

La escultura románica en la provincia de Ourense

Ignacio Mascuñán Freijanes
Rocío Sánchez Ameijeiras

CONSECRATA: FVIT: ECCL(es)IA: ISTA: AB ALFON(n)SO AVRIEN(se): EP(iscop)O: I(n) HONORE: B(eat)I/
MARTINI: CV(m) RELIQVIIS: EI(vs)DE(m): ET S(ancti): VI(n)CE(n)CII M(arty)R(is): ET S(ancte): MARIE:
MAGDALENE: ET / S(ancte) EVFEMIE: ET RELIQVIIS: ALIIS: E(ra): M^a: CC^a: XXX: VIII: XVI: K(a)L(endas): MAII

“Esta iglesia fue consagrada por el obispo de Ourense, Alfonso, en honor de San Martín y sus reliquias, y de San Vicente, mártir, y de Santa María Magdalena y de Santa Eufemia y otras reliquias. Era milésima duocentésima trigésimo octava en decimosextas calendas de mayo”.

Esta inscripción, que recorre el muro sur de la iglesia de San Martiño de Cornoces (Amoeiro), se alza como testimonio de la actividad pastoral del obispo don Alfonso (1174-1213), de su empeño por aumentar el poder de la sede en el área cercana a la ciudad y de catapultar la devoción de los cuerpos santos que su catedral albergaba, como indica la dedicación a San Martín y a Santa Eufemia y la insistencia en la presencia de sus reliquias (SACO CID y SACO RIVERA, 1997/98, pp. 139-151; YZQUIERDO PERRÍN, 1995, p. 390; D'EMILIO, 2007, pp. 1-34, esp. pp. 13-16). A pesar de su fecha –1200– la inscripción de Cornoces constituye el más temprano indicio de actividad reformadora por parte de un obispo orensano, lo que indica que la organización del mapa eclesiástico de la diócesis y el fortalecimiento del poder episcopal en el territorio orensano debió de ser ciertamente tardío. Las diócesis de Santiago, Mondoñedo o Tui habían comenzado esta labor cien años antes, y ese retraso pudo deberse, en buena medida, a la complicada orografía de su territorio, pero también a la pervivencia de antiguas fundaciones repartidas a orillas de los principales ríos de la zona, el Avia, el Sil y el Miño –San Xes de Francelos (Ribadavia), Santa Eufemia de Ambía (Baños de Molgas)– y al poder que detentaban antiguos monasterios, como los de Celanova o San Pedro de Rocas (Esgos). Desde mediados del siglo XII, sin embargo, los monjes cistercienses establecieron una red de nuevas fundaciones (Oseira, Montederramo, Melón, Xunqueira de Espadanedo); tras la reforma canónica documentada en el priorato de Santa María de Sar (Santiago de Compostela, A Coruña), la canónica compostelana implantó sus filiales en Xunqueira de Ambía (Xunqueira de Ambía) y Santa Mariña de Augas Santas (Allariz); se instalaron las órdenes militares de Santiago, del Santo Sepulcro y San Juan del Hospital, que construyeron nuevos templos flanqueando las principales arterias de comunicación (GARCÍA TATO y OTERO PIÑEYRO MASEDA, 2012, pp. 65-94) y los antiguos monasterios se sujetaron a la orden de San Benito y renovaron sus fábricas.

El episcopado reaccionó frente a estos nuevos poderes y no solo renovó la fábrica de su catedral, sino que además organizó el sistema parroquial creando nuevos templos cuyos programas figurativos habrían de cumplir una clara función pastoral. Un buen ejemplo de ello lo ofrece la iglesia de Santo Tomé de Serantes (Leiro): allí se combina un discurso tradicional en el alero –cuyo formato evoca el de la cabecera de la catedral auriense con canecillos que advierten a los rústicos de los pecados de la carne– con otros más novedosos, como el de la imposta de la puerta occidental en la que se despliega una escena “pastoral” en clave “pastoril” que habría de entenderse en el marco de las metáforas referidas al poder protector de la iglesia, al refugio seguro que ofrece a los pecadores. Así, un pastor tañendo la gaita, un instrumento que con sus sonidos agudos lograba hacer huir a las alimañas, intenta resguardar a los animales domésticos mientras una zorra diezma un gallinero y un lobo persigue a un ternero (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 2003a).

Otras metáforas referidas al auxilio que ofrece la Iglesia contra el peligro de las alimañas físicas y espirituales, en este caso una fauna ctónica, se encuentra en otra serie de portadas de carácter



*Santo Tomé de Serantes (Leiro).
Imposta de la portada occidental*



*San Martiño de Betán
(Baños de Molgas).
Tímpano del acceso occidental*

ideográfico y simbólico. En los tímpanos occidentales de la iglesia de San Martiño de Betán (Baños de Molgas) y de lo que debió de ser la antigua iglesia de Partovia (O Carballiño) –una granja del monasterio cisterciense de Oseira (San Cristovo de Cea)– reconoció Jaime Delgado sendas alusiones simbólicas a la interpretación cristológica del salmo 91, v. 13, ... *super aspidem et viperam gradieris/ conculcabis leonem et draconem...*, donde la figura de Cristo es sustituida por una imagen de la *crux invicta* a cuyos pies se rinden los dos reptiles (DELGADO GÓMEZ, 1986 y 1990). La formulación plástica del salmo es indudablemente conservadora, si se tienen en cuenta otras soluciones gallegas anteriores, como la de la pieza que debió de servir de parteluz de la antigua iglesia de Santiago de Vigo (Vigo,

Pontevedra) del segundo tercio del siglo XII, conservada en el Museo Arqueológico Nacional, en la que la figura del Hijo de Dios se presenta en sus ropajes carnales y el discurso se concibe en clave narrativa (SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2004b). Con todo, tanto en un caso como en el otro, el conceder a la versión figurativa del salmo 91 un papel protagonista en las portadas occidentales de las iglesias trascendía el mero discurso pastoril y eclesiológico y se enriquecía con una alusión más vital, la del triunfo de Cristo sobre la muerte, un discurso apropiado para su función, la de presidir los atrios occidentales de las iglesias que servían de cementerio. En la imaginación de los campesinos ourensanos que contemplaban estas portadas, sus difuntos se habrían de librar del ataque de las serpientes y de toda la fauna subterránea que amenazaba sus restos mortales en la sepultura, y de la fauna diabólica que amenazaba su felicidad futura en las demoras celestes.

El mismo mensaje soportaban los tímpanos presididos por la imagen de Sansón desquijarando al león como los de Pazos de San Clodio (San Cibrao das Viñas) y el reutilizado en una casa particular de Turei en la feligresía de Santa Baia de Beiro (Ourense) (YZQUIERDO PERRÍN, 1995, pp. 378-405), últimos descendientes del modelo acuñado en San Xoán de Palmou (Lalín, Pontevedra) (VALLE PÉREZ, 2006), que conoció una especial fortuna en tierras del Deza, desde donde se expandió a tierras del sur de la provincia de Lugo y del norte de la de Ourense (RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, 1936, 1951, 1962 y 1965; FERRÍN GONZÁLEZ y CARRILLO LISTA, 1997; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2001, pp. 168-171; SASTRE VÁZQUEZ, 2003). Si en Santiago de Vigo era un Cristo triunfante el que presidía el atrio del cementerio, en Palmou y en los restantes tímpanos con la imagen de Sansón desquijarando al león, lo hacía en clave tipológica encarnándose en su precedente veterotestamentario.

