

Centrando los márgenes: una aproximación estilística a la escultura marginal de la Catedral de Ourense (1174-1218)

Centring the margins: a stylistic approach to the marginal sculptures of Ourense Cathedral (1174-1218)

Diego FERNÁNDEZ NÚÑEZ

Universidade de Vigo

ORCID: 0009-0003-3894-4373/dfernandeznz@gmail.com

DOI: 10.18002/da.i23.8369

Recibido: 2/V/2024

Aceptado: 26/VI/2024

RESUMEN: En el exterior de los muros medievales de la Catedral de Ourense que han llegado hasta la actualidad -parte del proyecto original del templo (1157-1248)- se despliegan una serie de cornisas abundantemente esculpidas. La riqueza decorativa de estos aleros, desde lo geométrico hasta lo antropomorfo, permite un análisis estilístico de la escultura en relación con otros ejemplos de la catedral y de fábricas relacionadas con ella. En este artículo se centrará la atención sobre las cornisas en el período 1174-1218: momento en el que se establece su disposición modélica y destinada a un éxito prolongado y en el que la escultura auriense participa del complicado e interesante contexto del románico tardío hispano.

Palabras clave: Ourense, catedral, románico, escultura, marginal, Compostela, Ávila, 1200, cornisa, Mateo.

ABSTRACT: On the exterior of the medieval walls of Ourense Cathedral that have survived to the present day -from the original project of the temple (1157-1248)- we can see a series of abundantly sculpted cornices. The decorative richness of these cornices, from geometric to anthropomorphic images, allows a stylistic analysis of the sculpture in relation to other examples of the cathedral and to related buildings. This article will focus on the cornices in the period 1174-1218: a time when their model appearance was established and destined for prolonged success, and when Ourense sculpture participated in the complicated and interesting period of the late Hispanic Romanesque.

Keywords: Ourense, cathedral, Romanesque, sculpture, marginal, Compostela, Ávila, 1200, cornice, Mateo.

«NO ERA UNA CATEDRAL CUAJADA EN EL GESTO PRIMARIO DE UNA EXPRESIÓN UNÁNIME»¹

Estas palabras de Eduardo Blanco Amor ilustran una de las dificultades a superar para el estudio de la catedral medieval de

Ourense: esta es solo una de las muchas expresiones que encierra la iglesia dedicada a San Martiño. Alrededor del proyecto inicial (1157-1248)², a veces ocultándolo, a veces re-

¹ Eduardo Blanco Amor, *La catedral y el niño* (Barcelona: Libros del Asteroide, 2018).

² José Manuel Pita Andrade, *La construcción de la catedral de Orense* (Santiago de Compostela: Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos, 1954), 38. Esta afirmación conecta con otro interesante punto en la investigación sobre el templo auriense: la cronología de su construcción.

emplazándolo³, se encuentra un gesto múltiple, una suma de distintos momentos artísticos materializados en construcciones que permiten formar la imagen que hoy se ve.

Su aspecto responde a una evolución marcada en esencia por lo anterior, con dos factores principales: la magnitud del proyecto inicial y los distintos avatares de capacidad de financiación y sensibilidad artístico-estilística que la sede fue recorriendo. Cuando se mira con atención el templo es posible ver la gran envergadura que ya en un origen hubo de poseer. En el tamaño y la calidad que revela el trazo de las estructuras medievales conservadas no se lee una sede periférica o subsidiaria, en la sombra de proyectos «mayores»⁴.

Contra las fechas presentadas por J. M. Pita Andrade (1157-1169), surgen autores que tienden a retrasar estos años: Leopoldo Torres Balbás, "Recensión de la obra La construcción de la Catedral de Orense de Pita Andrade, J.M.", *Archivo Español de Arte*, nº XXVII (1954), 341-342; José Carlos Valle Pérez, *La arquitectura cisterciense en Galicia* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982), 120 y ss; José Carlos Valle Pérez, "Las cornisas sobre arquitos en la arquitectura románica del noroeste de la Península Ibérica", *Compostellanum: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, 29, nº 3-4 (1984), 303-6. Estas interpretaciones, curiosamente, coinciden con lo apuntado en un primer momento por el arcediano M. Sánchez Arteaga, acercando el arranque de la fábrica a los años ochenta del siglo XII, durante la prelación de Alfonso (1174-1213): Manuel Sánchez Arteaga, *Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense* (Orense: "La Región", 1916), 14-18. J. M. Pita Andrade volverá a reafirmarse en su postura en fechas posteriores: José Manuel Pita Andrade, "La Catedral de Orense en la encrucijada del arte protogótico (1988)", en *Textos inéditos y dispersos del profesor Pita Andrade in memoriam* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2010), 393-394.

3 En orden cronológico, la cabecera románica quedaría ocultada y alterada por el añadido de un deambulatorio en el siglo XVII, la construcción de una sacristía a mediados del mismo siglo y sus ampliaciones hasta el XVIII, el agrandamiento de la capilla del Santo Cristo a finales del siglo XVII y el cierre final del conjunto con un muro bajo. Para comprender el proceso evolutivo de la fábrica de la catedral pueden consultarse: Ramón Yzquierdo Perrín, José Hervella Vázquez y Miguel Ángel González García, *La Catedral de Orense* (León: Edilexa, 1993); José Manuel García Iglesias, coord., *La Catedral de Orense* (Laracha: Xuntanza Editorial, 1997).

4 La tradición de considerar al proyecto medieval

Para entender esto es necesario acercarse a la situación del núcleo ourensano en el momento que nos interesa. Durante los siglos XII y XIII, la mitra auriense recibe de manos de Alfonso VII (1126-1157), Fernando II (1157-1188) y Alfonso IX (1188-1230) una serie de donaciones⁵ que hacen que el coto de la ciudad y sus rentas crezcan de forma exponencial y todavía el territorio continúe creciendo durante el reinado unificado de Fernando III (1230-1252)⁶. Ya sea por afinidades personales de los obispos con los monarcas⁷ o como estrategia para asegurarse la lealtad de las sedes fronterizas frente al nuevo reino portugués⁸, estas concesiones marcan un esplendor clave para entender la construcción de una catedral de las dimensiones y características de la ourensana. Un templo con cinco ábsides⁹ escalonados y ane-

ourensano, a todos los niveles, como un núcleo artístico completamente sometido a la tutela compostelana impide en muchas ocasiones descubrir características relevantes sobre el conjunto. Es algo que alcanza un ejemplo perfecto en el Pórtico del Paraíso, donde la bibliografía reciente ya ha mencionado el problema de limitarse a este tipo de planteamientos: Natalia Conde Cid, "La catedral de Orense como imagen del paraíso en la Edad Media: arquitectura, cultura visual y espacio para la penitencia" (Tesis doctoral, Santiago de Compostela, 2016), 1.

5 Para un estudio sobre estas dotaciones regias, consúltese: Miguel Ángel Fernández Casal, "Relaciones de poder Monarquía-Iglesia en la época medieval: las concesiones regias de cotos a la catedral de Orense (s. XII-XIII)", *Miniús*, nº IV (1995), 71-88.

6 Francisco José Pérez Rodríguez, "La diócesis de Orense: de la reforma gregoriana al Concilio de Trento (Siglos XII-XVI)", en *Historia de las diócesis españolas, Vol. 15: Iglesias de Lugo, Mondoñedo-Ferrol y Orense*, coord. por José García Oro (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002), 453-454.

7 Pérez Rodríguez, "La diócesis...", 406.

8 Rocío Sánchez Ameijeiras, "La escultura románica de la catedral de Orense: de la creatividad experimental a la interpretación anacrónica", en *Ourense: Enciclopedia del románico en Galicia*, dir. por José María Pérez González y coord. por José Carlos Valle Pérez (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico), 603.

9 Otros ejemplos de cabeceras con cinco ábsides en el románico tardío hispano son las catedrales de Lleida

xos¹⁰ y un transepto de dimensiones monumentales que podría considerarse como un nuevo paso o una sofisticación de un modelo de gran catedral románica del norte hispano, inaugurado hacia 1100 con ejemplos como los de Lugo¹¹ o Pamplona¹².

y Tarragona [Gerardo Boto Varela (coord.), *La catedral de Tarragona. arquitectura, discursos visuales y liturgia (1150-1350)* (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2022)] o la iglesia de Santa María del Azogue. Un caso de particular interés es el de la iglesia románica de Santo Domingo de Silos, donde la disposición planimétrica de estos ábsides es prácticamente igual al caso ourensano: Isidro Bango Torviso, "Catedral de San Martín", en *Ourense: Enciclopedia del románico en Galicia*, dir. por José María Pérez González y coord. por José Carlos Valle Pérez (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico), 591.

10 La existencia de estos cinco ábsides, de los que actualmente solo se conserva el central, se ve respaldada por estudios como el de Carrero Santamaría a partir de las transcripciones de E. Leirós del *Liber Aniversariorum*: Eladio Leirós Fernández, "El Libro de los Aniversarios de la Catedral de Orense", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, n° XIII (1941), 21–35. A partir de la relación de ciertas tumbas, dispuestas a los pies de la cabecera original y entre las capillas –de las que se nombran las advocaciones–, se traza el número de los ábsides y su disposición. A fin de resumir lo expuesto por E. Carrero, la apariencia original constaría de cinco hemisiclos en la cabecera, encontrándose los dos más exteriores (norte y sur) separados de los cuerpos centrales, en los brazos del transepto. Menciona, este autor, además, la posible existencia de altares intercapilla: Eduardo Carrero Santamaría, "De la Catedral medieval de Ourense y sus inmediaciones: nuevas hipótesis sobre viejas teorías", *Porta da Aira: revista de historia del arte ourensano*, n° 9 (2002), 16.

11 Para la problemática de datación en la reconstrucción del templo lucense, con referencias documentales claras a partir de 1129, pero características estilísticas que podrían sugerir una fecha más temprana dentro de este siglo XII: Manuel Antonio Castiñeiras González, "Verso Santiago? la scultura romanica da Jaca a Compostella", en *Medioevo: L'Europa delle cattedrali: Atti del Convegno internazionale di studi*, coord. por Carlo Quintavalle (Parma: 2007), 392, nota 12.

