

Una escultura de la Virgen de la Leche y dos capiteles góticos, inéditos, de la colección del arqueólogo Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza (1915-1959), legados al Museo de Pontevedra por la familia Núñez Sobrino

CARMEN MANSO PORTO*

*A los hermanos Ricardo, Ángel, Carolina, Asunción y
Candita Núñez Sobrino por su generosidad*

Sumario

En este estudio se analizan una escultura de la Virgen de la Leche y dos capiteles góticos, propiedad de Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza, cuyos herederos, la familia Núñez Sobrino, depositaron en el Museo de Pontevedra en concepto de legado. Precede al estudio artístico una semblanza de sus propietarios, como investigadores y protectores del Patrimonio Arqueológico y Artístico de Galicia.

Abstract

In this work, the author analyzes a statue of the Virgin Suckling and two Gothic capitals, owned by Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza, whose heirs, family Nuñez Sobrino, deposited in the Museo de Pontevedra in legacy concept. A semblance of their owners, as researchers and protectors of Archaeological and Artistic Heritage of Galicia, precedes the artistic study.

1. INTRODUCCIÓN

Los museos son los mejores lugares para custodiar piezas sueltas de arquitectura y escultura que han quedado desvinculadas de las iglesias, monasterios y conventos debido al proceso desamortizador, que trajo consigo la venta del patrimonio eclesiástico y su transmisión a particulares. Asimismo, la renovación de los edificios medievales durante los siglos XVI al XVIII, debido al cambio de los estilos artísticos y, en otros casos, su demolición, por ruina o reformas emprendidas en el casco urbano de algunas ciudades con motivo de la expansión urbana y el desarrollo industrial del siglo XIX fueron la causa de que muchas piezas artísticas de excelente factura y fragmentos de capiteles, relieves y esculturas exentas se reutilizaran como material de relleno de obras nuevas de arquitectura o pavimentación y empedrado de las calles. Las excavaciones arqueológicas practicadas durante los siglos XX y XXI, con motivo del acondicionamiento de calles y plazas, contribuyeron a la recuperación de valiosas piezas: laudas sepulcrales, restos de yacijas y cubiertas de yacentes, relieves con motivos heráldicos, capiteles, basamentos, columnas,

* **Carmen Manso Porto** es doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral sobre *El arte de la Orden de Santo Domingo en la Galicia medieval*. Académica correspondiente de la Real Academia de la Historia, de la Academia Portuguesa da História, de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario y de la Academia Auriense Mindoniense de San Rosendo. Miembro Numerario del Instituto de Estudios Madrileños. Directora del Departamento de Cartografía y Artes Gráficas de la Real Academia de la Historia. Principales líneas de investigación: Historia y Arte de las órdenes mendicantes en Galicia. Cartografía histórica de los siglos XVI al XIX.

dovelas de arcos, etc. Su nuevo emplazamiento en los museos nos permite investigar sobre la tipología y el estilo de la arquitectura religiosa y civil original. Tal es el caso del convento de Santo Domingo de Pontevedra. En 1858 se localizaron en la Avenida de Montero Ríos (antiguo Campo de Santo Domingo) dos lápidas sepulcrales del convento dominicano fechadas en 1299 y 1301: la de María Bayón y la de Pedro Pérez de Oubiña respectivamente. Don Juan Manuel Pintos, poeta, humanista y entusiasta de la cultura pontevedresa, las dibujó y transcribió sus epígrafes. Se recogieron y, en una fecha desconocida, se perdieron. Dichos dibujos los incluyó Casto Sampedro en su segundo tomo de *Documentos* dedicado a la epigrafía conservada en las Ruinas de Santo Domingo, sede de la Sociedad Arqueológica (1901)¹. En nota al pie, Sampedro indicaba que ambas se conocían entonces «por el dibujo y copia hecha por el señor Pintos, pero han desaparecido, sin duda para empedrar calles y plazuelas»². Sampedro las buscó, pero no las encontró. Tuvieron que pasar muchos años hasta la localización de la de María Bayón el 16 de noviembre de 1949, al efectuarse «la reparación de los desagües de la Avenida de bajada al puerto entre la Alameda y las cassas de los señores de Pazó y entrada al típico Castaño»³. Las obras practicadas en la avenida de Montero Ríos permitieron rescatar la mencionada lauda sepulcral y la de fray Juan Ferrando, con inscripciones en latín y caracteres monacales⁴. Ambas documentan los primeros años de la fundación y funcionamiento del convento dominicano. La demolición de la cabecera de la iglesia medieval y de sus naves en estilo neoclásico se produjo a finales del siglo XIX. Muchas piezas de granito de su alzado se reutilizaron en el pavimentado de las calles contiguas al convento⁵. Por su parte, la Sociedad Arqueológica de Pontevedra, constituida el 24 de septiembre de 1894, logró salvar las Ruinas de Santo Domingo para albergar en ellas la Sección lapidaria de su Museo Arqueológico⁶. En otros casos, la desamortización eclesiástica y la venta de bienes conventuales a particulares ha ocasionado que los edificios se hayan convertido en viviendas particulares, hoteles, alberguerías, etc. y que algunas esculturas y piezas sueltas de arquitectura se hayan regalado o vendido a instituciones y particulares para evitar su desaparición o extravío. Así, cabe mencionar el relicario del monasterio de Piedra cedido a la Real Academia de la Historia por el gobierno de Isabel II (11-4-1851) para «librar este monumento del abandono en que se halla», y «colocarse y conservarse en el salón de

¹ SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto, *Documentos, inscripciones, monumentos, extractos de manuscritos, tradiciones, noticias, etc. para la Historia de Pontevedra*, publicanse por la Sociedad Arqueológica, Pontevedra, 1901, tomo II, n.º 32-33, pp. 110-111.

² *Ibid.*, II, pp. 110-111.

³ FILGUEIRA VALVERDE, José, «Historia y anécdota de un hallazgo pontevedrés», *Faro de Vigo*, 20 de noviembre de 1949. Para el estudio de las laudas con referencia al hallazgo véase MANSO PORTO, Carmen, *Arte gótico en Galicia. Los dominicos*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993, 2 tomos, II, pp. 507-508, 530.

⁴ FILGUEIRA VALVERDE, José, «Historia y anécdota de un hallazgo pontevedrés», cit.; SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto, *Documentos*, cit., II, pp. 763-764 rectificando la primera lectura en n.º 29, p. 107. Para la de Juan Ferrando véase también MANSO PORTO, Carmen, *Arte gótico en Galicia*, cit., II, pp. 608, 530.

⁵ MANSO PORTO, Carmen, «El exconvento de Santo Domingo de Pontevedra», *Pontevedra. Revista de Estudios Provinciales*, 3, 1987, pp. 33-41.

⁶ Para la actividad de la Sociedad Arqueológica véase una buena síntesis en NÚÑEZ SOBRINO, Ángel, «La 'Sociedad Arqueológica'. La salvación de la piedra labrada», *El Museo de Pontevedra*, XLIX, 1995, pp. 99-143, con fotografías de Zagala de las Ruinas de Santo Domingo y del edificio del Museo.

Sesiones de la Real Academia de la Historia», según se lee en el oficio del director general de Bienes Nacionales Felipe Canga-Argüelles al director de la Academia Luis López Ballesteros⁷.

La especial sensibilidad de algunos propietarios de los edificios conventuales que fueron rehabilitados como viviendas, ha permitido la conservación de capiteles y relieves dentro de sus propiedades. Así ha ocurrido con una parte del antiguo convento de Santo Domingo de Tui, del siglo XIV, transformado en dos viviendas particulares, que conserva algunas portadas, relieves de arcos y dovelas, sepulcros con arcosolios ojivales y capiteles de su claustro medieval⁸. Es de destacar la portada ojival de la sala capitular, con bella inscripción fundacional y un relieve funerario alusivo a sus fundadores fray Martín de Valença y su madre Durancia Pérez, y a su comitente fray Domingo de Valença, que responden a la tradición más pujante del estilo gótico orensano y se pueden fechar hacia el segundo tercio del siglo XIV⁹. Asimismo cabe citar los dobles capiteles vegetales y figurados que pertenecieron al alzado del claustro medieval, atribuibles al mismo taller de escultores (fig. 1).

En algunas fincas particulares se localizan capiteles, relieves y esculturas similares trasladadas de sus emplazamientos originales y reutilizadas por sus dueños para la decoración de interiores o jardines. Es el caso de un conjunto de capiteles del claustro de San Francisco de Betanzos o los dos capiteles y una Virgen de la Leche de la familia Núñez Sobrino en la finca familiar de Cequeril (Cuntis-Pontevedra). Los trabajos de catalogación e investigación de estas piezas dispersas llevados a cabo por los historiadores del arte son fundamentales para la conservación del patrimonio monumental y artístico español. La familia que custodia los capiteles franciscanos de Betanzos ha sido consciente de ello y ha permitido al investigador Dr. Alfredo Erias Martínez, director del Museo das



Fig. 1. Tui (Pontevedra). Capitel procedente del claustro de Santo Domingo de Tui. Propiedad particular. Foto Carmen Manso Porto.



Fig. 2. Betanzos (A Coruña). Capitel procedente del claustro de San Francisco de Betanzos. Propiedad particular. Foto Alfredo Erias.

⁷ *Economía, Sociedad, Política y Cultura en la España de Isabel II*. Exposición. Coordinador Gonzalo ANES Y ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, Madrid, Real Academia de la Historia, 2004, ficha 61, «El monasterio de Piedra, obra de arte desamortizada», pp. 131-134.

⁸ La parte oriental de las dependencias conventuales es propiedad del Ayuntamiento de Tui. El resto del edificio conventual fue comprado por una familia, que me permitió hacer fotografías para mi estudio sobre el convento.

⁹ MANSO PORTO, Carmen, *Arte gótico en Galicia*, cit., I, pp. 349-354; Id., «El convento de Santo Domingo de Tui en la *España Sagrada* de Enrique Flórez: un dibujo inédito del relieve fundacional», *Archivo Dominicano. Anuario de investigación histórica sobre la Orden de Predicadores*, t. XXXIII, 2012, pp. 131-169 (pp. 152-166 para la cita).



Figs. 3-5. *Virgen de la Leche y capiteles en la finca de Cequeril (Cuntis-Pontevedra). 2007. Foto Carmen Manso Porto.*

Mariñas de Betanzos, fotografiarlos para su estudio. Sus resultados se publicaron en la *Revista Anuario Brigantino* (2013)¹⁰ (fig. 2).

En el caso de la familia Núñez Sobrino hay que valorar la generosidad y sensibilidad artística de los hermanos Ricardo, Ángel, Carolina, Asunción y Candita, y de su madre D.^a María Jesús Sobrino Lorenzo-Ruza, que tuvieron en cuenta mi sugerencia de que el Museo de Pontevedra sería el mejor lugar para conservar y custodiar esas piezas heredadas de su tío Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza. En efecto, en el mes de agosto de 2009 fui invitada con mi familia por Ángel Núñez Sobrino para visitar la finca de Cequeril y conocer las tres esculturas que guardaban en el jardín. Durante la visita, Ángel me pidió que preparase un estudio artístico. Me lo volvió a recordar por carta de 15 de marzo de 2012: «Sería bueno que publicaras unas páginas eruditas acerca de los dos capiteles y la Virgen y su cabeza (añadida) de casa...citando como primer dueño a mi tío D. Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza (1915-1959)» (figs. 3-5).

Pues bien, Ángel Núñez Sobrino, que es un buen investigador, erudito y conservador de la obra artística y arqueológica de sus antepasados, comentó con su madre y sus hermanos la idea del legado al Museo de Pontevedra. El 27 de noviembre de 2012 me comunicó por escrito ese deseo, «con la única condición de que aparezca el nombre de mi tío Ramón: a su memoria y homenaje»¹¹. Su decisión se materializó en el mes de octubre de 2013, siendo muy importante para el enriquecimiento de la escultura gótica del mencionado Museo. Como veremos más adelante, la feliz circunstancia del legado ha permitido que la escultura en granito de una cabeza femenina partida por el cuello, que se guardaba en una vitrina en el sótano del edificio Fernández Flórez del Museo, encontrase su cuerpo -el de la Virgen de la Leche de la familia Sobrino- en el taller de restauración del Museo. Así lo confirmaba una fotografía de la Virgen de la Leche tomada en el jardín de la finca de Poio entre 1956-1957. En ella se aprecia que la cabeza de la Virgen es la misma que se conserva en el Museo (fig. 6). Asimismo, la Virgen de la Leche que vino de la finca de Cequeril al Museo tenía otra cabeza que se había unido al cuerpo con una capa de cemento hacia 1969.

¹⁰ ERÍAS MARTÍNEZ, Alfredo, «Capiteis do destruído *moesteiro* de San Francisco e outros restos do desastre», *Anuario Brigantino*, nº 35, 2013, pp. 349-382.

¹¹ Carta escrita desde Vigo, 27 de noviembre de 2012.

2. ÁNGEL NÚÑEZ SOBRINO Y SU SENSIBILIDAD POR EL ARTE Y LA ARQUEOLOGÍA GALLEGA

Ángel Núñez Sobrino ha sido profesor de Filosofía del IES Santa Irene (Vigo) y autor de varios estudios sobre historiadores, arqueólogos y artistas vinculados a la Sociedad Arqueológica de Pontevedra, algunos de ellos, como veremos, emparentados con su familia¹². Admirador del arduo y fructífero trabajo de conservación del Patrimonio artístico y monumental de la provincia de Pontevedra emprendido por la Sociedad Arqueológica, Ángel Núñez estudió y examinó la documentación sobre su actividad conservada en el Museo de Pontevedra y en otras instituciones públicas y privadas. El más interesante lleva un subtítulo muy adecuado a los fines de la Sociedad Arqueológica: «La salvación de la piedra labrada». En él analiza la fundación, los registros de su actividad, la expresión e idea de las desiderata, las Ruinas de Santo Domingo y la disposición del orden, homenajes y fragmentos de actas, lápidas del recuerdo, los resurgires culturales de la ciudad en esa etapa y unas conclusiones.