En este marco del enfrentamiento entre la divinidad y las fieras que supuestamente poblaban los bosques ourensanos y que simbolizaban al enemigo espiritual, habrá de entenderse también el relieve que presenta al autor de los Salmos luchando contra un león y un oso en la rosca interna de la portada sur de la catedral de Ourense, y este contexto proporciona también el horizonte en el que habrán de entenderse las imágenes de David como juglar –una variante de la del salmista amansando a las fieras con su música– labradas en diversos soportes siempre en la estructura de frontera que es la portada, que separa el mundo terreno y del pecado del exterior, y el sagrado y celeste del interior del templo. En un capitel de la portada de la iglesia de San Pedro de Trasalba (Amoeiro) se representa a un personaje tañendo una fídula oval ante un animal, mientras otro baila al son de la



San Clodio de Pazos de San Clodio (San Cibrao das Viñas). Tímpano del acceso occidental

música (RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, 1951), una fórmula derivada de la más desarrollada que presidía el tímpano de San Miguel do Monte (Chantada, Lugo), que habría de resumirse todavía más en el de la portada sur de Santa María de Ucelle (Coles), ya del primer tercio del siglo XIII, donde al juglar acompaña una bailarina con pandeiro. El tono "juglaresco" que adquiere esta caracterización órfica de David –que tañe una fídula, un instrumento más propio de los juglares que el salterio–, no resulta extraña, porque esta asunción de los valores de la juglaría por parte del rey bíblico se rastrea ya en Salterios anteriores y contemporáneos (MORALEJO ÁLVAREZ, 1985; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2001), y su nueva compañía festiva femenina podría encontrar razón de ser en la cualidad especular que la imaginería de las portadas fue adquiriendo con el tiempo. El atrio, entonces, como sucede hoy en muchas iglesias rurales, no solo servía de cementerio, también era el lugar de la fiesta del santo patrón, y en este sentido resulta inevitable recordar unos versos de la canción de Martín Codax: "Eno sagrado de Vigo, / bailaba corpo belido; / amor hey!".

Otro tono adquiere la presencia de la escena juglaresca en la portada occidental de la iglesia del monasterio femenino de San Salvador de Sobrado de Trives (A Pobra de Trives) en el par de mochetas de singular tamaño que flanquean la entrada. En un alarde magistral de adecuación de la figura al soporte arquitectónico que la genera, a un juglar tañendo su fídula acompañan las piruetas de una juglaresa contorsionista. En este caso, cuanto de Orfeo tenía David en los otros discursos visuales parece haberse perdido y la imagen, alojada en un "pórtico-galilea" monástico en el que se llevaban a cabo procesiones, podría esconder un mensaje de otro tipo, que resume el papel de David como juglar de Dios, mientras la contorsionista personifica el canto de las monjas en el coro como juglaresas, también ellas, de Dios (DUYS, 2006). La singularidad de la imaginería de este monasterio, pensado para una audiencia femenina, se extiende también a los márgenes de la iglesia (MOURE PENA, 2002; PALLARES MÉNDEZ y PORTELA SILVA, 2012). Si en el alero de la iglesia parroquial de Serantes la audiencia que se esperaba era la de los rústicos de la zona y, por ello, el discurso visual de los canecillos se mofaba de los pecados de la carne, o adquiriría un tono pastoril, en el de Trives las mujeres adquieren un especial papel protagonista: a una se la representa acucillada, una actitud propia de los animales, como se diría en el *Liber Sancti Iacobi* al referirse a las costumbres de los navarros; otra aparece enredada en los entrelazos que la aprisionan en su pecado; y una tercera, desnuda, figurada de espaldas, muestra las nalgas que agarra con sus manos –una imagen dotada de un inequívoco simbolismo escatológico– y que funciona como contrafigura de la hermosamente vestida juglaresa de la portada (SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2003a).

Frente a este mundo de foliadas, bailes, monjas cantoras y fieras subyugadas por Cristo Sansón o David, la vida cenobítica de los monasterios cistercienses se inclinó, en cambio, por una imaginería animal fundamentalmente aérea. Así, en el monasterio de Oseira (San Cristovo de Cea), las

San Salvador de Sobrado de Trives (A Pobra de Trives). Mochetas de la portada occidental



únicas representaciones figurativas de la cabecera ofrecen un repertorio “animal” emparentado con la ilustración de los Bestiarios que encuentra su origen en modelos de la catedral compostelana: la pareja de sirena y centauro, los leones afrontados, sendas parejas de águilas bebiendo de un cáliz. Pero frente a este panorama que se podría calificar de tradicional, relegado a la girola, en el presbiterio sorprende un capitel de grandes dimensiones, en el que sendas fochas de agua (*fulica atra*) se inclinan a beber de un mismo recipiente. A estas aves zancudas, limícolas, se les atribuye en los *Bestiarios* moralizados una especial prudencia porque no se alejan del nido, buscando su alimento en sus alrededores para volver a dormir en él —un comportamiento especialmente adecuado a la vida cenobítica—, y en su moralización se incide en que diariamente se alimenta del pan y de la sangre de Cristo (SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2003a). No podría encontrarse un ave más adecuada para conminar al cumplimiento de la vida cenobítica, ni podría resultar más adecuada su localización en el presbiterio, porque a la vista del coro monástico acentuaba su alusión a la Eucaristía.

Otras aves soportan un mensaje moral diferente en la iglesia del también cisterciense monasterio de Santa María de Xunqueira de Espadanedo (Xunqueira de Espadanedo) donde en el capitel del segundo pilar norte de la iglesia sendas crías de abubilla (*bupppupa epox*) limpian de plumas muertas a sus respectivos progenitores. La comparación de su morfología y la escena narrativa que resume su caracterización con la que muestra la representación de estas aves en Bestiarios ingleses de finales del siglo XII y principios de siglo XIII, permite atribuirles la lección moral que en ellos soportan: el mimo con que cuidan a sus mayores es traducido en la recomendación de un comportamiento similar en el seno de las comunidades monásticas y, como en Oseira, estos mensajes se localizan en



San Pedro de Trasalba.
Aves bebiendo en un
mismo recipiente

un lugar que resultaba especialmente visible a los monjes cuanto asistían a las horas prescritas por la regla, para conminarles a imitar su comportamiento (SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2003a).

La presencia de esta fauna aérea moralizada en los monasterios cistercienses ourensanos podría, en primera instancia, relacionarse con la especial fortuna que el Aviario de Hugo de Folieto gozó entre las comunidades bernardas (CLARK, 1982 y 1992). De hecho, en las vecinas tierras portuguesas se conservan tres ejemplares ilustrados de esta obra: uno de ellos procedente de San Mamede de Lorvão (Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ms 90) que, aunque datado en 1184 cuando el monasterio todavía se regía por la orden de San Benito, siguió en uso cuando pasó a ser ocupado por una comunidad cisterciense femenina en 1210; otra copia contemporánea proviene de la canónica agustiniana de Santa Cruz de Coimbra (Biblioteca Pública Municipal de Porto, Ms 43, fols. 89-110v), y a principios del siglo XIII se ha datado la copia alcobacense (Biblioteca Nacional de Lisboa, Ms Alc. 238 (ant. XXIX) fols. 202v -227) (MIRANDA, 1992, 1996 y 1997; AA.VV., 1999). Incluso se supone de factura portuguesa un ejemplar procedente de la propia abadía de Clairvaux (Troyes, Bibl. Mun., Ms. 177) (CLARK, 1982, pp. 63-64). Sin embargo, las aves que pueblan los capiteles de las iglesias gallegas no se incluyen en la obra del canónigo francés y aparecen, en cambio, en Bestiarios ingleses, como en uno de los conservados en Oxford (Oxford, Bodleian Library, Ms Bodley 764, fol. 72) (HASSIG, 1995, figs. 98 y 111), y es que los Bestiarios circularon también por las comunidades cistercienses como demuestra el *Bestiario de Cambridge* (Cambridge, University Library, Ms. li.4.26, fol. 38), datado entre 1200-1210, y que procede de la abadía cisterciense de Revesbay (BAXTER, 1998, pp. 147-151). La escultura de las iglesias ourensanas, como sucedía con la de la propia catedral, demuestra el conocimiento de manuscritos o libros de modelos procedentes de *scriptoria* anglosajones: si el eco de los Salterios se rastrea en el ciclo de David de la portada sur de la catedral ourensana y en su caracterización juglaresca en Trasalba, de la ilustración de los Bestiarios ya se hacía eco el alero de la catedral de Ourense. Al fin y al cabo, el Salterio fue el libro litúrgico más copiado durante la Edad Media, y el Bestiario uno de los preferidos por las comunidades religiosas. La singularidad de esta provincia residirá tanto en la elección de ciclos de David raramente ilustrados, como en la incidencia en la asociación de monjes y pájaros que, curiosamente, aflorará más tarde vinculada a las fundaciones cistercienses gallegas de forma muy diferente, y ante el revoloteo de estas aves viene inevitablemente a la mente el relato de la cantiga 103 de Alfonso X El Sabio, que narra cómo un monje extasiado por el canto de los pájaros gozó de una visión del mas allá, un episodio que la tradición popular vincula con el monasterio de Santa María de Armenteira (Meis, Pontevedra) y bautiza como protagonista al legendario monje san Ero.