12 Para interesantes y actualizadas reflexiones sobre el tema y representaciones de la planta de la desaparecida catedral románica pamplonesa consúltese: Javier Miguel Martínez de Aguirre, "El Maestro Esteban en Pamplona: ¿arquitecto y urbanista?", *Ad Limina*, n° 6 (2015), 67–97. También: Javier Martínez de Aguirre, "Catedral de Santa María", en *Navarra: enciclopedia del*

A lo anterior se suma un contexto histórico-artístico bien conocido en el arte medieval gallego y europeo. La cercanía temporal y geográfica del proyecto de la Catedral de Santiago de Compostela, que entonces concluía bajo la batuta del célebre Maestro Mateo (1168-1188/1211)¹³, el «renacer» y la multiplicación de propuestas que experimentó el románico hispano en la segunda mitad del siglo XII¹⁴ y la disponibilidad de bien formados y prestigiosos talleres de distinta procedencia, entre otros factores, permitieron al enriquecido cabildo ourensano aspirar a una grandeza que en épocas posteriores le resultará trabajoso mantener.

A las dimensiones y riqueza de este proyecto se une un cuidado programa decorativo, que se extiende desde el interior a las portadas y que de ahí se empeña en abarcar lugares menos visibles y marginales como las cornisas de los tejados -densamente pobladas de figuraciones de todo tipo-. La cali-

Románico en Navarra, coord. por José Manuel Rodríguez Montañés y dir. por Miguel Ángel García Guinea y José María Pérez González (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico), 1038–1061.

13 Para completos estudios sobre esta campaña de la Catedral de Santiago y sus problemáticas: Ramón Yzquierdo Perrín, "El maestro Mateo y la terminación de la catedral románica de Santiago", en *Los Caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura*, coord. por María del Carmen Lacarra Ducau (Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2005), 253–284; Manuel Antonio Castiñeiras González, "El Maestro Mateo o la unidad de las artes", en *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, coord. por Pedro Luis Huerta Huerta (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2010), 187–233; Francisco Prado Vilar, ed., *El Pórtico de la Gloria. Arquitectura, materia y visión* (Madrid: Fundación General de la Universidad Complutense, 2021); VV. AA., *La restauración del Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago de Compostela: documentación, estudios y conservación* (Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones, 2021).

14 Xavier Barral i Altet, "What Is So-Called Late Romanesque Sculpture?", en *Emerging Naturalism: Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*, ed. por Gerardo Boto Varela, Marta Serrano Coll y John McNeill (Turnhout: Brepols Publishers NV, 2020), 25.

dad y variedad estilística de estas esculturas, lo diferentes y similares que son a otras piezas del templo, permiten trazar, además, un retrato estilístico que enriquece y complementa a la historiografía existente para estas fechas en otras zonas del edificio.

Las partes de la catedral sobre las que se colocan las cornisas que albergan las esculturas que interesan a este estudio -los muros exteriores del presbiterio, el transepto y los primeros tramos de la nave central- estarían rematadas para el año 1213¹⁵. De entre las distintas épocas en las que se engloba la escultura de los aleros, aquí me centraré en el período 1174-1218, desde el arranque de la prelación de Alfonso hasta el inicio de la de Lorenzo¹⁶. Esto para enfocar la atención en un momento clave del desarrollo del arte ourensano, dentro del complejo cruce de caminos que es el románico tardío hispano en los umbrales del 1200. Se dejará fuera del análisis, en este sentido, la escultura de los primeros tramos de la nave central por ser más tardía y netamente disímil en lo estilístico y, además, por situarse sobre estructuras que pertenecen a una campaña constructiva posterior¹⁷.

Pese al interés que representa el conjunto escultórico y las implicaciones que se han insinuado previamente, la situación actual en la investigación dista de ser la ideal y no existen estudios específicos sobre la escultura de las cornisas exteriores de la catedral ourensana¹⁸.

¹⁵ Pita Andrade, *La construcción...*, 38.

¹⁶ Benito Fernández Alonso, *El pontificado gallego su origen y vicisitudes; seguido de una crónica de los obispos de Orense* (Ourense: Imprenta de "El Derecho", 1897), 245-54. Enrique Flórez, *España sagrada: Theatro Geographico-Historico de la Iglesia de España: Tomo XVII, de La Santa Iglesia de Orense* (Madrid: En la oficina de Antonio Marín, 1763), 92-99.

¹⁷ Pita Andrade, *La construcción...*, 91-96. En este sentido, la fecha de 1218 como momento en el que ya se estaría trabajando sobre otras partes de la catedral y como límite orientativo para la realización de las esculturas que aquí se discutirán.

¹⁸ Con un estudio que consiste en la aparición de

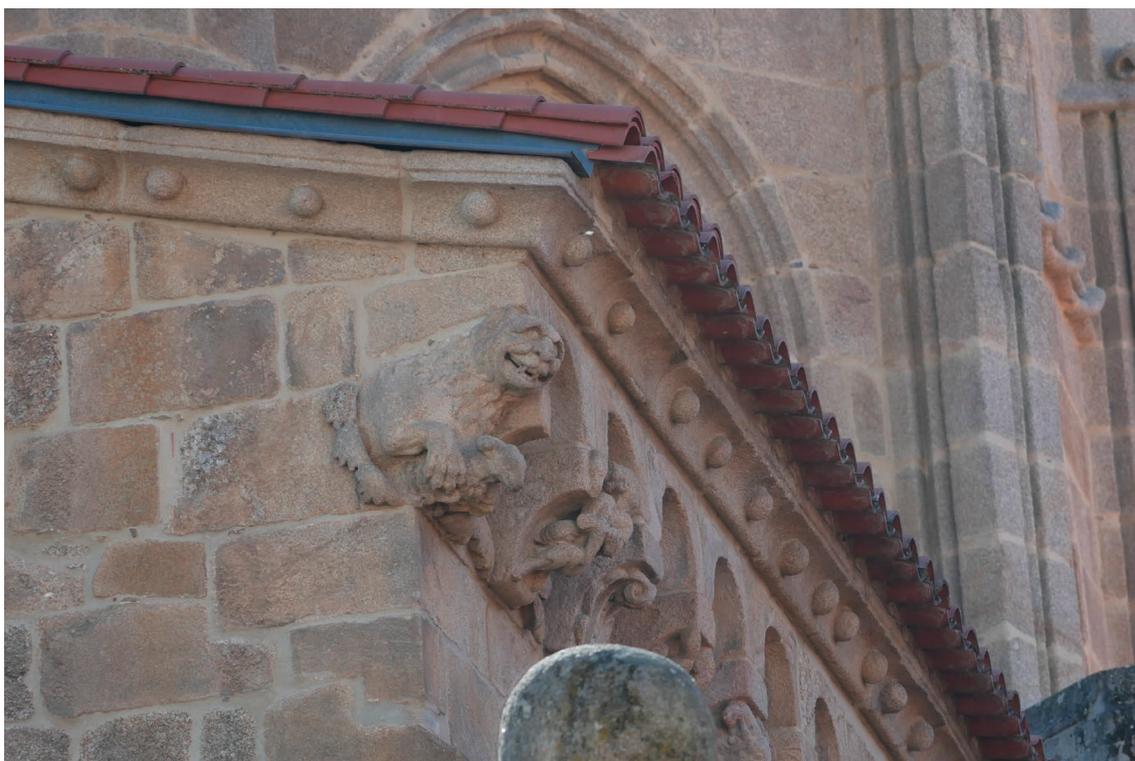
Aquí pretendo contribuir a subsanar ese vacío historiográfico, aportando una serie de propuestas de carácter estilístico para una comprensión de las esculturas y su evolución en su propio espacio y no colateralmente. Busco afinar los principales estilos y tendencias presentes en las cornisas¹⁹. Para ello el estudio se ayudará de un enfoque comparativo en el que las piezas de los aleros se contrastarán y pondrán en relación con otros ejemplos en la catedral y en fábricas y proyectos relacionados con ella.

EL SOPORTE DE LA ESCULTURA. LA CORNISA OURENSANA: PRECEDENTES, MODELOS Y CONSAGRACIÓN DE UNA TIPOLOGÍA

Para comprender bien las esculturas y su evolución es necesario examinar antes el elemento que les da soporte y permite que existan. En Ourense, las cornisas muestran una unidad y homogeneidad llamativas,

esta escultura de forma tangencial en trabajos dedicados a otros particulares del templo, no existe ninguna monografía, o, cuanto menos, ningún estudio riguroso que se concentre de forma específica en ellas y en sus problemáticas consustanciales y especiales. Ejemplos de esta realidad serían los fragmentos que se le dedica a esta «escultura marginal» en obras relativamente recientes sobre el templo como: Yzquierdo Perrín, Hervella Vázquez, y González García, *La Catedral...*; García Iglesias, *La Catedral...*; Bango Torviso, "Catedral..", 597-602. Incluso J. C. Valle Pérez, en un artículo centrado en la tipología de estas cornisas, se limita a breves comentarios en un apartado estilístico, destacando la influencia compostelana: Valle Pérez, "Las cornisas...", 315-317. Si bien se muestran como valiosos y de interés, son insuficientes para una comprensión en todas sus características y no se separan significativamente de lo que ya abordó Pita Andrade al mencionar y describir estas esculturas sobre canecillos, metopas e intradosos hace ya casi tres cuartos de siglo en: Pita Andrade, *La construcción...*

¹⁹ Pretendo aquí, en esencia, comenzar a esclarecer los estilos más representativos que se encuentran sobre los aleros de la Catedral de Ourense. En este sentido, no se trata de un trabajo de análisis extensivo y total de todas las imágenes que en estos espacios aparecen, tarea que estoy llevando a cabo dentro de mi programa de tesis doctoral *Centro y periferia en la escultura de la Catedral de Ourense: iconografía, estilo y percepción*, bajo la dirección del doctor Victoriano Nodar Fernández.



▪ Fig. 1. Vista parcial de las cornisas del hastial y el muro norte del presbiterio, Catedral de Ourense. 2024. Fotografía del autor.

prácticamente inalterable a lo largo de todo el presbiterio, las fachadas del crucero y los primeros tramos de la nave central -espacios construidos bajo el obispo Alfonso (1174-1213)²⁰. Pero dentro de la armonía existe una excepción. La homogeneidad se ve desbaratada por el ejemplo del ábside, anterior al resto de la cabecera²¹ y que asoma tímido sobre la girola y los añadidos posmedievales ya descritos²².

La que se ve en el ábside es una cornisa compositivamente sencilla, pero de gran complejidad teórica por las implicaciones

²⁰ Pita Andrade, *La construcción...*, 80-82.