En el dedicado a Marcelo Macías y Sampedro Folgar da a conocer la correspondencia de este erudito orensano, natural de Astorga, con el erudito pontevedrés Sampedro y Folgar, natural de Redondela. El primero, fundador de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense (1895) y el segundo, fundador de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra (1889). Ambos desempeñaron parecida actividad durante los mismos años¹³. En otro trabajo dedicado a Eladio Oviedo y Arce (1864-1918), discípulo de Antonio López Ferreiro y profesor de Historia de la Iglesia y de Arqueología Sagrada en la Universidad Pontificia de Compostela, se refiere al trato epistolar y personal con Casto Sampedro y Folgar con motivo de la celebración de la magna Exposición Regional Gallega de 1909¹⁴. A Casto Sampedro y Francisco Vales Villamarín dedicó otro artículo con el subtítulo: «dos labores logradas»¹⁵.

Como era de esperar, su admiración por Casto Sampedro y Folgar le llevó a colaborar con entusiasmo en la Exposición conmemorativa del 75 aniversario de su muerte (1937-2012), que se inauguró en Redondela el 15 de noviembre de 2012. En el catálogo se dieron a conocer muchos documentos originales y me consta que Ángel aportó la mayor parte de



Fig. 6. *Virgen de la Leche. Finca de Poio (Pontevedra). Ca. 1956.*
Archivo Ángel Núñez Sobrino.

¹² Solo me referiré a algunos de sus trabajos vinculados a la Sociedad Arqueológica de Pontevedra y a algunos antepasados suyos: Enrique Campo Sobrino, dibujante y acuarelista; Fernando Campo Sobrino, escultor, Carlos Sobrino, pintor, y los arqueólogos Ramón Sobrino Buhigas y su hijo Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza.

¹³ NÚÑEZ SOBRINO, Ángel, «Marcelo Macías y Sampedro Folgar: La coincidencia de una actividad», *Boletín Auriense*, t. 34, 2004, pp. 181-204.

¹⁴ NÚÑEZ SOBRINO, Ángel, «La presencia escrita de Eladio Oviedo y Arce», *Pontenova. Revista de Novos Investigadores*, n.º 12, 2009, pp. 71-83, con interesantes ilustraciones de la Exposición Regional Gallega y de otras obras vinculadas a la Sociedad Arqueológica, del archivo del autor.

¹⁵ NÚÑEZ SOBRINO, Ángel, «Casto Sampedro y Vales Villamarín: dos labores logradas», *Revista Pontevedra*, n.º 14, Diputación Provincial, 1999, pp. 257-274.



Fig. 7. Dibujo de Enrique Campo Sobrino. Capiteles de la segunda capilla absidal de Santo Domingo de Pontevedra. Archivo Museo de Pontevedra.

las ilustraciones¹⁶. Él mismo reconocía ser gran admirador suyo: «Siento muy cercana a mí la figura de don Casto Sampedro, porque entre otras cosas él representa una asombrosa *collectanea* del gótico y del románico, con elementos formidables custodiados en el Museo de Pontevedra. También me identifico con él en el terreno de la excursión arqueológica, en vivo y en directo, y en la dimensión de poblar su despacho de libros antiguos exquisitos y de elementos vetustos valiosos, y de conservar, coleccionar, usar, disfrutar viejos legajos de la Historia de Galicia. Yo lo he estudiado desde el punto de vista antropológico hace ya años (en 1995) y ahora sale reeditado en el gran catálogo redondelano»¹⁷.

Ángel Núñez también publicó algunos estudios sobre sus parientes: Al pintor Carlos Sobrino y los hermanos Fernando Campo Sobrino, escultor, y Enrique Campo Sobrino, dibujante y acuarelista; a los dos arqueólogos de los petroglifos, Ramón Sobrino Buhígas (1888-1946) y, especialmente, a su hijo Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza. El primer trabajo fue sobre Carlos Sobrino con motivo de una exposición dedicada a su pintura¹⁸. De su obra,

además de la pintura costumbrista, folclore y paisaje, elogia el testimonio de la arquitectura pintada porque el artista supo interpretar magistralmente las piedras centenarias del patrimonio cultural gallego con verismo y autenticidad. Carlos Sobrino es un experto en el dibujo arqueológico y, como tal, hizo apuntes muy finos para la Sociedad Arqueológica de Pontevedra. Al escultor Fernando Campo Sobrino (1886-1956) tributó un recuerdo emotivo en el catálogo de una exposición celebrada en el Museo de Pontevedra¹⁹. Pero fue a su hermano Enrique Campo Sobrino, a quien mostró especial admiración, por la calidad de sus dibujos y por su dedicación a la Sociedad Arqueológica, en la que ingresó el 28 de diciembre de 1906 como dibujante. A lo largo de dos años, Enrique Campo reunió una excelente colección de dibujos arqueológicos, sobre heráldica, restos arquitectónicos y escultóricos y monumentos de la ciudad de Pontevedra (fig. 7). Algunos de sus dibujos son de un excepcional valor histórico porque las piezas o monumentos originales se han perdido o han sido reformados. Aunque continuó vinculado a la Sociedad Arqueológica,

¹⁶ *Casto Sampedro. Arqueoloxía e Memoria. 75 aniversario do seu pasamento*, Concello de Redondela. Edición de Ana Costas Carvajal. Coordina Campo das Redes. Deputación de Pontevedra, Museo de Pontevedra, 2012. Al inicio del libro hay una dedicatoria: «A Ángel Núñez Sobrino, sen a súa axuda esta exposición non sería posible e á familia Mon Landa, pola súa amable e inestimable colaboración».

¹⁷ Carta, Vigo, 18 de octubre de 2012.

¹⁸ NÚÑEZ SOBRINO, Ángel, «Unha estética de antigüidade labrada», *Carlos Sobrino. 1885-1978*, Decembro 2008 / Xaneiro 2009, Centro Cultural Caixa Nova Vigo. pp. 5-9.

¹⁹ «Fernando Campo, o esplendor, a permanencia e a efixie» = «Fernando Campo, el esplendor, la permanencia y la efigie», en *Fernando Campo Sobrino (1886-1956)*, Deputación Provincial de Pontevedra, 2002, pp. 95-116.

Enrique Campo se trasladó a Madrid para continuar su formación artística como pensionista de la Diputación y recibió un empleo en la Compañía de Tabacos. El 8 de diciembre de 1909, durante un paseo artístico por la Bombilla, cerca del Puente de los Franceses, tuvo la suerte de descubrir la primera ara romana de la corte madrileña, lo cual le abrió el camino en los círculos y tertulias de los eruditos madrileños²⁰. En su visita al arqueólogo José Ramón Mélida y Alinari, con motivo de enseñarle un dibujo de la lápida, consiguió introducirse en las tertulias de la casa del marqués de Cerralbo (11 de enero de 1910). Allí conoció a algunos académicos numerarios de la Real Academia de la Historia. El 5 de febrero de ese año ingresó en ella como académico correspondiente (fig. 8)²¹.



Fig. 8. Diploma de académico correspondiente de Enrique Campo. Archivo Ángel Núñez Sobrino.

Por su admiración a los arqueólogos de los petroglifos, durante muchos años Ángel Núñez Sobrino ha sabido valorar, conservar y custodiar los documentos legados por sus antepasados los arqueólogos Ramón Sobrino Buhigas (1888-1946) y Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza (1915-1959), y los artistas: Enrique Campo Sobrino, dibujante; Fernando Campo Sobrino, escultor, y Carlos Sobrino, pintor. Ángel escribió el estudio preliminar a la reedición del *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* formado por Ramón Sobrino Buhigas²². Su cariño por la futura conservación y disfrute de los investigadores de tan preciados materiales, ha llevado a su familia a legar muchos objetos, documentos y libros al Museo de Pontevedra y al Centro de interpretación del Parque Arqueológico da Arte Rupestre Campo Lameiro (Pontevedra). Al describir el nexo entre su familia y este Parque, Ángel Núñez Sobrino recordaba que «Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza había alcanzado, según varios expertos, un alto nivel en la investigación de los petroglifos. Con ambas instituciones, Ángel Núñez Sobrino colaboró en la difusión de los instrumentos de trabajo de sus antepasados arqueólogos²³. Por eso, hacia 1980, su padre, Ricardo Núñez Acuña donó valiosos materiales arqueológicos (puntas de flecha, cerámica, navaja, entre otros ajueres) encontrados en las excavaciones de Chan da Armada, Chan de Castiñeiras y Chan de Arquiña (Morrazo) que

²⁰ La lápida se conserva en el Museo Arqueológico Nacional. Véase FILGUEIRA VALVERDE, Xosé Fernando, «Unha lápida romana en La Bombilla», en *Enrique Campo*, Exposición, Museo de Pontevedra, 3-31 de agosto 1989, Pontevedra, 1989, pp. 17-20.

²¹ El Diploma, propiedad de Ángel Núñez Sobrino, lo he publicado en MANSO PORTO, Carmen, «Reflexiones sobre el sello y medalla de la Real Academia de la Historia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CCVII, cuaderno 3, 2010, pp. 389-439; NÚÑEZ SOBRINO, Ángel, «O entusiasmo de un xove creador», en *Enrique Campo*, Exposición, Museo de Pontevedra, 3-31 de agosto 1989, Pontevedra, 1989, pp. 7-16; ID., «Enrique Campo (1890-1911): el desarrollo de una promesa (estudio antropológico)», *El Museo de Pontevedra*, t. XLVIII, 1994, pp. 257-296; ID., «Enrique Campo: Participación y correspondencia», *Pontenova. Revista de Novos Investigadores*, nº 3, 1998.

²² NÚÑEZ SOBRINO, Ángel, «Estudio preliminar. Ramón Sobrino Buhigas, a plenitude figurada», en RAMÓN SOBRINO BUHIGAS, *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, Edición do Castro Sada (A Coruña), 2000, pp. XVI-LVII.

²³ <http://www.paar.es>



Fig. 9. Retrato de Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza. Julio de 1954. Archivo Ángel Núñez Sobrino.

habían quedado en la finca de Poio, en donde había vivido su hermano²⁴.

Ángel Núñez sabe disfrutar de la contemplación de un edificio románico o gótico, le gusta hacer excursiones arqueológicas y viajar para conocer los monumentos *in situ* y observarlos con detenimiento. En muchas ocasiones supo inculcar a sus alumnos de Bachillerato del Instituto Santa Irene de Vigo, que le acompañaron en sus viajes académicos, un respeto y cariño por el patrimonio artístico gallego. Muchos de sus alumnos recordarán siempre sus magníficos comentarios ante un monumento gallego. El arte románico le entusiasma tanto como el gótico y sabe apreciar todos los estilos artísticos con un sentimiento estético muy peculiar, que nos hace reflexionar sobre el auténtico valor del arte y esfuerzo que hicieron nuestros antepasados para conservarlo. Por eso, el legado de la Virgen de la Leche y los capiteles góticos de la colección Sobrino Lorenzo-Ruza le ha producido una felicidad que es difícil de transmitir con palabras.

Con ello ha contribuido a enriquecer los fondos del Museo de Pontevedra, fundado en 1927 y siendo heredero directo de la Sociedad Arqueológica constituida en 1889, a la que se debe el mérito de reunir un legado artístico durante cuarenta y cinco años. Su satisfacción no puede ser mayor al ver que los capiteles de Cequeril se han reunido con los de las Ruinas de Santo Domingo, «sus parientes cercanos» en cuanto a estilo artístico y tipología de capitel doble destinado a un claustro mendicante y quizá procedan de San Francisco o Santo Domingo de Pontevedra.

Por su parte, la Virgen de la Leche ha encontrado un precioso espacio en el Sexto Edificio junto a otras piezas emblemáticas del propio Museo. Entre otras, cabe citar el sepulcro de Sueiro Gómez de Soutomaior, un relieve con la cabeza del santo Domingo de Guzmán y el tímpano de la Anunciación y Adoración de los Reyes de la iglesia de Santa María de Vigo²⁵.

²⁴ NÚÑEZ SOBRINO, Ángel, «A dimensión científica e humanística do arqueólogo R. Sobrino Lorenzo-Ruza (1915-1959)», *Boletín Auriense*, t. 38-39, 2008-2009, pp. 345-384. En p. 355 comenta el legado y publica el contenido del oficio de agradecimiento del Secretario-Director Adjunto José Carlos Valle Pérez (14 de mayo de 1982). Véase también una relación de dibujos depositados en el Museo de Pontevedra en NÚÑEZ SOBRINO, Ángel, «Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza (1915-1959), un modelo de arqueólogo de Galicia», *Grial. Revista galega de cultura*, n.º 193, 2012, pp. 135-145 (p. 137 para la cita).

²⁵ El sepulcro formó parte de la exposición *75 Obras para 75 años. Exposición Conmemorativa da Fundación do Museo de Pontevedra*, Pontevedra, 2003, ficha 23: C(armen). M(anso). P(orto), «Sepulcro de Sueiro Gómez de Sotomayor», pp. 240-241; MANSO PORTO, Carmen, «El sepulcro de Sueiro Gómez de Sotomayor en Santo Domingo de Pontevedra», *El Museo de Pontevedra*, t. 44, 1990, pp. 389-403; Id., *Arte gótico en Galicia*, cit., II, pp. 513-515, 558-560. Para el tímpano véase FILGUEIRA VALVERDE, José, «Tímpanos medievales», *El Museo de Pontevedra*, III, 1944-1945, pp. 7-16.