La singular fortuna de la representación de aves en los monasterios cistercienses ourensanos, y más especialmente, el impacto que causó tanto la magnífica fábrica como los anhelos que latían tras la imaginería de la iglesia cisterciense de Oseira, influyó en otros mentores que encargaron sus fábricas en la zona occidental de la diócesis a talleres que habían sido formados en el cenobio bernardo, de modo que primero las zancudas y después las palomas anidaron en las portadas de iglesias vecinas. Así, las zancudas abrevando en un mismo recipiente y su simbolismo eucarístico se reconocen en el capitel de la jamba derecha de la portada occidental de la iglesia parroquial de Trasalba, y sendas palomas hacen lo propio en las portadas occidentales de San Xulián de Astureses, San Salvador de Pazos de Arenteiro, San Mamede de Moldes o en Santa María de Xuvencos (Boborás), y en Santa María de San Clodio (Leiro) (CHAMOSO LAMAS, 1941, p. 344).

Frente a este revoloteo aviar, el obispo Alfonso no solo había promovido una expansión pastoral encarnada en imágenes en las parroquias cercanas a su catedral, además, las alianzas que estableció con los monasterios rivales al todopoderoso cenobio de Celanova, que extendía su poder por todo el suroeste de la provincia, por buena parte del obispado de Tui, y en el territorio del recién independizado reino de Portugal, determinó que la catedral se convirtiese en un foco de irradiación de nuevos lenguajes figurativos y formatos de portada. El caso más elocuente es el que se observa en los monasterios benedictinos de San Estevo de Ribas de Sil (Nogueira de Ramuín) y Santa Cristina de Ribas de Sil (Parada de Sil), situados ambos en lo alto de la escarpada margen izquierda del río. En efecto, la vinculación de la sede con la reconstrucción de antiguos monasterios dúplices que ahora se pueblan de monjes benedictinos se pone de manifiesto en la relación estilística de las empresas escultóricas de estos dos monasterios y las llevadas a cabo en la catedral. Los restos de escultura que se han conservado en el primero de ellos —capiteles del claustro y del acceso a la sala

capitular en los que se ha reconocido una escena con el Sacrificio de Isaac (CASTIÑEIRAS, 2003b, p. 46; VALLE PÉREZ, 2003, p. 77)– son obra del mismo taller que labró el pie de altar de la catedral orensana, y se ha fechado, en consecuencia, en la década de los ochenta del siglo XII (VALLE PÉREZ, 1974; VALLE PÉREZ, 2003, pp. 77 y 79).

En la portada sur de la catedral ha de encontrarse, en cambio, el modelo para la estructura que sirve hoy de puerta de acceso al monasterio de Santa Cristina de Ribas de Sil, que, habida cuenta las transformaciones que este ha conocido, bien pudo haber constituido la puerta occidental de la iglesia monasterial (BARRIOCANAL LÓPEZ, 1990). Conformada por una sucesión de arquivoltas con decoración vegetal y geométrica, la figuración se reserva para la rosca interna del primer arco, donde los símbolos de los evangelistas flanquean el vacío de un tímpano ausente, en el que cabría esperar encontrar una Majestad, de modo que, de alguna manera, ese vacío señala la imposibilidad de representar a Dios (ABEL, 2010). Si el impacto del impresionante Fin de los Tiempos labrado en el Pórtico de la Gloria de la catedral compostelana –en el que un colosal Hijo del Hombre descendía, desprovisto ya de nimbo, con sus galas más carnales– se dejó sentir en tierras de Deza



Santa Cristina de Ribas de Sil (Parada de Sil). Acceso al recinto del monasterio



Santo Tomé de Serantes
(Leiro). Tímpano de la
portada occidental

(Pontevedra) o en el sur de Lugo, Ourense se resistió a las portadas visionarias, y no deja de resultar indicativo el hecho de que en la única portada que se podría calificar, de algún modo, de "visionaria" en tierras ourensanas, el protagonista principal de la visión está ausente. Uno de los rasgos que permiten calificar de "conservadores" a los programas de las fachadas de las iglesias de estas tierras es, precisamente, que presentan una clara aversión a la idea de representar a Cristo en su forma humana, que se reserva, en cambio, para las imágenes de devoción en madera en el interior de los templos, pues es en Ourense donde se conservan los dos ejemplos más tempranos de crucificados monumentales –los de Santa María de Vilanova dos Infantes, y el Cristo de la catedral de Ourense–, fechados a finales del siglo XII, obras ambas de factura exquisita (YZQUIERDO PERRÍN, *et alii*, 1993, p. 73; YZQUIERDO PERRÍN, 1995 pp. 480-481).