²¹ El complejo origen de la cornisa del ábside y una disparidad en su datación por los distintos autores no han impedido ver esta mayor antigüedad: Valle Pérez, "Las cornisas...", 305; Pita Andrade, *La construcción...*, 39-47; Ramón Yzquierdo Perrín, "La catedral medieval", en *La Catedral de Orense*, por Ramón Yzquierdo Perrín, Miguel Ángel González García y José Hervella Vázquez (León: Edilesa, 1993), 11.

²² Ver nota 3.

que tiene²³. Si se asciende unos pasos por la pendiente que continúa al este de la Catedral de San Martiño y que finaliza en la cima de Montealegre, se descubre la parte superior del hemiciclo central -el único de los originales conservado²⁴-. El alero que lo corona está formado por una suma de moldura convexa y nacela²⁵ y se sustenta en una sucesión de arquitos ciegos de notable volumen apo-

²³ La disparidad de opiniones reflejada en la nota 21 y las incertidumbres que todavía hoy se ciernen sobre la cronología de este ábside, clave para fechar la propia catedral, piden, a mi parecer, un nuevo trabajo de revisión.

²⁴ Ver nota 10.

²⁵ Previo a las restauraciones protagonizadas por Francisco Pons-Sorolla a mediados del siglo pasado, se conservaba únicamente una pequeña parte de estas molduras de la cornisa: Pita Andrade, *La construcción...*, 43; Belén María Castro Fernández, *O redescubrimiento do Camiño de Santiago por Francisco Pons-Sorolla* (Santiago de Compostela: S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2010), 344.

yados en canecillos decorados por motivos geométricos.

Por este carácter geométrico, alejado de la figuración y desconectado estilísticamente -bajo mi punto de vista- del resto de la escultura de las cornisas, los ejemplos absidiales no serán incluidos en este estudio²⁶.

La cornisa de arquitos que aquí interesa es, como se ha adelantado, la que se extiende desde el presbiterio hasta los primeros tramos de la nave central y que alcanza en Ourense y en su área de influencia una entidad, solidez y popularidad que me llevan a poder llamarla con justicia «cornisa ourensana». Pero antes considero provechoso detenerme en un ejemplo que le es contemporáneo²⁷ y que podemos ver en el hastial del presbiterio (Fig. 1). No es todavía la cornisa ourensana en su desarrollo completo, pero sí que exhibe alguno de sus componentes aislados. Consta, en una sencillez que denota cierta madurez compositiva, de un perfil en nacela sin la moldura que en cambio sí tiene el alero del ábside. En el interior de la nacela discurren unas bolas distribuidas de forma rítmica y prácticamente idénticas a las que se verán a partir de los muros laterales del presbiterio. Son en realidad un recurso que no se limita ni a este espacio ni a este templo y que puede ejemplificar la importancia que tienen estos aleros como herramienta para identificar el arte de la catedral y de edificaciones que con ella se relacionan²⁸.

²⁶ Para una visión de conjunto sobre los problemas consustanciales a estas cornisas: Valle Pérez, "Las cornisas...", 291-353.

²⁷ Pese a las complicadas características de estos aleros, existe un cierto consenso a partir de las cornisas del presbiterio, que coincide en datarlas durante la prelación de Alfonso: Valle Pérez, "Las cornisas...", 305; Pita Andrade, *La construcción...*, 50-53.

²⁸ La misma disposición de bolitas que se ve en la concavidad de la nacela del hastial se puede contemplar en otros lugares del templo: arista de los lóbulos de la portada sur, interior de la moldura del rosetón oriental.

Es una característica, la de animar las molduras cóncavas con bolas, que señaló ya Serafín Moralejo para este taller activo en la Catedral de Ourense: Serafín Moralejo Álvarez, *Iconografía gallega de David y Sa-*

Las mismas bolas que se ven en el hastial las encontramos en el alero septentrional²⁹ del presbiterio, que muestra una disposición destinada al éxito a lo largo de los muros exteriores de la obra. A la nacela con bolas se le añade una estructura de arquitos sobre canecillos que recuerda a la del ábside, pero mucho más densamente decorada -además de en los canes, en metopas e intradoses de los arcos-

Para empezar a comprender este nuevo tipo de cornisa de la catedral es necesario, por otra parte, esclarecer de dónde procede y con qué corrientes artísticas se enlaza. Sucede aquí lo mismo que para el resto de la catedral durante la campaña constructiva asociada al obispo Alfonso: como magníficamente resumió J. M. Pita Andrade, Ourense fue a su vez lugar de paso y de asiento de maestros que anudaron lazos entre Compos-

lomón (Santiago de Compostela, 2004), 12. Además, y con ejemplos equiparables en edificaciones conectadas con el arte abulense como Santa María Magdalena de Zamora -en su portada sur y prácticamente idéntico al caso de Ourense- o la propia basílica de San Vicente de Ávila -en microarquitecturas en capiteles de la puerta occidental-, es un recurso que desde la catedral auriense viaja a otras fábricas sobre las que influye. Me interesa resaltar el antiguo Pazo Episcopal ourensano y las arquerías que se conservan de su pabellón principal, que han sido fechadas durante el episcopado de Diego Velasco (1100-1132): Jesús Ferro Couselo, "Guía Abreviada Del Museo Arqueológico y de Bellas Artes de Ourense", *Boletín Auriense*, nº IV (1974), 5; Xulio Rodríguez González, "Museo Arqueológico Provincial de Ourense: Pasado, Presente y Futuro", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, nº 35 Extra (2017), 1588. La presencia en él de estas bolas y de vegetación muy afín a la de las cornisas catedralicias, sin embargo, hace forzoso fechar esta parte durante un momento cercano a 1174-1218. En mi opinión, esto viene a confirmar las sospechas que, con otros argumentos, ya mostró E. Carrero Santamaría: Eduardo Carrero Santamaría, *Las catedrales de Galicia durante la Edad Media* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2005), 249.

²⁹ El sur está prácticamente arrasado, probablemente por mor de los tejadillos que durante época moderna poblaron el templo y que se ven en fotografías de la obra de Sánchez Arteaga, anteriores a las restauraciones que los eliminaron (ver nota 25). Para una fotografía de la cabecera en este momento previo: Sánchez Arteaga, *Apuntes...*, 87.

tela y Ávila³⁰. Encuadrados principalmente estos artistas en los proyectos de la tercera campaña de la Catedral de Santiago de Compostela y la segunda de la basílica de San Vicente de Ávila, dos de los *chantiers* más activos e influyentes de la segunda mitad del siglo XII en la Península³¹, lo verdaderamente complejo llega a la hora de determinar en qué grado llegaron.

Para la disposición de las cornisas y su organización decorativa el modelo más ajustado se ha reconocido, desde J. C. Valle Pérez, en los aleros de la fachada meridional de San Vicente de Ávila y en el caso vicentino podemos observar una disposición asimilable a la de la cornisa ourensana: arquitos de medio punto de aristas vivas, tallados en un bloque pétreo único y montados sobre canchillos y con el intradós y las metopas profusamente decorados³². La relación entre los dos edificios, por otra parte, ya se ha resaltado en suficientes ocasiones³³ y tendremos que entenderla como fruto de una realidad en la que los contactos de Galicia con Ávila eran mucho más fluidos de lo que la distancia geográfica podría llevar a sospechar³⁴.

³⁰ Pita Andrade, "La Catedral de Ourense en la encrucijada...", 406.

³¹ Para Compostela ver nota 13. En el caso de Ávila y San Vicente: Daniel Rico Camps, *El Románico de San Vicente de Ávila (Estructuras, Imágenes, Funciones)* (Murcia: Nausicaä, 2002). María Margarita Vila da Vila, *Ávila románica: talleres escultóricos de filiación hispano-languedociana* (Ávila: Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1999).

³² Valle Pérez, "Las cornisas...", 305-306. Pese a la condición restaurada de la cornisa vicentina, la comparación es válida por el carácter indiscretamente violetiano (propio de la escuela de E. Viollet-le-Duc) de las obras y por ejemplos originales expuestos en el Museo Provincial de Ávila: José Luis Gutiérrez Robledo, "Ávila", en *Todo el románico de Ávila* (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2019), 162.

³³ Relación que se evidencia en la arquitectura y escultura de los templos: Pita Andrade, *La construcción...*, 78-79; Pita Andrade, "La Catedral de Ourense en la encrucijada...", 397-398; Valle Pérez, "Las cornisas...", 313 y ss.; Rico Camps, *El románico...*, 172 y ss.

³⁴ Durante el período que aquí nos ocupa la dióce-

En relación con el arte compostelano de este momento, las coincidencias de la catedral auriense con la sede arzobispal no son menores o menos evidentes³⁵ y se rastrean además en la factura de las esculturas y en sus rasgos estilísticos. En la forma y la organización decorativa de las cornisas que nos ocupan, sin embargo, debemos anteponer a Ourense en la introducción del modelo³⁶. Y digo introducción porque efectivamente se trata de un tipo de cornisa que, desde un más que probable origen inicial francés³⁷,

sis de Ávila era sufragánea de la metrópolis eclesiástica de Santiago de Compostela: José García Oro, "Las diócesis de Compostela en el régimen de cristiandad (1100-1550)", en *Historia de las diócesis españolas*, vol. 14, coord. José García Oro (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002), 43. Ourense, que en este momento era sufragánea de Braga, recibía una comprensible influencia político-eclesiástica de Compostela: José Carlos Fernández Otero, José González, y Miguel Ángel González García, *Apuntes para el inventario del mobiliario litúrgico de la diócesis de Orense* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1984), 26.

³⁵ Pita Andrade, *La construcción...*, 37 y ss.; Pita Andrade, "La Catedral de Ourense en la encrucijada", 400-401; Valle Pérez, "Las cornisas...", 306.

³⁶ Los ejemplos compostelanos que se podrían esgrimir para anteponerse se consideran como posteriores por situarse en la antigua fachada occidental, reemplazada hoy por la barroca y que para 1188, se cree ampliamente en el estado actual de la cuestión, no estaría rematada: Serafín Moralejo Álvarez, "Notas para unha revisión da obra de K. J. Conant", en *Arquitectura románica da Catedral de Santiago de Compostela*, Kenneth John Conant (Santiago de Compostela: Colexio de Arquitectos de Galicia, 1983), 112-14; Castiñeiras González, "El Maestro Mateo o la unidad...", 197-204; Ramón Yzquierdo Peiró, "Recuperando la fachada occidental de la catedral: investigación, conservación, hallazgos, enigmas e interrogantes", en *La restauración del Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago de Compostela: documentación, estudios y conservación* (Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones, 2021), 270-76.