3. SEMBLANZA BIOGRÁFICA DE RAMÓN SOBRINO LORENZO-RUZA

Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza fue un arqueólogo de reconocido prestigio. Nació en Poio (Pontevedra) el 3 de marzo de 1915 y murió repentinamente en su casa de Santiago el 3 de febrero de 1959 (fig. 9).

Se licenció en Medicina y Cirugía por la Universidad de Santiago. Fue profesor de Dibujo Lineal en la Escuela de Artes y Oficios «Maestro Mateo» de la ciudad compostelana. Por concurso-oposición ganó la plaza de aparejador municipal del Ayuntamiento. Dirigió la restauración de la fachada de las Platerías de la catedral y la de San Martín Pinario y participó en la de la nave central de la catedral, en la capilla del Panteón de Gallegos Ilustres, en la Casa Gótica, en el palacio de Gelmírez, en San Paio de Antealtares, en el Hostal de los Reyes Católicos, en el interior de la iglesia de la Compañía y del convento de San Paio de Antealtares.

Asimismo trabajó como aparejador con el arquitecto Jenaro de la Fuente Álvarez (1891-1963). Así construyeron varios edificios en las rúas de Montero Ríos, Doutor Teixeiro y Rosa, en los colegios La Salle y Peleteiro, en el edificio de la plaza de Abastos, y en los chalés para el colectivo de médicos compostelanos de La Rosaleda, destacando el de Domingo García Sabell. Sobrino Lorenzo-Ruza fue invitado a muchas reuniones que se celebraban en la casa del médico García Sabell. Los tertulianos sabían que Sobrino Lorenzo-Ruza era el mejor en el conocimiento de los petroglifos²⁶.

En efecto, su vocación por la Arqueología se manifestó en su juventud, cuando acompañaba a su padre Ramón Sobrino Buhigas en sus viajes arqueológicos para catalogar y estudiar los petroglifos gallegos²⁷. Fue comisario local de Excavaciones Arqueológicas de esa misma ciudad, secretario del Seminario Gallego de Historia Primitiva de la Universidad de Santiago y colaborador del Instituto Padre Sarmiento y del Museo de Pontevedra.

En 1956 fue nombrado por el ministro de Educación Nacional Ibáñez Martín, director de Excavaciones Arqueológicas en la península del Morrazo. Dichas excavaciones fueron las más importantes del Megalítico que se hicieron en Galicia²⁸.

Para conocer la metodología de su trabajo de campo y los desplazamientos y hallazgos que hizo a lo largo de doce años son muy importantes las anotaciones de sus agendas y los excelentes dibujos que hizo en sus cuadernos de campo, con hojas cuadrículadas, en papel cebolla o milimetrado, con medidas muy precisas, que abarcan el período comprendido entre el 18 de mayo de 1946 y el 2 de enero de 1959²⁹.



Fig. 10. Entrada a la finca de Poio.
Archivo Núñez Sobrino.

²⁶ NÚÑEZ SOBRINO, Ángel, «Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza (1915-1959)», cit., p. 140; ID., «A dimensión científica», cit., pp. 353-354.

²⁷ Para la relación entre padre e hijo véase NÚÑEZ SOBRINO, Ángel, «Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza (1915-1959)», cit., pp. 138-140. Su padre fue el autor del *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* véase *supra* nota 21.

²⁸ NÚÑEZ SOBRINO, Ángel, «A dimensión científica...», cit., pp. 357-362.

²⁹ Véase su contenido en NÚÑEZ SOBRINO, Ángel, «Trayectoria vocacional», cit., pp. 14-32; ID., «A dimensión científica», cit., pp. 354-353.



Fig. 11. Finca de Poio. Jardines y despacho. Archivo Núñez Sobrino.

Ramón Sobrino mantuvo excelentes relaciones con arqueólogos europeos y colaboró con varias instituciones de reconocido prestigio; algunas ya mencionadas³⁰. En 1959, cuando iba a disfrutar de una beca de estudios en Gran Bretaña por un período de cuatro meses, concedida por la Fundación Juan March, le sobrevino la muerte prematura a los cuarenta y tres años.

Entre otras distinciones, fue elegido académico correspondiente de la Real Academia Gallega, socio correspondiente de la Associação dos Arqueólogos Portugueses; socio del Instituto Frobenius de Franfort del Main, de Alemania; miembro del Instituto de Estudios Lígures, de Italia; miembro de la Asociación Española de Antropología, Etnografía y Folklore y miembro de la Asociación para el Estudio del Cuaternario (A.E.C.U.A.). Presentó comunicaciones en algunos congresos y publicó unos treinta estudios en revistas especializadas y catorce artículos de prensa³¹.

3.1. Los lugares del trabajo de gabinete: los despachos de la casa de Santiago y de la finca de Poio

Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza desempeñó gran parte de su trabajo de gabinete como aparejador, investigador y arqueólogo en los despachos de su casa de Santiago, en la rúa del Villar, durante el invierno, y en la finca de Poio, durante el verano. El despacho de la casa de Santiago disponía de una buena mesa para dibujar y escribir³².

La finca de Poio, también conocida como finca de Ruza, fue propiedad de D. Felipe Ruza García (1855-1950) y de su esposa. Felipe Ruza fue presidente de la Diputación, Decano del Ilustre Colegio de Abogados y Gobernador de Cáceres y Badajoz. La finca pasó por herencia a su sobrina y ahijada D.^a Purificación Lorenzo Ruza, esposa del Dr. Ramón Sobrino Buhigas, padres de D. Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza, nuestro protagonista; este último, hermano de María Jesús Sobrino Lorenzo-Ruza (fig. 10). Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza frecuentaba la carballeira de la finca para sus lecturas científicas. Su despacho daba a un jardín; próximo a él se localizaba un estanque redondo (fig. 11). La habitación estaba llena de estanterías con libros de consulta, dos mesas de despacho, una máquina de escribir Olivetti, mapas y planos enrollados para su trabajo de campo y unas cajas de cartón con el material reunido de las excavaciones de Morrazo. Dicho material sería legado por su cuñado Ricardo Núñez Acuña y María Jesús Sobrino Lorenzo-Ruza, padres de

³⁰ NÚÑEZ SOBRINO, Ángel, «Correspondencia europea a un arqueólogo galego: Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza (1915-1959)», *Gallaecia*, n.º 31, 2012, pp. 181-199.

³¹ Véase la relación de sus publicaciones especializadas y artículos periodísticos, en donde divulgó sus conocimientos, acompañados de dibujos y fotografías de su autoría, en NÚÑEZ SOBRINO, Ángel, «Trayecto vocacional», cit., pp. 33-34; Id., «A dimensión científica», cit., pp. 376-379.

³² Ambos despachos los describe NÚÑEZ SOBRINO, Ángel, «A dimensión científica», cit., pp. 352-356.

Ángel Núñez Sobrino, al Museo de Pontevedra hacia 1980³³. En la terraza del piso superior acostumbraba a escribir sus trabajos de investigación³⁴.

En la finca de Poio estuvo el petroglifo «Laxe das Picadas», cerca de las antiguas colmenas, hasta 1976, en que fue donado por la familia al Museo de Pontevedra, tras las gestiones realizadas por Ángel Núñez Sobrino³⁵. A él también se debe la cesión, al mismo Museo, de treinta y nueve dibujos originales de petroglifos³⁶.

4. DE LA FINCA DE POIO AL MUSEO DE PONTEVEDRA: LA ESCULTURA DE LA VIRGEN DE LA LECHE Y LOS CAPITELES

Según recordaba Ricardo Núñez Acuña, entre 1956-1957, su cuñado Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza llegó a la finca de Poio en una furgoneta con dos operarios, que le ayudaron a trasladar una imagen gótica de la Virgen de la Leche y dos capiteles pareados, también góticos. Al parecer, las tres piezas de granito, sumamente pesadas, se las había regalado un cura-párroco de la provincia de Pontevedra, seguramente como reconocimiento a sus trabajos arqueológicos. Con la ayuda de los operarios, Ramón Sobrino las depositó en el redondel del jardín. Cuando pasaban temporadas en la finca de su tío, a Ángel Núñez y a su hermano Ricardo le llamaba la atención las tres piezas.

El mismo año de su adquisición, Ramón Sobrino hizo unos croquis a lápiz de la imagen de la Virgen y de los capiteles para anotar sobre él sus medidas. Dibujó el contorno de la parte delantera y del perfil de la imagen. En éste último marcó la zona hueca que no está labrada en la parte trasera. En la misma hoja hizo un apunte de la sección del capitel figurado pareado, con las dimensiones de su diámetro y radio en la zona de unión con los fustes, y otro del alzado con las medidas de la altura de la cesta y del cimacio (fig. 12). Su propietario Ramón Sobrino solo pudo disfrutar de las piezas algo menos de dos años,

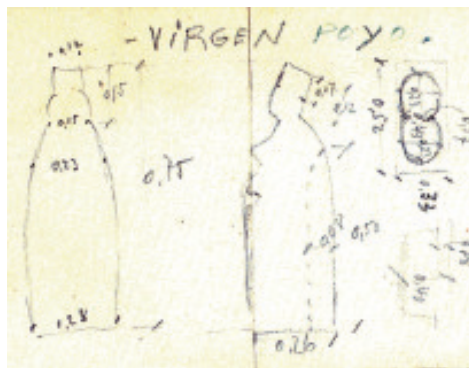


Fig. 12. Croquis a lápiz de la imagen de la Virgen y de los capiteles con sus medidas. Archivo Núñez Sobrino.



Fig. 13. Fotografía familiar en la finca de Poio. Se aprecian los capiteles sobre los que se sientan algunos miembros de la familia y el cuerpo de la Virgen de la Leche sin cabeza. 29 de septiembre de 1958. Archivo Núñez Sobrino.

³³ Véase supra nota 23.

³⁴ NÚÑEZ SOBRINO, Ángel, «A dimensión científica», cit., pp. 353-356.

³⁵ Ibid., cit., p. 352.

³⁶ Véase la relación de los dibujos en NÚÑEZ SOBRINO, Ángel, «Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza (1915-1959)», cit., p. 137.



Fig. 14. Los hijos de María Jesús Sobrino Lorenzo-Ruza jugando con ella en el jardín. A la derecha los dos capiteles y la Virgen de la Leche, a la que le falta la cabeza. 29 de septiembre de 1958. Archivo Núñez Sobrino.

pues falleció repentinamente en Santiago el 3 de febrero de 1959. De ese tiempo contamos con dos fotografías familiares seguramente tomadas por él en el jardín junto a la escultura de la Virgen con el Niño y los dos capiteles. En la primera fotografía se localiza a María Jesús Sobrino Lorenzo-Ruza sentada sobre el capitel figurado junto a sus hijos: Asunción, Carolina, una sobrina sentada sobre el capitel vegetal, Ricardo y Ángel (fig. 13). En la segunda fotografía se distingue a la madre con sus hijos: Asunción, Carolina, Ricardo y Ángel jugando en el jardín al lado de los capiteles y la escultura (fig. 14). Además contamos con otras dos fotografías, tomadas en el mismo lugar, de la escultura de la Virgen con el Niño y un fragmento del

capitel figurado (fig. 6). En las primeras fotografías familiares, a la Virgen y al Niño les faltan sus respectivas cabezas. En las segundas fotografías, la imagen de la Virgen tiene una cabeza con un bonete ornado con una cruz flordelisada. Al Niño ya le faltaba la cabeza cuando llegó a la finca de Poio. El hecho de que en estas fotografías, tan próximas en el tiempo, la Virgen tenga la cabeza desprendida en dos de ellas sugiere que la imagen viniera así a la finca cuando se hizo el legado o bien que por un accidente, en el mismo traslado o poco después, se hubiera desprendido la cabeza del cuerpo.

Purificación Lorenzo-Ruza, heredó de su hijo Ramón la escultura y los capiteles. Con trece o catorce años, Ángel Núñez ayudó a trasladar las tres piezas desde el redondel a la piscina. Ésta sería su última ubicación en la finca de Poio. En octubre de 1968, la propietaria Purificación vendió la finca a la empresa Coca-Cola.

En 1979, al fallecer Purificación Lorenzo-Ruza, las piezas quedaron en poder de sus dos hijas: Clara, que heredó los capiteles, y María Jesús, la escultura. Años más tarde, María Jesús compró a su hermana los capiteles y los trasladó a la finca de Cequeril, situada en la parroquia de Santa María de Cequeril, en el concejo de Cuntis (Pontevedra). Allí se juntaron de nuevo la escultura de la Virgen de la Leche y los capiteles. Sin embargo, la Virgen debió llegar a Cequeril sin la cabeza que tenía en la finca de Poio y que muestran las dos fotografías comentadas. Cuando se vendió la finca, es probable que la cabeza quedara olvidada en el despacho de trabajo de Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza y sus nuevos propietarios se la vendieran o cedieran al Museo de Pontevedra. Desde entonces, se colocó en una vitrina con una nota indicativa de su procedencia: «A Caeira». A partir de 1969, en una fecha desconocida, a la Virgen de la Leche se le puso una segunda cabeza en la finca de Cequeril, algo más grande, que se unió al cuerpo con cemento. No sabemos si esta segunda cabeza suelta venía con las demás piezas del legado a Ramón Sobrino o se adquirió después, en vida del arqueólogo o después de su muerte, aunque parece probable que formase parte del mismo legado. La cabeza no figura en ninguna fotografía y tampoco hay constancia documental ni testimonios de la familia a ese respecto. A finales de los años ochenta se hizo la hornacina para la Virgen de la Leche con esta segunda cabeza en la finca de Cequeril. La imagen permaneció allí hasta que se produjo el legado al Museo de

Pontevedra (fig. 3). En esta cabeza, algo mayor que la primera, se aprecia una cinta o pequeño tocado sobre el cabello corto y en el cuello se distingue la capa de cemento que se le puso para encajarlo al cuerpo de la Virgen.