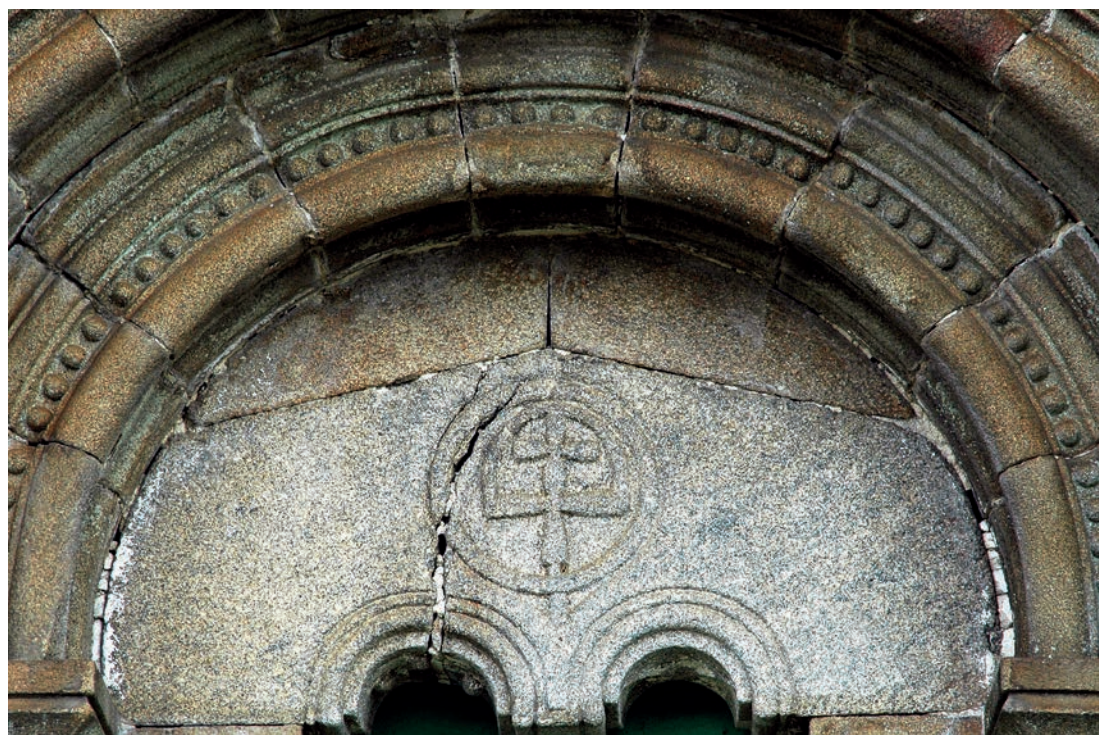
Ya se ha señalado cómo para aludir al salmo 91 en las iglesias de Partovia y Betán se había optado por representar la segunda persona de Dios en clave simbólica, por medio de una cruz patada, y es más, se elude figurar a Cristo en su forma humana de tal manera que incluso en aquellos casos en que cabría esperar su imagen integrada en una escena narrativa que parece exigirlo así, se opta por figurar cruces, en muchas ocasiones, un trasunto en piedra de los ricos ejemplares que presidían los altares. Tal es el caso de la portada occidental de la ya citada iglesia de Santo Tomé de Serantes, donde el motivo de la cruz sustituye al crucificado en un Calvario (DELGADO GÓMEZ, 1980), flanqueada por las imágenes de los dolientes María y Juan. Otras fórmulas en las que se integra la cruz gemada como la que la muestra con palomas posadas en sus brazos en Santa María de Mesego (O Carballiño) o en San Fiz de Navío (San Amaro) parecen proceder de esquemas derivados de antiguos sarcófagos paleocristianos de cruz invicta, esquemas que abundan en la zona sur de la provincia de Pontevedra (BANGO TORVISO, 1979, p. 71, nota 18). En ocasiones, esas cruces gemadas son trasuntos en piedra de ricos ejemplares de orfebrería y, a juzgar por los ejemplos conservados, las iglesias de la provincia contaban con importantes tesoros y una impresionante variedad de modelos de muy diverso origen. Por ejemplo, en el tímpano de la portada occidental de la iglesia de San Pedro de A Mezquita (A Merca) una cruz de origen oriental, derivada de modelos bizantinos, rematados sus brazos en medallones y con el *Agnus Dei* ocupando el central, adquiere unas dimensiones poco habituales (SÁNCHEZ AMEIJERAS, 2003b); en San Xulián de Astureses, la figura de una estauroteca jerosimitana encontraría explicación por la pertenencia del templo a la



*San Pedro de A
Mezquita.
Portada occidental*

Orden del Santo Sepulcro, de modo que proclamaría, en su entrada, su vinculación con los Santos Lugares; y en la portada sur de Santo Tomé de Serantes se reconoce una alusión a la cruz esmaltada de Limoges conservada en la vecina iglesia de San Munio de Veiga (A Bola), perteneciente a la orden de Santiago. Podría decirse, entonces, que en Ourense –un fenómeno que se extiende también a tierras pontevedresas colindantes, como es el caso de San Pedro de Vilanova de Dozón (Dozón, Pontevedra)– existe una tendencia de raigambre tradicional a anunciar en la portada la rica y prestigiosa cruz que habría de presidir el altar. Desgraciadamente no se conserva la policromía que animaría estos relieves, con sus brillantes joyas doradas y decoradas con esmaltes o cabujones de color, de modo que resulta difícil reconstruir el efecto que podrían haber producido en los fieles que primero la contemplarían cristalizada en piedra ante la fachada, y al traspasar el umbral de templo reconocerían cómo aquella se acompasaba con la más rutilante todavía del interior, generando, de esta manera, el color y el material un efecto de progresión hacia lo más sagrado.

Esta suerte de fascinación por el oro y las piedras preciosas puede ser entendida como un rasgo antiquizante, pero también un ejemplo de la recepción de la nueva estética que desde la Île de France generó lo que se ha dado en llamar “el primer gótico”, quizá porque tanto en París como en Ourense las fórmulas conservadoras de los viejos monasterios prerrománicos habían frenado el arraigo de las nuevas formas y discursos del románico asociado a la “reforma gregoriana”. Y esta estética de lo suntuario aflora también en el mobiliario litúrgico de las iglesias. La *tabula retro-altaris* de la iglesia de San Estevo de Ribas de Sil, una evocación tardía en piedra de lo que pudo haber sido una de las piezas que componían el conjunto gelmiriano de la catedral de Santiago (MORALEJO ÁLVAREZ, 1980, pp. 231-236), está presidida, en su anverso, por una imagen de Cristo triunfante, coronado y con una cruz procesional gemada, a quien acompañan en el grupo central señalado entre dos columnas, Pedro, con un libro en la mano y las llaves en otra, y Pablo, calvo, con un rollo de pergamino y un báculo en Tau; alojados los restantes apóstoles en los espacios laterales, entre los que destaca un Santiago con el manto poblado de veneras, como si se cubriese con el hábito de los caballeros de la orden que llevan su nombre. Aunque se ha querido identificar al personaje contiguo a este apóstol con San Esteban, confundiendo un manto con una casulla, al protomártir jamás se lo representa con rostro barbado ni con semejante indumentaria litúrgica porque, como es sabido, fue martirizado joven, siendo simplemente diácono (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 2011, p. 44 y 2003b, esp.



San Xulián de
Astureses (Boborás).
Tímpano de la
portada occidental

pp. 44-49). Es más, aunque en ocasiones el colegio apostólico se resume en seis personajes, nunca se limita a once. Son, pues, los apóstoles, los que se acompañan de Cristo, e incluso podría decirse que, con sus actitudes y atributos, centran el tema del discurso en su diáspora evangelizadora. El hecho de que se subraye, por su tamaño y riqueza, el báculo en Tau del de Tarso y la particularidad de que la mayoría de sus compañeros se apoye en sus cayados sosteniendo sus libros cerrados, o que alguno se presente de frente al espectador con él abierto, o el detalle de que algunos estén descalzos, acentúan las referencias al viaje, al camino y a la predicación. Es más, como si acabasen de escuchar las palabras del Maestro, ya resucitado, *euntes in mundum universum praedicate evangelium omni creaturae* (Mc, 16:15), algunos se distribuyen por parejas que comentan o aceptan voluntariamente el mandato con las palmas levantadas, otro señala al Salvador mientras un segundo lo escucha con su palma levantada y, curiosamente, en los extremos, sendos apóstoles, exhaustos, se han rendido al sueño, apoyados en sus cayados.

Esta alusión a la misión apostólica en una *tabula retro altaris* de un monasterio benedictino situado en un enclave de difícil acceso no encuentra sentido si no se recuerda que la vida cenobítica fue entendida por los exegetas medievales como una suerte de *peregrinatio in stabilitate*, o, por decirlo en palabras de san Agustín, los rectos cristianos deben caminar no con su cuerpo, sino con su corazón. Pero otra razón justificaría la alusión al episodio que relata Marcos: es Cristo, ya resucitado, quien ordena a los apóstoles que extiendan la noticia de que con su sacrificio ha triunfado a la muerte, un mensaje especialmente adecuado para una pieza que servía de telón de fondo para la celebración de la Eucaristía. No habría de ser este el único caso gallego en el que la imagen de un apostolado aluda, en el entorno de un altar, y a pesar de su formulación, a un episodio evangélico que tuvo lugar tras la resurrección del Salvador. El apostolado que se arracima en torno a las columnas que sostenían la mesa de altar de la iglesia de San Paio de Antealtares en Compostela, hoy repartidos entre el Museo Arqueológico Nacional y el Fogg Art Museum de Cambridge (Mass.) permitían evocar el Pentecostés. La singular presencia de Matías, que únicamente aparece en el Evangelio en ese pasaje, cuando los discípulos se vieron en la necesidad de encontrar un sustituto para Judas, apunta en este sentido, y las lámparas que hubieron de brillar sobre el altar completarían la puesta en escena del fenómeno de las lenguas de fuego que figuradamente caerían sobre sus cabezas (SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2004a).