³⁷ Para J. C. Valle Pérez estas cornisas encontrarían explicación en la combinación de un modelo borgoñón con elementos propios del Poitou: Valle Pérez, "Las cornisas...", 318. Las conexiones de Ávila con Borgoña -en arquitectura y escultura- en este momento han sido apuntadas tanto por la investigación francesa como hispana: Élie Lambert, *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII* (Madrid: Cátedra, 1977), 31. Daniel Rico

llega a centros como Ávila y Ourense y rompe para el noroeste con la primacía de otro tipo -con canecillo, pero sin arquitos- y que en proyectos como las fachadas de Platerías y *Francigena* de la Catedral de Santiago de Compostela alcanzó su máximo desarrollo compositivo y ornamental³⁸.

Pero: ¿qué tiene de especial esta cornisa con respecto a la que se observa en Ávila y qué la hace merecedora del título de cornisa ourensana? En primer lugar, una consistencia a lo largo de los muros exteriores de la catedral y un respeto por el modelo aún en momentos estilísticos y cronologías distantes que no se ve en la basílica martirial abulense³⁹.

También, como ya se ha adelantado, el impacto que alcanzó en calidad de inspiradora para otras cornisas en tierras ourensanas e incluso más allá y siempre con formas y ejecución fieles al modelo⁴⁰.

Camps, "Los maestros de Carrión de los Condes y San Vicente de Ávila", en *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, coord. por Pedro Luis Huerta Huerta (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2010), 134-36. Esta relación con Borgoña, vía Ávila, también es aplicable a Ourense.

38 Podría decirse que la primacía de esta modélica cornisa de tradición hispano-languedociana, con paradigmas en Saint-Sernin de Toulouse o Jaca, del entorno 1100, se ve reemplazada en muchas obras del noroeste ibérico por un nuevo referente hispano-borgoñón. Para bibliografía sobre este arte del 1100: Manuel Antonio Castiñeiras González, "La Porta Francigena: una encrucijada en el nacimiento del gran portal románico", *Anales de historia del arte*, nº Extra 2 (2011), 93-122; Quitterie Cazes y Daniel Cazes, *Saint-Sernin de Toulouse : de Saturnin au Chef-d'oeuvre de l'art Roman* (Toulouse: Editions Odyssée, 2008); Isidro Bango Torviso, *Catedral de Jaca. Un edificio del siglo XI* (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2020).

39 Como muestra que el único ejemplo ejecutado en este estilo, de los conservados, sea el de la fachada meridional de la nave central.

40 José Manuel Pita Andrade, "Notas sobre el románico popular de Galicia", *Cuadernos de estudios gallegos*, nº 72-74 (1969), 82. Sirvan como ejemplos escogidos y no exhaustivos de este éxito casos como los de las iglesias de Xunqueira de Ambía, Santo Eusebio da Peroxa o San Pedro de Ramirás.

Para finalizar, las modificaciones sobre lo estilístico y el repertorio de imágenes de sus esculturas que supuso el arte relacionado con los talleres mateanos activos en Galicia a finales del siglo XII⁴¹ y que entró a formar parte del modelo que luego triunfó y se difundió a otras fábricas.

UN ESTILO DE ESTILOS: PRINCIPALES CENTROS DE INFLUENCIA Y FORMACIÓN DE UN LENGUAJE OURENSANO (1174-1218)

Reconocida esta relación con San Vicente de Ávila y Santiago de Compostela durante la prelación de Alfonso (1174-1213), resta ver las conexiones sobre el particular que nos interesa: la escultura del templo y concretamente la de sus cornisas exteriores. Las bisagras cronológicas en el título de este punto (1174-1218), que no coinciden con el episcopado mencionado, se han escogido así para cerrar el periodo estilístico con el inicio del obispado de Lorenzo (1218-1248) y el comienzo de una campaña constructiva diferente⁴².

Para los tiempos del obispo Alfonso hay que hablar de la construcción de las siguientes estructuras rematadas por aleros con escultura: presbiterio, fachadas este y oeste del transepto y primeros tramos de la nave central⁴³. Esto incluye, además, las portadas del crucero, en las que se estaría trabajando durante estos años. De la coincidencia temporal, además de afinidades estilísticas, se han servido distintos autores para ligar la actividad de los talleres de las fachadas norte y sur con las esculturas de las cornisas exteriores⁴⁴. Nunca se ha establecido una «geografía de estilos» específica, sin embargo, y se ha tendido a primar, casi en un sentido que

41 Ramón Yzquierdo Perrín, "El arte protogótico", 138-39.

42 Pita Andrade, *La construcción...*, 91-96.

43 Pita Andrade, *La construcción...*, 50-90.

44 Pita Andrade, *La construcción...*, 77; Valle Pérez, "Las cornisas...", 305-306; Bango Torviso, "Catedral...", 598.



▪ Fig. 2. Esculturas del muro norte del presbiterio (arriba) y de los aleros sudorientales del transepto (abajo), Catedral de Ourense. 2021. Fotografías del autor.

no admite alternativa, al arte conectado con Mateo sobre la concepción y el modelado de las esculturas de estos arquiteos⁴⁵.

A la hora de establecer diferentes autorías sobre los muros exteriores del templo, y, especialmente, por la homogeneidad del taller que aquí está trabajando, se recurrirá a una diferenciación por «modos escultóricos», con arreglo a la propuesta desarrollada por Esther Lozano López en su monografía sobre la portada de Santo Domingo de Soria. Hay en estas estructuras hasta ahora mencionadas, en esencia y como se verá, dos tendencias artísticas y dos formas bien diferenciadas de entender la decoración de la arquitectura. Pero, además, en el seno de cada una de estas dos tradiciones existen divergencias más sutiles en las que se pueden apreciar modos escultóricos diferentes.

⁴⁵ Incluso J.C. Valle Pérez, pese a indicar la importancia de Ávila para el modelo de cornisas, se inclina hacia Compostela -salvo excepciones sobre todo vegetales- para explicar el estilo de las figuras: Valle Pérez, "Las cornisas...", 315-317.

Estas formas de esculpir, a su vez, no son impermeables entre sí y veremos casos en los que se confunden e hibridan hasta formar una bien lograda armonía estilística. Descartando, en resumen, la posibilidad de darle un nombre personal y una «biografía» a estas esculturas aurienses, se buscarán las similitudes y los rasgos comunes que poseen entre ellas, con otros ejemplos de la catedral y con otras fábricas. Todo ello para identificar las principales formas de esculpir, y que no siempre coinciden con el número total de artistas participantes en un proyecto⁴⁶.

Dicho esto, puedo comprender a la perfección a J.M. Pita Andrade cuando relaciona el arte del que conoce como Maestro de la Portada Sur con las cornisas de presbiterio y fachada oriental del crucero⁴⁷. Las características de estas obras que M. Gómez-Moreno

⁴⁶ Esther Lozano López, "La portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico" (tesis doctoral, Rovira i Virgili, 2007), 615.

⁴⁷ Pita Andrade, *La construcción...*, 77.



▪ Fig. 3. Detalle de las esculturas de la arquivolta interior de la portada sur de la Catedral de Ourense. 2024. Fotografías del autor.

llegó a asimilar con el propio Mateo por su calidad y solidez compositiva⁴⁸ se dejan sentir con fuerza en distintas esculturas que protagonizan estos espacios (Fig. 2). Si se miran ejemplos de los canecillos del presbiterio, se aprecia una forma de modelar cabellos y ropajes muy cercana o asimilable a la que exhiben varias figuras de la fachada meridional, de sólidas y bien respaldadas conexiones con el arte mateano⁴⁹ (Fig. 3). Lo mismo acontece para la mitad sur de la fachada oriental del transepto. Cabezas tendentes a la esfera o a formas compactas y robustas y la recreación en bucles u ondas de gran volumetría son algunos de los factores que apuntan hacia ejemplos dependientes del taller de Mateo en Compostela⁵⁰ y que conectan a estas es-

culturas con los personajes de la arquivolta interior de la portada meridional ourensana.

Revelan sus rastros varios ejemplos de gran calidad situados en el muro norte del presbiterio. Su presencia se vuelve clara en el cuidadosamente trabajado y volumétrico león que agarra a un cordero y que emerge de la esquina este de estas cornisas, en dos cabezas, una barbada y la otra lampiña, o en la testa de un carnero, todas piezas sobre canecillos. Se puede percibir, además de los rasgos generales de la tendencia, un gusto por la búsqueda de realismo, que, sin embargo, no afecta a toda la figura por igual. Esto, ya señalado por Serafín Moralejo para el arte relacionado con Mateo⁵¹, se ve en el caso del león en el esforzado detallismo y relieve que se le concede a la cabeza y a las garras y que contrasta con la planitud del resto del cuerpo, completamente pegada al muro y dependiente de él. Para el caso de las cabezas humanas o en la del carnero, este tipo de detalles -véase ahora el peinado de la figura barbada, el pelaje del carnero o el ropaje resumido en un cuello de semicírculos del rostro lampiño- no consiguen impedir que aparezcan casi como máscaras pétreas engarzadas en los canecillos. Lo mismo sucede, a este nivel, con los personajes de la rosca inferior de la portada sur, donde unos finos rostros y cabellos consi-

⁴⁸ Pita Andrade, *La construcción...*, 67.

⁴⁹ Si bien resulta complicado adjudicarle un modelo concreto del que derivar a esta escultura ourensana -en parte, también, por sus características específicas-, es innegable la conexión, ya desde el propio esquema organizativo (cómo se ordenan los elementos) de las puertas del transepto y que se puede ver en múltiples portadas derivadas del arte de los talleres de Mateo. Para ejemplos de esto: Yzquierdo Perrín, "El arte protogótico...", 136-249.

⁵⁰ Dentro de la complejidad polifónica que representa el conocido como arte mateano, de muchos artífices y variantes (ver nota 13), pienso para Ourense en ejemplos cercanos -no idénticos o asimilables- a la escultura de los personajes del arco lateral izquierdo del Pórtico de la Gloria: Pita Andrade, *La construcción...*, 70; Moralejo Álvarez, *Iconografía gallega...*, 14.

⁵¹ Moralejo Álvarez, "Escultura gótica en Galicia (1200-1350)" (Tesis doctoral, Santiago de Compostela, 1975), 12-14.