En septiembre de 2013, la escultura de la Virgen de la Leche ingresó en el Museo de Pontevedra. Poco tiempo después se llevó al taller de restauración. Allí se le hizo una limpieza profunda, se eliminaron el musgo y los hongos de su superficie y se recuperaron algunos restos de su policromía original: rojo en el manto y azul en la túnica. Luego se desprendió la cabeza postiza de la Virgen. Se analizó la piedra de granito de ambas piezas y la de la primera cabeza, que se conservaba en una vitrina del Museo. El granito de la segunda cabeza tenía un grano más grueso que el del cuerpo y el de la primera cabeza. La finura del granito del cuerpo y de la primera cabeza era muy similar. En los surcos de la cruz flordelisada del tocado de la cabeza se encontraron restos de tonos ocre. Así, pues, al confirmarse la similitud del material se procedió a la unión de ambas partes³⁷ (fig. 15). De esta manera se recuperaba el estado original de la escultura de la Virgen de la Leche, tal y como se había trasladado a la finca de Poio, según se aprecia en las dos fotografías de la imagen tomadas por Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza hacia 1956-1957.

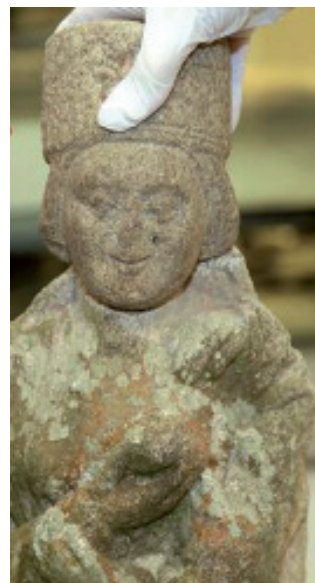


Fig. 15. Virgen de la Leche con la primera cabeza en el taller de restauración del Museo de Pontevedra. Foto Faro de Vigo.

5. ANÁLISIS ARTÍSTICO DE LA ESCULTURA DE LA VIRGEN DE LA LECHE Y DE LOS CAPITELES

La imagen de la Virgen de la Leche y la pareja de dobles capiteles labrados en granito pertenecen a dos etapas diferentes del arte gótico: la Virgen es del último tercio del siglo XV y los capiteles son del último tercio del XIV. No sabemos de dónde proceden. Por su cercanía con la finca de Poio y por la estrecha relación que tuvo Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza con la Sociedad Arqueológica de Pontevedra, quizás pertenecieron a algún convento de las órdenes mendicantes de Pontevedra. Pero también pudieron venir de un convento mendicante de otro lugar de Galicia de la provincia de A Coruña o de la ciudad de Santiago. Los capiteles debieron formar parte de una arquería de las galerías del claustro o de ingreso a la sala capitular de un convento mendicante del siglo XIV. La Virgen de la Leche puede proceder de una iglesia mendicante, parroquial o monástica. Sin pruebas documentales, es imposible averiguarlo. Lo cierto es que en el tratamiento estilístico de las tres piezas encontramos paralelos con algunas esculturas de Santo Domingo, San Francisco y San Bartolomé de Pontevedra, pero, según veremos, también se pueden establecer parentescos con otras obras escultóricas de diferentes puntos de Galicia: Santa María de

³⁷ En la prensa local se publicaron algunas imágenes de la escultura en el taller de restauración. Véanse LÓPEZ, Belén, «Viaxe ás tripas do Museo de Pontevedra», *Diario de Pontevedra*, 08/11/2013, en:<http://diariodepontevedra.galiciae.com/nova/289464-viaxe-tripas-museo-pontevedra>; http://multimedia.farodevigo.es/fotos/ocio/las-entradas-del-museo-pontevedra-13196_7.shtml



Fig. 16. Cuerpo de la Virgen de la Leche sin cabeza. Ampliación a partir de la fig. 13. Foto Carmen Manso Porto.



Fig. 17. Virgen de la Leche. Finca de Poio (Pontevedra). Ca. 1956. Archivo Ángel Núñez Sobrino.



Fig. 18. Clastra Nova. Catedral de Ourense. Capiteles de la Epifanía y de Salomón y la reina de Saba. Detalles: san José y la reina de Saba. Foto Carmen Manso Porto.

Vigo, la iglesia de Santa María la Mayor de Iria Flavia (Padrón) y la iglesia de San Salvador de Vilar de Donas (Lugo), entre otras.

5.1. La Virgen de la Leche

La escultura de la Virgen de la Leche con la primera y la segunda cabeza ofrece dimensiones parecidas (75 cm de altura). Ramón Sobrino tomó las medidas con la primera de las cabezas y las anotó en un boceto (fig. 12)³⁸. La Virgen está de pie y sostiene al Niño sentado sobre su brazo izquierdo, sujetándole firmemente con su mano. Viste túnica larga que cae formando pliegues verticales con profundos surcos acartonados, de la que asoman las puntas del calzado. El manto se cruza de un lado a otro de la figura y organiza pliegues ondulados y quebrados en su caída. Sobre ellos caen los pies descalzos del Niño. En los bordes laterales se organizan tres profundos surcos oblicuos. La parte trasera de la escultura está sin labrar y tiene un rebaje hueco y cóncavo, en forma de medio piñón, desde el cuello hasta abajo para aligerar el peso del bloque granítico, lo cual es indicativo de su emplazamiento sobre la hornacina de un altar o de un retablo de piedra. Así también se aprecia en el boceto de Ramón Sobrino (fig. 12). El Niño viste túnica amplia con mangas, que se abre a la altura de las rodillas mostrando las piernas desnudas. Apoya su mano derecha en el borde del escote de la Virgen y la izquierda sobre el brazo derecho de la Madre. Ella le ofrece el pecho con su mano derecha. El Niño ha perdido la cabeza, pero en la postura del cuerpo, en escorzo de perfil al espectador y las piernas cruzadas mostrando

³⁸ Medidas de la Virgen con el Niño: Altura total con la segunda cabeza: 75 cm. Cuerpo sin cabeza: 57 cm. Anchura: 12 cm. Largo (de frente): 23 cm. (Ángel Núñez Sobrino, Cequeril, 13 de julio de 2013).

los pies desnudos -uno de perfil y el otro de frente-, con los dedos finamente labrados, se aprecia esa relación íntima y maternal entre la Madre y el Hijo.

5.1.1. Análisis de las dos cabezas de la Virgen

En el cuerpo de la Virgen sin cabeza de la fotografía antigua hay huellas de un velo caído sobre el hombro que cubriría su cabeza enmarcando el rostro (fig. 16). El velo ha sido cortado en su caída a la altura de la parte superior del cuello, precisamente en donde remata el cabello corto de la **primera cabeza femenina**, que carece de velo y cubre su cabeza con un bonete alto troncocónico. En la otra fotografía del cuerpo con la misma cabeza se aprecia muy bien el corte del velo entre el hombro y la parte superior del cuello. El cabello corto y liso cae hasta la parte superior del cuello y la cabeza se cubre con un bonete en lugar de hacerlo con ese velo. Por eso da la impresión de que esta cabeza no debió pertenecer al cuerpo de la Virgen con el Niño (fig. 17).

El bonete alto y troncocónico es liso con dos finas líneas incisas horizontales en los bordes superior e inferior. En la parte central está ornado con una cruz flordelisada también incisa. Este tipo de bonetes sencillos, con o sin vuelta en la parte inferior, son característicos de la moda femenina y masculina castellana del último cuarto del siglo XV. Tiene sus antecedentes inmediatos en los bonetes o «capiellos» forrados de tela que se sujetaban con una cinta ancha por *debajo de la barbilla y algunos se combinaban con una toca*. Se encuentran en las miniaturas de *Las Cantigas*, en pinturas y esculturas de personajes bíblicos, santos y miembros de la familia real castellana de los siglos XIII y XIV³⁹. Así, cabe mencionar los bonetes de algunos relieves de los sepulcros reales del monasterio de las Huelgas (Burgos), el que luce la escultura de la reina doña Violante en el claustro de la catedral de Burgos, el de la reina de Saba en un capitel de la Claustro Nova de la catedral de Ourense y la cabeza femenina de la techumbre de la catedral de Teruel, entre otros ejemplos. Todos ellos ofrecen la mencionada cinta de sujeción⁴⁰. Los bonetes masculinos de esta época y de la centuria siguiente carecen de cinta de sujeción. Así lo vemos en el que luce san José en la escena de la Epifanía de los capiteles de la Claustro Nova junto a la de Salomón y la reina de Saba y en la pintura de san Sebastián del Museo Lázaro Galdiano (ca. 1480-1490) (figs. 18-19)⁴¹.



Fig. 19. San Sebastián. Museo Lázaro Galdiano (Bernis, Trajes y modas).

³⁹ Para los «capiellos» de las miniaturas de *Las Cantigas* véase MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1986, pp. 86-93, con dibujos y fotografías.

⁴⁰ Ibid. Véanse también FRESNEDA GONZÁLEZ, M.^a de las Nieves, *Atuendo, aderezo, pócimas y ungüentos femeninos en la Corona de Castilla (Siglos XIII Y XIV)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte I, 2013, p. 610-612 para los bonetes sujetos con barbata sobre albanegas; p. 626 para el tocado de Beatriz de Suabia en la catedral de Burgos; p. 616, fig. II-118 para la cabeza con bonete de la techumbre de la catedral de Teruel, y fig. II-119, para la de la que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.

<http://opusincertumhispanicus.blogspot.com.es/2014/03/bonete-de-mujer.html>

⁴¹ BERNIS, Carmen, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II. Los Hombres*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979, lám. XIII, fig. 26.



Fig. 20. Sepulcro de Sueiro Gómez de Soutomaioir. Santo Domingo de Pontevedra.
Foto Carmen Manso Porto.

Los bonetes femeninos del último cuarto del siglo XV son más sencillos y carecen de la mencionada cinta. Se aprecian en repertorios dedicados al estudio de la indumentaria medieval. Entre ellos, citamos como ejemplos, la imagen de Santa Bárbara en la sillería de la catedral de León (ca. 1467)⁴². Como ha señalado Bernis, los altos tocados femeninos: cuernos, rollos y bonetes, originarios de la moda francesa, se introdujeron en España desde principios del siglo XV y se usaron hasta después de 1500. Pero fue entre 1460-1480 cuando

alcanzaron su apogeo «los altos tocados apuntados o troncocónicos». Se les denominaba «bonetes», como a los tocados masculinos y, «como ellos, consistían en una copa sin ala»⁴³. En el Tratado sobre los pecados cometidos en el vestir escrito en 1477 por fray Hernando de Talavera, prior del monasterio de Santa María de Prado de Valladolid, se hace una crítica a la variedad de tocas que usaban las mujeres y sobre los bonetes dice lo siguiente: «y lo que es peor y más defendido, que algunas ponen bonetes, sin vergüenza, en sus caras»⁴⁴. El comentario del futuro confesor de la reina Isabel la Católica sobre el bonete es significativo para abundar en que la cabeza femenina no pertenezca al cuerpo de la Virgen. En este sentido, la cruz flordelisada ornando el frente del bonete abunda en que la cabeza pudo pertenecer a la escultura de una santa y su posible ubicación en un monasterio o convento. En efecto, la cruz flordelisada fue empleada en su escudo por la Orden del Císter, la Orden de Predicadores, los caballeros de las órdenes militares de Calatrava y Alcántara. La misma cruz es la que luce el pomo de la espada del sepulcro de Sueiro Gómez de Soutomaioir en Santo Domingo de Pontevedra (fig. 20) y la que porta el Cordero en el tímpano de San Pedro de Ansemil (Silleda-Pontevedra), en la capilla gótica de los Deza, junto a una escultura sedente de la Virgen de la Leche (1341) (fig. 21). Asimismo las cruces de consagración de Santo Domingo de A Coruña, conservadas en el exterior de la iglesia y bordeando otra imagen sedente de la Virgen de la Leche, son flordelisadas⁴⁵.

⁴² Véanse en BERNIS, Carmen, *Indumentaria medieval española*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955, pp. 42, lám. 40; ID., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I. Las Mujeres*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978, p. 32-34, lám. XXXIV, fig. 72.

⁴³ BERNIS, Carmen, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I. Las Mujeres*, cit., pp. 32-34.

⁴⁴ TALAVERA, Hernando de, fray, *Tractado provechoso que demuestra cómo en el vestir y calçar comúnmente se cometen muchos pecados y aun también en el comer y el beber...*, Ms., 1477, Biblioteca del Monasterio del Escorial. Citado por BERNIS, Carmen, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I. Las Mujeres*, cit., pp. 34, 68-69.

⁴⁵ Para el sepulcro de Sueiro Gómez véase *supra* nota 25. Para la Virgen y el tímpano de Ansemil véase MANSO PORTO, Carmen, «Relieves y retablos. Imaginería», 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. 431, 432. Para la Virgen de la Leche de Santo Domingo de A Coruña, que fecho hacia 1400-1415 y relaciono con Virgen del Portal de Santo Domingo de Ribadavia y con la Virgen con el Niño de la portada de San Francisco Betanzos, véase MANSO PORTO, Carmen, *Arte gótico en Galicia*, cit., II, p. 453 y V. lám. 29 en p. 477.