El acento que en el caminar, en la peregrinación y en la misión apostólica sostiene la *tabula* de San Estevo hubo de desempeñar también una función propagandística. Allí peregrinaban los lugare-

San Estevo de Ribas de Sil (Nogueira de Ramuín). Tabula retro altaris, cara anterior



ños para beneficiarse de los muchos milagros que obraban nueve obispos santos cuyos restos descansaban allí. No por caso lo habían sido de las diócesis de Ourense, Coimbra, Iria y Astorga. Aunque la documentación más temprana referida a este fenómeno devocional data de 1220, la tradición era más antigua, y una de las funciones que desempeñó el nuevo claustro hoy llamado "de los obispos" y "de las procesiones" fue, precisamente, la de albergar tan preciadas reliquias, probablemente entonces trasladadas a sepulcros alzados (CARRERO SANTAMARÍA, 2002; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 2003b). Y es que en ningún territorio gallego se asiste, como en Ourense, a finales del siglo XII y principios del XIII a tan masivo "alzamiento" de tumbas de santos. Este fenómeno habrá de entenderse, de nuevo, en el marco de las muchas estrategias que el obispado, las órdenes militares, y las nuevas colegiatas diseñaron con la intención de mermar el extraordinario poder de Celanova. El antiguo monasterio había conseguido en 1172 una bula papal que proclamaba la santidad de san Rosendo y procedió a trasladar sus restos a un sepulcro alzado sobre columnas al tiempo que se redactaba el *Liber de vita et virtutibus sanctissimi Rudesindi episcopi* (SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2007, esp. p. 176). La catedral reaccionó con el encargo de una urna de esmaltes para albergar las reliquias de san Martín, su titular (GALLEGO LORENZO, 1989), y ordenando el traslado del supuesto sepulcro de santa Eufemia que se alojó en la capilla del crucero que lleva su nombre, y la redacción de unos *Miracula Sancte Euphemie* con el objeto de difundir su culto (SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2012, esp. p. 218 y (en prensa)).

Los santiaguistas participaron en este mismo proceso, reivindicando la memoria de san Munio, el santo del siglo IX fundador del templo que ellos habrían de reconstruir en Veiga (A Bola), alzando el viejo sarcófago a doble vertiente sobre columnas geminadas en cuyos intercolumnios se labró una Anunciación –columnas hoy reutilizadas como soportes de altar–, conformando una estructura que debía emular la del monumento de san Rosendo (VÁZQUEZ CASTRO, 2000 y 2009). El hecho de que las columnas geminadas de Veiga presenten decoración figurativa en las placas que cubren los intercolumnios obliga, al menos, a preguntarse si también el nuevo monumento de san Rosendo contaba con una decoración de este tipo, habida cuenta las vecinas experiencias orensanas con tenantes de altar figurados que podrían haber servido de inspiración para esta solución (SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2001, esp. p. 161). Sin embargo, las impresiones que sobre el monumento dejaron por escrito en el siglo XVI Mauro Castellá Ferrer y Ambrosio de Morales no hacen hincapié en ello (CARRERO SANTAMARÍA, 2002; VÁZQUEZ CASTRO, 2000, pp. 1143 y 2009), quizá porque no les hubiese llamado la atención o quizá por haber pasado inadvertida ante el monumental baldaquino y recubrimiento de madera con que se enriqueció el sepulcro de finales del siglo XII en la segunda mitad del siglo XV (ESPAÑOL BERTRÁN, 2000; CARRERO SANTAMARÍA, 2002).

También con un monumental baldaquino y un recubrimiento de madera se adornó un sepulcro monumental medieval, hoy no solo perdido sino también olvidado, el de la santa mártir Mariña y



San Munio de Veiga (A Bola).
Sepulcro de San Munio.
Soportes reutilizados como
pies del altar mayor

sus compañeros en la iglesia de la colegiata de Santa Mariña de Augas Santas (Allariz). El obispo orensano del siglo XVIII Muñoz de la Cueva en sus *Noticias Históricas de la Santa Iglesia Cathedral de Orense* da cuenta de un conjunto desaparecido que vendría a redibujar el panorama de la historia de la escultura funeraria medieval gallega:

Circunda y rodea la Sepulcral lapida, vn basamento de piedra labrada, de ordinaria cantería, y sobre él ocho columnas, en cuyos capiteles se fundan tres bóvedas de la misma piedra, y debaxo de ellos, sobre pedestales dorados, ay tres Efigies, vna de Santa Marina, en medio, y á los dos lados, las de Santa Marta y Santa Eulalia de Merida. Corona, toda esta fabrica, y bobedas vn cimborrio, labrado de madera, con su adorno todo pintado, aunque el tiempo lo tiene deslucido. Junto al Sepulcro de la santa y Rexa que lo rodea, ay vn Altar en que se celebra el Santo Sacrificio de la Missa, cerrando por tres frentes el circuito vnas verjas de palo labrado y otra hermosa Efigie de nuestra Santa en el Medio (MUÑOZ DE LA CUEBA, 1727, p. 59).

Si se compara la estructura que señala el obispo orensano con otros sepulcros de santos peninsulares cabe reconocer en ella dos momentos diferentes en su construcción. La parte más antigua –las tres efigies yacentes, el coronamiento pétreo y el altar de piedra a los pies– podría datarse en la primera mitad del siglo XIII, como intentaremos demostrar, mientras que el baldaquino de madera podría ser del siglo XV, y la reja posterior. Una sucesión de estructuras de este tipo se registra en el sepulcro de San Juan de Ortega (Barrios de Colina, Burgos) –allí sin efigie– o en el de Santo Domingo de la Calzada (Santo Domingo de la Calzada, La Rioja), aunque en este caso un baldaquino de piedra labrado en el siglo XV vino a sustituir al de comienzos del siglo XIII cuyos restos se conservan en la cripta de catedral calceatense (SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2004c). Pero no solo los sepulcros de santos fueron señalados con un baldaquino. Este elemento arquitectónico puede ser también una estructura indicativa del alto rango terrenal del difunto. El célebre monumento funerario custodiado en la iglesia de la Magdalena en Zamora, que muestra un relieve en el muro con la efigie de una dama difunta descansando en el lecho, con un coronamiento pétreo compuesto por estructuras cupuladas que reposan sobre seis columnas constituye el ejemplo conservado más cercano a la descripción de Muñoz de la Cueva (SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2006, esp. p. 306). Pero es posible que en Augas Santas no se estuviese emulando un ejemplar zamorano, sino uno compostelano. La difunta zamorana no era otra que la madre del monarca leonés Alfonso IX, y el diseño de su tumba, obra indudable de escultores compostelanos, pudo estar relacionada con las trazas originales de los sepulcros reales de la catedral de Santiago. Ya he señalado en otras ocasiones que la disposición de las efigies yacentes de los reyes Fernando II († 1188), Alfonso IX († 1230) y del infante Fernando († 1211), situados hoy en la capilla de las Reliquias, a quienes se representa dormidos y ladeados, de modo que solo pueden ser contemplados desde un punto de vista, es la propia de monumentos murales y no exentos. Por lo tanto, en el camino desde su emplazamiento original –la capilla de San Lorenzo, la “*capela dos reis*”, como se la cita en el cartulario conocido como *Tumbo A*, una capilla fundada por el arzobispo Pedro Muñiz en 1212 para constituir un panteón regio– hasta su nueva ubicación hubieron de dejar atrás los arcosolios o los baldaquinos bajo los que estarían alojadas. Cuando se levantó la capilla regia hubieron de labrarse los monumentos de los dos Fernandos, el padre y el hijo del monarca, y por entonces se estaba rematando la labra del coro pétreo de la catedral. El estrecho parentesco que presentan las piezas que coronan sus sitiales con el baldaquino zamorano invita a proponer unos remates similares para los sepulcros regios compostelanos. Es más, ecos tardíos de esas mismas estructuras se encuentran en monumentos del siglo XIV en el interior de la capilla del Sancti Spiritus, frontera al desaparecido panteón regio, y aunque hoy sirven de arcas para sepulcros modernos, su iconografía “celeste” –ángeles incensando– indica que originalmente formaron parte de coronamientos (SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2013 (conferencia)). Y, por supuesto, el desaparecido monumento de Santa Marina, en el que se hubieron dejado sentir los ecos compostelanos, podría esgrimirse como un argumento más en este sentido.