- Fig. 4. Detalle de las estatuas-columna de las portadas occidental de San Vicente de Ávila (centro) y norte de la Catedral de Ourense (izquierda y derecha). 1998 y 2024. Daniel Rico Camps (imagen central) y Diego Fernández Núñez (izquierda y derecha).

guen que la escultura destaque sobre la arquitectura, pero no la independizan en volumen y entidad de ella⁵². La misma ejecución, con idénticas características, se percibe en rostros del alero sudoriental del transepto.

Un primer modo escultórico que se puede diferenciar en las cornisas se incluiría, por lo tanto, dentro de la tendencia mateana antes descrita y se relacionaría con el que J. M. Pita Andrade denominó Maestro de la Portada Sur. Por sus características, podría dar en llamarse modo de los bucles mateanos. Al mismo tiempo, y es algo en lo que sería de interés profundizar en futuras investigaciones, este arte mateano de Ourense no encuentra modelos a los que asimilarse plena y absolutamente en Compostela y, dentro de las características y estilemas que denuncian la influencia, a veces se nos aparece más como el posible fruto de un conocimiento directo de la obra de Mateo y sus modelos sin que necesariamente haya sucedido una participación en ella.

No obstante, no puedo coincidir con J. M. Pita Andrade a la hora de concederle una dependencia o proximidad estilística común a las anteriores esculturas y a muchas de las presentes en la mitad septentrional de la fachada oriental del transepto. Basta con

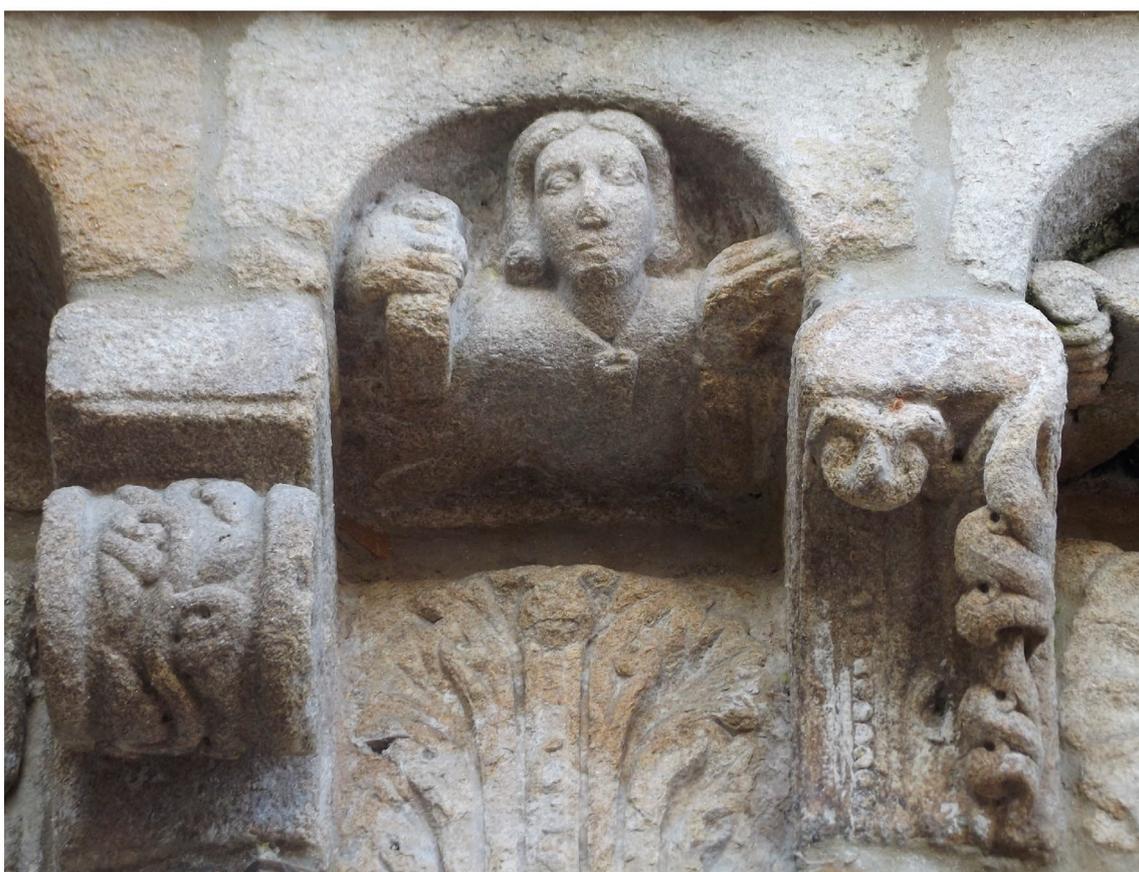
⁵² Es suficiente con mirar sus pies, pegados a la base de la vegetación de donde emergen en una forzada posición sedente.

contemplar algunas cabezas o torsos de este cuerpo de cornisas para darse cuenta de que pertenecen a una raíz estilística de base distinta. Y esto no solo en lo que a rasgos y formas de esculpir se refiere, sino también a la propia colocación y relación que las figuras guardan con la arquitectura que las alberga. Estas esculturas recuerdan más a ejemplos del proyecto original que hoy encontramos todavía en la parcialmente reconstruida entrada septentrional de la Catedral de San Martiño⁵³: las estatuas-columna de la portada norte de Ourense, que han sido relacionadas por autores como J. C. Valle Pérez y D. Rico Camps con las presentes en la fachada occidental de San Vicente de Ávila⁵⁴ (Fig. 4).

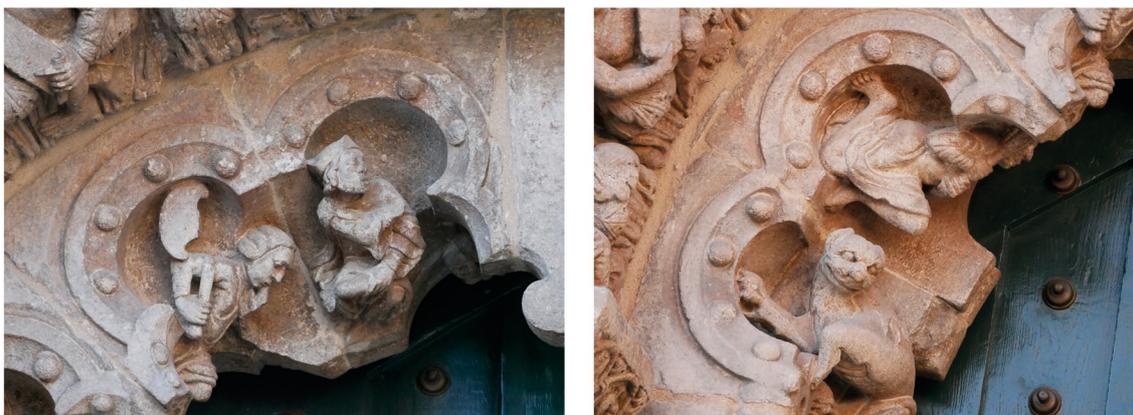
Además, a mi entender, una diferencia similar en planteamientos y manera de esculpir se encuentra entre las figuras del intradós de la portada sur y los personajes con cartela identificados como mateanos que dominan la rosca inferior de la misma puerta.

⁵³ La fachada norte fue enormemente dañada a finales del siglo XV en el contexto de enfrentamientos nobiliarios que tuvieron a la fortificada catedral como escenario. Para un completo estudio sobre las pérdidas causadas por la contienda y las restauraciones posteriores: Julio Vázquez Castro, "Las obras góticas de la Catedral de Orense", *Porta da Aira: revista de historia del arte orensano*, nº 6 (1994), 37–95.

⁵⁴ Valle Pérez, "Las cornisas...", 213; Rico Camps, *El románico...*, 174 y ss.



▪ Fig. 5. Esculturas en los aleros nororientales del transepto de la Catedral de Ourense. 2021. Fotografías del autor.



▪ Fig. 6. Detalle de las esculturas del intradós lobulado de la portada sur, Catedral de Ourense. 2024. Fotografía del autor.

Una diferencia de la que no se ha hablado hasta la fecha y que ayuda también a identificar y situar la otra gran tendencia de este proyecto escultórico ourensano.

Para llevar a cabo esta comparación y determinar la presencia de escultores abulenses sobre las cornisas ourensanas, tomaremos en cuenta los propios aleros, las estatuas-columna de la fachada septentrional y los personajes representados sobre el intradós polilobulado de la portada sur.

Para esta segunda tendencia escultórica, dependiente de Ávila, habrá que apoyarse, como se ha adelantado, en las reconocidas similitudes estilísticas existentes entre las estatuas-columna de Ávila y Ourense y que D. Rico Camps incluye en un grupo o tendencia de los «paños contenidos»: además de por las similitudes en el tratamiento de los paños, por la tranquilidad y abstracción del rostro, el uso de suaves claroscuros o parecidos en la composición de su anatomía⁵⁵.

Para las cornisas de la mitad norte de la fachada oriental del transepto interesan en especial los rostros de la estatuaria de las

columnas de Ourense-Ávila. Si se comparan los rasgos de los personajes de este alero (Fig. 5) con ejemplos avileses se ve, casi de una forma que M. Schapiro denominaría terciaria⁵⁶, que el tipo facial se les asemeja mucho más exactamente que lo que lo haría con cualquiera de las variantes que ha producido el arte de Mateo y sus derivados. Rostros de una mayor estilización, más estrechos y tendentes a lo alargado, con un canon menos compacto, cuellos de mayor longitud, un trabajo del cabello más rectilíneo, un diseño de los ojos a todas luces diferente al mateano son solo algunos de los rasgos que caracterizan las caras de las estatuas-columna ourensanas y de las esculturas de estas cornisas. Estas coincidencias, por otra parte, se ven de forma clara si se comparan los mencionados rostros con el de la estatua-columna situada a la izquierda de la portada norte y que, a todas luces, está ejecutada en un modo escultórico diferente a su compañera.

Si pensamos ahora en los torsos, la forma de representarlos dentro de esta tendencia toma un sendero bifurcado, pero de sendas paralelas. Se puede observar en figuras de cuerpo entero en canecillos de este alero

⁵⁵ Este grupo en el interior a su vez de la compleja corriente hispano-borgoñona de finales del siglo XII que el autor denomina como «de los paños mojados», Rico Camps, *El románico...*, 174 y ss., -en alusión al seminal artículo de Serafín Moralejo sobre esta problemática: Serafín Moralejo Álvarez, "Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII", *Cuadernos de estudios gallegos*, nº 86 (1973), 294-310.