La segunda cabeza femenina es de tamaño algo mayor que la primera, y algo más tosca, en la labra y en el tipo de piedra, que es de grano más grueso. Porta una cinta o tocado sobre el cabello corto. Para encajar esta cabeza al cuerpo de la Virgen fue necesario eliminar la parte saliente del velo que caía sobre el hombro derecho de la Virgen. Así, con una capa de cemento, se pudieron unir la cabeza y el cuerpo. En las fotografías de la Virgen colocada en la hornacina de la finca de Cequeril se aprecia muy bien esta reforma practicada a la pieza. El cemento permitió elevar un poco la cabeza (fig. 22).

Posiblemente, esta cabeza procede de la escultura de una santa; quizá santa Catalina de Alejandría, santa Catalina de Siena (dominica canonizada en 1461) o santa Bárbara. A la imagen de una de estas santas acaso también perteneció la primera cabeza con el bonete y la cruz flordelisada. Como veremos, dicha hipótesis se apoya en el repertorio de prototipos de la Virgen de la Leche y de la Virgen con el Niño, de pie o entronizada, conservados en Galicia. En efecto, las imágenes de la Virgen con el Niño cubren su cabeza con un velo o toca, que enmarca el rostro y cae sobre los cabellos largos, lisos u ondulados y sobre los hombros. Bajo el velo asoman los cabellos que se aprecian muy bien en la vista frontal de la imagen. Las imágenes del siglo XIV, importadas o de influencia castellana y portuguesa, ofrecen velos con marcadas ondulaciones y despegados de la cabeza. Así, la de Santa María de Bonaval en Santo Domingo de Santiago, labrada por un taller portugués relacionado con el maestro Pedro de Coimbra, entre otros⁴⁶ (fig. 23). Los modelos de Virgen con el Niño de los talleres locales gallegos ofrecen velos más ajustados a la cabeza. En muchos ejemplares, sobre el velo se ciñe una corona sencilla del mismo material (piedra de granito o caliza).



Fig. 21. San Pedro de Ansemil, (Silleda-Pontevedra), Capilla de Diego Gómez de Deza, Tímpano y Virgen de la Leche. Foto Carmen Manso Porto.

⁴⁶ Para el arte orensano véase MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*. Resumen Memoria para la obtención del Grado de Doctor, Universidad de Santiago, 1975, pp. 28-35. Para el taller de escultores, que he vinculado a talleres portugueses activos en Santiago, véase MANSO PORTO, Carmen, *Arte gótico en Galicia*, cit., I, p. 182, lám. 91; ID., «La escultura gótica y renacentista en Galicia», en Xosé Filgueira Valverde (coord.), *La escultura gallega: el centenario de Francisco Asorey*, Fundación Alfredo Brañas, Santiago de Compostela, 1991, pp. 29-54 (pp. 38-42 para la cita); ID., «Relieves y retablos. Imaginería», cit., pp. 432-437 (taller portugués en Santiago pp. 432-434); SANCHEZ AMEIJERAS, Rocío, «Rosa de rosas, flor de las flores: devociones e imágenes marianas en la Galicia de hacia 1400», en *O retablo de Belvís e a arte e a cultura do seu tempo en Galicia*, IX Memorial Filgueira Valverde, Pontevedra, Publicacións da Cátedra Filgueira Valverde, 2010, pp. 69-90 (pp. 81-82 para la cita).



Fig. 22. *Virgen de la Leche en la hornacina de la finca de Cequeril con la segunda cabeza. Detalle. Foto Carolina Núñez Sobrino.*



Fig. 23. *Imagen de Santa María de Bonaval en Santo Domingo de Santiago. Foto Carmen Manso Porto.*



Fig. 24. *Claustra Nova. Catedral de Ourense. Virgen de la Leche. Foto Carmen Manso Porto.*

5.1.2. *Tipologías y devociones de la Virgen de la Leche en Galicia*

Hacia finales del siglo XIII comenzó su actividad en la Claustra Nova de la catedral de Ourense, el primer taller gótico que llegaría a alcanzar un sello regional. Aunque se trataba de un estilo importado, se difundió rápidamente, con las peculiaridades que ofrece la talla del granito, y se impuso como uno de los principales modelos de la escultura gallega de la primera mitad del siglo XIV, resurgiendo, en focos aislados, durante la segunda mitad de la misma centuria y principios de la siguiente. El «estilo orensano», estudiado por Moralejo, a quien se debe la acuñación de este término y su primer estudio, deriva de las esculturas de la portada sur de la abadía de Saint-Denis a través de las del claustro de la catedral de Burgos. Todas ellas, de aspecto monumental, ofrecen paños acartonados, con quebraduras geométricas. Su morfología obedece a un geometrismo riguroso: las formas figurativas se reducen a triangulaciones⁴⁷. Una de las principales aportaciones de este taller orensano a la imaginería gótica gallega fue la formulación de la iconografía de la Virgen de la Leche, que se difundió por la región durante los siglos XIV y XV. Su representación, de pie con el Niño en brazos, es asimismo una «primicia absoluta en Galicia»⁴⁸. Su iconografía, mostrando el pecho derecho, que sujeta con su mano, se relaciona con la leyenda de la *lactatio* de san Bernardo de Claraval, a quien se le apareció la Virgen en sueños, le puso en la boca leche de su pecho y le otorgó el don de la elocuencia. Los monasterios cistercienses

⁴⁷ MORALEJO ÁLVAREZ, Serafin, *Escultura gótica en Galicia*, cit., pp. 28-32; MANSO PORTO, Carmen, «Arquitectura y escultura monumental: siglos XIV y XV», 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. 282-379 (pp. 282-292 para el estilo orensano).

⁴⁸ MORALEJO ÁLVAREZ, Serafin, *Escultura gótica en Galicia*, cit., p. 35.

contribuyeron a la difusión de la imagen de la Virgen de la Leche, a la que también evoca la Cantiga 422 de Alfonso X, como intercesora en el Juicio Final:

«Esta e de cómo María rogue por nos a seu Fillo eno día do Juyzio.

Estribillo:

Madre de Deus, ora
por nos teu Fill'essa ora.

.....
«E en aquel día, quand'ele for mais irado,
Fais-lle tu emente com'en ti foi enserrado.

U verá dos santos as compannas espantadas,
Móstra-ll'as tas tetas santas que ouv'el mamadas»⁴⁹.

El altorrelieve del sepulcro episcopal de la capilla mayor y una imagen conservada en la Claustro Nova, que pertenecen a la segunda fase del «estilo orensano», son los primeros ejemplares de la Virgen de la Leche salidos del taller de escultores orensanos (fig. 24). A la misma etapa corresponde la Virgen de la Leche sedente de la iglesia de Santa Salomé en Santiago (fig. 25). Algo más tardías son la Virgen de los Ojos Grandes en la catedral de Lugo, que es la más célebre como imagen devocional de todas las conservadas, y la del monasterio cisterciense de Santa María de Oseira, sedente, del segundo cuarto del siglo XIV⁵⁰ (figs. 26-27). De ellas derivan otros ejemplares de los siglos XIV y XV, de ambos prototipos: de pie y sedente.



Fig. 25. Iglesia de Santa Salomé en Santiago. Virgen de la Leche. Foto Carmen Manso Porto.



Fig. 26. Catedral de Lugo. Virgen de los Ojos Grandes. Foto Carmen Manso Porto.

⁴⁹ La cita en *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*, ed. por Walter Mettmann, Madrid, Castalia, 1989, t. III, pp. 349-351; MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, *Escultura gótica en Galicia*, cit., pp. 34-35; MANSO PORTO, Carmen, «Relieves y retablos. Imaginería», cit., pp. 431-432; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, «Las artes figurativas en los monasterios cistercienses medievales gallegos», en *Arte de Cister em Portugal*. Coordenação: Jorge Rodríguez. *Arte del Cister en Galicia y Portugal*. Coordinación: Xosé Carlos Valle Pérez, Fundação Calouste Gubelkian. Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 99-139 (p. 114 para la cita).

⁵⁰ MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, *Escultura gótica en Galicia*, cit., pp. 32, 34-35; YZQUIERDO PERRIN, Ramón, «El Museo de la catedral de Orense: Fondos medievales en piedra», *Boletín de Estudios del Seminario Fontán Sarmiento*, n.º 13, 1992, pp. 49-59 (pp. 54-55 para la cita); SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, «Las artes figurativas», cit., pp. 111, 114, 116. Para la Virgen de los Ojos Grandes véanse VÁZQUEZ SACO, Francisco, *Nuestra Señora de los Ojos Grandes Patrona de Lugo. Notas históricas*, Lugo, 1973 (2ª ed.); CHAMOSO LAMAS, Manuel, *La catedral de Lugo*, León, 1983, p. 56; CEBRIÁN FRANCO, J. J., *Guía para visitar los santuarios marianos de Galicia*, Madrid, 1989, p. 156.



Fig. 27. Iglesia de Santa María de Oseira. Virgen de la Leche. Foto Rocío Sánchez Ameijeiras.



Fig. 28. Iglesia de Amorín (Tui-Pontevedra). Virgen de la Leche. Foto Roberto Fernández Díaz.

Del tipo de **Virgen de la Leche de pie** cabe citar la Virgen la de la iglesia de Amorín (Tui-Pontevedra), de hacia el último cuarto del siglo XIV⁵¹ (fig. 28); la del frontal de madera en altorrelieve de la capilla mayor de Santa Mariña de Augasantas (Ourense), de similar cronología⁵², y la del legado Núñez Sobrino del Museo de Pontevedra, entre otras.

La importación de esculturas prestigiosas hacia los mismos años en que trabajan los talleres orensanos, contribuyó a la difusión del tipo de la **Virgen de la Leche sedente**. El ejemplar más significativo es la imagen mutilada del hospital de San Juan de Dios conservada en el Museo de Pontevedra⁵³. De ambas influencias derivan la Virgen de la Leche de la iglesia de San Pedro Fiz en Hospital de O Incio (Lugo), que perteneció a la Orden Hospitalaria de San Juan de Jerusalén; la escultura de la portada de la capilla de Diego Gómez de Deza en la iglesia parroquial de San Pedro de Ansemil (Silleda-Pontevedra), de hacia 1341, y la del ábside de la iglesia de Santo Domingo de La Coruña, de hacia el primer cuarto del siglo XV⁵⁴ (fig. 21). Asimismo es muy interesante una imagen de la Virgen de la Leche sedente que estuvo durante muchos años en una hornacina sobre la portada de una casa de mediados del siglo XVIII, con dos fachadas que daban a la fuente del Zequelo y a la calle de la Conga, en Santiago, que fue derribada hacia 1890 (fig. 29)⁵⁵. Según la tradición, sobre este solar estuvo la casa en donde nació el arzobispo Gelmírez. La imagen fue publicada por Celestino Sánchez Rivera hacia 1940, al igual que un dibujo de la casa barroca, en cuya fachada se aprecia una hornacina con arco de medio punto sobre la puerta de entrada, cobijando la escultura de la Virgen de la Leche. Según este autor, cuando se levantó la nueva casa no se hizo hornacina

⁵¹ BOUZÓN, Avelino, «La Virgen de la Leche de Amorín se descubre como pieza excepcional», *Faro de Vigo*, 26 de mayo de 2000 (con fotografía).

⁵² MANSO PORTO, Carmen, «Relieves y retablos. Imaginería», cit., pp. 421-422.

⁵³ VALLE PÉREZ, Xosé Carlos, «A arte tardogótica gallega e Portugal», en *Do tardogótico ó manierismo. Galicia e Portugal*, coord. por Xosé Carlos Valle Pérez, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Fundação Calouste Gubelkian, 1995, pp. 50-72 (p. 59 para la cita); MANSO PORTO, Carmen, «Relieves y retablos. Imaginería», cit., p. 432; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, «Las artes figurativas», cit., 1998, pp. 113-114; Id., «Virxe do Leite», en *75 Obras para 75 años. Exposición Conmemorativa da Fundación do Museo de Pontevedra*, Pontevedra, 2003, pp. 236-237 (reproducción); Id., «Rosa de rosas, flor de las flores», cit., p. 78, nota 16 apunta que podría derivar de talleres leoneses.

⁵⁴ Véase reproducción de las dos primeras en MANSO PORTO, Carmen, «Relieves y retablos. Imaginería», cit., pp. 431, 432. Para la Virgen de La Coruña véase MANSO PORTO, Carmen, *Arte gótico en Galicia*, II, pp. 453, 477.

⁵⁵ SÁNCHEZ RIVERA, C. (Diego de Muros), *Notas compostelanas. Historia. Tradiciones. Leyendas. Miscelánea*, Santiago de Compostela, Librería y Editorial sucesores de Gali, [s. a.: ca. 1940-1945], pp. 18-20.

para la imagen y su propietario la colocó en el interior, en una habitación transformada en oratorio⁵⁶ (fig. 30).

Los gestos y las posturas de la Madre y el Niño de la escultura de Santiago son muy afines a la imagen de Cequeril. Los pies desnudos del Niño de perfil al espectador; la disposición de las manos de ambos: la Madre sujetándole el muslo izquierdo y con la otra mano ofreciéndole el pecho; el Niño agarrando la muñeca derecha de la Madre mientras se alimenta, etc. La escultura compostelana se acerca al estilo del tímpano de Santa María del Camino, fechado por inscripción el 6 de abril de 1425, lo cual nos permite situar su cronología hacia ese año. Según veremos, la de Cequeril responde a otro estilo más refinado en el tratamiento de los pliegues del manto y de la túnica de la Virgen (fig. 3). Pero ambas se inspiran en el mismo modelo tipológico de procedencia orensana. En gestos y posturas, la Virgen de Cequeril también se aproxima a los tipos orensanos de pie: las Vírgenes de la catedral de Ourense y, especialmente, la Virgen de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo. Con ésta última comparte la postura del Niño agarrando a su Madre por el cuello, la mirada dirigida hacia ella, la frontalidad de la Madre observando al espectador y el gesto de ella ofreciéndole el alimento. Como veremos, son imágenes de devoción que inspiran ternura al espectador (fig. 31).