La de Augas Santas, adornada con las preciosas reliquias, no fue la única de las colegiatas con las que se intentó cercar hacia occidente el poder de Celanova. El antiguo monasterio dúplice de Xunqueira de Ambía (Xunqueira de Ambía) fundado en el siglo X por Gonzalo Froila e Ilduara, parientes de san Rosendo, fue donado en 1150 al priorato agustino de Santa María de Sar, que recientemente había asumido la reforma canonical y, en 1164, cuando el obispo de Ourense Pedro Seguíñ consagra una iglesia a medio construir, los canónigos ya estaban instalados en ella. Las

afinidades arquitectónicas entre las dos iglesias canónicas ourensanas –que pertenecen al grupo de las llamadas “de falso triforio”– se extienden también a la escultura, pues tanto los capiteles de los interiores de ambas iglesias, como una serie de relieves conservados en el claustro y en la casa prioral –la única casa prioral románica conservada en Galicia– de Xunqueira de Ambía denuncian una clara filiación “mateana”, aunque ya tardía, que cabría relacionar con la decoración del claustro del Sar. Esta tradición se reconoce en una clave de arco con un ángel llevando en su seno un alma orante –que remite, en última instancia a las figuras de los salmeres del Pórtico de la Gloria–, en un relieve de la Anunciación que parece proceder de la jamba de una puerta, y en el ángel de la mocheta de la izquierda de una de las fachadas de la casa prioral (AMADO ROLÁN *et alii*, 2008 y 2009).

La colegiata de Xunqueira de Ambía reserva, además, una sorpresa: en el remate del contrafuerte derecho de la portada principal se reconoce una representación de una loba amamantando a dos niños que no puede ser otra cosa que una réplica de la célebre loba capitolina, y en el izquierdo se distingue, en cambio, un grupo escultórico con el que forma *pendant*, en el que un lobo inmoviliza a un carnero rendido ya entre sus patas delanteras. La pareja de la loba protectora y el lobo amenazante se repite en una iglesia singular que solo recientemente ha gozado de la atención que merece: la iglesia del San Pedro de A Mezquita (A Merca), un antiguo monasterio convertido en el siglo XII en iglesia parroquial dependiente del obispado y cuya fábrica debió de prolongarse hasta mediados del siglo XIII (YZQUIERDO PERRÍN, 2013). Las citas a la célebre estatua de bronce que se alojaba bajo el pórtico del palacio lateranense, que a principios del siglo XIII se había convertido en símbolo del poder y la soberanía papales, en un contexto figurativo sacro, no debe sorprender. Ya desde el siglo X se atestigua la presencia de una estatua de bronce de la loba amamantando a Rómulo y Remo en la zona de la residencia papal, y en esa misma centuria eborarios romanos realizaban el conocido como díptico de Rambona (Museos Vaticanos), en el que la loba con los gemelos asciende al Gólgota sobre el que Cristo aparece crucificado, de modo que aquella se convierte en sinécdoque del pasado romano

Santa María de Xunqueira de Ambía (Xunqueira de Ambía). Ángel de la Anunciación



San Pedro de A Mezquita (A Merca). Loba sobre el contrafuerte izquierdo de la fachada occidental





Santa Comba do
Trevoedo (Maside).
Tímpano de la portada
occidental

cristianizado, sosteniendo a la cristiandad física y alegóricamente (MAZZONI, 2010, pp. 195-197). Pero esa estatua antigua que se cita en el díptico de marfil no es la misma que hoy se conserva en los Museos Capitolinos y a la que se le añadieron nuevas imágenes de Rómulo y Remo en el siglo XV. Como el equipo de Lucio Carcagnile ha demostrado recientemente, a mediados del siglo XII se fundió una nueva que vino a sustituir a la anterior (CARRUBA, 2006). Es probable que la iniciativa partiese del papa Inocencio II (1130-1140), a quien se debe la intervención más llamativa llevada a cabo en el siglo XII en el Campo Lateranense, el espacio que se extendía ante el pórtico en el que se disponían la estatua de Marco Aurelio a caballo –tenido por entonces como Constantino–, el Espinario sobre una columna de mármol y piezas de una estatua colosal que, como una suerte de museo particular del papado, mostraban el poder de la Roma cristiana sobre los vestigios de la antigua (HERKLOTZ, 1985a). Este papa había hecho transportar el sepulcro del emperador Adriano hasta allí, en vida, para ser sepultado en él, y trasladado al interior de la basílica (HERKLOTZ, 1985b, pp. 124-128).

Si en el siglo X la antigua *lupa* había encontrado su destino en discursos cristianos labrados en marfil, la nueva habrá de hacerlo en otros labrados en piedra. El caso orensano no es el único. En la desaparecida portada de la segunda fábrica de la catedral de Vic (Vic, Barcelona) la imagen se repetía flanqueando la entrada al templo, de modo que el icono del poder papal se presentaba de nuevo como soporte de un ciclo cristológico que se desplegaba en los capiteles (BARRAL I ALTET, 1974, pp. 115-116). Que la figura se repitiese en cada extremo respondía a las exigencias compositivas dictadas por una simetría axial, y ese intento de simetría se advierte también en San Pedro de A Mezquita, si bien se resuelve de manera diferente: situando afrontadas la loba amamantando a los gemelos y un lobo aprisionando a un carnero. El paralelismo se ha convertido en contraste: a la idea de una iglesia romana protectora se oponen, en términos de amenaza cotidiana, las asechanzas de los lobos, en un medio rural en el que el peligro, entonces como ahora, era no solo simbólico, sino real.