⁵⁶ Aquí Schapiro llama la atención sobre algo, a mi parecer, esencial: por mucho que se avance en el conocimiento de los estilos, «in practice one has been unable to do without the vague language of qualities in describing styles»: Meyer Schapiro, "Style", en *Anthropology Today: An Encyclopedic Inventory*, coord. por Alfred Kroeber (Chicago: University of Chicago Press, 1953), 289.



▪ Fig. 7. Detalle de la escultura del tejazoz sobre la portada occidental de San Vicente de Ávila. 1998. Daniel Rico Camps.

nororiental una forma de ocupar el espacio más cercana a lo que Serafín Moralejo describió como «habitar la arquitectura», y mucho más libre con respecto a la construcción que las, siguiendo palabras del mismo autor, esculturas-placa o «figuras-sillar» asociadas con el arte de Mateo⁵⁷.

Si se fija la vista ahora sobre la postura que adquiere por ejemplo el joven que sujeta un bastón en uno de los canecillos se ve que se dispone en un modo muy similar al que se puede observar en las esculturas del intradós lobulado de la portada sur (Fig. 6). Más que aprovechar una apertura en el muro o emerger de una teatral vegetación, estos cuerpos se apoyan en el sentido más literal y orgánico sobre la arquitectura, como si se pudieran mover por ella. En esto y en las propias posturas contorsionadas recuerdan en alto grado a las del tejazoz de arquitos de la portada occidental de San Vicente de Ávila⁵⁸ (Fig. 7), mucho más que a cualquier otro ejemplo escultórico de la catedral orensense⁵⁹.

Reconociendo con D. Rico Camps la necesidad de una naturaleza prolongada para la intervención del taller tardorrománico sobre la basílica de San Vicente -intervención que acontecería desde una fecha cercana a 1160 y se prolongaría durante por lo menos dos décadas-, el planteamiento que el autor propone sobre un abandono del maestro de obras o de parte del taller hacia la década de

Reconociendo con D. Rico Camps la necesidad de una naturaleza prolongada para la intervención del taller tardorrománico sobre la basílica de San Vicente -intervención que acontecería desde una fecha cercana a 1160 y se prolongaría durante por lo menos dos décadas-, el planteamiento que el autor propone sobre un abandono del maestro de obras o de parte del taller hacia la década de

⁵⁸ Hay que tener en cuenta, además, que diferencias de detalle entre las esculturas de Ourense-Ávila pueden deberse al distinto tipo de piedra a esculpir y su dureza: arenisca en Ávila y granito en Ourense.

⁵⁹ La identificación de estas esculturas de la portada sur con Ávila se vería reforzada por la peculiaridad de la moldura sobre la que se esculpen, que rompe con la organización «clásica mateana» que sí mantienen el resto de rosas (ver nota 49) y que se evidencia en la colocación de bolas en su concavidad -motivo que no se repite en ninguna otra de las portadas derivadas de Mateo, a excepción, claro, de las relacionadas con la Catedral de Ourense-.

⁵⁷ Serafín Moralejo Álvarez, "Escultura gótica...", 18-22; Moralejo Álvarez, *Iconografía gallega...*, 12.

1180⁶⁰ se adapta a la perfección a las características del proyecto ourensano. Y esto no tiene lugar solamente en un apartado escultórico. Las propias coincidencias arquitectónicas entre las fábricas se concentran con intensidad en un nivel de bóvedas o de cierre de la construcción⁶¹. Esto sería perfectamente adaptable a lo siguiente: el inicio del edificio dedicado a San Martiño bajo un plan de ruta marcado por lo compostelano-mateano al que posteriormente llegaría este grupo formado en Ávila para modificar en ciertos puntos el planteamiento inicial en una doble vertiente arquitectónica y escultórica. Asimismo, y bajo mi punto de vista, esto vendría a ser la razón principal que explicaría el hecho de que el único lugar donde en lo decorativo el esquema es mayoritariamente avilés sea en las cornisas⁶².

Además de por conexiones político-eleciásticas ya adelantadas⁶³, estos contactos pueden explicarse por las características de la escultura hispana en estos momentos del siglo XII, donde la movilidad de influencias y contactos artísticos era ciertamente vital y frecuente. Si tomamos, por ejemplo, el mapa realizado por José Luis Hernando Garrido y Antonio Ledesma para ilustrar la procedencia de modelos y talleres detectados en la escultura de la catedral vieja de Salamanca, entre la segunda mitad del siglo XII y el primer cuarto del XIII, veremos nítidamente cómo Santiago de Compostela, pese a la lejanía, se integra en estos movimientos⁶⁴. Ourense,

60 Daniel Rico Camps, "Los maestros...", 532-533.

61 Como es el caso, y según J. C. Valle Pérez, de los tipos de molduras empleados en las bóvedas, la tipología de los cimacios y capiteles en los arcos sobre los que se apean las bóvedas o el empleo de capiteles-ménsula. Valle Pérez, "Las cornisas...", 313-315.

62 En otras localizaciones, como es el caso de las portadas del transepto, lo abulense viene a añadirse a esquemas previos de marcada raíz compostelana.

63 Ver nota 34.

64 José Luis Hernando Garrido y Antonio Ledesma, "Late Romanesque Sculpture in the Kingdoms of Leon and Castile: Continuity or Change?", en *Emerging Naturalism: Contexts and Narratives in European Sculpture*

en el camino hacia la ciudad del apóstol y con una catedral en pleno proceso de construcción, sería algo más que un punto intermedio o una simple parada para los artistas movilizados⁶⁵.

Para el caso de esta tendencia abulense, por otra parte, se pueden diferenciar dos modos principales de esculpir en los aleros. Primero, uno más diestro a la hora de representar a la figura con independencia de la arquitectura⁶⁶, relacionado con los mejores rostros de la cornisa nororiental del transepto y del joven que en el mismo alero adquiere una postura torcida y sostiene un bastón o maza, del mismo modo que lo hacen los personajes del intradós de la portada sur. En las caras, además, se percibe una proximidad con las estatuas-columna de la fachada norte de la catedral auriense.

Dentro de la clasificación que realiza M. Poza Yagüe para la escultura borgoñona de San Vicente de Ávila, la estatua-columna a la izquierda de la portada norte auriense y los ejemplos de menor talla en las cornisas corresponderían con un nivel de naturalismo sereno y balanceado⁶⁷, asimilable a un conocimiento de la obra vicentina, pero especialmente de la estatuaria de gran tamaño de su portada occidental. Aunque esta diferencia también podría venir dada por el uso

1140-1220, ed. por Gerardo Boto Varela, Marta Serrano Coll y John McNeill (Turnhout: Brepols Publishers NV, 2020), 302.

65 Sirva como ejemplo los contactos entre Ourense y la catedral vieja salmantina que se aprecian entre las esculturas sobre ménsulas del proyecto salmantino y los jóvenes armados presentes en Ourense en la portada sur y en las cornisas. Imágenes en Hernando Garrido y Ledesma, "Late Romanesque...", 298.

66 Y que conecta con aparentes «adelantos» estilísticos propios del románico borgoñón: Moralejo Álvarez, *Iconografía gallega...*, 13.

67 Marta Poza Yagüe, "The Reception of Burgundian Models in the Second Half of the Twelfth Century and the Naturalist Redefinition of Romanesque Sculpture in Castile", en *Emerging Naturalism: Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*, ed. por Gerardo Boto Varela, Marta Serrano Coll y John McNeill (Turnhout: Brepols Publishers NV, 2020), 245.



▪ Fig. 8. Escultura del tejazoz sobre la portada sur (arriba) y las cornisas sudoccidentales del transepto (abajo), Catedral de Ourense. 2024 (arriba) y 2021 (abajo). Fotografías del autor.

de granito y la mayor dificultad que supone labrar en este material, en ningún punto de las cornisas se detecta una asimilación de los modos de esculpir que llegue al «vibrant, exceptional naturalism» de las esculturas de los arquillos occidentales de Ávila⁶⁸ y al que sí que se acercan fielmente en este caso los ejemplos ourensanos sobre el intradós polilobulado de la fachada sur.

A la hora de detectar modos de esculpir, se podría conceder que, de haber llegado a Ourense el maestro de obras de la campaña tardorrománica de San Vicente de Ávila o un aventajado colaborador -y por lo tanto familiarizado con los tres grados de naturalismo que el maestro domina⁶⁹-, se podrían relacionar con su autoría las esculturas en el mencionado intradós de la puerta meridional y la estatua-columna occidental en la puerta norte auriense. El modo escultórico detectado en las cornisas, y que llamaré Ávila 1, habría de asociarse, por contra, con la manera de esculpir empleada para ejecutar la otra estatua-columna ourensana.

68 Poza Yagüe, "The Reception...", 245.

69 Poza Yagüe, "The Reception...", 245.

Un segundo modo detectado en los aleros, como se decía, representa a estas figuras emergiendo de la arquitectura, pero sin efectismo ni excusas como la vegetación. Parece que realmente están atravesando el muro para asomarse. Las caras recuerdan a las del modo Ávila 1, pero con unos resultados mucho más esquemáticos y simplificados. Por claridad expositiva, recibirá el nombre de Ávila 2. Son característicos de esta forma de representar los cuerpos que emergen de los intradoses de los arquillos nororientales del transepto.

Además de estos modos foráneos, se detectan otros dependientes de ellos que podrían ser locales formados en estas nuevas tradiciones importadas⁷⁰. Para el caso del modo de los bucles mateanos, se percibe una derivación de su arte en el tejazoz que corona la portada sur y en donde se pueden ver características del posible mentor, pero ejecutadas con una menor soltura. La calidad

70 Al respecto algunos autores han hecho suposiciones similares, especialmente para los aleros de la fachada noroccidental del transepto: Marta Díaz Tie, "La escultura medieval", *La Catedral de Ourense*, coord. por Manuel García Iglesias (Laracha: Xuntanza Editorial, 1997), 118.



▪ Fig. 9. Esculturas en los aleros noroccidentales del transepto de la Catedral de Ourense. 2021. Fotografías del autor.

técnica de sus ejecuciones dista mucho de la del artista o artistas de los que depende. Este modo del tejero se caracteriza por comulgar en estilemas con el de los bucles mateanos, pero en una labra mucho más tosca en la que destaca en ocasiones el mal tratamiento de las piernas de los personajes, que aparecen raquíticas e incómodas por mal cálculo del espacio para colocar las esculturas -es el caso del león con cordero del tejero, que copia el modelo del presbiterio-. En este alero de la portada sur se pueden ver una serie de motivos y recursos, versión derivativa de los ejecutados en el modo de los bucles mateanos, y que después vuelven a aparecer en la escultura de los tejados (Fig. 8).