Desde el punto de vista **devocional**, las imágenes de la Virgen de la Leche tienen un doble significado en relación con su emplazamiento. Las que forman parte de un Juicio Final o un cortejo fúnebre en un sepulcro actúan como abogadas intercesoras en el Juicio del titular del enterramiento, como también se evoca en la mencionada Cantiga 422 de Alfonso X, referida a la Virgen como intercesora en el Juicio Final⁵⁷. Es el caso de la Virgen de la Leche, flanqueada por dos ángeles turiferarios y otros dos ceroferrarios, que preside el fondo del arcosolio del sepulcro del obispo desconocido en la capilla mayor de la catedral de Ourense⁵⁸. El mismo sentido se encuentra en otros espacios de los conventos mendicantes o monasterios cistercienses destinados a enterramiento de frailes, monjes, prelados o seglares, como son los claustros, en donde se permitía la



Fig. 29. Dibujo de la casa del siglo XVIII con doble fachada a la fuente del Zequelo y a la calle de la Conga. Santiago. Hornacina con la Virgen de la Leche (Sánchez Rivera, Notas compostelanas).



Fig. 30. Virgen de la Leche en la casa de la fuente del Zequelo y calle de la Conga. Santiago (Sánchez Rivera, Notas compostelanas).

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 18 y 20. Cuando él escribe, «los señores de Maristany» eran propietarios de la casa.

⁵⁷ Véase *supra* nota 49.

⁵⁸ Para el conjunto del sepulcro véase CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, «La catedral de Orense receptáculo de la memoria de la sociedad medieval», *Semata. Ciências Sociais e Humanidades*, vol. 22, 2010, pp. 391-409 (pp. 400-404 para la cita).



Fig. 31. Catedral de Lugo. Virgen de los Ojos Grandes. Detalle. Foto Carmen Manso Porto.



Fig. 32. Iglesia de Santa Salomé en Santiago. Virgen de la O con el arcángel Gabriel y Virgen de la Leche. Foto Carmen Manso Porto.

construcción de capillas funerarias y sepulcros, y las portadas de los templos, en cuya cercanía se situaba el cementerio general. Recordemos además que en los testamentos son invocados Cristo y María. Así, la Virgen de la Leche conservada en el Museo de la catedral de Ourense debió formar parte de alguna de las estancias del claustro con la misma finalidad (fig. 24). La Virgen de la Leche sedente, que se sitúa sobre la portada de acceso a la capilla funeraria de Diego Gómez de Deza -fallecido en 1341-, actúa como abogada intercesora de los titulares de la mencionada capilla (fig. 21).

En relación con la leyenda de la *lactatio* de san Bernardo y con otras tradiciones literarias se le ha dado un **sentido curativo** a la leche de la Virgen, a quien invocaba a la imagen. En las *Cantigas de Santa María* se describe la resurrección de un monje cisterciense al recibir en su boca leche de la Virgen. Por eso algunas imágenes se localizan en hospitales o templos próximos a ellos. Así, la Virgen de la Leche del Hospital de San Juan de Dios (Museo de Pontevedra); la de San Pedro Fiz en Hospital de O Incio (Lugo), cuya iglesia, fortaleza, hospedería y hospital pertenecían a la Orden Hospitalaria de San Juan de Jerusalén, que acogía a peregrinos y necesitados; y la Virgen de la portada de la iglesia de Santa María Salomé en Santiago, próxima a un hospital⁵⁹ (fig. 25).

En los conventos de las órdenes mendicantes también hubo imágenes de la Virgen de la Leche, aunque se conservan pocos ejemplares. Una de ellas es la de la iglesia de Santo Domingo de A Coruña. Como ha señalado Sánchez Ameijeiras, los frailes mendicantes, además de aumentar la devoción de los fieles con sermones expresivos, lograron que las imágenes de culto de la Virgen como madre alimentando a su hijo o como «preñada» (Vírgenes de la O) provocaran sentimientos de ternura entre los fieles. En este sentido es muy elocuente la forma de mostrar al espectador el pecho de la Virgen. La frontalidad de la Madre, atrayendo al espectador a la contemplación, se complementa con

la ansiedad del Niño hambriento que además puede volver su vista hacia el mismo espectador para compartir su alimento⁶⁰. En la portada de la iglesia de Santa Salomé encontramos ambas Vírgenes: la de la Leche y la Virgen «preñada» o también denominada

⁵⁹ MANSO PORTO, Carmen, «Relieves y retablos. Imaginería», cit., p. 432; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, «Las artes figurativas», cit., p. 114.

⁶⁰ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, «Virxe do Leite», cit., pp. 236-237; Id., «Rosa das rosas: flor das flores», cit., pp. 81-90, el epígrafe titulado: «Viendo el vientre de María: realidad y metáfora».

Virgen de la O con el arcángel Gabriel (fig. 32). Así, las imágenes producían más impacto que el texto de los sermones o en último caso ambos se complementaban.

Todas las imágenes gallegas de la Virgen de la Leche presentan la cabeza cubierta con un velo, sujeto o no con corona real, de cuyos bordes laterales asoma una larga melena con cabellos lisos u ondulados. Por eso llama la atención el bonete de la primera cabeza femenina, que supuestamente formaba parte del cuerpo de la Virgen, lo mismo que su cabello corto y liso con las puntas hacia adentro. A este respecto recordemos también la cita de fray Hernando de Talavera sobre el uso de bonetes en las mujeres⁶¹. Esta cabeza carece de velo y corona, lo cual apunta a que quizá fuese de una santa. Por eso planteo la posibilidad de una reutilización de la primera y segunda cabezas en el cuerpo de la Virgen en diferentes momentos. La primera pudo pertenecer a una imagen del mismo taller que labró el cuerpo de la Virgen porque el material de granito de ambas es idéntico. Por otro lado, el cuello de la cabeza encajado en el cuerpo de la Virgen resulta un poco corto. En esta hipótesis también abunda el fragmento de velo que se conserva pegado al hombro del cuerpo de la Virgen, ya comentado (figs. 15-17).

En conclusión, cabría plantear que la supuesta cabeza original de la escultura de la Virgen de la Leche luciese un velo similar al de las mencionadas Vírgenes. La de la Virgen con el Niño del cementerio de la iglesia de Santa María la Mayor de Iria Flavia (Padrón), con sencilla corona y toca cubriendo la melena lisa y cayendo hacia atrás sobre los hombros, podría darnos una idea de cómo sería la hipotética cabeza de la Virgen de la Leche (figs. 33-34)⁶².

5.1.3. Filiación estilística de la Virgen de la Leche y de las dos cabezas femeninas

En la segunda cabeza añadida al cuerpo de la Virgen en los años sesenta, encontramos algunos paralelos estilísticos con esculturas conservadas en el cementerio de la iglesia de Santa María la Mayor de Iria Flavia (Padrón), en particular en el rostro de la Virgen con el Niño de pie en relación afectiva, que ya he

⁶¹ Véase supra nota 44.

⁶² Esta Virgen con el Niño de pie, inédita, es una imagen afectiva que ofrece con su mano derecha un fruto al Niño y éste parece alcanzarlo con su mano izquierda mientras sujeta el Orbe con la diestra. La escultura está dañada y erosionada; al Niño le falta la cabeza y las manos de ambos están mutiladas. Responde al tipo analizado por SÁNCHEZ AMEJEIRAS, ROCÍO, «Rosa das rosas: flor das flores», cit., pp. 73-76.



Fig. 33. Cementerio de la iglesia de Santa María la Mayor de Iria Flavia (Padrón). Detalle de la Virgen con el Niño. Foto Carolina Núñez Sobrino.



Fig. 34. Cementerio de la iglesia de Santa María la Mayor de Iria Flavia (Padrón). Virgen con el Niño. Foto Carmen Manso Porto.



Fig. 35. Priorato santiaguista de San Salvador de Vilar de Donas (Lugo). Retablo de la Misa de san Gregorio y de la Lamentación sobre Cristo muerto de la capilla funeraria de los Piñeiro. Foto Carmen Manso Porto.



Fig. 36. Priorato santiaguista de San Salvador de Vilar de Donas (Lugo). Lauda sepulcral de Diego García de Ulloa. Foto Carmen Manso Porto.

comentado. Tan acusado es su parecido, que ambas parecen salidas del mismo taller de escultores (fig. 22).

Más interesante es la primera cabeza femenina en cuanto a calidad artística, expresividad y labra más minuciosa en el rostro y en el bonete que cubre su cabeza (figs. 15, 17). Muestra una barbilla ligeramente saliente, boca menuda con surco en media luna y labios perfilados, ojos redondos con las cuencas algo marcadas, aspecto vidrioso, cabeza redondeada, cabello corto con finas incisiones en los mechones y un aire sonriente que le aproxima a otras obras escultóricas localizadas en varios puntos de Galicia. Así, en el retablo de la Misa de san Gregorio y de la Lamentación sobre Cristo muerto de la capilla funeraria de los Piñeiro, en la lauda sepulcral de Diego García de Ulloa (1470) y en las esculturas exentas de san Miguel arcángel, san Bartolomé y la Virgen con el Niño, todos ellos en la capilla funeraria del priorato santiaguista de San Salvador de Vilar de Donas (Lugo) (figs. 35-37). Asimismo, en un sepulcro de la familia Ulloa conservado en el claustro de la catedral de Santiago, en algunas esculturas del mencionado cementerio de la iglesia de Santa María la Mayor de Iria Flavia (Padrón), como la de la Virgen de la O (fig. 38) y en el sepulcro del arzobispo compostelano Rodrigo de Luna, en la capilla mayor de dicha iglesia. En el sepulcro de Sueiro Gómez de Soutomaio (ca. 1480-1485) (fig. 20) y en un fragmento de un retablo de granito con el busto de santo Domingo portando la maqueta de una iglesia en el convento de Santo Domingo de Pontevedra, y en el tímpano de la iglesia de Santa María de Vigo, conservado en el Museo de Pontevedra (fig. 39). Las referidas obras responden a la actividad de los últimos talleres de calidad del gótico gallego que, en su itinerancia, dejaron su huella en varios lugares de Galicia⁶³. A ellos se pueden vincular la primera cabeza femenina y el cuerpo de la Virgen. Veamos algunos paralelos más precisos en las mencionadas obras.

Así, el rostro de la Virgen que sostiene en su regazo el Cristo muerto en el retablo de Vilar de Donas, es el más cercano a la cabeza femenina: mismo perfilado de labios, barbilla y ojos redondeados, aunque los de ésta ofrecen una línea más fina y precisa delimitando las cuencas

⁶³ Para estas obras véanse MANSO PORTO, Carmen, *Arte gótico en Galicia*, cit., I, p. 142; II, pp. 503, 513-515; ID., «Relieves y retablos. Imaginería», cit., p. 420. Para el conjunto de Vilar de Donas véanse VÁZQUEZ CASTRO, Julio, «La capilla funeraria de los Piñeiro en el priorato santiaguista de San Salvador de Vilar de Donas», *Compostellanum*, XXXVI, n.º 3-4, 1991, pp. 427-466; ID., *El arte religioso de las Órdenes Militares en la Galicia medieval: Orden de Santiago*, Universidad de Santiago de Compostela, tesis doctoral, 1999; VALLE PÉREZ, José Carlos, «Retablo», en *Galicia no tempo*, Monasterio de San Martín Pinario, Santiago, 1990, p. 250. Para el sepulcro de Sueiro Gómez, véase nota 25. Para el del arzobispo véase CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, «El sepulcro del arzobispo compostelano Don Rodrigo de Luna en Iria Flavia», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. 44, 1997, pp. 203-220.

de los ojos. La Virgen del retablo cubre su cabeza con su manto, lo mismo que una de las Marías que le acompañan. En este retablo, José de Arimatea y Nicodemus lucen sobre sus cabezas un bonete de remate semicircular y borde con vuelta (fig. 40).

En los detalles de la yacente de Sueiro Gómez de Soutomaioir hay algunas semejanzas con la cabeza de la Virgen. Cabe destacar la cruz incisa sobre el bonete de ésta y la cruz flordelisada del pomo de la espada; los surcos paralelos y precisos que delimitan los remates superior e inferior del bonete son comparables con las líneas incisas paralelas y perpendiculares que decoran la armadura del caballero en la parte del pecho (fig. 41). El mismo detallismo de líneas se aprecia en la maqueta de iglesia que porta santo Domingo de Guzmán en el fragmento de retablo, imitando las hiladas de los sillares de sus muros. En la zona superior del rostro de este santo -la que no está mutilada- se adivinan algunos rasgos parecidos con la cabeza femenina en el perfilado de la nariz y en las líneas incisas que marcan las cuencas de los ojos (fig. 42).

En el cuerpo de la Virgen y en Niño encontramos otros elementos afines con las referidas obras. La mano izquierda del Niño sujetando la muñeca de su Madre ofrece un tratamiento plástico similar al de la mano de santo Domingo que sujeta la maqueta de iglesia (fig. 22). Las manos del retablo de Vilar de Donas son menos delicadas en el diseño de los dedos. El cruce de piernas del Niño sentado sobre la palma izquierda de la Madre es muy peculiar y su postura hace que los pies se vuelvan el uno hacia el otro para casi juntarse los dedos meñiques de ambos pies. En el Cristo muerto del retablo de Vilar de Donas los pies desnudos caen lateralmente y se arquean hasta encontrarse los dedos pulgares de ambos pies. En ambos casos son gestos muy expresivos (fig. 43).