Con todo, el hecho de que estas parejas se encuentren, en ambos casos, en lugares elevados, rematando los contrafuertes podría no ser casual, y redundar en las asociaciones con Roma. El campo lateranense era también el lugar en el que el papa impartía justicia, y la loba capitolina presidía las ejecuciones capitales, momento en el que era izada sobre un contrafuerte de la torre del palacio, y tras celebrar el juicio, se la devolvía a su localización habitual. La presencia de la loba en las iglesias orensanas podría responder, entonces, al hecho de que el atrio hubiese servido de marco para la administración de justicia, aunque resulta extraño que una iglesia parroquial como la de A Mezquita contase con ese derecho. La imagen podría también ser entendida como símbolo del poder nutricional de la iglesia, habida cuenta que la tradición figurativa de la Iglesia insiste en metáforas consuntivas no desprovistas de resonancias eucarísticas. Lo que parece probable es que,



*Santo Tomé de Morgade
(Xinzo de Limia).
Portada norte*

teniendo en cuenta las fechas en las que fueron labradas, en estas portadas resuenan de alguna manera los ecos del IV Concilio Lateranense: la cruz de origen bizantino que preside el tímpano y la loba capitolina debieron de realizarse a partir de modelos provenientes de Roma, especialmente en el caso de A Mezquita, donde no solo la loba remitía a modelos romanos, sino también la cruz. Es más, la calidad de su labra contrasta con el repertorio tradicional y el limitado oficio de quien esculpió las enjutas y el alero. En efecto, en sus metopas se reconocen fórmulas desvirtuadas del esquema del vano figurado fraguado en la decoración de la torre del brazo norte del crucero de la catedral (SÁNCHEZ AMEIJERAS, 2012, pp. 214-220, y (en prensa)), que ahora se convierte en mero divertimento, un esquema utilizado también por un escultor de limitado oficio en el tímpano de la iglesia de Santa Comba do Trevoedo (Maside), en el que tres cabezas asoman en círculos, como si los tres santos a que estaba dedicada la iglesia se asomasen desde las mansiones celestes, tal y como se invocaba en la ceremonia de consagración de la iglesia, una solución extremadamente simple que adquiriría un gran desarrollo narrativo en las portadas occidentales de San Xulián de Moraime (Muxía, A Coruña) o San Martiño de Moaña (Moaña, Pontevedra) (SÁNCHEZ AMEIJERAS, 2003b).

Ourense en época románica fue, por tanto, tierra de monasterios, de santos, de tesoros, de contrastes, de sorpresas. Conservadora en sus discursos figurativos sacros, afecta a las metáforas animales que evocaban a las aves que vagabundeaban a las orillas de sus ríos, o a las bestias que amenazaban desde la espesura del bosque, orgullosa de sus riquísimas cruces de oro y piedras preciosas, devota de nuevos santos, un panorama que se ajusta a una tardía roturación de una geografía difícil y a una tardía cristianización del ámbito rural. Es más, en la zona suroriental de la provincia, de difícil acceso, ni siquiera los símbolos cristianos llegaron a figurarse en la entrada del templo: antiguos motivos prerromanos, como las ruedas de radios curvos o entrelazos, afloraron en las puertas, en la norte de Santo Tomé de Morgade (Xinzo de Limia) o en la sur de Santa María de Zos (Trasmiras) (YZQUIERDO PERRÍN, 1999).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *A Iluminura em Portugal. Identidade e Influências*, Lisboa, 1999.
- ABEL, Mickey, "Three Dimensional Voice: The Overlooked Language of the Archivoluted Portals of Western France and Northern Spain", en *Mittelalterliche Bauskulptur in Frankreich und Spanien. Im Spannungsfeld des Chartreser Königspörtals und des Pórtico de la Gloria in Santiago de Compostela / La escultura medieval en Francia y España. Las zonas de confluencia entre el Pórtico Real de Chartres y el Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela*, RÜCKERT, Claudia y STAEBEL, Jochen, eds., Frankfurt, 2010, pp. 227-249.
- AMADO ROLÁN, Nieves, BLANCO ROTEA, Rebeca y GARCÍA RODRÍGUEZ, Sonia, "La colegiata de Santa María la Real de Xunqueira de Ambía: la recuperación de su palacio prioral", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 121 (2008), pp. 139-172.
- AMADO ROLÁN, Nieves, BLANCO ROTEA, Rebeca, GARCÍA RODRÍGUEZ, Sonia y RODRÍGUEZ PAZ, Anxo, "Las distintas transformaciones espaciales y funcionales del Pazo Prioral de la Colegiata de Santa María de Xunqueira de Ambía (Xunqueira de Ambía, Ourense)", *Aquae Flaviae*, 41 (2009), pp. 489-499.
- BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo, *Arquitectura románica en Pontevedra*, A Coruña, 1979.
- BARRAL I ALTET, Xavier, *La catedral románica de Vic*, Barcelona, 1974.
- BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda, *El monasterio de Santa Cristina de Ribas de Sil*, Vigo, 1990.
- BAXTER, Ron, *Bestiaries and their Users in the Middle Ages*, London, 1998.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, "The Bishop-Saints of Galicia and León (Ninth to Eleventh Centuries)", en VALDEZ DEL ALAMO, Elisabeth y LAMIA, Stephen. (eds.), *Decorations for the Holy Dead*, Turnhout, 2002, pp. 93-110.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, "Paraliturgia, ajuar y lugares de enterramiento en torno a los obispos santos de Galicia y de León entre los siglos IX y X", *Porta da Aira*, 10 (2004), pp. 9-53.
- CARRUBA, Anna María, *La luça capitolina. Un bronzo medievale*, Roma, 2006.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "A poética das marxes no románico galego: bestiario, fábulas e mundo ó revés", *Semata: Ciencias Sociais e Humanidades*, 14 (2003), pp. 293-334.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "Topographie sacrée. Liturgie pascale et reliques dans les grands centres de pèlerinage: Saint-Jaques de Compostelle, Saint-Isidore-de León et Saint-Etienne-de Ribas-de-Sil", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 34 (2003), pp. 26-49.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "San Esteban de Ribas de Sil revisitado: nuevos hallazgos e hipótesis sobre el monasterio medieval", *Porta da Aira*, 11 (2006), pp. 53-90.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "El altar románico y su mobiliario litúrgico: frontales, vigas y baldaquinos", en HUERTA HUERTA, Pedro Luis (ed.), *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Palencia, 2011, pp. 11-75.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel, "Ejemplares arquitectónicos del románico popular en Galicia", en *Archivo Español de Arte*, 46 (1941), pp. 333-344.
- CLARK, Willene B., "The illustrated Medieval Aviary and the Lay-Brotherhood", *Gesta*, 21/1 (1982), pp. 63-74.
- CLARK, Willene B., *The Medieval Book of Birds -Hugh of Fouilly's Aviarium*, Binhamton, New York, 1992.
- D'EMILIO, James, "Inscriptions and the Romanesque Church: Patrons, Prelates and Craftsmen in Romanesque Galicia", en *Spanish Medieval Art. Recent Studies*, Princeton, 2007, pp. 1-34.
- DELGADO GÓMEZ, Jaime, "El Tímpano de Serantes (Orense) quizá un "unicum" en la iconografía románica", *Boletín Auriense*, 10 (1980), pp. 73-89.
- DELGADO GÓMEZ, Jaime, "El singularísimo tímpano de Betán (Orense)", *Archivo Español de Arte*, 235 (1986), pp. 257-256.
- DELGADO GÓMEZ, Jaime, "El salmo 91 en la iconografía del tímpano de Partovia (Ourense)", *Porta da Aira*, 3 (1990), pp. 7-38.
- DUYS, Kathryn A., "Minstrel's Mantle and Monk's hood: The authorial persona of Gautier de Coinci in his poetry and illuminations", en *Gautier de Coinci. Miracles, Music and Manuscripts*, KRAUSE, Kathy M. y STONES, Alison, (eds.), Turnhout, 2006, pp. 37-63.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "Santo Domingo de la Calzada: el cuerpo santo y los escenarios de su culto", *La cabecera de la Catedral calceatense y el tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada, 29 al 31 de enero de 1998*, Santo Domingo de la Calzada, 2000, pp. 207-282.
- FERRÍN GONZÁLEZ, José Ramón y CARRILLO LISTA, María Pilar, "Iconografía del arte medieval en Galicia", *Galicia. Terra Unica: Galicia románica y gótica. Catálogo de la Exposición*, Ourense, 1997, pp. 70-82.
- GALLEGO LORENZO, Josefa, "San Martín de Tours, San Marcial de Limoges y Santiago en el llamado "Frontal de la Catedral de Orense", en *Los Caminos y el arte. Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte*, Santiago de Compostela, 1989, pp. 61-69.
- GARCÍA TATO, Isidro y OTERO PIÑEYRO MASEDA, Pablo S. "Asentamiento, desarrollo y ocaso de la Orden del Santo Sepulcro en Galicia. Un panorama general y un documento particular", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 125 (2012), pp. 65-94.
- HASSIG, Debra, *Medieval Bestiaries. Text, image, ideology*, Cambridge, 1995.
- HERKLOTZ, Ingo, "Der Campus Lateranensis im Mittelalter", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 22 (1985), pp. 3-43.