Se detecta este modo del tejero especialmente sobre las cornisas de la fachada sudoccidental del transepto. Aquí se esculpen personajes que en la adopción de estilemas denuncian el impacto del arte mateano, pero que en su resultado final terminan por alejarse cualitativamente del modelo. Un caso paradigmático es la forma en la que se representan las sirenas-pájaro, donde destacan unas características colas enroscadas, y en las que se puede ver una evolución de inspiración entre las representadas en el presbiterio y las del tejero meridional-alero occidental.

Existen ejemplos de otro arte derivativo sobre los aleros de la fachada occidental del transepto. En este caso podría tratarse de un arte relacionado con el modo Ávila 2 que,

adoptando una forma idéntica de representar a estos cuerpos emergentes, pierde en el camino de la reproducción los ligeros detalles de las ropas y los cabellos que todavía mantenía el modelo. Se detecta en figuras de medio cuerpo, parcialmente sumidas en la construcción, que aparecen sobre estos muros (Fig. 9)⁷¹.

Aparecen, por lo tanto, sobre estos espacios de las cornisas dos tendencias diferenciadas y dependientes de dos grandes centros artísticos de este momento final del siglo XII: San Vicente de Ávila y la Catedral de Santiago de Compostela. No obstante, hasta el momento no se ha hablado de talleres o de división de obradores para esta campaña de la Catedral de Ourense. Esto es porque, a pesar de la diferencia de las dos tradiciones escultóricas, estas agrupaciones de miembros heterogéneos y procedentes de lugares diversos aparentan trabajar bajo unos preceptos unificados y con una dirección muy clara. Esta cohesión del taller se ve en un sentido estilístico, pero también en lo iconográfico.

En lo estilístico, lo primero que llama la atención es la utilización del mismo tipo de aleros a lo largo del extenso espacio que acabamos de cubrir en este punto -presbiterio y ambas fachadas del transepto- y que podría depender en su concepción, como ya se ha

⁷¹ La libertad con respecto a la arquitectura dista ya mucho aquí de los referentes abulenses que pudo haber tenido el responsable de estas esculturas.



▪ Fig. 10. Detalle de la jamba interior de la portada sur (izquierda) y escultura en las cornisas sudoccidentales del transepto (derecha), Catedral de Ourense. 2024 (izquierda) y 2021 (derecha). Fotografías del autor.

mencionado, del arte con el que se conecta el modo Ávila 2. Pero, además de esto, no todo lo que indica unidad y colaboración resulta en una producción idéntica. Este trabajo simultáneo de artistas diferentes resulta, como se ha adelantado, en ocasiones en híbridos y momentos en los que se ve una fusión de formas de representar y de entender la figuración.

Un caso paradigmático es el que se puede ver en algunas imágenes de la cornisa norte del presbiterio, donde, con características en lo superficial muy parecidas a las vistas para el modo de los bucles mateanos, se ve que se están ensayando posturas ya perfeccionadas por el modo Ávila 1 en la fachada oriental del transepto. Lo mismo sucede para los dos personajes abrazados en la cornisa sudoriental del transepto, donde el tratamiento de las piernas, más dependiente del propio canecillo, delata una menor soltura que los ejemplos de los que toma inspiración y de los que aprende.

En lo iconográfico, esta unidad se deja sentir en varios ejemplos concretos, pero destaca por encima de los demás lo siguiente. Los jóvenes con distintas armas que podemos ver en el intradós de la rosca inferior de la portada meridional, pueblan del mismo modo las cornisas de los tejados. Pero

esto no se queda ahí. En la portada sur ya interpretó Serafín Moralejo un programa de alcances davídicos y salomónicos, relacionando esta parte de las fieras y los jóvenes armados con el Salmo I (17, 35), donde David defiende a su rebaño de los animales salvajes. Interpreta aquí S. Moralejo que estas imágenes son una traducción artística de las palabras del texto bíblico aportando otros ejemplos contemporáneos en los que esto sucede, en las que se ve al rey veterotestamentario enfrentando a unas fieras⁷².

Esto es mucho más interesante para nuestras cornisas cuando se constata que algunas de estas interpretaciones, como el Salterio de Swithun o la inicial del Salmo I en un manuscrito de la abadía de Marchiennes⁷³, representan al león agarrando y llevándose a uno de los corderos del rey, quien ataca a la fiera para liberarla. La misma representación se puede observar en la Catedral de Ourense en el extremo oriental del lado norte del presbiterio, acompañado, para más señas, por un joven con maza, y en el tejazoz de la fachada sur, apuntando una

⁷² Moralejo Álvarez, *Iconografía gallega...*, 25-27.

⁷³ Para una interpretación detallada sobre estas representaciones: Moralejo Álvarez, *Iconografía gallega...*, 21-55.



▪ Fig. 11. Restos escultóricos sobre el muro sur del presbiterio (izquierda) y metopa descontextualizada frente a la Puerta de la Misericordia (derecha), Catedral de Ourense. 2021 (izquierda) y 2024 (derecha). Fotografías del autor.

acusada relación conceptual. Destaca, además, la abundancia de escenas cinégticas en estos aleros, tema que también ha sido señalado para el programa de la portada meridional del templo⁷⁴.

De esto, por tanto, se extrae que sobre las cornisas de la cabecera trabajan varias manos o artistas y dos tendencias diferenciadas, pero integradas dentro de un obrador o taller de destacada homogeneidad, taller que también trabaja sobre las portadas del transepto y que podría recibir precisamente este nombre: «taller de las portadas del transepto»⁷⁵.

⁷⁴ Pita Andrade, *La construcción...*, 64-65. Al perder las características específicas que tienen en la portada sur los personajes -coronas, símbolos de realeza-, su iconografía podría cambiar fácilmente a una de representación de caza o de violencia.

⁷⁵ Bango Torviso, "Catedral...", 598. Para I. G. Bango Torviso, por otra parte, este taller sería responsable únicamente de las esculturas de las cornisas del presbiterio. Las evidencias de la conexión entre estos dos espacios, las cornisas y las puertas del transepto, se muestran incluso en ocasiones en la reutilización o reaprovechamiento de elementos. Es el caso de la metopa con flores serrada que se puede ver en los aleros sudoccidentales del transepto y que provendría de sobrantes de la jamba interior de la portada sur (Fig. 10).

MODIFICACIONES, PÉRDIDAS Y RESTAURACIONES SOBRE LA ESCULTURA DE LAS CORNISAS

Tras observar algunos de los estilos que se despliegan sobre estas cornisas de la Catedral de Ourense, conviene abordar, para una comprensión más certera, lo siguiente: los aleros de este templo no están completos -han sufrido pérdidas- y no todas las piezas que en ellos aparecen pertenecen a las primeras campañas constructivas de la iglesia.

De forma sumaria, las principales y más graves pérdidas del programa escultórico marginal se sitúan en la fachada oriental del brazo sur del transepto y en la cara meridional del presbiterio. Arrasadas, probablemente por el añadido de los numerosos tejadillos que se pueden observar en las fotografías anteriores a las restauraciones dirigidas por Francisco Pons-Sorolla⁷⁶, hoy en día se pueden ver piezas similares en estilo en el pequeño patio al que da la Puerta de la Misericordia. En un estado de conservación que empeora por momentos⁷⁷, se asemejan espe-

⁷⁶ Ver nota 25.

⁷⁷ Pues se sitúan en este espacio y a la intemperie



▪ Fig. 12. Esculturas en las cornisas noroccidentales del transepto (izquierda) y en un capitel de la portada norte (derecha), Catedral de Ourense. 2021. Fotografías del autor.

cialmente a los pocos ejemplos conservados en este alero del presbiterio y en su fachada contraria (Fig. 11).

Otra problemática a la hora de contemplar el conjunto al completo en su disposición original es la que tiene que ver con los rehacimientos y substitutiones de piezas que presenta. En la cara occidental del brazo norte del transepto aparecen una serie de figuras que, por su anacronismo evidente, podrían relacionarse con un interesante episodio sufrido por la Catedral de San Martiño y del que ya hemos hablado⁷⁸. Si se tienen en cuenta los daños a los que se vio expuesta esta zona del edificio, en particular la portada septentrional, durante los enfrentamientos del siglo XV, no resulta descabellado adjudicarle el mismo origen a los destrozos escultóricos de los tejados de este flanco. Esto sería todavía más probable si se tienen en cuenta las similitudes temáticas y estilísticas que existen entre algunas de las partes restauradas de la portada y canecillos y metopas recolocados en el alero noroccidental del transepto. Resalta especialmente, por lo poco frecuente del tema, la aparición en ambas localizaciones de un centauro que porta un escudo en forma de cara humana (Fig. 12).

desde que fueran encontradas en el suelo del templo durante unas obras de restauración en el año 2004.

⁷⁸ Ver nota 53.

CONCLUSIONES

La escultura y las cornisas de la Catedral de Ourense aquí tratadas, las asociadas a la campaña constructiva de tiempos del obispo Alfonso (1174-1213), informan sobre sus propias características, pero al mismo tiempo son invadables si se quiere obtener una visión completa del proyecto catedralicio y de su arte. Desde ellas se pueden ver desde otro punto de vista las características que dominan la escultura ourensana en estos años entre los siglos XII y XIII.

Identificando los estilos presentes en los aleros se ha revisado la escultura de otras partes del templo, en especial la de su portada sur. Dependiendo en su organización a todas luces del arte de los talleres mateanos, algunas de sus decoraciones, como es el caso de las figuras que «habitan» el intradós polilobulado, recuerdan en alto grado a ejemplos de las cornisas y de otras fábricas como San Vicente de Ávila y el alero de su fachada occidental -y no al arte de Mateo, como hasta el momento se ha venido afirmando-. Esta decoración, que se superpone sobre un esquema previo, sumada a la primacía organizativa y de recursos a nivel de cornisas y abovedamientos de lo avilés me ha llevado a situar cronológicamente, y respaldando una teoría propuesta por D. Rico Camps⁷⁹, la llegada de artistas relacionados con la basílica vicentina durante la década de 1180, avanza-

⁷⁹ Daniel Rico Camps, "Los maestros...", 532-533.

da la mencionada campaña constructiva. En ella se encargarían, a la luz de lo interpretado, principalmente de los trabajos arquitectónicos y escultóricos a nivel de las cubiertas y abovedamientos.