Los pliegues de la túnica y manto del cuerpo de la Virgen ofrecen rasgos característicos que también se hallan en los de la Virgen del retablo de Vilar de Donas, en el tímpano de Santa María de Vigo y también en el retablo de la Quinta Angustia con san Vicente Ferrer y san Agustín de la iglesia de San Bartolomé de Pontevedra, ubicado en las Ruinas de Santo Domingo⁶⁴ (fig. 44). Así, las arrugas que se forman en el cruce del manto y la caída de las telas organizando profundos surcos ovales en los lados y triangulares en los pies (fig. 45). La imagen de san Gregorio arrodillado oficiando la Misa, al alzar sus brazos, la capa organiza arrugas en uve paralelas y similares a las del Melchor del tímpano de Santa María de Vigo (fig. 46).



Fig. 37. Priorato santiaguista de San Salvador de Vilar de Donas (Lugo). Esculturas de san Miguel arcángel, san Bartolomé y la Virgen con el Niño. Foto Carmen Manso Porto.



Fig. 38. Cementerio de la iglesia de Santa María la Mayor de Iria Flavia (Padrón). Detalle de la Virgen de la O. Foto Carolina Núñez Sobrino.

⁶⁴ Para el retablo de la Quinta Angustia véase MANSO PORTO, Carmen, *Arte gótico en Galicia*, cit., II, pp. 501-503; Id., «Relieves y retablos. Imaginería», cit., pp. 419-420. Para su identificación como pieza de San Bartolomé véase MOURE PENA, Teresa C., «Nuevas aportaciones al estudio de la escultura gótica en Galicia. San Bartolomé 'O Vello' de Pontevedra», *El Museo de Pontevedra*, t. 55, 2001, pp. 193-222; pp. 207-208 y fig. 12 para la cita.



Fig. 39. Tímpano de la iglesia de Santa María de Vigo. Detalle de la Adoración de los Reyes. Museo de Pontevedra. Foto Carmen Manso Porto.



Fig. 40. Priorato santiaguista de San Salvador de Vilar de Donas (Lugo). Retablo de la Misa de san Gregorio y de la Lamentación sobre Cristo muerto. Detalle. Foto Carmen Manso Porto.



Fig. 41. Santo Domingo de Pontevedra. Yacente de Sueiro Gómez de Soutomaio. Detalle. Foto Carmen Manso Porto.

En conclusión, las afinidades de la primera cabeza y del cuerpo de la Virgen con todas estas obras comentadas y la proximidad de la finca de Poio con la ciudad de Pontevedra, podrían sugerir que ambas piezas tengan alguna relación con las mencionadas obras del convento de Santo Domingo, en particular con el sepulcro de Sueiro Gómez de Soutomaio y el relieve de santo Domingo con la maqueta. Incluso las referidas obras quizá pudieron pertenecer a la capilla funeraria de la familia Sotomayor, consagrada bajo la advocación de santo Tomás de Aquino⁶⁵. Aunque carecemos de pruebas documentales que lo confirmen, queda apuntado como hipótesis. Ambas piezas se podrían fechar hacia 1470-1480.

5.2. Los capiteles

Los dos capiteles dobles, historiado y vegetal, responden a una tipología muy parecida y debieron estar en el mismo emplazamiento soportando una arquería ojival. El capitel figurado es de menores dimensiones que el vegetal y apeaba sobre dos fustes de sección circular, unidos y acaso delimitados por una columnilla o moldura de bocel. El capitel vegetal, algo más voluminoso en altura y anchura, ofrece una sección con perfil trilobulado en el frente mayor, lo cual es indicativo de su apeo sobre dos fustes dobles de sección circular delimitados por otro menor de la misma sección. Como veremos, ambos capiteles seguramente proceden de un convento franciscano o dominico, de las galerías del claustro o de la arquería de ingreso a la sala capitular, que se abría en uno de los lienzos murales de una de las alas o pandas del claustro.

En Galicia se conservan pocas dependencias conventuales de las órdenes mendicantes: dominicos, dominicas, franciscanos, clarisas y terciarios franciscanos. Los claustros y las arquerías de ingreso a las salas capitulares mejor conservados pertenecen a la Orden franciscana. Los claustros de San Francisco de Ourense y Lugo y las arquerías de ingreso a las salas capitulares de San Francisco de Lugo, Viveiro y

Santiago, y Santo Domingo de Pontevedra, son los ejemplares más completos con que hoy contamos y los modelos para analizar los restos conservados en los demás conventos mendicantes gallegos y reconstruir los alzados en que estos se integrarían, especialmente

⁶⁵ Para esta capilla, la segunda del lado de la epístola de la cabecera dominicana, y su patronazgo véase MANSO PORTO, Carmen, *Arte gótico en Galicia*, cit., II, pp. 511-515.

los dominicanos⁶⁶. La fortuna histórica de algunos conventos destinados a otros usos en época moderna -el de San Francisco de Ourense albergó unas dependencias militares durante años lo mismo que el de Santa Catalina de Montefaro- y en el mejor de los casos reutilizados como museos -el de San Francisco de Lugo como Museo Provincial, el de Santo Domingo de Bonaval como Museo do Pobo Galego y las Ruinas de Santo Domingo de Pontevedra, uno de los edificios del Museo Provincial- ha permitido su buen estado de conservación, además de custodiar los restos sueltos de sus propias dependencias localizados con motivo de excavaciones y obras de rehabilitación de las diferentes estancias, al ser utilizados como material de relleno desde el siglo XVI hasta nuestros días. A este respecto cabe mencionar los hallazgos de los capiteles de Santo Domingo de Bonaval. En otros casos, la sucesiva recogida de piezas conventuales para reunir las en los Museos de las ciudades y pueblos en donde se ubicaron esos conventos ha sido muy fortuita. En efecto, desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, el Museo Provincial de Pontevedra ha ido albergando en las Ruinas de Santo Domingo piezas localizadas en obras de acondicionamiento de la ciudad y en excavaciones, al tiempo que ha ido reuniendo otras procedentes de diversos lugares de la provincia; el Museo Arqueológico e Histórico en el castillo de San Antón en A Coruña ha recuperado muchos restos de los conventos de San Francisco y Santo Domingo; el Museo das Mariñas de Betanzos ha hecho lo propio desde su fundación y hoy cuenta con un importante material franciscano reunido y estudiado por su director, el Dr. Alfredo Erias Martínez⁶⁷.

Los claustros se abren junto al costado norte de la iglesia, en el espacio rectangular que media entre



Fig. 42. Santo Domingo de Pontevedra. Relieve de santo Domingo de Guzmán sujetando la maqueta de una iglesia. Foto Carmen Manso Porto.



Fig. 43. Priorato santiaguista de San Salvador de Vilar de Donas (Lugo). Retablo. Detalle de Cristo muerto. Foto Carmen Manso Porto.

⁶⁶ Véase MANSO PORTO, Carmen, *Arte gótico en Galicia*, cit., I, p. 122; y II, figs. 237-254, 333-341, 348-349 para los conjuntos mencionados. Para el de Orense véase RIVAS FERNÁNDEZ, Juan Carlos y RIVAS SUANZES, María Luisa, «El claustro medieval del ex-convento de San Francisco de Ourense. La cuestión cronológica y su desconocido *lavatorium*», *Boletín Auriense*, XXV, 1997, pp. 159-198. Para el de Lugo, A. A. V. V., *O claustro franciscano do Museo Provincial de Lugo*, Lugo, Museo Provincial de Lugo, 2011.

⁶⁷ ERÍAS MARTÍNEZ, Alfredo, «Capiteis do destruído *moesteiro* de San Francisco e outros restos do desastre», cit., pp. 349-382, en el que también se incluyen los capiteles del claustro en propiedad de la familia Dapena de Betanzos; Id., *Iconografía de las tres iglesias góticas de Betanzos*, cit.



Fig. 44. Retablo de la *Quinta Angustia* procedente de la iglesia de San Bartolomé. Museo de Pontevedra. Foto Carmen Manso Porto.



Fig. 45. *Virgen de la Leche* en la finca de Cequeril. Detalle del cuerpo. Foto Carolina Núñez Sobrino.

la nave y el transepto. Las galerías se organizan con arquerías ojivales en varios tramos que voltean sobre cimacios y capiteles dobles con sus respectivos fustes, en los que apean basas del tipo ático decoradas con «colgantes» decorativos en sus frentes y elevadas sobre un poyo corrido. En uno de los ángulos del espacio central del patio se abría un lavatorio con arquerías y cubierta, según el modelo de San Francisco de Ourense⁶⁸ (fig. 47).

Las salas capitulares, contiguas al claustro, comunican con sus galerías este o norte por medio de una sencilla portada ojival con chambrana o varias arquerías -la central con acceso al interior-, con capiteles y fustes dobles, elevados por basamentos áticos, asentados sobre un poyo corrido similar al de las galerías del claustro. La primera tipología se localiza en Santo Domingo de Tui⁶⁹. La segunda en San Francisco de Lugo y Viveiro, Santa Catalina de Montefaro, y en los soportes sueltos -dobles capiteles, fustes y basas- de San Francisco de Pontevedra, siendo similar a la tipología de las galerías de los claustros franciscanos de Ourense y Lugo (fig. 48). Parece probable que en el claustro de Ourense (ca. 1325-1350) se encuentre el origen de esta organización claustral mendicante, con dobles fustes y capiteles, y que a los talleres orensanos se deba su difusión por los demás conventos gallegos. A juzgar por los fragmentos conservados, el claustro de Santo Domingo de Tui debió construirse por artífices de filiación orensana hacia 1330-1350. Hay también indicios de que la misma tipología fuese empleada, en fechas algo más avanzadas, en los claustros de San Francisco y Santo Domingo de Pontevedra, Santo Domingo de A Coruña y Lugo, y San Francisco de Betanzos (fig. 49). Entre los precedentes mendicantes hispanos para la organización del alzado de las galerías del claustro orensano, cabe citar la galería porticada de San Francisco de Palencia. De la pervivencia de esta tipología en los claustros mendicantes del XV tenemos testimonio en el franciscano de Lugo y en el dominicano de Santa María la Real de Nieva (Segovia)⁷⁰.

A comienzos del siglo XV se implanta una nueva tipología en las arquerías de ingreso al capítulo de Santo Domingo de Pontevedra y San Francisco de Santiago. Ambas presentan cinco arcos ojivales -el central de acceso al interior-, capiteles con fustes triples y basamentos poligonales. La tracería, con sendos arquillos trilobulados y óculo central, sin mainel, es muy parecida a la que emplean los talleres de escultura funeraria de la

⁶⁸ RIVAS FERNÁNDEZ, Juan Carlos y RIVAS SUANZES, María Luisa, «El claustro medieval del ex-convento de San Francisco de Ourense» cit., pp. 177-198.

⁶⁹ MANSO PORTO, Carmen, *Arte gótico en Galicia*, cit., I, p. 350 para la de Santo Domingo de Tui.

⁷⁰ *Ibid.*, I, p. 350, III, lám. 37; II, figs. 237-238, 243-248, 333-336, 338-341.



Fig. 46. Tímpano de la Adoración de los Reyes. Iglesia de Santa María de Vigo. Museo de Pontevedra. Melchor y Gaspar adorando al Niño. Foto Carmen Manso Porto.



Fig. 47. Claustro de San Francisco de Ourense. Foto Carmen Manso Porto.

diócesis de Santiago en las yacijas, particularmente en las de la capilla mayor de Bonaval⁷¹.

En el capitel historiado se representan dos escenas independientes con seres híbridos que se completan, una y otra, en la mitad de las caras menores contiguas. En la primera vemos dos parejas de dragones simétricos de pie, con las patas frontales, que se contraponen y se vuelven hacia los ángulos del equino para morder un tallo vuelto abultado. Sus largas colas se vuelven hacia el centro de la parte inferior del equino. Ambas colas se unen a partir de una bola para formar una especie de tallo central, que florece con tres hojas simétricas muy carnosas y frontales y se vuelven hacia fuera en la parte superior para formar otro tallo menor en forma de palmeta; éste organiza tres grupos de hojas con similar simetría. Los dos remates laterales parecen los de las colas de los respectivos dragones (fig. 50). Hacia las caras menores del capitel se disponen sendos dragones mordiendo del mismo tallo angular y formando otro eje de simetría con los dragones de la cara mayor del capitel (figs. 51-52). La escena contigua de ambos lados menores se une a la de la otra cara mayor del capitel pareado: se aprecia el cuerpo de sendos leones apoyados sobre sus cuatro pezuñas



Fig. 48. San Francisco de Viveiro. Arquería de ingreso a la sala capitular. Foto Carmen Manso Porto.



Fig. 49. Claustro de San Francisco de Lugo. Foto Carmen Manso Porto.

⁷¹ Para esta nueva organización del ingreso al capítulo véase MANSO PORTO, Carmen, *Arte gótico en Galicia*, cit., I, p. 122; II, p. 506, figs. 249-254.



Fig. 50. Capitel figurado en la finca de Cequeril. Foto Carmen Manso Porto.



Fig. 51. Capitel figurado en la finca de Cequeril. Foto Alfredo Erias Martínez.



Fig. 52. Capitel figurado en la finca de Cequeril. Foto Carolina Núñez Sobrino.