- HERKLOTZ, Ingo, "Sepulcra" e "Monumenta" del Medioevo: Studi sull'arte sepolcrale in Italia, Roma, 1985.
- MAZZONI, Cristina, *She-Wolf. The story of a Roman icon*, Cambridge, 2010.
- MIRANDA, María Adelaide, "Imagens do mundo nos manuscritos alcobacenses –O Bestiario–", *Actas do Congresso Internacional sobre San Bernardo e O Cister en Galicia e Portugal*, II, Ourense, 1992, pp. 805-812.
- MIRANDA, María Adelaide, *A Iluminura de Santa Cruz no tempo de Santo António*, Lisboa, 1996.
- MIRANDA, María Adelaide, *Catálogo dos Códices da Librería de Mao do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra na Biblioteca Municipal de Porto*, Porto, 1997.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Ars sacra et sculpture romane monumentale: le trésor et le chantier de Compostelle", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 11 (1980), pp. 189-238.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Artistas, patronos y público en el arte del camino de Santiago", *Compostellanum*, XXX (1985), pp. 395-430. Reeditado en FRANCO MATA, Ángela (dir.), *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, Tomo II, Santiago de Compostela, 2004, pp. 21-36.
- MOURE PENA, Teresa Claudia, "El monasterio benedictino de San Salvador de Sobrado de Trives (Ourense): estudio histórico", *XXI Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, Pontevedra, 2003, pp. 173-179.
- MUÑOZ DE LA CUEBA, Juan, *Noticias Históricas de la Santa Iglesia Cathedral de Orense*, Madrid, 1727.
- PALLARES MÉNDEZ, María del Carmen y PORTELA SILVA, Ermelindo, "Las señoras en el claustro", en *Mundos medievales: espacios, sociedades y poder. Homenaje al profesor José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre*, vol. I, Santander, 2012, pp. 173-186.
- RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, José, "Pelagio, maestro románico", *Archivo Español de Arte y Arquitectura*, 1936, pp. 171-176.
- RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, José, "Un grupo de iglesias románicas gallegas", *Archivo Español de Arte*, XXIV (1951), pp. 141-154.
- RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, José, "Maestros menores del románico rural", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XVII (1962), pp. 209-222.
- RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, José, "La iglesia románica de Santiago de Taboada y su tímpano con la lucha de Sansón y el león", *Compostellanum*, X (1965), pp. 178-194.
- SACO CID, Juan Luis y SACO RIVERA, Juan Antonio, "San Martín de Cornoces, inscripciones medievales", *Porta da Aira*, 8 (1997/98), pp. 139-151.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, "Algunos aspectos de la cultura visual en la Galicia de Fernando II y Alfonso IX", en VALLE PÉREZ, José Carlos y RODRIGUES, Jorge, *Románico en Galicia y Portugal*, A Coruña, 2001, pp. 156-175.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, "Monjes y pájaros: sobre algunas representaciones animales en las iglesias medievales gallegas", *Memoria Artis*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 105-122.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, "Ritos, visiones y signos. El tímpano figurado en Galicia.1140-1230", en SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío y SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis (eds.), *El tímpano medieval: imágenes, estructuras y audiencias*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 47-72.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, "Columnas (2) con efigies de los apóstoles Pedro, Andrés y Pablo/ Bartolomé, Mateo y Santiago", en *Luces de Peregrinación. Catálogo de la Exposición*, Santiago de Compostela, 2004, pp. 158-161.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, "Relieve del Salvador", en *Luces de Peregrinación. Catálogo de la Exposición*, Santiago de Compostela, 2004, pp. 162-165.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, "La ritualización del camino de vuelta: Nuevos hallazgos sobre el sepulcro de Santo Domingo de La Calzada", en GIL DÍEZ DE USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Actas de las VIII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional. Arte Medieval en La Rioja: prerrománico y románico*, Logroño, 2004, pp. 321-364.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, "La memoria de un rey victorioso: Alfonso VIII y la Fiesta del Triunfo de la Santa Cruz", en BORNGÄSSER, Barbara, KARGE, Henrik y KLEIN, Bruno (eds.), *Grabkunst und Sepulkralskulptur in Spanien und Portugal. Arte funerario en España y Portugal*, Frankfurt, 2006, pp. 289-316.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, "Libros y tumbas: sobre la construcción medieval del culto sepulcral a San Rosendo", en *Rudesindus. El legado del santo*, Santiago de Compostela, 2007, pp. 175-185.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, "A través de la ventana: metáforas arquitectónicas y arte 1200 en Castilla y León", en ALCOY, Rosa (ed.), *Contextos 1200 i 1400. Art de Catalunya i art de l'Europa meridional en dos canvis de segle*. Barcelona, 2012, pp. 213-228.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, "Dreams of Kings and Buildings. Visual and literary culture in Galicia (1157-1230)", en D'EMILIO, James (ed.), *Culture and Society in Medieval Galicia*, Leiden, 2015, pp. 695-764.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, "Estética y política: las sepulturas regias en los reinos de Castilla y León (1188-1230)", en TEJFEIRA, María Dolores, HERRÁEZ, María Victoria y COSMEN, María Concepción (coords.), *Reyes y preladados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*. León, 6, 7 y 8 de Noviembre de 2013, Madrid, 2014.
- SASTRE VAZQUEZ, Carlos, "Os sete tímpanos galegos coa loita de Sansón e o león", *Anuario Brigantino*, 26 (2003), pp. 321-338.
- VALLE PÉREZ, José Carlos, "Ribas de Sil, Monasterio de San Estevo de. Arquitectura", en *Gran Enciclopedia Gallega*, XXVI, Santiago de Compostela, 1974, pp. 227-230.
- VALLE PÉREZ, José Carlos, "Las cornisas sobre arcos en la arquitectura románica del noroeste de la Península Ibérica", *Compostellanum*, XXIX (1984), pp. 291-353.

- VALLE PÉREZ, José Carlos, "Los patios monásticos y capitulares en Galicia", en YARZA LUACES, Joaquín y BOTO VARELA, Gerardo (coords.), *Claustros románicos hispanos*, León, 2003, pp. 67-85.
- VALLE PÉREZ, José Carlos, "El tímpano de Palmou", *El Museo de Pontevedra*, LX (2006), pp. 232-240.
- VÁZQUEZ CASTRO, Julio, "San Munio de Veiga: un santo gallego en poder de la Orden de Santiago", en IZQUIERDO BENITO, Ricardo et alii, *Las Órdenes Militares en la Península Ibérica*, I. *Edad Media*, Murcia, 2000, pp. 1133-1153.
- VÁZQUEZ CASTRO, Julio, *San Munio de Veiga*, Ourense, 2009.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel y HERVELLA VÁZQUEZ, José, *La Catedral de Orense*, León, 1993.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, "Arte Medieval I", en *Galicia. Arte*, vol. X, A Coruña, 1995.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, "Reflexiones sobre el arte románico de Galicia y Portugal", en LEIRA LÓPEZ, José (dir.), *O Camiño Portugués*, III Aulas no Camiño, Betanzos, 1999, pp. 43-76.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, *San Pedro de A Mezquita*, Ourense, 2013.