Además, se ha comprobado la importancia que estos aleros de la catedral tienen para el análisis correcto de otras edificaciones relacionadas. Destaco en este caso las similitudes encontradas entre los motivos sobre las cornisas catedralicias y el que es considerado el pabellón de mayor antigüedad del antiguo Pazo Episcopal auriense, lo que me ha llevado a reafirmar la postura de que esta parte del palacio se encuadraría en un momento de entre finales del siglo XII y comienzos del XIII y no durante la prelación de Diego Velasco (1100-1132), como anteriormente se había defendido⁸⁰.

BIBLIOGRAFÍA

- Bango Torviso, Isidro. "Catedral de San Martín". En *Ourense. Enciclopedia del Románico en Galicia*, dirigido por José María Pérez González y coordinado por José Carlos Valle Pérez, 588-602. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2015.
- Bango Torviso, Isidro. *Catedral de Jaca. Un edificio del siglo XI*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2020.
- Barral i Altet, Xavier. "What Is So-Called Late Romanesque Sculpture?". En *Emerging Naturalism: Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*, editado por Gerardo Boto Varela, Marta Serrano Coll y John McNeill, 25-50. Turnhout: Brepols Publishers NV, 2020.
- Blanco Amor, Eduardo. *La catedral y el niño*. Barcelona: Libros del Asteroide, 2018.
- Boto Varela, Gerardo, coord. *La Catedral de Tarragona. Arquitectura, discursos visuales y liturgia (1150-1350)*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2022.
- Carrero Santamaría, Eduardo. "De la Catedral medieval de Ourense y sus inmediaciones: nuevas hipótesis sobre viejas teorías". *Porta da Aira: revista de historia del arte orensano*, n.º 9 (2002): 9-30.
- Carrero Santamaría, Eduardo. *Las catedrales de Galicia durante la Edad Media*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2005.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio. "Verso Santiago? La scultura románica da Jaca a Compostella". En *Medioevo: l'Europa delle cattedrali: Atti Del Convegno Internazionale di studi*, editado por Carlo Quintavalle, 387-396. Parma, 2007.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio. "El Maestro Mateo o la unidad de las artes". En *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, coordinado por Pedro Luis Huerta Huerta, 187-233. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2010.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio. "La Porta Francigena: una encrucijada en el nacimiento del gran portal románico". *Anales de historia del arte*, n.º Extra 2 (2011), 93-122.
- Castro Fernández, Belén María. *O redescubrimiento do Camiño de Santiago por Francisco Pons-Sorolla*. Santiago de Compostela: S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2010.
- Cazes, Quiterie y Daniel Cazes. *Saint-Sernin de Toulouse: De Saturnin au chef-d'oeuvre de l'art roman*. Toulouse: Editions Odyssee, 2008.
- Conde Cid, Natalia. "La catedral de Ourense como imagen del paraíso en la Edad Media: arquitectura, cultura visual y espacio para la penitencia". Tesis doctoral. Universidade de Santiago de Compostela, 2016.
- Díaz Tíe, Marta. "La escultura medieval". En *La catedral de Ourense*, coordinado por

⁸⁰ Ver nota 28.

- José Manuel García Iglesias, 106-145. Laracha: Xuntanza Editorial, 1997.
- Fernández Alonso, Benito. *El Pontificado Gallego su origen y vicisitudes; seguido de una Crónica de los obispos de Orense*. Ourense: Imprenta de "El Derecho", 1897.
- Fernández Casal, Miguel Ángel. "Relaciones de poder Monarquía-Iglesia en la época medieval: las concesiones regias de cotos a la catedral de Orense (s. XII-XIII)". *Minus*, nº IV (1995): 71-88.
- Fernández Otero, José Carlos, José González y Miguel Ángel González García. *Apuntes para el inventario del mobiliario litúrgico de la Diócesis de Orense*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1984.
- Ferro Couselo, Jesús. "Guía Abreviada Del Museo Arqueológico y de Bellas Artes de Orense". *Boletín Auriense*, nº IV (1974), 199-237.
- Flórez, Enrique. *España sagrada: teatro geographico-historico de la iglesia de España: Tomo XVII, de la Santa Iglesia de Orense*. Madrid: En la oficina de Antonio Marín, 1763.
- García Iglesias, José Manuel, coord. *La Catedral de Ourense*. Laracha: Xuntanza Editorial, 1997.
- García Oro, José. "Las diócesis de Compostela en el régimen de cristiandad (1100-1550)". En *Historia de las diócesis españolas, Vol. 14*, coordinado por José García Oro, 41-176. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.
- Gutiérrez Robledo, José Luis. "Ávila". En *Todo el románico de Ávila*, 141-224. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2019.
- Hernando Garrido, José Luis y Antonio Ledesma. "Late Romanesque Sculpture in the Kingdoms of Leon and Castile: Continuity or Change?". En *Emerging Naturalism: Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*, editado por Gerardo Boto Varela, Marta Serrano Coll y John McNeill, 295-316. Turnhout: Brepols Publishers NV, 2020.
- Lambert, Élie. *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*. Madrid: Cátedra, 1977.
- Leirós Fernández, Eladio. "El Libro de los aniversarios de la Catedral de Orense". *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, nº XIII (1941), 21-35.
- Lozano López, Esther. "La portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico". Tesis doctoral. Universitat Rovira I Virgili, 2007.
- Martínez de Aguirre, Javier Miguel. "El Maestro Esteban en Pamplona: ¿arquitecto y urbanista?". *Ad Limina*, nº 6 (2015), 67-97.
- Martínez de Aguirre, Javier. "Catedral de Santa María". En *Navarra: enciclopedia del Románico en Navarra*, dirigido por Miguel Ángel García Guinea y José María Pérez González y coordinado por José Manuel Rodríguez Montañés, 1038-1061. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico.
- Moralejo Álvarez, Serafín. "Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII". *Cuadernos de estudios gallegos* t. 28, nº 86 (1973), 294-310.
- Moralejo Álvarez, Serafín. "Escultura gótica en Galicia (1200-1350)". Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 1975.
- Moralejo Álvarez, Serafín. "Notas para unha revisión da obra de K. J. Conant". En *Arquitectura románica da Catedral de Santiago de Compostela*, por Kenneth John Conant, 89-117. Santiago de Compostela: Colexio de Arquitectos de Galicia, 1983.
- Moralejo Álvarez, Serafín. *Iconografía Gallega de David y Salomón*. Santiago de Compostela, 2004.
- Pérez Rodríguez, Francisco José. "La diócesis de Orense: de la reforma gregoriana al Concilio de Trento (siglos XII-XVI)". En *Historia de las diócesis españolas, vol. 15*,

- coordinado por José García Oro, 395-470. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.
- Pita Andrade, José Manuel. *La construcción de la Catedral de Orense*. Santiago de Compostela: Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos, 1954.
- Pita Andrade, José Manuel. "Notas sobre el románico popular de Galicia". *Cuadernos de estudios gallegos*, nº 72-74 (1969), 56-83.
- Pita Andrade, José Manuel. "La Catedral de Orense en la encrucijada del arte proto-gótico (1988)". En *Textos inéditos y dispersos del profesor Pita Andrade in memoriam*, 389-406. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2010.
- Poza Yagüe, Marta. "The Reception of Burgundian Models in the Second Half of the Twelfth Century and the Naturalist Redefinition of Romanesque Sculpture in Castile". En *Emerging Naturalism: Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*, editado por Gerardo Boto Varela, Marta Serrano Coll y John McNeill, 239-362. Turnhout: Brepols Publishers NV, 2020.
- Prado-Vilar, Francisco, ed. *El Pórtico de la Gloria. Arquitectura, materia y visión*. Madrid: Fundación General de la Universidad Complutense, 2021.
- Rico Camps, Daniel. *El románico de San Vicente de Ávila (estructuras, imágenes, funciones)*. Murcia: Nausícaä, 2002.
- Rico Camps, Daniel. "Los maestros de Carrión de los Condes y San Vicente de Ávila. Reflexiones sobre la decantación hispana de la escultura borgoñona". En *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, coordinado por Pedro Luis Huerta Huerta, 117-150. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2010.
- Rodríguez González, Xulio. "Museo Arqueológico Provincial de Orense: pasado, presente y futuro". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, nº Extra 35 (2017), 1579-1595.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío. "La escultura románica en la catedral de Orense: de la creatividad experimental a la interpretación anacrónica". En *Ourense. Enciclopedia del Románico en Galicia*, dirigido por José María Pérez Gonzáles y coordinado por José Carlos Valle Pérez, 603-611. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico.
- Sánchez Arteaga, Manuel. *Apuntes Histórico-Artísticos de la Catedral de Orense*. Orense: "La Región", 1916.
- Shapiro, Meyer. "Style". En *Anthropology today: an encyclopedic inventory*, coordinado por Alfred Kroeber, 287-312. Chicago: University of Chicago Press, 1953. 5
- Torres Balbás, Leopoldo. "Recensión de la obra La construcción de la Catedral de Orense de Pita Andrade, J.M.". *Archivo Español de Arte*, nº XXVII (1954), 341-342.
- Valle Pérez, José Carlos. *La arquitectura cisterciense en Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982.
- Valle Pérez, José Carlos. "Las cornisas sobre arcos en la arquitectura románica del noroeste de la Península Ibérica". *Compostellanum: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, nº 3-4 (1984), 291-353.
- Vázquez Castro, Julio. "Las obras góticas de la Catedral de Orense". *Porta da Aira: revista de historia del arte orensano*, nº 6 (1994), 37-95.
- Vila da Vila, María Margarita. *Ávila románica: talleres escultóricos de filiación hispano-languedociana*. Ávila: Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1999.
- VV. AA. *La restauración del Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago de Compostela: documentación, estudios y conservación*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones, 2021.

Yzquierdo Peiró, Ramón. "Recuperando la fachada occidental de la catedral: investigación, conservación, hallazgos, enigmas e interrogantes". En *La restauración del Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago de Compostela: documentación, estudios y conservación*, 269-289. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones, 2021.

Yzquierdo Perrín, Ramón. "El Arte Protogótico". En *Galicia: Arte, Vol. 11*, 70-249. A Coruña: Hércules de Ediciones, 1993.

Yzquierdo Perrín, Ramón, José Hervella Vázquez, y Miguel Ángel González García. *La Catedral de Orense*. León: Edilesa, 1993.

Yzquierdo Perrín, Ramón. "El maestro Mateo y la terminación de la catedral románica de Santiago". En *Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura*, coordinado por María del Carmen Lacarra Ducay, 253-284. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2005.