sido planteada por Serafín Moralejo en *Santiago Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, Exposición, Santiago de Compostela, 1993, ficha 65, pp. 345-346; *Id.*, “La ilustración del Códice Calixtino de Salamanca y su contenido histórico”, en *Guía del peregrino del Calixtino de Salamanca*, cit., pp. 41-43. Para el suceso en el convento de Bonaval véanse *Hechos de don Berenguel de Landoria*, cit., pp. 100-101; Carmen Manso Porto, *Arte gótico en Galicia. Los dominicos*, cit., t. I, pp. 39, 153.

⁹² Serafín Moralejo, *Santiago Camino de Europa*, cit., ficha 65, pp. 345-346.

⁹³ Ibid. Sobre la reliquia de Santiago Alfeo véanse también José Filgueira Valverde y Antonio Blanco Freijeiro, “Camafeos y entalles en el Tesoro Compostelano”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 13, 1958, pp. 137-145; José Filgueira Valverde, *El Tesoro de la Catedral Compostelana*, Santiago de Compostela, 1959, pp. 53-57, láms. 9-11; Francisco Javier Pérez Rodríguez, *La Iglesia de Santiago de Compostela en la Edad Media: El Cabildo Catedralicio (1110-1400)*, cit., pp. 148-149; Alejandro Barral Iglesias, “Reliquias y relicarios en la archidiócesis compostelana”, en *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*, Santiago de Compostela, 2004, pp. 311-319 (pp. 316-317 para esta cita y ficha en pp. 167-172 del mismo autor).

⁹⁴ *Hechos de don Berenguel de Landoria*, cit., pp. 158-161.

⁹⁵ Para las funciones que desempeñaba Aimerico de Anteiac véanse Francisco Javier Pérez Rodríguez, *La Iglesia de Santiago de Compostela en la Edad Media: El Cabildo Catedralicio (1110-1400)*, cit., pp. 75-77. Antonio López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, cit., t. VI, pp. 84-85; Serafín Moralejo, “La ilustración del Códice Calixtino de Salamanca y su contenido histórico”, en *Guía del peregrino del Calixtino de Salamanca*, cit., pp. 42-43. Para el *Tumbo B* véanse *Tumbo B de la catedral de Santiago*, Estudio y edición de María T. González Balasch, cit., pp. 20-25; M. C. Díaz y Díaz, Fernando López Alsina y Serafín Moralejo Álvarez, *Los tumbo de Compostela*, Madrid, 1985.

⁹⁶ José García Oro, “Introducción”, en *Hechos de don Berenguel de Landoria*, cit., pp. 29-33. Los argumentos para su atribución se fundamentan en un análisis profundo del contenido del manuscrito. García Oro recuerda que en 1862 Manuel Murguía había intuido que se tratase de Aimerico de Anteiac y López Ferreiro suponía que fuese él o uno de sus acompañantes (*Historia*, VI, pp. 84-85). Agradezco a mi buen amigo el padre García Oro que haya escuchado con interés mis hipótesis sobre la posible identificación del prelado y del canónigo Aimerico de Anteiac.

⁹⁷ *Hechos de don Berenguel de Landoria*, cit., pp. 160-161.

⁹⁸ Rocío Sánchez Ameijeiras, “Espiritualidad mendicante y arte gótico”, cit., pp. 347-349.

⁹⁹ Ibid., p. 349.

¹⁰⁰ Antonio López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, cit., VI, pp. 50-52; Francisco Javier Pérez Rodríguez, *La Iglesia de Santiago de Compostela en la Edad Media: El Cabildo Catedralicio (1110-1400)*, cit., pp. 128, 160-161.

¹⁰¹ El códice de Santo Domingo el Real de Madrid ofrece el texto en castellano, el más antiguo de esta tradición. 4º modo genuflexión (Oración de la mirada clavada en el Crucifijo). La versión latina se halla en el *Codex Rossianus* (Guy Bedouelle, *La fuerza de la palabra. Domingo de Guzmán*, Salamanca, 1987, pp. 284-285 con ilustraciones del códice de Madrid).

¹⁰² “Domingo, ‘hombre orante’, según los códices miniados”, en <http://www.opcolombia.org/oracion/dhocom.html>; R. P. Mortier, *Histoire des Maîtres généraux de l'Ordre des frères Prêcheurs*, cit., p. 478.

¹⁰³ “Domingo, ‘hombre orante’, según los códices miniados”, en <http://www.opcolombia.org/oracion/dhocom.html>; R. P. Mortier, *Histoire des Maîtres généraux de l'Ordre des frères Prêcheurs*, cit., pp. 477-478; Luis Máiz Eleizegui, “Episcopologio compostelano. Fr. Berenguel de Landore”, cit., p. 6. Para la nominación de Bernardo Gui a la sede tudense véase una breve referencia en Carmen Manso Porto, *Arte gótico en Galicia. Los dominicos*, cit., t. I, p. 39 y nota 127 con bibliografía; *Hechos de don Berenguel de Landoria*, cit., p. 22.

¹⁰⁴ R. P. Mortier, *Histoire des Maîtres généraux de l'Ordre des frères Prêcheurs*, cit., pp. 477-478.

¹⁰⁵ El que reproducimos corresponde a la viñeta “n.º 4 Genuflexión” del códice del convento de monjas dominicas de Santo Domingo el Real de Madrid del primer tercio siglo XIV (tomado del libro de Guy Bedouelle).

¹⁰⁶ Además de los estudios que se citan más arriba sobre las obras artísticas promovidas por el prelado, véase Julio Vázquez Castro, “La Berenguela y la Torre del Reloj de la Catedral de Santiago” en *Cultura, poder y mecenazgo, Sémata*, 10, 1998, pp. 111-148. Para la información de la biblioteca véase García Oro, “Introducción”, en *Hechos de don Berenguel de Landoria*, cit., p. 10; *Tumbo B de la catedral de Santiago*, estudio y edición de María T. González Balasch, cit., pp. 15-16.