Fig. 53. Capitel figurado en la finca de Cequeril. Foto Alfredo Erias Martínez.



Fig. 54. Capitel figurado en la finca de Cequeril. Foto Alfredo Erias Martínez.



Fig. 55. Capitel figurado en la finca de Cequeril. Foto Carolina Núñez Sobrino.

con la melena marcada en forma de pequeñas bolas salientes. Sus largas colas, como las de los dragones, se prolongan por el cuerpo formando una línea ondulante que remata por detrás de sus respectivas cabezas con tallo vuelto. En el lado izquierdo se aprecia el otro león (figs. 53-55). En la cara mayor del capitel ambos leones dirigen su mirada amenazante con las bocas abiertas enseñando los dientes, a una cabeza de lobo, de aspecto demoníaco, que surge del remate superior de un tallo simétrico en el eje central (fig. 56). La presencia de este ser demoníaco entre dos leones que le muestran sus dientes, parece aludir a la defensa contra las tentaciones y el pecado. En las dos escenas del capitel se combinan la intencionalidad moralizante, con alusiones a las tentaciones y al pecado de los fieles, con la propiamente estética, al decorar los vacíos del capitel con tallos carnosos y perfectamente dibujados en torno al eje central de la cesta. Los motivos vegetales sirven para completar el fondo de la cesta de los capiteles y tienden a la simetría.

Este tipo de cabezas de lobo, de aspecto demoníaco, se localizan en otros capiteles de los conventos mendicantes gallegos y en iglesias parroquiales: en San Francisco de Ourense, en la portada principal de Santa María do Azougue en Betanzos, etc⁷². Leones similares también se encuentran en capiteles de otros claustros. Así en unos capiteles de

⁷² Para la iconografía de los capiteles de las iglesias medievales de Betanzos véase ERÍAS MARTÍNEZ, Alfredo, *Iconografía de las tres iglesias góticas de Betanzos*, cit.



Fig. 56. Capitel figurado en la finca de Cequeril. Foto Carmen Manso Porto.



Fig. 57. Capitel figurado propiedad de la familia Dapena Betanzos. Foto Alfredo Erias Martínez.



Fig. 58. Capitel angular. Primera capilla absidal del evangelio de Santo Domingo de Pontevedra. Foto Carmen Manso Porto.



Fig. 59. Capitel figurado propiedad de una familia de Tui. Foto Carmen Manso Porto.



Fig. 60. Alzado de las arquerías de la sala capitular de San Francisco de Pontevedra. Ruinas de Santo Domingo. Museo de Pontevedra. Foto Carmen Manso Porto.



Fig. 61. Capitel vegetal en la finca de Cequeril. Foto Carolina Núñez Sobrino.

los claustros de Santo Domingo de Tui y de San Francisco de Betanzos (fig. 57)⁷³. Se inspiran en modelos orensanos y mateanos. Cabe mencionar el capitel del último pilar de la nave norte de la catedral de Santiago, que figura una lucha de leones y dragones⁷⁴. Los dragones afrontados mordiendo hojas son también frecuentes en los repertorios de los capiteles mendicantes. Así, uno angular en la primera capilla absidal del evangelio de Santo Domingo de Pontevedra, en el que además hay paralelos estilísticos con nuestro capitel, y los del claustro de Santo Domingo de Tui, en los que se inspira, en la organización simétrica de los animales en torno a un eje central que suele ser el remate de sus colas rameadas; en el caso de Tui se incorporan cabezas humanas en el centro y en las esquinas, que son mordidas por los dragones (figs. 58-59).

La escena del capitel en su conjunto responde al tipo iconográfico de asuntos fantásticos en los que predominan seres híbridos con cuerpos de dragón, cabezas humanas o de monstruos y colas rameadas y entrelazadas, rodeados de abundante vegetación. En

⁷³ Para el de Tui véase MANSO PORTO, Carmen, *Arte gótico en Galicia*, cit., II. p. 692, fig. 336. Para el de Betanzos, labrado por un taller de calidad inferior, véase ERIAS MARTÍNEZ, Alfredo, «Capiteis do destruído *moesteiro* de San Francisco e outros restos do desastre», cit., p. 361, figs. 29-30.

⁷⁴ Véase BERNÁRDEZ, Carlos L. y MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, *Bestiario en pedra. Animais fabulosos na arte medieval galega*, Vigo, Nigra Trea, 2004, p. 95, fig. 34.

ellos se puede adivinar una simbología religiosa o intencionalidad moralizante, en especial si se hallan articulados junto a los ciclos religiosos o profanos. Las alusiones al pecado parecen reconocerse en las escenas de lucha de estos con hombres u otros animales. Es además frecuente que entre los monstruos se intercalen cabezas o figuras humanas con las manos alzadas en actitud indefensa.

En muchos capiteles de los claustros, salas capitulares y capiteles de las capillas de las iglesias mendicantes encontramos numerosas escenas de este tipo tomadas de la literatura de los *exempla*. Los frailes dominicos y franciscanos los usaron como colecciones de relatos para preparar sus sermones dirigidos a las multitudes. En estas predicaciones hablaban de proverbios, refranes, fábulas, bestiarios, propiedades de los animales y de las plantas, vicios, virtudes, vida cotidiana, vidas de santos, historia sagrada, etc.⁷⁵. Las imágenes representadas en los capiteles de las iglesias y de las dependencias conventuales fueron elaboradas para instruir a los fieles y a los frailes.

Desde el punto de vista estilístico, el capitel que analizamos está labrado por un taller vinculado a la tradición orensana, que trabajó en las dependencias conventuales de San Francisco y Santo Domingo hacia 1360-1380: en el claustro de Santo Domingo y en el alzado de las arquerías de la sala capitular de San Francisco⁷⁶ (fig. 60). Posiblemente perteneció al alzado del claustro franciscano. Los capiteles de ingreso a la sala capitular franciscana ofrecen una tipología similar a los capiteles del claustro dominicano de Tui: en la parte central de la cara mayor, que delimita los dobles capiteles, se identifica una moldura vertical moldurada con filete y nacela que es prolongación de la misma moldura que delimita los fustes pareados que soportan las arquerías (figs. 59-60). Dicha moldura no se encuentra en el capitel figurado, con lo cual cabe apuntar su posible procedencia del claustro franciscano.

El capitel vegetal soportaba un fuste triple en las caras mayores. Sobre éstas se labraron tres grupos de largos tallos y otros dos en las caras menores (figs. 61-63). En una de éstas se aprecian mutilaciones importantes producidas por el impacto de una posible caída desde cierta altura. Presenta largas hojas lisas con remate picudos y cintas con hojas rizadas, semejantes a las hojas de vid, abombadas en perfil y remates vueltos: cuatro en las caras mayores y dos en las menores. Se asemejan a un triple capitel entrego conservado en Santo Domingo de Santiago⁷⁷. En Santo Domingo de Pontevedra se localiza otro triple capitel procedente de este convento o del franciscano con remates de hojas similares⁷⁸ (fig. 64). El tipo de vegetales es muy frecuente en repertorios mendicantes de los siglos XIV y de la primera mitad del XV. Los tallos finos y con poco resalte derivan de formas del arte cisterciense y se encuentra también en algunas iglesias mendicantes: en Santo Domingo de Ribadavia y en un capitel entrego de la capilla mayor de Santo Domingo de Pontevedra, entre otros ejemplos.

⁷⁵ Véase PRAT FERRER, Juan José «Los *exempla* medievales. Una etapa escrita entre dos oralidades», *Oppidum*, nº 3, Universidad SEK, Segovia, 2007, pp. 165-188 (con bibliografía). Algunos ejemplos mendicantes gallegos en SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, «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, en especial pp. 340-343.

⁷⁶ Para la cronología y estilo de estas obras, MANSO PORTO, Carmen, *Arte gótico en Galicia*, cit., II, pp. 504-507, 553-555, en el estudio de Santo Domingo de Pontevedra con referencias a algunas piezas franciscanas.

⁷⁷ *Ibid.*, I, pp. 171, 228 y I, lám. 71.

⁷⁸ *Ibid.*, II, pp. 505-506, 554 (VI, lám. 61).



Fig. 62. Capitel vegetal en la finca de Cequeril. Detalle. Foto Carmen Manso Porto.

Fig. 63. Capitel vegetal en la finca de Cequeril. Detalle de la parte dañada. Foto Carmen Manso Porto.

Fig. 64. Triple capitel vegetal procedente de Santo Domingo o San Francisco de Pontevedra. Ruinas de Santo Domingo. Museo de de Pontevedra. Foto Carmen Manso Porto.

De las arquerías de los claustros y salas capitulares del siglo XIV de Santo Domingo y San Francisco de Pontevedra se guardan muchos fragmentos sueltos: capiteles, fustes, basamentos, restos de arquerías, etc. Como en ambos debieron trabajar los mismos talleres resulta complicado identificar a cuál de los dos conventos pertenecieron muchos de ellos, porque la Sociedad Arqueológica fue depositando en las Ruinas de Santo Domingo las piezas sueltas que se fueron recuperando a lo largo de los años⁷⁹. Así, de San Francisco son los cuatro capiteles agrupados de la primitiva fuente y cuatro juegos completos del ingreso a la sala capitular: cimacios, dobles capiteles con fustes y basas⁸⁰ (fig. 60). Parece que de este convento se recuperaron más capiteles que del dominicano. Todo ello apunta a que los referidos capiteles el figurado y el vegetal, que podemos fechar hacia 1360-1380, procedan seguramente del mismo convento franciscano.

6. CONCLUSIÓN

Con este generoso legado de la colección Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza, el Museo de Pontevedra aumenta sus fondos de arte gótico y los investigadores y visitantes pueden contemplar estas tres piezas en su esplendor, después de haber pasado por el laboratorio de restauración. Su primer propietario tuvo la suerte de que sus herederos fuesen sensibles y pensaran que los museos sin duda son los mejores lugares para su custodia y perpetuación. Sucesivas generaciones podrán contemplar y estudiar estas piezas en su nuevo emplazamiento.

El arte gótico gallego es rico, variado y peculiar en relación con el de otras regiones peninsulares. La dureza de su material, el granito, supuso un gran esfuerzo para los canteros que lo labraron. Su mérito radica en su adaptación a la limitación de esa dureza, que no permite hacer grandes calados en la piedra, ni labores minuciosas en su superficie. Los talleres góticos gallegos fueron conscientes de estas desventajas pero también sabían de la perpetuidad de este material. Pese a todo, fueron capaces de labrar retablos de granito en altorrelieve, capiteles, esculturas monumentales y exentas. Entre los últimos grandes talleres del gótico gallego destaca un equipo de canteros itinerantes que trabajaron en

⁷⁹ MANSO PORTO, Carmen, *Arte gótico en Galicia*, cit., II, pp. 504-507; «Sumario de la Sección Lapidar del Museo de Pontevedra», *El Museo de Pontevedra*, I, 1948, pp. 190-207.

⁸⁰ «Sumario de la Sección Lapidar», cit., n.º 2176 y 2177, p. 200.

Vilar de Donas, en el sepulcro de Sueiro Gómez de Soutomaioir, en varios sepulcros de eclesiásticos y nobles de la diócesis de Santiago, en el tímpano de Santa María de Vigo, entre otras obras conservadas. La cabeza de la Virgen de la Leche debe a estos talleres del último tercio del siglo XV sus más expresivos rasgos: sonrisa boba, boca menuda y ojos expresivos. El cuerpo de la Virgen se inspira en el prototipo de la Virgen de la Leche formado en los talleres orensanos: las Vírgenes de la catedral de Ourense, la de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo y la del monasterio de Oseira. Su estilo se relaciona con los mencionados talleres de escultura del último tercio del siglo XV. Por su parte, los capiteles -vegetal y figurado- se vinculan a la tradición del arte orensano, representada en varios claustros de las órdenes mendicantes: San Francisco de Betanzos, santo Domingo de Tui y San Francisco y santo Domingo de Pontevedra. A estos dos últimos claustros pontevedreses demolidos, quizás al de san Francisco, de los que conservamos un conjunto de capiteles sueltos y otras piezas de su alzado, pudieron pertenecer ambos capiteles.

Ángel Núñez Sobrino me obsequió con un ejemplar del catálogo de la exposición: *Casto Sampedro. Arqueoloxía e Memoria. 75 aniversario do seu pasamento*, con esta generosa dedicatoria, que agradezco:

«A Carmen Manso Porto, quien ha sabido hacer del Gótico arqueología, memoria, investigación rigurosa, pero sobre todo *actualidad e interés, así como conocimiento*. Con la amistad de Ángel Núñez Sobrino. Vigo, 27-XII-2012».

Me corresponde terminar con unas palabras de gratitud hacia él. Con sus trabajos y su entusiasmo ha contribuido al conocimiento de los eruditos, arqueólogos, dibujantes, escultores e historiadores de la ciudad de Pontevedra de finales del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, a los que tanto debemos por su empeño y desvelos en la recuperación y salvación de yacimientos arqueológicos, edificios religiosos y civiles que estaban en peligro debido al desarrollo industrial y a la expansión de los cascos urbanos. Todos ellos, con sus dibujos, notas y fotografías, contribuyeron a conservar la memoria de muchas obras de arte y a recuperar otras que se habían perdido. A todos ellos mi reconocimiento por su esfuerzo.

Gracias a la generosidad de D.^a María Jesús Sobrino Lorenzo-Ruza y de sus hijos, este legado de la colección Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza cierra un emotivo encuentro en el Museo de Pontevedra de piezas góticas, recuperadas por la Sociedad Arqueológica de Pontevedra a finales del siglo XIX y comienzos del XX, con la escultura de la Virgen de la Leche y los dos capiteles.

